SEKANS 9

Sinema Kültürü Dergisi



Dosya: Rainer Werner Fassbinder

Beethoven'ı Anlamak | Kaynak | Yaşamın Kıyısında

Pola Negri | Pabst | John Huston

Anthony Dod Mantle: "Cezanı Çekeceksin!"

Siyahlı Kadının Kokusu ve Şafak'ın Hepsi'i

Hukuk ve Öldürme Üzerine Kısa Bir Film

Sekans Özel: Bir Józef Paczkowski Söyleşisi

5 YTL

ÖNSÖZ

BAHÇE

Sloven yönetmen **Martin Šulík**'in ***Bahçe***'sinde kök salan hâllerden biri şaşkınlıksa diğeri umuttu. Ev alabilmek için satmaya gittiği dede yadigârı bahçede, karıncaların şifasından yarasaların sevişmesine, patates ekmeğinden kuş sütüne kadar pek çok şey öğrenen Jakub'un şaşkınlığına umut ilişti. Nerede ve nasıl yaşaması gerektiğini fark etti, dahası keşfetti Jakub. Karıncadan kendine, elma ağacından sevdiğine, kuş sütünden babasına vardı, bahçeden dünyaya düştü. Dünyaya içkin bir umuda... Jakub'un düşüşüne, **Šulík**'in kurduğu evrenin absürdlüğü, gerçeküstücülüğü ve hatta büyülü gerçekliği eklenince umut seyirciyi de buldu.

İşte ***Bahçe***'de olduğu gibi pek çok filmden bildiğimiz bu umut, 31 Mayıs'ta cumhuriyet tarihinin en kitlesel halk direnişi olarak sokaklara çıktı. Karış karış keşfedilen sokaklarda nasıl yaşamak istediğini dillendirdi... Bahçeleri, parkları, meydanları, duvarları, videoları, fotoğrafları, şarkıları, dansları, yazıyı, sözü, şiiri katederek ülkeyi sardı. Jakub'un babasının öğüdünü tutmayıp, bahçeyi satmaktan vazgeçişi gibi babanın yasasına direndi, bahçesini sattırmadı.

O günden bu yana bahçeye selam eden pek çok isim oldu. Türkiye sinemasının dönüm noktalarından biriyle, **Yılmaz Güney**'in ***Umut***'uyla çıka gelen **Tuncel Kurtiz** de bu isimlerden biriydi. ***Sürü***'nün, ***Duvar***'ın, ***Gül Hasan***'ın bu has oyuncusu, Şeyh Bedreddin'in bu kadim sesi dünyayı bir bahçe bilmiş, vaktiyle kendisine sorulan "Yoksa siz hâlâ komünist misiniz?" sorusunu "Başka bir düşünce, başka bir hissiyat, başka bir felsefe var mı? Dünyayı bir bahçe haline getirebilecek, insanoğlunun insanca yaşamasını, köleliğin kalkmasını, ırkçılığın kalmamasını öneren bir yol var mı?" diye yanıtlamıştı. Son olarak Emek Sineması için sokaklarda gördüğümüz **Kurtiz**, 27 Eylül'de aramızdan ayrıldığında bahçeye gönderdiği selam hâlâ belleklerdeydi:

"Artık bir şeylerin daha güzel olacağı umudunu taşıyorum. Diren gezi parkı, diren.

Çok güzelsiniz, çok güzelsiniz çocuklar..."

KUTSAL MOTORLAR*

jeremy biles

çev: sertaç gürel

Kutsal Motorlar
Holy Motors
Yönetmen: Leos Carax
Senaryo: Leos Carax
Görüntü Yön: Caroline Champetier
Sanat Yön: Emmanuelle Cuillery
Kurgu: Nelly Quettier
Oyuncular: Denis Lavant, Édith Scob, Eva Mendes, Kylie Minogue, Elise Lhomeau

2012/115'/Fransa, Almanya

Friedrich Nietzsche, ***Şen Bilim*** adlı eserinde şöyle der: "Ya hiç düş görmeyiz ya da enteresan düşler görürüz". Uyanıkkenki yaşantımızı da aynen böyle "ya hiç ya ilginç" olacak şekilde bir düzene sokmayı öğrenmemiz gerekir. Fransız yönetmen **Leos Carax**, ***Kutsal Motorlar*** adlı sıradışı filmini bir düş gibi düzenleyerek, **Nietzsche**'nin düsturunu film yapımına uyguluyor. Böylelikle, izleyicilerine sinema, rüya, ölüm ve kimlik arasındaki yakın –hatta kutsal- ilişkiler ile ilgili bir meditasyon yapıyor.



Carax, filmine **Eadweard Muybridge**'in ünlü erken dönem film çalışmalarından alıntılarla başlayarak sinema sanatına olan saygısını sunuyor, ki bu hava filmin geneline hakim. Her ne kadar **Carax** kendisi ile yapılan röportajlarda kabul etmese de, ***Kutsal Motorlar,*** diğer özelliklerinin yanı sıra ağırlıklı olarak filmler üzerine, filmlerin rüyalarımıza benzer, dönüştürücü etkileri üzerine bir film. **Carax**'a göre filmler, içinde dünyanın ve beraberinde izleyicilerin yeni baştan yaratıldığı hayal diyarları. ***Kutsal Motorlar*** hem sinemanın dönüştürücü yetkinliğini takdir etmekte ve hem de bu olguya bir örnek oluşturmakta.

Muybrigde'in görüntü parçaları, kameranın, yatakta uyuyan ve muhtemelen rüya görmekte olan bir adama, *Uykucu*'ya yöneldiği filmin açılış sahnesinin arasına serpiştirilmiştir (*Uykucu*'nun yönetmenin kendisi tarafından canlandırılıyor olması manidardır). Adam uyanır, fakat bu gerçek bir uyanma değildir, çünkü ne de olsa *Uykucu*'dur o. Yataktan kalkar, otel odası olduğu anlaşılan, penceresinden bir havaalanı pistinin göründüğü odanın etrafını dolanır. Ağaç resimleri ile süslü duvarları okşar ve iki boyutlu ormanın içinde saklı bir kapı bulur. Duvardaki gizli geçit: Bu görüntü filmlerin insanı alıp götürme gücüne, onların iki boyutlu (şimdilerde zaman zaman üç boyutlu) görüntülerinin başka dünyalara, hayallerde mümkün olabilecek yaşantılara açılan kapılar olduğuna dair bir şeyler söyler.



Uykucu, kapının kilidini açmak için garip bir protez kullanır: orta parmağından çıkan silindirik bir anahtar. Parmaklar içinde en fallik olanının kilidin içine girmesi Freudcu cinsel bir sembol zannedilebilir, ancak her ne kadar eros ***Kutsal Motorlar***'ın her yanına sinmiş olsa da, film psikoanalitik bir meseleye indirgenebilir olmaktan uzaktır. Ve **Freud**'un tersine **Carax**'ın ilgisini çeken şey, sinemasal rüyanın görünür içeriğidir; görüntülerin gösterisi, oyuncuların değişime uğrayan kimlikleri, günlük yaşamımızdakilerden ayrışan, gündelik hayattakilere benzemeyen, bambaşka yasaların geçerli olduğu mekanların yoğun atmosferi... Gerçekten de adam eşiği geçince kendisini, içinde izleyicilerin kendilerinden geçmiş, gördükleri ışıklı, hareketli görüntülerin büyüsüne kapılmış bir halde oturduğu bir sinema salonunun balkonunda bulur. Sıra aralarında kara bir köpek ağır çekimde ilerlemektedir. Esrarengiz bir hava vardır ve de insanı büyüleyen bir illüzyon. O an anlarız ki yatağından kalkan adam hala rüyadadır, sadece uykusunda bir başka rüyaya uyanmıştır.

Aslında bu filmde kimse uykudan uyanmaz, sadece **Maurice Blanchot**'nun "rüyalarda uyku uykusuzluğa dönüşür"[1] sözünü hatırlatırcasına herkes rüyadan rüyaya geçer. Filmin kahramanı, Bay Oscar (**Denis Lavant**'ın görkemli oyunculuğuyla hayat bulur) esasında bir karakterler potborisidir (**Leos Carax**, yönetmene doğduğunda verilen "Oscar Alex" adının evirilmiş halidir; bunun içindir ki Oscar, **Carax**'ın bilinçaltı benliği ya da alter-egosu olsa gerekir). Film boyunca kılıktan kılığa giren Oscar'a (Oscar'ın limuzini adeta bir soyunma odasıdır) gece yarısına kadar olan yolculuğunda, Céline isimli zarif bir kadın eşlik eder.



Oscar'ı Paris'in bir ucundan diğerine "randevudan randevuya" getirip götüren Celine, Kutsal Motorlar limuzin servisi'ne ait siyah uzun bir araba kullanmaktadır. Filmde Oscar'ı farklı farklı randevularda görürüz. Belirli bir öykü anlatmayan ***Kutsal Motorlar***, Oscar'ın her birinde farklı bir karaktere büründüğü bölümler halinde ilerlemekte. Oscar'ın kimliği filmin sondan bir önceki sahnesinde anlaşıldığı üzere, cevaplanmamış bir soru olarak kalır. Gerçekten de Oscar bir kimlik çeşitliliğinin ortasında varolur gibidir; belirgin, oturmuş sınırları olmayan pek çok kişiliğe sahiptir. Benzer şekilde ***Kutsal Motorlar*** giriş, gelişme ve son şeklindeki bildik anlatı düzenini kullanmaktan kaçınır. Daha ziyade, filmde art arta gelen şaşırtıcı geçişler ve zincirleme çağrışımlar ile günlük yaşantımızın ve film yapım gereçlerinin alışageldiğimiz akla uygunluğunu yıkan düşsellik ön plandadır.

Şurası kesin ki, düşsellik bu filmin tamamına hakim. Oscar'ın geceleyin gittiği dokuz randevunun arasında günlük yaşantımızda belirleyici olan neden sonuç ilişkilerinin hiçbirisi kurulamaz. Oscar'ı ilkin, büyük paralardan söz eden, iş bağlayan şık giyimli bir sanayici olarak limuzinin arka koltuğunda görürüz. Ama sonra, acınası bir halde, kamburu çıkmış, Paris'in kaldırım taşlarını, o kaldırımlardan gelip geçen ayakları gözleyip, bozuk para dilenen, paçavralar içindeki bir yoksula dönüşüverir. Daha sonraki buluşmalarda, Oscar'ı çeşitli farklı durumlarda buluruz, örneğin, bir video oyununda savaşçıyı oynarken ve sanal-gerçeklik simülatöründe sevişen bir ejderhayı canlandırırken; özgüvensiz bir genç kızın babası olarak; tam ikizine dönüştüğü sırada öldürülürken...

Öyle görünüyor ki, filmdeki bölümler yaşamın gençlik, ölüm, aşk gibi dönemlerine ve önemli anlarına karşılık gelmektedir. Aynı zamanda bölümlerin her biri müzikal, macera hatta canavar filmi gibi bir sinemasal türe örnek teşkil eder. Çarpıcı bir sekansta Oscar "Bay Merde" oluverir: mezarlıklarda dolanan, topal, bir gözünün yerinde tiksinç kremsi jöle bulunan, keçi sakallı, cin benzeri grotesk bir adam... Merde şehrin altındaki tünellerde gizlenir, cenazeler



için yollanan çiçekleri ağzına tıkıştırmak amacıyla yeryüzüne çıkar, gelip geçen Paris halkına korku salar. Bu esnada onun bu tuhaf tantanasına Godzilla'nın müziği eşlik eder. Korkunç Merde, toplanan kalabalığı omuz atıp yararak muhteşem bir heykeli andıran **Eva Mendes** tarafından canlandırılan Kay M'in modellik yaptığı fotoğraf çekiminin kıyısına yanaşır. Çekiminin coşkunluğu içindeki Amerikalı fotoğrafçı, makinasını Kay M'e yönelterek kendinden geçmiş bir halde tekrarlamaktadır: "Güzel!, Güzel! ". Ancak fotoğrafçı Merde'i gördüğünde tekerlemesi değişir : "Tuhaf!, Tuhaf!"



Ardı ardına gelen garip, vahşi, şok eden sahnelerde, Merde önce fotoğrafçının asistanının parmağını ısırıp koparır, sonra da kanlı ağzıyla Kay M'in koltukaltını yalayıp kırmızıya boyar, ki bu son zamanlarda gördüğüm cinsel içerikli film sahnelerinin hepsinden daha fazla erotizm yüklü bir görüntüydü. Merde hareketsiz mankeni kaptığı gibi yeraltındaki sığınağına götürür (şehrin altındaki kanalizasyona tabi), burada kadının uçuşan elbisesini burkaya benzer bir örtüye dönüştürdükten sonra soyunur. Kadının kucağına yaslanmış tam bir ereksiyon halinde onun ninnisiyle uykuya dalarken ortaya çıkan görüntü, kucağında ölü İsa'yı tutan Meryem imgesinin tuhaf ve güzel bir versiyonudur.

Bu sahnede ve çeşitli şekillerde film boyunca, rüya, ölüm ve öte dünya arasında bağlantılar kurulur. Bu sayede ***Kutsal Motorlar***'da kutsal olanın ne olduğunu sezmeye başlarız. Öncelikle, filmin düşselliği, kutsal olanın tekinsizliğini çağrıştırır. **Emile Durkheim, Rudolph Otto** ve takipçilerinin kutsala dair klasik teorileri, kutsal olanın bize yaşattığı, hem ürküten hem de cezbeden, etkileyici his karmaşasına vurgu yapar. Öte yandan **Mircea Eliade** "kutsal olanın paradoksu"na dair yazısında, kutsal olanın adi olanın zıttı olmasına karşın, kendisini gündelik hayatın içinde gösterdiği gerçeğini yazmıştır. His karmaşası ve çelişki kutsal olanda, günlük yaşamın "ya şu ya bu" mantığını devre dışı bırakacak şekilde birlikte bulunur.

Benzer şekilde **Freud**, en dramatik haliyle belki de rüyalarda dışa vurulan bilinçaltının, çelişkiyi çözüme kavuşturmak yerine devam ettirdiğini iddia etmişti.[2] ***Kutsal Motorlar***'ın alışıldık olanı dışlayıp, iç içe geçmiş hisleri – korku ile birlikte arzu, hasretle birlikte tiksinti - açığa çıkararak sergilediği şey, kutsallıkla, bilinçaltı ya da düşsellik arasında sinemasal türden bir yakınsamadır. **Freud**, tekinsizlik üzerine kaleme aldığı ünlü makalesinde tekinsizin *(unheimlich)* duygu karmaşasına doğru evrimleşen bir kavram olduğunun altını çizer. Tıpkı kutsal gibi: hem

kendisi hem öteki, hem bildik hem yabancı, hem sıradan hem sıra dışı. **Carax** rüyasını – Hristiyan ve Pagan geleneklerinden gelen - geleneksel olarak kutsal kabul edilmiş görüntülerin ve temaların, tam da popüler sinemanın modern lehçesine tercümesi yoluyla sunmakta. Böylece, coşkun bir kaçışa kapı aralamakta ve bizleri sürekli akış halindeki, tanıdık olduğu kadar yabancı, güzel ama acayip, sıradan fakat kutsal bir dünyaya doğru içsel bir yolculuğa çıkarmakta. ***Kutsal Motorlar***'da tekinsiz hava, yabancılaştırma efektleriyle, kutsalın sinemasal ifadesine ulaşır ve o ifadeyi pekiştirir.

Tekinsizlik, bazı yaklaşımlarını ve duyarlılıklarını ***Kutsal Motorlar***'ın da paylaştığı bir sanat akımı olan gerçeküstücülüğün sevdiği bir ruh haliydi (Paris'in şimdilerde boş ve içinde sağa sola saçılmış mankenlerin yer aldığı ünlü mağazası Samaritaine'de geçen bir sahne, gerçeküstücülerin tümünde görülen manken, robot takıntısından ve harabelere, demode şeylere olan tutkusundan faydalanır). Sanat tarihçisi **Celia Rabinovitch**'in öne sürdüğü gibi sürrealistler tekinsiz yaşanmışlıklarda, kutsal olan karşısındaki dünyevi deneyimlerimizin bir benzerini buldular.[3] ***Kutsal Motorlar***'da tekinsizlik değişik formlarda bolca mevcuttur: gece sahneleri, tuhaf geçişler, belirsiz kimlikler, kılık değiştirmeler, ikizler vb... Filmin öne çıkan atmosferi, öykü anlatmıyor oluşu ile birlikte gündelik, akla uygun, belli amaçlar doğrultusunda şekillenmiş yaşantının mantığını yerinden oynatır. Filmin bize yaşattığı aklın kabul etmediği bir deneyimdir. **Rudolf Otto**'nun kutsalı akıl almaz üzerinden tanımlayışı ünlüdür; hislerimizi bulandıran, cezbeden, ürkütücü bir gizem. ***Kutsal Motorlar*** için de bu geçerlidir.



Ancak ***Kutsal Motorlar***'daki kutsallığın, filmin öte dünyaya yaptığı göndermelerle de bir alakası var. **Freud** ve **Jung**'dan faydalanmakla beraber, onların ikisinden de önemli ölçüde ayrılan bir psikolog olan **James Hillman**, rüyaların ölümle ve bilinçdışının mitler üreten güçleriyle ya da öte dünya ile bir buluşma olduğunu iddia etmişti. **Hillman**'a göre rüyalarda psişe ya da ruh yaratılır ve sonsuza değin pek çok surette yeniden yaratılır. "Öbür dünya bir ruhlar evreni, bütünüyle ruhani bir dünyadır" diye yazar **Hillman.** Onun iddiasına göre "Orada yalnızca ruhlar bulunur ve öbür dünya fikri bizim hayat deneyimimizi kökünden değiştirir.[4]"

Rüyaların dönüştürmesi yoluyla hayat deneyimimizde köklü değişiklikler olur: İzleyicisine yaşattığı sonsuz rüya ve ısrarla sunduğu öte dünya perspektifi ile

Kutsal Motorlar'daki temel dinsel unsurun bu olduğunu düşünüyorum. ***Kutsal Motorlar***'ın başlangıcında gördüğümüz izleyici kitlesini, Platon'un mağarasında, kendilerini atalet içinde tutan yanılsamaların boyunduruğu altında hareketsiz kalmış biçarelerin bir benzeri olarak görmek mümkündür. ***Kutsal Motorlar*** bu imgeyi çağrıştırır ancak onun karşısında durur. Sessizce oturmuş, seyre dalmış olsalar da izleyiciler kanımca, sinemanın düşsel dünyasında kendi hayal güçlerine uzanan ve bu gücü harekete geçiren dönüşüme ve ebedi değişime tanıklık etmektedirler. Ve Platon'un hakikatin ışığına ulaşmak amacıyla mağaradan kaçan felsefi kahramanının aksine, ***Kutsal Motorlar***'ın rüya gören kahramanı, birden fazla hakikatin ve değişken kimliğin olduğu sinema mağarasında, rüya halinde kalmayı ister.

Brent Plate, filmlerin masal üretme yeteneğimizi harekete geçiren, bir dinlenme ve canlanma alanı olduğunu ileri sürmüştür.[5] **Hillman** bu alanı bilincin dışına, öte dünyaya yerleştirir. ***Kutsal Motorlar***'da bu iki görüş birbirine yakınsar. ***Kutsal Motorlar*** ile **Andre Bazin**'in kutsal an tabirinin benzerliği tesadüfidir. Kutsal an – "şu anda"nın kutsallığına yapılan vurgu- yorumlanmayı, Hollywood'da çok görülen şekliyle formüle edilmiş anlatılar yoluyla anlamlandırılmayı reddeder, fakat pür dikkat yaşanmak ister, öyle ki yaşattığı bu deneyim hayatımızı değiştirebilir. **Carax**'ın sunduğu şey, kutsal hakkında çoğunlukla eğlence endüstrisi, geleneksel siyaset ve kilise kaynaklı güçler tarafından bize yutturulmaya çalışılan dar görüşlerin maskesini düşüren sanatsal bir karşıt görüştür.

Hölderlin "Sanatın doğayı özgürce yeniden üretmesi, insana dehşet veren, ilahi bir rüyadır.[6]" diye yazmıştı. ***Kutsal Motorlar***'ın tanrısal ve rahatsız edici rüyası ile birlikte yaşamanın en iyi yolu, bizi tek ve kesin bir "anlam" üzerinde uzlaşım hedefleyen yorumlara yöneltecek zorlamalara karşı koymaktır denilebilir. Rüyayı yorumlamamak, bunun yerine kendimizi ***Kutsal Motorlar***'ın hem tanıdık hem yabancı, hem karanlık ve hem ışıltılı deneyimine teslim etmek: Onlarsız yaşayamayacağımız kutsal rüyaların büyüsüne kapılmak.

* Metin ilk olarak "Journal of Religion & Film"de yayınlanmıştır (2013, Vol. 17: Iss. 1, Article 41). (http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol17/iss1/41)

Notlar:

[1] Maurice Blanchot, "Dreaming, Writing," Michel Leiris, *Nights as Day, Days as Night*, içinde, çev. Richard Sieburth (New York: Marsilio Pub, 1998), xxviii.

[2] Bkz, örnek, Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, çev. James Strachey (New York: Avon Books, 1965), 353.

[3] Bkz, Celia Rabinovitch, *Surrealism and the Sacred: Power, Eros, and the Occult in Modern Art* (Boulder, CO: Westview Press, 2004).

[4] James Hillman, *The Dream and the Underworld* (William Morrow Paperbacks, 1979), 46.

[5] S. Brent Plate, *Religion and Film: The Re-Creation of the World* (London: Wallflower Press, 2008).

[6] Blanchot, "Dreaming, Writing," xxviii, içinde Hölderlin'e atıfta bulunulur.

ACEMİ MÜEZZİN'E BAŞLASAM MI?

sevgi ceren kahraman

Sen Aydınlatırsın Geceyi
Yönetmen: Onur Ünlü
Senaryo: Onur Ünlü
Görüntü Yön: Vedat Özdemir
Sanat Yön: Hüsamettin Demirci
Kurgu: Emre Boyraz
Oyuncular: Ali Atay, Demet Evgar, Damla Sönmez, Serkan Keskin, Ahmet Mümtaz Taylan, Ezgi Mola, Ercan Kesal, Cengiz Bozkurt, Tansu Biçer, Nadir Sarıbacak, Derya Alabora

2013/ 107'/ Türkiye

Sözlerini anlamadığımız bir şarkı düşünün. Hiç durmadan karşımıza çıktığını. Kafanızın içinde durmadan dönüyor bir süre sonra. Devrilmiş bir motorun havada dönen tekeri gibi. İlk duyduğunuz anı bile unutuyorsunuz. Sizin dilinizden değil. Ama sizin duygunuzdan olduğu kesin. Soğuk bir havada ciğerlerinizden gökyüzüne verdiğiniz buharlı bir nefes gibi. Sizden dünyaya karışmış bir parça. Bu dünya size ait değil belki. Ama duyguya hiç yabancı değilsiniz.

Bilmem söze nasıl başlamalı. Sondan başlamalı belki de. Çünkü bazı hikayeler sondan başlar. Sondan başlayıp başlangıca giden tersten bir zaman akışından bahsetmiyorum. Bazı hikayeler sondan başlayıp daha da sona gider. Hikaye başlamadan önce **Onur Ünlü**'nün *"İnsan endişeden yaratılmıştır"* diyerek **Euripides**'den alıntıyla bizi uyarması boşuna değil çünkü. Burası bir kasaba. Sıra dışı özelliklerle bezeli, doğaüstü güçlere sahip insanlar var burada. Olağanüstü şeyler yapmıyorlar, öyle bir istekleri de yok zaten. Bak Cemal'e. Sanki gündelik rutininin en olağan parçası gibi kesiyor siyah-beyaz bileklerini, akıtıyor koyu gri kanını kaldırımlara. Çünkü ne yapsa olmuyor, mutlu olamıyor, unutamıyor çocukluğundan ne kaldıysa. Çocuklukta yaşananlar ileride taşıdığımız tüm endişelerin temeli, can sıkıntılarının kaynağı. İstediğin duvarın ardını gör, istediğinden geç git.





Sahip olunan özellikler sırf sahip olunduğu için değiştirmiyor kimsenin hayatını. Hayat, senin benim bildiğin gibi. Bazıları daha çok farkında, daha çok merak ediyor neyin ne olduğunu, bazıları sorgulamıyor bile, neden kan ağlıyor gözleri, neden aynalarda görmüyor yansımasını. Hayat Cemal'e zor. Cemal anlamıyor tüm olup biteni. Bu hissiyatı anlatması zor. Var olmanın başlı başına kendisinin ağır ve can sıkıcı olmasını. Belki bu yüzdendir ki Cemal dönen şeylere bakmaktan kendisini alamıyor. Uzun uzun, sanki çok derin düşüncelere dalmışçasına. Kendi içinde kaldıkça, döngü devam ediyor. Filmde sadece iki şarkının dönmesi de bu kapana sıkışmış hissiyatın altını çiziyor.

Sahnelerin aniden kesilmesi, birinden diğerine uzun atlayışlar, ortasında biten şarkılar, filmin sonunda değişen karakterler, onların ani duygu değişimleri. Bir an melankoliden kafayı yiyecekken, Cemal'in göğsüne oturmuş fili neredeyse kanlı canlı görecekken, birden kusmuklar içinde kahkahayı basıyoruz bir alem evlenme teklifiyle. Cemal, Yasemin'i görüyor, onu ağır çekimde, dünya tepe taklakken, duvarların ardından görüyor. Bu iki güneşli, üç aylı gökyüzünün altında Cemal ilk defa mutlu olacağını hissediyor.



Sonrası... Sonrası çok farklı değil aslında. Yalanlar, yanlış anlaşılmalar, şiddet, özür, çaba, yalnızlık... Hepsinden ve diğerlerinden biraz. Bunun bilinçli ya da bilinçsiz yapılmış olmasının bir önemi yok. Önemli olan söylenmiş sözlerin ajitasyon ile "her fenalıktan bahsetme" çabasına dönüşmemesi. Sadece görmek isteyenin görebileceği derinlikte birer kum tanesi. Özellikle son dönem Türkiye Sineması'nın genel sorunlarından biri olan "her şeyden bahsetme" sendromu yok yapısında. Dert, insan olmanın derdi. Ötesinde filmle kuracağınız tüm ilişki, varacağınız her yan anlam sizin sorumluluğunuzda. Sonuçta her çekim bizim ondan okumayı istediğimiz kadar 'enformasyon' içerir.

Bunun yanında **Onur Ünlü** isminin 'absürt' kelimesi ile anılmasının, en azından bu film için gerçeği yansıtmadığı düşünülmeli. Duygu durumu açısından her şey tanıdık, garip olan tek bir hissiyat barındırmıyor. Ama mesela **Shakspeare**'in sonatının okunduğu sahneye 'baba'nın işkembe ve bumbar dolmasıyla dalması gibi sahneleri de absürtlükten daha çok 'beklenmedik olay'ın getirdiği bir parça kahkaha olarak görebiliriz. Bu üzerine incelikle düşünülmüş durumların, karakterleri gerçeğe yaklaştırdığı hissedilmeli. Kendisini idame ettirmekte zorluk çeken Cemal'in, yan hakem olması bunun bir işareti sanki.

Sen Aydınlatırsın Geceyi kurcaladıkça, üzerine düşündükçe çoğalan bir derya. Kasaba siyah-beyaz. Bildiğimiz, gördüğümüz bir yer değil belli. İnsanlar biraz daha farklı ya da değil. Ahlaki açıdan en zayıf karakterlinin (filmin sonlarına doğru anlaşılıyor) elinde görünmez silahı var. İçinden çıkamadığı derdi olanın, duvarlardan geçmesi ne anlamsız. En çok sahip olmak istenilen özelliklerden biri zamanı durdurabilmek ve zamanı durdurabilen de, zaman sevdiğinin yanında aksın gitsin istiyor. Bu dünya çelişkilerle dolu evet. Belki de bu yüzden yabancısı değiliz...



Bu yüzden ***Sen Aydınlatırsın Geceyi***'yi bizim zamanımızdan çok önce var olmuş bir zamandan, günümüze sadece efsaneleri kalmış bir kasaba olarak düşünmeli. Zamanında gerçekten var olmuş bir yerde, gerçekten insanlar yaşamış, dilden dile anlatılarak aktarılmış, günümüze gelmiş gibi "Zamanında duvarların ardını gören bir Cemal varmış"... Tarihin tozlu sayfalarında kalmış mucizelerle dolu bir efsane. Bugün kullandığımız bazı sözler, günümüze o gün yaşayan doğaüstü olaylardan geliyormuş meğerse. "Her şeyden önce, bu sıkıcı insan hayatından önce, sonsuzluk kadar yaşayan, görünmez olan, eşyaları dokunmadan hareket ettiren insanların diyarı varmış..." Sonra tıpkı ***Bir Endülüs Köpeği***'nde 'elin karıncalanması' durumunun elin üzerinde karıncalar gezdirerek bir görsel imgeye çevrilmesi gibi, 'Başımıza taş yağacak' ya da 'Kan ağlıyorum' gibi sahnelere, durumlara rastlayınca, bu sözlerin dilimize girmeden önce bu kasabada yaşanmış olmasından dolayı dilimize yerleştiği düşünülmeli. Çünkü nasıldı: "O günden sonra sevdiği kadını kaybeden her adam için zaman akmaz olmuş, kendini dünyada yapayalnız bulmuş."

Filmde **Onur Ünlü** ve dolayısıyla ***Leyla ile Mecnun*** seyircisine 'kıyak' çeken bir sahne de var, atlanmamalı. ***Leyla ile Mecnun***'un her önemli sahnesine, Mecnun'un

odasının duvarına, **Leyla the Band** konserlerinin sahnesine, repertuarına damgasını vuran **Ferdi Tayfur**'un neden bu kadar önemli olduğunu açıklıyor Cemal. "Az şey biliyor ama içten söylüyor" diyor. Cemal Ferdi ile arasında bir özdeşlik kuruyor belki. Cemal çok şey bilmiyor, çok konuşmuyor, çok gülemiyor ama çok seviyor, sevdiği için çaba sarf ediyor.



Kendine ait bir paragrafı hak eden diğer bir sahne ise 'ölümsüz patron' rolüyle **Serkan Keskin**'in attığı tirat olmalı. Ölümsüzlük yüzünden her türlü ahlaki ve etik sınırı hayatından çıkarmış bu karakter deyim yerindeyse Cemal'e 'ayar' çekiyor. Bu ayarı Cemal onu kafasından vurup, tekrar canlanmasından sonra bir sigara rica ettikten sonra çekiyor. "Eninde sonunda ölecek olan birisin, bu dünyanın derdini çözmesine imkan yok."

Ve elbette ki son sahne... Sinemada anlamlandırmanın çoğunun, gördüğümüz ve duyduğumuzdan değil, gördüğümüzle görmediğimizin devam eden ilişkisinden geldiği söylenir. Cemal'in laneti, gökyüzünde asılı kalan uçaklar, ellerinde cansız tuttuğu eller kadar yabancı değil bize. Cemal artık dünyada yapayalnız. Sevdiğine asla kavuşamayacak. Ve bu konuda yapabileceği hiçbir şey yok.

Bu kadar ismini zikrettikten sonra **Onur Ünlü** ile ilgili birkaç şey söylemek gerekir. Türkiye'de özellikle Avrupa'lı hissetme, Avrupa Sinemasının bir parçası olma çabasıyla bir tutabileceğimiz ve karşımıza sıkça çıkan bir klişe soru vardır: "Filanca auter mü?" Bu soruyu **Onur Ünlü** açısından cevaplama çabasına girme niyetinde değilim. **Onur Ünlü**'nün yaptığı şeyi tanımlamalı mıyız, tanımlayabilir miyiz ya da tanımlamalı mıyız tartışılır. Ama her ne yapıyorsa bir anlamı olduğunu, her yaptığının



bütünün parçası olduğunu düşünüyorum. **Afilli Filintalar** ile gerçekliği başka bir noktadan ele alan yeni edebiyat adamları ile ilişkisi, şair geçmişinin verdiği 'kalbi kırık' ve derin bakış açısı, çaldığı davul, yazdığı diyalog, çektiği film... Hepsi baş aşağı edilmiş bir film karesinin nedeni, sonucu ve bileşeni gibi... **Onur Ünlü** ne yaparsa yapsın, bunu hissediyor ve ne yaparsa yapsın duygudan yola çıkıyor.

Filmle ilgili değil ama çok tartışılan dağıtımı konusuyla ilgili birkaç serzeniş gerek... Türkiye'de film dağıtımının ne kadar sorunlu bir alan olduğu belli. Dağıtım yurt dışı kökenli büyük şirketlerin elinde ve "Sanat Sineması, Bağımsız Sinema" sınırları içinde olan her filme üvey evlat muamelesi yapılıyor. Bu sorunu dağıtıma varmadan, yapım aşamasında sinemacıların hiçbir destek görememesine, verilen desteklerin de ne gibi ideolojik arka plan eşliğinde verildiği konusuna girersek de hiç çıkamayız. Olayı "büyük resim" olarak göremiyor olabilirim. Belki bu sistemin içinde birçok kez haksızlığa uğramış, sistemin içinde bunalmış bir yönetmen olmadığımdan özü kavramamışımdır da! Ama ***Sen Aydınlatırsın Geceyi***'nin dağıtım politikasından zarar gören tek bir kesim var, o da ona ulaşmak isteyip ulaşamayan 'biz'. Umarım ki **Onur Ünlü**'nün bahsettiği 'arthouse' denilen filmlerin gösterileceği bir platform gerçekten oluşturulur; 6-7 şehirde başlayacak olan ve yaklaşık 20 sinema salonunu kapsayan alternatif bir ağ oluşturma çabası sonunda, ***Sen Aydınlatırsın Geceyi*** ve nicelerinin layık oldukları şartlar sağlanır.



Son sözüm şudur ki: "Sinemayı açıklamak zordur çünkü anlamak kolaydır" düşüncesine katılıyorum. Keşke filmi daha iyi açıklamak adına aklıma olumsuz bir eleştiri de gelebilse. O zaman objektif olduğuma dair bir iddiam olabilirdi, ki zaten filmi izleyeli de üstünden beş ay geçti. Varsa da kötü 'an'lar unutuldu. Çocukluğunun hep şahane haylazlıklarla dolu olduğunu düşünen bir iyimser gibiyim. Film bende içselleşti, zaten 'çok güçlü bir film'. Ama bu sinema salonunda seni eline alıp, bir güzel benzetip bir köşeye attığı anlamına gelmiyor. Seni öyle sarsmıyor çünkü. Daha çok içinde demlenen bir demlik çay gibi. Etkisi salondan çıktıktan sonra, belleğinde canlanarak lezzetleniyor. Gücü de buradan geliyor. Bu öyle bir güç ki ***Leyla ile Mecnun'un*** tüm bölümlerini, baştan sona iki ayda bitirmene neden olabilir, tüm **Onur Ünlü** filmlerini başa sarmanı sağlayabilir, kendini "Acaba ***Acemi Müezzin'***e başlasam mı?" noktasında bulmana neden olabilir. Başlasam mı ki?

ÇUKURDA KALMAK

oğuzhan ersümer

Köksüz
Nobody's Home
Yönetmen: Deniz Akçay Katıksız
Senaryo: Deniz Akçay Katıksız
Görüntü Yön: Ahmet Bayer
Sanat Yön: Haluk Ünlü
Kurgu: Ruşen Dağhan
Oyuncular: Ahu Türkpençe, Lale Başar, Savaş Alp Başar, Sekvan Serinkaya, Mihriban Er

2013/81'/Türkiye



Köksüz ilginç bir film, süssüz bir dille anlatılmış 'bildik' bir aile dramı var yüzeyinde, fakat, etkisi hayli derinden hissediliyor. Baba ölüyor (ölümü görmüyoruz) ve boşluğu tüm aileyi kaplıyor. Aile; anne Nurcan, abla Feride, on yedi yaşındaki erkek kardeş İlker ve küçük kız kardeş Özge'den oluşuyor. Bir de anneanne var. O kendi halinde, aileden ayrı yaşıyor ve gayet sağlam duruşlu. Film boyunca, ailede oluşan çukurun kapatılması ile uğraşılıyor. Babanın ölümü ile açığa çıkan sahipsiz enerjinin tüm fertlere ne şekilde dağıldığını ve üzerlerinde ne tip sarsıntılar yarattığını izliyoruz. Özetlemek kolay ancak hikayenin ya da filme yansıyan birçok duygunun, yönetmenin gerçek yaşam öyküsünden kaynaklandığı öğrenildiğinde işin rengi değişiyor. **Deniz Akçay**, senaryoyu, babasını kaybettikten sonra düştüğü bunalıma eşlik eden yedi yıllık bir psikoterapi ardından kazandığı içgörü, mesafe ve elbette mesleki deneyimleri ile ortaya çıkarmış. ***Köksüz***, **Demirkubuz**'un ***Masumiyet***'inin ağır çeken gerçeklik hissini hatırlatan başarılı bir yapım, ama sorunsuz da değil.

Filmin sorunlarından biri, belki de en güçlü yanı olan gerçekçi yanını sekteye uğratan bir durumla ilgili. Buna, bir üslup kararsızlığı, dengesizliği ya da uyuşmazlığı diyebiliriz. ***Köksüz***, hikayenin çıkış noktası olan İzmir'de geçiyor ve ailenin yaşadığı ev, semt (Çamdibi) sokakları, iç mekanlarda kullanılan mobilyalar, eşyalar, kıyafetler vb. aracılığıyla çarpıcı bir gerçeklik duygusu üretiyor.[1] Buna karşın, filmin gerçekçi boyutuna kimi zaman muhalefet edercesine absürde yaklaşan mizahi un-

surlar, grotesk oyunculuk halleri, gerçeküstü tona sahip metaforlar ve özellikle finale doğru ivme kazanan, arabeske göz kırpan melodramatik bir yaklaşım da mevcut. 'Tüm bu sayılanlar ***Köksüz***'ün sahip olduğu estetiğin içinde zaten' şeklinde bir yorum da yapılabilir ama, ben yine de filmdeki üslubun yeterince oturmamış olduğunu söylemek istiyorum.



Yönetmen **Deniz Akçay**, çeşitli röportajlarda, ***Köksüz***'deki mizahi tonu gerçek yaşamın bir temsili olarak onaylıyor. En dramatik anlarda dahi, o anın genel ruhuna zıt bir komedi unsurunun açığa çıkabildiğini söylüyor. Buna itirazım yok elbette, yalnız, benim izlenimime göre, filmin merkezinde bulunan güçlü acı, bu tip komik yaşam olaylarıyla gereğinden fazla hafifletiliyor. Filmin yaratıcı kadrosu, ***Köksüz***'ün izleyiciden bu denli sık ve yoğun gülme, hatta kahkaha almasından memnunlar mı emin değilim.[2] Çünkü bu durum, filmin başat, özdeşleşmeye dayalı yapısını kırıyor ve filmin asıl meselesi pek ciddiye alınmasa da olacakmış gibi bir algı yaratıyor. Anne (Nurcan) ve anneanne (yönetmenin gerçek anneannesi), sorunun filmdeki asıl muhattapları olarak öne çıkıyor. Bunların ardından, Feride'nin 'sevgilisi' Gülağa ve yer yer başkaları da geliyor ancak bunlar ilk ikisi düzeyinde bozucu etki yapmıyorlar. Anneye (**Lale Başar**) "fazla" oynadığı için, anneanneye ise (diyaloglar bir kenara) oynamadığı için gülündüğünü söylemek mümkün. **Lale Başar**'ın oyununda (tabii yönetmenin sorumluluğunda), annenin gelişmelere ayak direme şekli, sık sık ve aksi bir algıya imkan tanımayan biçimde komik bir tonda alımlanıyor; hatta özellikle bir telefon konuşması sırasında, grotesk bir hal dahi alıyor. Anneannenin sahneleri ise, ***Köksüz***'e bir yandan hoş, samimi bir gerçekçilik katarken, diğer yandan ister istemez bir yabancılaştırma efekti izlenimi veriyor. İlki filmin estetiğine gayet uygun düşerken, ikincisi anlatının dengesini bozuyor.



Deniz Akçay, terapi gördüğü dönemde psikanalitik yaklaşıma belli bir yakınlık geliştirmiş ve baba kaybı yaşayan tanıdıklarının tepkilerinden elde ettiği gözlemleri bu yaklaşım doğrultusunda çözümlemiş. Filmde de Freudyen bir bakışın izlerini görüyoruz. Bu bakımdan, bir sahnede arka planda yer alan **Salvador Dali** tablosunun bir 'bilinçaltı' göndermesi olduğuna hüküm verebiliyoruz. İlker'in bir anne figürü ile cinsel ilişkiye yönelmesinin yanı sıra, çiviler ve lavabo giderleri ile kurulan fallik ilişkilerde de benzer göndermeler söz konusu. Yalnız, senaryoyu aynı anda birçok farklı noktaya bağlayan lavabo giderinin, film için önemini kabul etmekle birlikte, küçük bir aşırılıkta da olsa, bir miktar göze sokulduğunu düşünüyorum.[3] Özellikle Feride ve Gülağa'nın karşı karşıya konuştukları bir sahnede giderin, gerçek bir nesne olmaktan çıkıp, gerçeküstü bir seviyeye atladığı söylenebilir. **Freud** ile az biraz haşır neşir olmuş kişiler, "her şeyi cinselliğe bağlıyor" şikayetini duymuş ya da dile getirmişlerdir. Bu bir açıdan, yetersiz bilgiyle birlikte gelen bir suçlama, bir açıdan da içten bilinen bir doğrudur. Bunların her ikisi de bir şekilde haklıdır. Filmi izlerken aklıma gelen şeylerden biri buydu: "Her şeyi (fazlaca) cinselliğe bağlıyor". ***Köksüz***'ün içinde **Freud**, filmdeki tüm anlamlı varlığına rağmen, sanki 'akademik' bir ağırlık da yapıyor.

Filmde pürüzlü gördüğüm diğer bazı küçük noktaları da, montaj-sekans edasıyla geçeyim: İlker'in zaman zaman sezilen amatör oyunculuğu[4], non-diegetic müzik kullanımlarının aşağı yukarı tamamının aşırı duygusal havası, İlker'in arabanın peşinden koştuğu sahnedeki dramatizasyonun bir ölçüde 'tasarım' kokması, sevişme sahnelerinin erotik bir boyut kazanması (odak 'anne figürü' olması gerekirken, daha çok 'cinsel arzular' ağır basıyor), bazı dış çekimlerde İlker ve annesinin net,



çevreninse flu olmasının nedeni konusunda, "psikolojik durumlarını yansıtıyor herhalde" ile 'gerilla usulü' yapılan çekimlerin getirdiği "bir zorunluluk olsa gerek" arasında kalınması, seksen bir dakika gibi kısa bir süresi olan filmin yoğun ve tempolu biçimde ilerlemesinden dolayı, olayların 'sıkıştırıldığı' hissi...[5] Bir itirazımı daha ekleyeyim bu sekansa, bu kez filmin içinden değil dışından. **Akçay**, röportajlarında, filmde başrolün tek tek karakterler değil, aile olduğunu ve asıl vurgunun anne-kız ilişkisine yapıldığını söylüyor.[6] Bana kalırsa, ***Köksüz***'de bir bütün olarak aile baskın; olaylar ve süreler kahramanlar arasında nispeten eşit paylaşılıyor. Feride'nin görece baskınlığı, daha çok otuz iki yaşında, iş güç sahibi, aklı başında bir abla oluşundan ileri geliyor, yoksa bence Feride'yi öne çıkaran filmin anlatımı olmuyor.



Belki de en önemlisi; bir duruş, bir bakış, bir tavır problemi. Problem, yönetmen çukurdan çıkmayı başarmışken, karakterlerine aynı şansı tanımamasından kaynaklanıyor. Bu bakımdan, film gerçekten de "yarı-otobiyografik."[7] ***Köksüz***'de finale yaklaşılırken melodram giderek güçleniyor. Feride'nin evlenme girişiminin aileye hiç de iyi gelmeyeceği anlaşılıyor; film, bittiği noktadan devam etmiş olsa, çok daha "acılı" sahnelerle karşılaşılacak. Feride ***Köksüz***'de, kendinden daha düşük bir entelektüel seviyedeki Gülağa ile evliliğe razı geliyor. Filmin yönetmeni ise, epey sancılı da olsa, bir depresyonun içinden çıkarak TV sektörü içinde popüler bir senaryo yazarı haline gelmiş ve kendi iş alanındaki eşiyle birlikte hayatını sürdürmekte. Elbette, ***Köksüz***'deki hikaye, varolan karakterleriyle kurulduğunda, ulaşılacak sonun filmdekinden çok da farklı olması beklenemez. Ancak filmde seyirci, seyrettiği dünyanın çaresizlikleri içinde kısılıp kalıyor. Yönetmen ile hikaye arasında, dolayısıyla seyirci ile hikaye arasındaki mesafe farklı olmuş olsaydı... **Deniz Akçay**, yıllar içinde psikoterapinin de etkisiyle, yaşadıklarına belli bir mesafeden bakabildiğini, bunun da filme yansıdığını söylüyor.[8] Fakat, geçmişiyle kurduğu mesafeyi seyircisiyle tam anlamıyla paylaşmıyor sanki. Bunu ne denli bilinç dahilinde yaptığını bilemiyorum. Bildiğim şey, filmdeki türden zorluklara karşı mesafemizi yitirdikçe, acılar denizinde kaybolacağımız.

Köksüz'ün ilginç bir film olduğunu söylemiştim, herhalde en ilginci, saydığımız sorunların onu iyi bir film olmaktan uzaklaştıramamasıdır. Bu 'yarı-yüzleşme' filmi küçük, cesaretli, olabildiğince içten ve samimi. Türk sinemasında çok sık rastlanmayan, son derece sıkı dokunmuş bir senaryo ve mizansene sahip. Her sahnenin fazlalıkları elenerek en yoğun kıvama indirgenmeye çalışılmış. Kendi içinde bütünlüğünü koruyan, oldukça başarılı bir matematik düzen içinde ilerliyor her şey. Bunlara ek olarak, Feride'nin iş yerindeki bilgisayar ekranında yer alan, varoluşa gönderme yaptığını tahmin ettiğim 'duvar kağıdı',



sahnelerin arka planına yerleştirilmiş insanların gelecekte gerçekleşecek olaylara attığı kancalar (sarışın kadın), art arda gelen sahneler aracılığıyla yapılan karşılaştırmalar (çivi çakma)[9], bir sahneye ait sesin bir başka sahne üstüne düşürülmesiyle oluşan tempolu geçişler (halk oyunu provası), diyalogların filmin geçtiği mekana ait göstergeler ve olaylarla güçlendirilmesi (Göztepe maçında olanlar) de filmin düzeyini yükselten unsurlardan bazıları.

Feride rolündeki **Ahu Türkpençe**, *"Hikâye o kadar içimi acıttı ve etkiledi ki, seyirciyle paylaşmak için sabırsızlandım. (...) Amacım elimden geldiğince samimi bir şekilde bu acıyı seyirciyle paylaşmaktı,"* diyor.[10] Filmin öne çıkan yanı 'hikayesi' değil belki, fakat gerçekten de her insana dokunabilecek, yakıcı bir duygu bırakıyor izleyicinin üzerinde. ***Köksüz***'ün bir ilk film olduğunu da hesaba katarsak, umudumuzu arttırmamız için kendimizi tutmamıza gerek yok.

Dipnotlar

[1] Bir kıymeti varsa, filmdekilerle birebir divanlarda uyumuş, kimi yün ceketleri koklamış, bazı karakteristik diyalogları önceden işitmiş ve karakterlerin geçtiği mekanlarda yıllarını geçirmiş bir İzmirli olarak da söylüyorum.

[2] Filmi 50. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde iki kez izleme imkanım oldu. İzleyici gözlemim buradan dayanak buluyor.

[3] Sözünü ettiğim 'göze sokma' konusu, Akçay'ın seyirci için her şeyi anlaşılır kılmak ya da kendi sözlerini kullanalım, "olabildiğince fazla kişiyle temas etmek" isteğiyle ili*şkili olabilir. Bu denli açıklığa meyil ediş,* filmleri kolayca kavranıp kenara itilecek bir ürüne yaklaştırma tehlikelerini de içinde barındırıyor. Buna ek olarak, filmin kapalı bıraktığı ya da kapalı olduğu sanısı uyandırabilecek her şeyin, neredeyse her şeyin, yönetmenin röportajlarında açıklandığını da görmek mümkün. Bkz."Babamın ölümünü film bitince kabul ettim", röp. Fatih Özgüven – Deniz Akçay, Radikal Hayat, 16.04.2013, http://www.radikal.com.tr/hayat/babamin_olumunu_film_bitince_kabul_ettim-1129664

[4] İlker aslen oyuncu değil, anne rolündeki Leyla Başar'ın gerçek hayattaki oğlu aynı zamanda.

[5] Aslında sahneler tek tek ele alındığında, son derece ekonomik ve sorunsuz biçimde düzenlenmişler ancak filmin tamamına bakıldığında, film biraz nefes alsa daha iyi olacakmış gibi de düşünüyor insan.

[6] Bkz. "Babası göremedi ama o Venedik'te", Olkan Özyurt, Sabah Gazetesi, 31.08.2013, http://www.sabah.com.tr/Cumartesi/2013/08/31/babasi-goremedi-ama-o-venedikte & "Bu filmde başrol ailenin; 'Köksüz', röp., Gülhan Düzgün - Deniz Akçay, Antrakt Sinema, http://www.antraktsinema.com/makale.php?id=308

[7] "Venedik Günleri 2013", Deniz Akçay ile görüntülü röportaj, http://cineuropa.org/vd.aspx?t=video&l=en&did=243275

[8] "Deniz Akçay Katıksız ile Köksüz Üzerine", Altyazı Dergisi, röp. Senem Aytaç / Berke Göl – Deniz Akçay, 08.05.2013, http://www.altyazi.net/soylesiler/deniz-akcay-katiksiz-ile-koksuz-uzerine/

[9] Film bu tür kurgu atraksiyonları sırasında gerçekçi yönden zayıflayıp, biçimci bir havaya da bürünüyor, ama yönetmenin niyet ettiği sonuca ulaşabilmek açısından yeteneği de son derece önemli ve Akçay istediğini büyük ölçüde almış görünüyor.

[10] "Ne onunla ne de onsuz.", röp., Suzan Demir - Ahu Türkpençe, Taraf gazetesi, 26.09. 2013, http://www.taraf.com.tr/haber/ne-onunla-ne-de-onsuz.htm

ANA SÖYLEŞİ

BELMİN SÖYLEMEZ İLE KENTİN, KADININ, YAŞAMIN ŞİMDİSİ

**"Bence asıl sorgulanması gereken nokta bu.
Gençler neden yorgun, neden mutsuz, neden gitmek istiyor?"**

söy: ece özdemir
koordinator@sekans.org



Zaman, modernite ve kapitalizmle birlikte başa çıkamadığımız, başa çıkmaya çalıştıkça hırpalandığımız bir mevhuma dönüştü. Zamanı hıza indirgeyen ve mesai saatlerine göre bölümleyen bir anlayışla kendi zamanımızı, iç ritmimizi kaybettik. *Şimdiki Zaman*'ın karakterlerinde görülen çıkışsızlık hali, zamanın bu 'yanlış' algılanışıyla da ilgili olabilir mi?

Kendimize ve duygularımıza yabancılaştığımız bir çağda yaşıyoruz. Mina bu anlamda ona dayatılan zamanı geride bırakıp gitmek istiyor. Aslında kendini yeniden bulmaya, keşfetmeye çalışıyor. Ancak bir yandan da işsiz ve yalnız olduğu için hızla akıp giden zamanın dışında kalmış bir karakter. Şimdiki zamandan geleceğe kaçmak için çabalıyor. Kafe patronu Tayfun ise şu an bulunduğu yerde 'geçici' olduğuna kendini inandırmış bir karakter. Hayallerini ertelemiş, kendini akışa bırakmış, teslim olmuş. Kendi deyimiyle 'geçicilik hala devam ediyor'. O yüzden Mina'ya ilgi duyuyor, zamanın dışında yaşama cesareti gösterdiği için. Filmdeki karakterlerin içinde en kaderci olanı Tayfun. Diğer falcı Fazi ise zamana ayak uydurmaya çalışan biri. Hayata bakışı daha gerçekçi; özgürlüğün kaçışta değil ekonomik bağımsızlık kazanmakta olduğunu düşünüyor. 'Zamane' ilişkilerden muzdarip olsa da bugünü yaşayan ve şimdiki zamanı değerlendiren tek karakter o. Tayfun ve Mina şimdiyi tam yaşayamıyor, yarını düşleyerek bugünü erteliyorlar.



Şimdiki Zaman'ın ana izleğini 'gitmek' oluşturuyor. Mina Amerika'ya gitmenin yollarını ararken, diğer karakterler de hayatlarından pek memnun değil gibiler. Herkes içten içe en iyisinin çekip gitmek olduğunu düşünüyor. Neden çekip gitmeği işaret ediyorsunuz?



Sinema tarihi de tıpkı hayat gibi özgürlüğe kaçmak isteyen karakterlerle dolu. Aslında çekip gitmeyi değil, gitmek arzusunu işaret ediyorum. Bana da tanıdık olan o duyguyu anlatmak istedim. Mina gibi gitmeye karar vermiş bir insanın yaşadığı ruh hali, çelişkileri... Belki o da yüzde yüz emin değil ve bocalıyor. Bence asıl sorgulanması gereken nokta bu. Gençler neden yorgun, neden mutsuz, neden gitmek istiyor? Bu sadece kadınlara özgü olan bir durum değil, bize dayatılan rollerin dışında var olmak isteyen herkesin sorunu. Bir aidiyetsizlik, dışında kalma duygusu. Önemli olan neden gitmek istediğimiz. Hem Türkiye'de hem dünyada (Slovakya'dan Hindistan'a...) filmin gösterildiği farklı ülkelerde izleyiciler filmden sonra yanıma geldi ve benzer dönemler yaşadıklarını ve filmi tanıdık bulduklarını söylediler.

Peki Mina'nın yeni bir hayat kurmak için seçtiği ülke neden Amerika? Amerika, Mina'nın da muzdarip olduğu işsizlik, yalnızlık, yabancılaşmayı yaratan sistemin merkeziyken, hayallerini süslemesi bir çeşit ironi mi?

Murathan Mungan'ın çok sevdiğim ***Avara*** adında bir şiiri var:

've bir gün gideceğimiz Amerika vardı
herkesin bir Amerika'sı vardı o zamanlar
herkes gece istasyonlarında
kendi Amerika'sını ararda'

Bu şiiri çok severim, hikayeyi yazmaya başladığım ilk günlerde bir arkadaşımın tavsiyesiyle keşfetmiş ve yazarken tekrar tekrar okumuştum. Tıpkı şiirdeki gibi Mina için de Amerika bir ütopya. Yeni hayatın simgesi, coğrafyada 'yeni dünya' olarak adlandırılması gibi. Filmdeki bir sahnede Mina eğitim fuarında 'Amerika'da yaşamak hayal değil' tabelasını görüyor, özgürlük heykeli fotoğraflarının arasında dolaşıyor. ***Şimdiki Zaman***'ın çıkış noktası olan 90'larda Amerika'ya gitmek isteyen çok genç insan vardı, arada yaşanan onca sosyo-ekonomik değişime rağmen hala var. Filmi yazarken, tasarlarken farklı dönemlerde arkadaşlarım (çoğu genç kadın-

lar) binbir zorlukla para biriktirip, vize almayı başarıp gittiler. İronik gibi gelebilir ama yurtdışında özellikle Amerika'da yeni bir hayat kurmayı hayal eden gençlerin sayısı günümüzde de az değil.

Roland Barthes falın, hiçbir zaman sistemi, düzeni altüst etmeye yönelmeyeceğini; hep daha çok 'uyumayı' öğütlediğini düşünüyor. Siz filmde nasıl kodladınız kahve falını? Neye aracılık ediyor, neyi öğütlüyor?

Roland Barthes herhalde hiç Türk kahvesi içmemiş, fal bakmamış veya baktırmamış! Şakası bir yana ***Şimdiki Zaman***'da fal klasik anlamda bir geleceği okuma ve kehanette bulunma yöntemi değil. Falı bir iletişim aracı, bir hikaye anlatıcısı olarak tasarladım. Mina'nın kabuğundan kendini anlatarak çıkması için, kendini ifade edebilmesi için bir araç. Mina'yı fal yoluyla tanıyoruz, keşfediyoruz. Mina ise baktığı fallarda başkalarıyla bağ kurmaya başlıyor. Burada fal onun sırlarını, özlemlerini, korkularını paylaşmasını sağlıyor. İç dünyamıza tutulan bir ayna gibi veya terapi gibi. Her fincanda ayrı bir hikaye, ayrı bir dünya var. Aynı zamanda da hayal gücünü, sezgileri, birbirini anlayabilme yeteneğini de temsil ediyor.

Filmde fal baktırmaya gelenler hep kadındı. Erkeklere oranla, kadınların fala olan merakları, falla kurdukları ilişki daha yoğun ve filmde olduğu üzere geleceği öğrenmekten öte bugünü anlamlandırma aracı. Kadınlar şimdiki zamanla daha mı çok ilgililer?



Fal baktıran müşteriler çoğunlukla Mina ile ortak noktaları olan, benzer dertlerden muzdarip, arayışları olan kadınlar. Kadınlar belki de yaşadıklarını daha çok sorguluyor veya anlamlandırmaya çalışıyorlar. Bu sayede de yükünü hafifletiyorlar bir anlamda.

Karakterlerinizi fiziksel olarak da duygusal olarak da yalnızlaştırmışsınız (Aileleri, arkadaşları, sevgilileri olmayan ya da ilişkileri sorunlu olan karakterler). Onları şehir mi böyle yalnız kılıyor?

Şehirde bağımsız olarak var olmaya çalışan karakterler daha yalnız. Mina için yalnızlık bilinçli bir tercih. İlişkilerinde hayal kırıklığı yaşamış, ailesi ile bağlarını kopartmış, kendisini soyutlamış. Bizim toplumda genç bir kadının yalnız kalması kolay değildir. Mina'nınki bağımsız olarak yeni bir hayat kurmak isteyen, gitmeyi seçmiş bir kadının yalnızlığı. Diğer falcı Fazi de kendi ayakları üzerinde durma



mücadelesi veren bir genç kadın. O da hem ekonomik bağımsızlık istiyor, hem de bir aşk arayışı içinde. Şehirde kaybolmuş gibi, gidebileceği bir evi yok, göçebe yaşıyor. Filmde yalnız ve ekonomik anlamda güvencesiz kadınların şehirde yaşadığı tekinsiz havayı hissettirmek istedim. Sürekli diken üstünde olma hali, gece yürürken, karanlık binaya girerken, evde tek başınayken içerden gelen sese kulak kabartırken yaşanan gerginlik. Kafe patronu Tayfun ise yalnız değil. Onun kafedeki halini görüyoruz ama aslında kalabalık bir ailesi, nişanlısı veya eşi, arkadaşları olan bir karakter. Ancak Mina'ya farklı bir yüzünü gösteriyor.

Filmde zarifçe kendini gösteren bir şehir estetiği var. Eski mekanlarla kurduğunuz ilişki, kafedeki göl resmi, Mina ve Tayfun'u dışarıda baş başa gördüğümüz mekana düşen şehir ışıkları... Görüntü ve sanat yönetimini nasıl tasarladınız?

Senaryoyu **Haşmet Topaloğlu** ile beraber yazdık. Senaryoyu yazarken bir taraftan yazdığımız mekanları dolaşıyor, fotoğraf çekiyor, notlar alıyorduk. Şehrin işlek caddelerinde kafelerde, vapur iskelelerinde, vapurda, istasyonlarda dolaşarak kafamızda filmin atmosferini oluşturarak yazdık. Atmosferin kağıt üzerinde de hissedilmesini istedik.

Görüntü yönetmenimiz **Peter Roehsler** Avusturya'da yaşıyor. **Peter** ile bağlantı kurduk ve tretınanı gönderdik. **Peter, *Şimdiki Zaman***'ı ilk okuduğunda onun kafasında oluşan atmosfere dair birkaç fotoğraf gönderdi. Bunlar onun İstanbul'da çektiği fotoğraflardı ve benim kafamdaki atmosferle birebir örtüşüyordu. Ben de senaryo ve araştırma aşamasında çektiğim fotoğrafları gönderdim, gerçekten onun gönderdiklerine çok yakın karelerdi. Önemli olan karakterin dünyasını ve ruh halini oluşturmaktı. Sanat yönetmenimiz **Revan Barlas** ve sanat ekibi de çok titiz bir çalışma yaptı, evi Mina'nın kozası gibi kur-



dular. Mina'nın oturduğu eski dökük bina, ıssız bahçeye bakan pencere, tavandaki rutubet izleri gibi her detay Mina'nın dünyasını oluşturuyordu. Örneğin **Revan,** Mina'ya kapısı olmayan eski bir gardrobu uygun gördü. Gardroba kapı yerine bir tül perde dikilmesini önerdi. Bu Mina'nın savunmasız ve kırılgan dünyasını çok doğru bir şekilde simgeleyen bir detay. Bir başka örnek de filmdeki kahve fincanları. Fal sahnelerinde birbirinden farklı birçok fincan görüyoruz; hiçbiri birbirinin aynısı değil çünkü hepsi farklı kişileri, farklı hayatları temsil ediyor. Kafede ise düşsel, gerçeküstü bir boyut olsun istedik. Klasik anlamda bir kafe görüntüsünden ziyade rüyavari bir derinlik katan, biraz da tiyatro dekorunu andıran bir fon istedik. Fondaki fotoğrafı yüzlerce resim ve fotoğraf arasından seçtik, internetten satın aldık ve kafe duvarı boyutunda bastırtarak tıpkı bir duvar kağıdı gibi kaplattık. Tayfun ve Mina'nın kendilerinden bahsettiği mekanın ise o anki ışıltılı ruh hallerine paralel bir yer olmasını istedim. Naylon brandalı kafe, sonradan ışıkçımız **Ersin Aldemir** tarafından ilave edilen renkli ışıklarla tam istediğim fonu oluşturdu.



Filmde kentsel dönüşüme ve eskiye dair hatlar var. İstanbul hızla 'yeni'lenmeye çalışılan bir kent. Siz ise filmde eskiye sıkça göndermede bulunuyorsunuz. Mekanlar, karakterlere izlettirdiğiniz Yeşilçam filmi, söylettirdiğiniz şarkı... 'eski'ye vurgu neden?

İstanbul'un tarihi mekanları, eski filmler, bunların hepsi hayatımızın ve kültürümüzün birer parçası. Ben İstanbul'da doğdum. Çocukluğumun bir kısmı Ankara'da geçti ama her tatilde trenle İstanbul'a gelirdik. Haydarpaşa'da trenden iner, filmdeki vapur iskelesinden vapurla karşıya geçerdik. Anneannemin bizi şubat tatilinde karlı bir günde Emek sinemasında film izlemeye götürdüğünü hatırlıyorum. Karlara bata çıka sinemaya gittik ve çöllerde geçen bir film izledik. Emek sineması gözüme bir masal mekanı gibi görünmüştü. Sonraları sinema kültürümün oluşmasındaki en önemli unsurlardan biri oldu. Ben bu yaşam kültürünün şehir sakinlerine danışılmadan hoyratça yok edilmesine karşıyım. Şehri İstanbul'da yaşayanların yakından tanıdığı yüzü ile, ara sokakları, işlek caddeleri, vapuru, kalabalık otobüsleri ile göstermek istedim. Filmdeki mekanların bir kısmı çekimden sonra boşaltıldı, yıkıldı veya yıkılmak üzere. Çekim yaparken onların ilerde değişim geçireceğini tahmin ediyorduk ama bu kadar hızlı bir şekilde gerçekleşeceğini bilmiyorduk. Filmde ise eskiye değil, hafızaya vurgu yapıyorum. Hafızasızlığa, unutmaya, yitirmeye öfke duyduğum için. Farkına varmadan, üzerine düşünmeden yitirmeye dair bir vurgu. Bu yüzden ***Şimdiki Zaman***'da İstanbul ana karakterlerden biri.

***Bıyık* isimli bir belgeseliniz var: gündelik olan üzerine düşünüyoruz, ki *Şimdiki Zaman*'da falla yapmaya çalıştığınız şey de bu. Kadınların sadece onlara has olan gündelik deneyimlerinin anlatılması biraz gecikmeli gerçekleşmiyor mu? Türkiyeli kadın yönetmenlerin, kadınlar üzerine yeterince düşündüğünü söyleyebilir miyiz?**

Türkiyeli kadın yönetmenler kadınların bu toplumda yaşadığı sorunlara dair geçmişte çok güzel filmler var. Birlikte çalışma şansını bulduğum **Bilge Olgaç,** 70'lerde ve 80'lerde bu sorunları özellikle taşra üzerinden inceler. ***Açlık***, ***Gülüşa***, ***Kaşık Düşmanı***, ***İpekçe*** filmlerinde olduğu gibi. Keşke bu filmler restore edilse de tekrar izleme, üzerine konuşma şansı bulsak. Geçmişte az sayıda kadın yönetmen olmasına rağmen çalışmaları gerçekten dikkate değer.



Aslında ben kadın yönetmenlerin sadece kadınlık deneyimleri ile doğrudan ilişki kuran filmler yapması gerektiğini düşünmüyorum. Erkeği tanımlayan filmler de kadınlık durumunu ve toplumdaki konumunu sorgulamamızı sağlayabilir. Bence asıl ihtiyaç duyduğumuz, şehirli kadınların hikayelerini anlatan filmlerin çoğalması. Şehirli kadınlar farklı farklı sorunlar yaşıyorlar. Sinema onların kimlik arayışına ve bireyselleşme mücadelesine daha çok yer vermeli.

En son Pelin Esmer'in *Gözetleme Kulesi* ve Yeşim Ustaoğlu'nun *Araf*'ı üzerine bu filmlerin kadın yönetmen elinden çıktığı ancak kadın karakterlerine sundukları sonlar, çıkışsızlık üzerinden değerlendirildiğinde eril bulunduğu yazıldı. Her iki film de kadın deneyimlerini perdeye taşıyor ancak feminist bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, karakterlerine gelenekselden başka çıkış sunmuyorlar. Böyle bakınca kadın filmlerinin olduğu ama feminist filmlerin olmadığı düşünülüyor. Bir kadın yönetmen olarak siz ne dersiniz?

Ben buna katılmıyorum. Bence her iki film de güçlü kadın karakterler sunuyor bize. Her iki kadın da toplumun biçtiği rolleri kabullenemeyen, kendilerini kuşatan çevre ve aileye kafa tutan karakterler. Bir filmi finaliyle değerlendirmeyi yanlış buluyorum. Bence önemli olan filmin duygusu, bıraktığı tortu ve o çıkışsızlığı verebilmesi. Filmler bazen bir kesit sunar, bazen de bir dünya yaratır; önemli olan seyirciye de alan bırakabilmek. Ben son dönemde yapılan filmlerin merkezinde güçlü kadın karakterler olmasını, filmlerin onların mücadelesi üzerine kurulu ol-

masını çok değerli buluyorum. Türkiye sinemasında kadının temsilinin nitelikli bir şekilde artması beni çok mutlu ediyor.

Yanılmıyorsam Alin Taşçıyan yazmıştı; sette kadın bir yönetmen olarak zorluklar yaşamışsınız. Sinema Türkiye'de hala eril bir arena mı?



Belgesel yaparken kadın yönetmen olmak çok avantajlıydı. Özellikle kadınların olduğu ortamlarda girmek ve iletişim kurmak açısından büyük kolaylık sağladı. Kadınlar tabii olarak kadın yönetmenin yanında daha rahat hissediyordu, bu da çekimlerde hem samimiyet hem de doğallık sağlıyordu. Daha önce yönetmen yardımcılığı yaptığım için set tecrübem vardı. Buna rağmen ilk kurmaca filmini yapan bir yönetmenin yaşadığı zorlukları yaşadım diyebilirim. Öncelikle setteki hiyerarşiyi yadırgadım. Neticede yönetmen ekibin lideri, herkes sizin söyleyeceğiniz şeye bakıyor. Sizden yer yer sert olmanız bekleniyor, benim mizacım ise pek öyle değil. Bazen de kadın olduğunuz için ego mücadelesi ile karşılaşabiliyorsunuz.

Bir de çok minimal bir bütçe ve çok az kişilik bir ekip olduğumuz için doğal olarak zorlandığım noktalar oldu. Ancak çok gönülden çalışan, yaratıcı ve pratik bir ekip olduğu için bu zorluklar kısa sürede aşıldı. İlk kurmacasını çeken yönetmene karşı da belki ilk başta bir güvensizlik oluyor ama bu çok çabuk aşılıyor. Son yıllarda kadın yönetmenlerin sayısında büyük bir artış var, özellikle dizi sektöründe çok sayıda kadın yönetmen ve yapımcı var. Bu yüzden set ekipleri kadın yönetmeni eskisi kadar yadırgamıyor.

Son olarak yeni projenizi ve en sevdiğiniz filmleri merak ediyoruz.

Şu an düşünce aşamasında olan iki proje var kafamda. Biri yine günümüz İstanbul'una dair daha karanlık ve kaotik bir hikaye. Diğeri ise Akdeniz'de geçiyor. Önümüzdeki günlerde birine karar vereceğim. Galiba İstanbul'daki ile devam edeceğim çünkü diğeri uzun soluklu bir proje.

En sevdiğim filmleri listelemek çok zor ama beni en çok etkileyen filmlerden bazılarını söyleyeyim, ancak bu liste ara ara değişebiliyor: ***400 Darbe*** (François Truffaut), ***Stalker*** (Andrei Tarkovski), ***Balın Tadı*** (Tony Richardson), ***Persona*** (Ingmar Bergman), ***Batan Güneş*** (Antonioni,) **Morvern Callar** (Lynne Ramsay), ***Masamdaki Melek*** (Jane Campion), ***Chungking Express*** (Wong Kar Wai), ***Benden Başka Herkes Ölüyor*** (Valeria Gay Germanika), ***Tabu*** (Michel Gomez).

ÇÖZÜMLEME

YARIM KALMIŞ MUTLULUK: SINIF SINIRLARI VE TÜRK MELODRAMINDA 'İMKANSIZ AŞK'*

barış kılıçbay
emine onaran incirlioğlu

çev: berhan soner

Türkiye'de, varlığı sıklıkla baskın politik söylemlerde reddedilen sosyal sınıflar, herşeye rağmen aralarında sinemanın, özellikle de 1960'ların ve 1970'lerin melodramlarının da bulunduğu çok geniş kültürel biçimlerde görünürdür. Türk melodramının özel yapısı, bu türü Türk sinemasında var olan diğer film türlerinin epey uzağına koyar. Aşkın aksiyomatik temsili ve klasik Türk melodramında tipik bir biçimde örneklenen değişmez formüller öyle popüler hale geldiler ki romantizmin bu şekli, melodram olmayan türlerde bile yaygın olarak görülür. Aşıklar arasındaki sınıf farkı Türk filminde tipik bir melodramatik biçimdir; sınıflar aşkın sınırlarını oluşturur ve mutluluğu erteler, yarım bırakır ya da engeller. Bu melodramlarda, daha üst sınıflar genellikle olumsuz teamüllerle (ahlaksızlık, çöküş, merhametsizlik) tasvir edilirken, kimi olumlu nitelikler (masumiyet, diğerkâmlık, insanlık) daha alt sınıfa dahil olanlara atfedilmektedir. Bu çalışmada, 1960'ların ve 1970'lerin Türk melodramında, sınıf kavramının, 'imkansız aşk'a dair toplumsal bir arkaplan olarak kullanılmasını irdeliyoruz.

> ***Marx** biliminin gerçekçiliği, pek çok aynı eleştirel amaçla ve melodramatik kurgu ile paylaştığı retorik etkilerle mümkün olmaktadır. **Marx**'ın bilimsel ve politik amacının, yeni anlayışlar geliştirirken okurlarının yoğun duygularını harekete geçirmeye çalışması gibi, onsekizinci* yüzyıl müzikal tiyatrosunun *melodramatik sanatları, ondokuzuncu* yüzyılın gizemli öyküleri ve casus romanları ve hatta yirminci yüzyılın korku filmleri, romantik dizileri ve mahkeme *dramaları da en çetin toplumsal gerçeklikleri mümkün olan en dokunaklı şekilde, mümkün olduğunca detaylı bir biçimde sunmaya çalışmışlardır.*[1]

Melodramın tam tanımı muğlaktır. Bir yandan melodram "hareketli ve parçalı olduğunda bile heteroseksüel ve ailevi ilişkilerde uzmanlaşan belirli bir tür"[2] olarak kabul edilirken, diğer yandan, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu çok sayıda ulusal ve yerel sinemayı etkisi altına almış olan Hollywood sinemasının temel biçimi olarak da algılanabilir. Bu çalışmada, melodramı "modern duygusallığın asıl gerçeği"[3] olarak tanımlayan ve modern toplumda meoldramatik işaretlerin kapsamlı bir okumasını ortaya koyan **Peter Brooks'**un izinden giderek, melodramı edebiyattan bilimsel yazıya kadar çok geniş bir yelpazede türlerin ötesine geçen bir biçim olarak ele aldık. Aslında **Marx**'ın sınıfları, 'kötü adam' (istismar

eden) ve 'mağdur' (istismar edilen) şeklinde, kutupsal kendilikler olarak kavramsallaştırması melodramların tipik bir özelliği olan ahlaki kutuplaşmaları akla getirmektedir. **Thomas M. Kemple**'ın soyutlamanın bir başka seviyesinde öne sürdüğü gibi, "**Marx**'ın metinleri... sadece kapializmin yok edişini tasvir etmekle kalmayıp, aynı zamanda bu sistemi kendi öz yıkımının kurbanı olarak görme yolunda kendi devrimci sabırsızlığını da ifade eden katastrofik bir melodram olarak da okunabilir"[4]. Şayet melodram bir tür değil de bir kip ise, hem **Marx**'ın yazılarında hem de Türk filmlerinde ortak noktaları bulunmalıdır ve biz genellikle melodrama bir tür olarak atfedilen geniş kapsamlı genellemeleri empoze edemeyiz. Bu çalışmada, 1960'lar ve 1970'lerden sekiz Türk filmindeki sınıflararası aşk incelenmektedir. Bu filmlerde sınıf farklılıklarının ele alındığı farklı yolları okuyarak, melodramatik kipi, sınıf bilinci, sınıf hareketliliği, sınıf ahlakı, (mutlu) sonlar ve 'iyice ağlamak' kavramları üzerinden tartışacağız.

Melodrama dair daha önceki tartışmalarda[5], batılı araştırmacılar arasında, melodramın "ahlaki olarak daha muhafazakar ve siyasi statükonun destekçisi"[6] olduğu ve melodramın 'bir başarısız trajedi', 'bir ciddiyetten uzaklaşma', 'stereotiplerle uğraşma', 'abartılı duygular' ve 'ahlaki şemalaştırma' olduğu yönünde bir uzlaşma var gibi görünmektedir[7]. Hem edebi çalışmalarda hem de film çalışmalarında yakın zamana dair daha göreli bir eğilim ise, melodramı toplumun duyarlılıklarını şekillendirmede ve melodramın politik önemini ele almada hayati öneme sahip bir kültürel biçim olarak ele almaktadır. Melodramı sinemanın içerisinde vazgeçilmez bir biçim ve modern toplumda ifadenin temel bir kipi olarak tanımlayan bu eğilimin izinde, bu çalışmada, melodramın modern bir kip olarak tanınmış bir kültürel işaret olduğu öne sürülmektedir. Öyle ki melodram sinemada hem yaratıcı ve anlatısallaştırılmış bir biçimde hem de tam bir sosyal örgütlenme içinde karşımıza çıkabilir. Tartışmanın bu noktasında, film melodramlarının yakın okumalarına olduğu kadar ikincil edebiyata da yönelmekteyiz.

Türk Sinemasında Melodram

Kapsayıcı bir kavram olarak Türk Sineması, genel bir marka olarak Türkiye'de ya da Türkler tarafından yapılmış olan tüm filmleri kategorize etmede analitik açıdan anlamlı olabilir ancak tanımlanabilir bir şekilde Türk Sineması ya da bu hususa dair herhangi bir ulusal sinema bulunmamaktadır. Yönetmen, yapımcı, başrol oyuncusu sistemi gibi pek çok faktörün bir birleşimi ve belirli tarihsel konjonktürün yanında kültürel, politik, ekonomik ve ideolojik özellikler, Türk filmleri arasında büyük bir farklılık yaratmaktadır. Belki de bu nedenle **Alim Şerif Onaran** Türk filmi yoktur sadece yerli filmler vardır demiştir.[8] Yine de Türk filmlerinde, yönetmenlikte, oyunculukta ve kurguda sıklıkla kullanılan bazı belirli unsurları tanımlayabiliriz; örneğin görsel temsilden ziyade sözlü temsilin tercih edilmesi ve izleyiciye ekonmomik olarak aktarılan, belirli kültürel bağlam içerisinde anlamı olan bir dizi görsel eğilim gibi. Ekonomik koşullar, Türkiye'de film yapma geleneğini belirleyen filmler arasındaki diğer benzerlikleri zorunlu kılmaktadır: düşük

bütçeli filmlerin çoğu zincir üretime dayanmaktadır, yani ABD'nin aksine merkezi bir stüdyo sistemi bulunmamaktadır.

İstanbul'da Bir Facia-i Aşk



1960 ile 1980 yılları arasında, Türkiye'de yıllık olarak çekilen film sayısı 68'den 298'e yükselmiştir[9]. Bu durum **Giovanni Scognamillo**'nun da belirttiği gibi kısmen zincir üretimin bir sonucu[10] ve kısmen de sinemanın Türkiye'nin popüler kültürü içerisindeki değişen yeri nedeniyledir. Böylece, 'sinemaya gitmek' 1960'ların Türkiye'sinde, kitlesel eğlencenin az sayıdaki mevcut kaynaklarından birisi olmuştur. Televizyon, sinemaya gitmenin yerini 70'lerin sonunda almıştır. Yılda sinemaya giden kişi sayısı 1970'de kabaca 250 milyon iken, bu sayı 1986'da yaklaşık 40 milyo kişiye gerilemiştir[11].

Melodram, özellikle 60'lar ve 70'lerde Türk filmlerinde sıkça kullanılan bir biçim olmuştur. **Muharrem Gürses,** ***Kara Efe/Zeynebin Gözyaşları*** (1951-52) ve ***Yanık Ömer*** (1952) filmleri ile 1950'lerin başında ilk Türk melodramlarının yönetmeni olarak tanınır ancak aslında Türkiye'de melodram olarak tanımlanabilecek ilk filmler sessiz sinema döneminde, 1920'lerin başlarında çekilmiştir. **Muhsin Ertuğrul**'un yazıp yönettiği 1922 tarihli ***İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*** belirli melodram özellikleri taşımaktadır. **Ertuğrul** aynı zamanda ilk sesli Türk filmi olan ***İstanbul Sokaklarında*** (1931) ve **Selma Lagerlöf**'den uyarlanan ***Aysel Bataklı Damın Kızı*** (1934) gibi melodramların da yönetmenidir. **Gürses**, 1940 Türkiyesinde oldukça popüler olan Mısır melodramlarından etkilenmiştir[12]. 'Arap' filmlerinin 'üslubunu' eleştirerek bunların yerine 'daha iyi' yapımlar ortaya koymaya karar vermiştir[13]. Mısır filmlerinin ilk etkisinin ardından 19. yüzyıl[14] Fransız



Aysel, Bataklık Damın Kızı, Muhsin Ertuğrul, 1934

edebiyatının melodramları ve Amerikan melodramları da Türk melodramlarının şekillenmesinde yardımcı olmuştur ve bu tür, özellikle yerli edebiyat kaynaklarının kullanılması ile 1960'larda yerel özelliklerine kavuşmuştur[15]. O zamandan bu yana, melodram muhtemelen, popüler Türk sinemasında baskın biçim haline gelmiştir. Melodramatik biçim sadece bir tür olarak 'melodram' terimi altında kategorize edilen filmlerde değil, aynı zamanda anlatılar, komediler, gerilim filmleri ve siyasi filmler gibi diğer türler tarafından da kullanılmıştır.



İstanbuk Sokaklarında, Muhsin Ertuğrul, 1931

Sınıf Farklılıklarının ve Farklı Sınıflar Arasındaki Aşkın İrdelenmesi

Türkiye'deki sınıf tanımı son derece muğlaktır. Toplumsal sınıfların ve sınıf farklılıklarının saptanması ve algılanması üzerine kapsamlı ifadelerde bulunmadan önce derin bir araştırmayla sağlanacak bulgular gereklidir fakat Türkiye'de sınıf farklılıkları kendi kültürel değerlerine sahip toplumsal bir kategori olarak değil, genellikle servet açısından tanımlanmaktalardır. Bu durum, sınıf atlamayı görece daha kolay bir hale getirmektedir zira sadece para biriktirerek çabucak gerçekleşmektedir. Köyden kente göç ile kentsel sınıf yapılanmasına entegrasyon, hızlı sınıf değişiminin diğer sonuçlarıdır.[16]

Marx sınıf kavramını asla sistematik olarak tanımlamamıştır. Onun çalışması, sınıf analizini kendi teorisinin merkezine koymaktadır. **Marx**'ın ve bu çalışmanın sahip olduğu düşünceye göre, bir analiz birimi olarak sınıf ilişkileri ve farklılıklarını incelemek sınıfların tanımını öne sürmekten çok daha belirleyicidir. Türkiye'deki sınıf yapılanmalarını ve bu yapılanmaların bütünlükler düzeni ve toplumsal yapılanma ile olan bağlarını tarif ve analiz etmek bu çalışmanın amaçlarının ve kapsamının dışındadır. Buna ek olarak, sinemanın çağdaş politikaları ve ideolojileri yansıttığını veya filmlerin doğrulanabilir herhangi bir gerçekliği yansıtabileceklerini de iddia etmiyoruz. Filmlerin, popüler hassasiyetlerden beslenen ve seyircinin hassasiyetlerini karşılıklı olarak işleyip şekillendiren kurgusal anlatılar olarak incelendiklerini görmek istiyoruz. Melodramların efsane yaratan bir işlevleri olduğunu gözlemleyen **Thomas Elsaesser**'e ek olarak, bundan daha fazlasına yatkın olduklarını ve gerçekliğin sadık bir temsilini sunmaktan ziyade hâlihazırdaki yerleşik gerçeklik algılarını vurguladıklarını iddia ediyoruz. Bu sebeple, Türkiye'deki mevcut sınıf yapılanmalarını incelemek bizim çalışmamızın kapsamında değildir. Sınıf farklılıkları etrafında dönen filmlerdeki

melodramatik tavrı anlamlandırmak amacıyla, kendi sınıf anlayışımızı Marksist edebiyatta da zaten öne sürülmüş bir ahlak kutuplaşmasıyla sınırlıyoruz. Seyirci etnografisinin olmadığı bir ortamda, var olduklarına inandığımız muhtelif seyirci tepkilerini dayanak olarak kabul edemiyoruz. Otoritelerin Türk sineması üzerine yaptıkları yorumlara dayanarak, ne içerik ne de 60'lar ve 70'lerde çekilmiş filmlerdeki yapısal düzen genel toplumsal düzene uymaktadır. İncelememiz, çağdaş kapitalist toplumdaki sınıf ayrımını ya da temel üç sınıflı sistemi bile dışarıda bırakmaktadır, zira incelenen filmler toplumsal yapılanmayı üst ve alt sınıflar arasındaki farklara indirgeyerek toplumun melodramatik görülerini öne sürmektedirler. Sınıflar peşinen ekonomik refah ile tanımlanmakta, bu yüzden de filmlerin iki başkahramanı genellikle 'fakir kız' ve 'zengin oğlan' ya da tam tersi şeklinde anılmaktadır.



Fakir Gencin Romanı (Nuri Ergün, 1965) filminde iki başkahraman, Turgut ve Filiz üniversiteden sınıf arkadaşıdır. Fakir bir genç olan Turgut eski bir İstanbul mahallesindeki mütevazı evlerinde annesiyle birlikte yaşamakta ve bakkal dükkanında çalışmaktayken, Filiz ise varlıklı bir fabrikatörün kızıdır. Bir şekilde birbirlerine aşık olur ve dersler dışında görüşmeye başlarlar fakat Filiz'in ailesi, iki genç aynı toplumsal sınıfa mensup olmadıkları için bu ilişkiyi onaylamaz. Turgut bu ilişki boyunca aşağılanma ve utanma duygularını birkaç kez deneyimler ve farklı dünyalara ait olduklarını kabullenir. Bunu en kuvvetli şekilde, Filiz'in doğum günü sırasında fark eder. Turgut takım elbise ve kravatlı resmi bir kıyafet giyerek, hasta annesini evde yalnız bırakıp partiye gider ve Filiz'e hediye olarak bir taş plak alır. Parti sırasında, hepsi de 60'ların modasına uygun spor kıyafetler giymiş Filiz'in üst sınıf arkadaşlarının alay konusu olur. Turgut bu gürültülü kalabalık içinde kendini yabancılaşmış hisseder. Filiz hediyeyi açıp plağı fazla hevesli olmayan bir şekilde tablaya yerleştirirken, babası kendi aldığı hediyeyi, üstü açılabilen yepyeni spor arabayı vermek için Filiz'e seslenir. Misafirlerin tamamı heyecanla dışarıya fırlarken, Turgut'un aldığı plak bu koşuşturma sırasında kırılır. Turgut şöyle der: 'Zenginlerin dilinden anlamıyorum'. Bu yozlaşmış gösteri uğruna annesini yalnız bıraktığına pişman olur ve hemen o anda Filiz'den ayrılmaya karar verir. Ayrılmanın ardından, Filiz ile başka bir üst sınıf ailenin oğlu arasında 'münasip' bir evlilik düzenlenir. Turgut okulunu birincilikle bitirip eğitimine Avrupa'da devam eder. Filiz'in babasının iflas ettiği ve kocasının da onu terk ettiği dönemde, İstanbul'a zengin bir mühendis olarak geri döner. Turgut ve Filiz yeniden karşılaşırlar ama bu kez konumlar tersine dönmüştür. Filiz'in oğlu Turgut ile çok iyi anlaşmaktadır ve

eski aşıklar sık sık bir araya gelmektelerdir. Turgut, Filiz'in tekrar sevgili olma teklifini geri çevirince kadın intihar edip, oğlunu Turgut'a bırakır. Filmin son sekansında çocuk, annesinin yazdığı bir mektubu Turgut'a verir ve adam aslında çocuğun öz babası olduğunu öğrenir.

Sınıf meselesi Türk melodramında üç farklı yoldan ele alınmaktadır. ***Fakir Gencin Romanı*** örneğinde olduğu gibi, bir grup filmde sınıf farklılıkları arasında bir uzlaşı yoktur. Bu filmlerde, iki başkahraman 'mutlu sonu' engelleyen kendi sınıfsal sınırlarının üstesinden gelemezler. Böylesi sonlar, tipik melodramatik çözülmelerle uyumlu olmamalarına rağmen türün aşırılık vasıflarına sahipdirler. Sınıf farklılıkları arasında uzlaşı olması için başkahramanların simgeledikleri sınıfsal göstergelerin değişmesi beklenmektedir.

İkinci bir grupta ise sınıf farklılıkları ya göz ardı edilmiş ya da başlangıçta zengin, züppe ve sorumsuz olan partnerin (ağırlıklı olarak erkek ama her zaman değil) 'kişisel gelişimi' ile aşılarak ortaya bir 'mutlu son' çıkartılmıştır. Aslında, çeşitli biçimlerdeki sınıf değişikliği Türk melodramında sıkça kullanılan bir temadır. Üst veya alt sınıfa yapılan geçiş, gelir ve/veya eğitim düzeyindeki değişikliklere bağlı olarak bir aile veya bir kişi için son derece kolay ve yaygındır. ***Mahalleye Gelen Gelin*** (Osman Seden, 1961) filminde, gelecek vadeden bir yazar olan zengin genç kadın Belgin, yazacağı roman için bilgi toplamak amacıyla amcasının fabrikasında çalışan fakir bir işçi rolünü oynamaya karar verir. Yaşlı dadısıyla birlikte fakir bir mahalleye taşınır ve orada kamyon şoförü Orhan ile tanışır. Zengin bir genç adamla nişanlı olmasına rağmen, Orhan ile çok geçmeden birbirlerine aşık olurlar. Amcası, Belgin'in 'uygunsuz' bir adamla görüştüğünü fark edince kadını o mahalleden taşınmaya zorlar ve nişanlısıyla evleneceği bir düğünü çabucak tertip eder. Düğün günü gelip çattığında ise Belgin ve Orhan'ın eski mahalleden arkadaşları kadının imdadına yetişip onu 'kaçırır', Orhan ile yaşayacağı bir 'mutlu sona' götürürler. Benzer şekilde, ***Seninle Ölmek İstiyorum*** (Lütfi Akad, 1968) filminde de zengin bir fabrikatör ile fakir bir genç kadın arasındaki aşk, nihayetinde bu 'imkansız' aşkı mümkün kılmak için bir araba kazasında ölecek 'alçak' tarafından sekteye uğratılmaktadır.



Bazen bir önceki grupla örtüşen üçüncü film grubunda ise karakterlerin sınıfsal tanımlarında sapmalar ve dönüşler mevcuttur. Fakir bir adam yanlışlıkla zenginmiş gibi görülebilir; piyangoyu kazanabilir ya da uzak bir akrabadan kalan devasa bir mirasa konup bir gecede milyoner olabilir. Öte yandan, ***Fakir Gencin Ro-***



Türkan Şoray, Seninle Ölmek İstiyorum. Lütfi Akad, 1968 filminin afişinde



Seviştiğimiz Günler, Halit Refiğ, 1961, filminden bir kare. Kendisini zengin bir adam olarak tanıtan tamirci, baştan çıkarttığı genç kadınlardan birine yakayı ele veriyor.

manı filminde olduğu gibi, bir aile iflas sonucu tüm varlıklarını kaybedebilir ve alt sınıfa geçişi deneyimleyebilir. ***Seviştiğimiz Günler*** (Halit Refiğ, 1961) filminde bir araba tamircisi, üç genç kadına kendini daha üst sınıfa mensup zengin bir adam olarak tanıtmaktadır. ***Avare Mustafa*** (Memduh Ün, 1962, **Orhan Kemal**'in ***Devlet Kuşu*** romanından uyarlanan) filminde, Mustafa bir fabrikatörün kızıyla evlenince ailesi ve kız kardeşleri de onunla birlikte üst sınıfa sosyal ve ekonomik bir geçiş yaparlar. Fakat Mustafa zengin yaşantısını kaldıramayıp, eski göz ağrısını ve güzel avarelik günlerini özler. Yönetmenin deyişiyle film "insanların satın alınamayacaklarını, mutluluğun parayla sağlanamayacağını ve üst sınıfa geçişin o kadar da kolay olmadığını"[17] ileri sürmektedir.

Sınıf ve Ahlak: Garibanın Tarafını Tutmak

Hem edebiyat hem de film çalışmalarında, bir işçi sınıfı eğlencesi olarak melodramın güçsüzün tarafını tuttuğu söylenegelmiştir:[18] "melodram, ezilmiş olana sürekli bedensel varlık kazandırmaya çalışmaktadır"[19] ve "güçsüz kılınmışlar için yapılan siyasi mücadelelerin tarihsel başlıca konumu olmuştur."[20]

> *Melodramların karakteristik özelliklerinden biri de genellikle mağdurun bakış açısına odaklanmalarıdır: Daha önce bahsi geçen filmleri istisnai yapan, tüm karakterlerini inandırıcı bir şekilde mağdur olarak sunarken kullandıkları yöntemdir. Yöneltilen eleştiri – 'kötülük', sorumluluk sorgulamaları – toplumsal ve varoluşçu bir düzleme sıkıca yerleştirilmiştir, kişisel dürtülerin gelişigüzel ve nihayetinde anlayışsız mantığından ve bireyselleştirilmiş psikolojiden uzaktır. Bu sebepledir ki, melodram zirve noktasına*

ulaştığında, toplumsal bağlaşığı baskıyla içe yöneltilmiş bir dış güçler ağı olan ve böylece bizzat karakterlerin de kendi temsilcileri olmak için bilmeden dalavere yaptıkları duygusal bir devinime açıkça vurgu yaparak, bahsi geçen toplum içindeki, özellikle de psikoloji, ahlak ve sınıf bilinci arasında bulunan ilişkideki hakimiyet ve istismar kalıplarını diğer türlere nazaran daha doğrudan çoğaltma yetisine sahiptir.[21]

Martha Vicinus'a göre, kötülük 'toplumsal iktidar ve konum' ile ilişkilendirilirken melodram 'güçsüzün yanındadır.' **Christine Gledhill** masumiyet ile alçaklığı birbirleriyle ve kapitalizm mantığıyla ilişkilendirerek çözümlemektedir:

Kapitalizm çelişkileri böylesi 'ahlaki mihenk taşları' üzerinden tartışılmaktadır: Sebatkâr dayanıklılığıyla galip çıkan görünürdeki güçsüz, kapitalizm mantığını mağlup etmekte ve bunu da 'büsbütün rekabet gücü olmayan erdemler ve çıkarlar' ile başarmaktadır. Bununla birlikte, masumiyet ile alçaklık birbirlerini yapılandırmaktadırlar: Masumiyetin yaratılıp açığa vurulması için alçağa gerek duyulurken, masumiyet de alçağın ihlal ettiği yasak sınırları tanımlamaktadır. Bu sayede, kapitalizm dürtüleri ile özgür kalmış ya da bu dürtülere direnmekte olan kuvvetleri ve istekleri somutlaştırmak için melodramın dokunaklı ve epistemolojik yapıları sosyoekonomik çerçeveler dahilinde konuşlandırılmış olurlar.[22]

Çeşitli Türk melodramlarının, alt sınıfları, 'söz hakkı olmayan' aileleri ve bireyleri olumlu gelenekler açısından betimlediklerini ve ilk andan itibaren onlardan yana olduklarını gözlemlemiş bulunmaktayız. Birçok melodramdaki olay örgüsünün, alt sınıfların zengin sınıfına mensup bireyleri olumlu yönden etkileyip, yeni bir duyarlılığa eriştirdikleri; alt sınıfların tutarlı bir olumlu betimlemesiyle alakalı olduğu doğrudur. Bununla birlikte, melodramlar güçsüzün yanında olmaktan fazlasını yaparlar: Bu filmlerin anlatılarına daha yakından bakmak bize karmaşık, çok yönlü bir resim sunabilir. Sonraki başlık altında, gerçekçilik/gerçeklik ve ideoloji ile olan ilişkileri kapsamında Türk melodramlarını ele alacak ve ardından bu filmlerin müsaade ettikleri 'katılım' ve 'karşı koyma' kavramlarıyla birlikte (mutlu) sonların bir değerlendirmesine geçeceğiz.

(Mutlu) Sonlar, Sınıf Bilinci ve 'Rahatlayana Dek Ağlamak'

1970'lerdeki bir tür olan melodram üzerine yapılan en büyük eleştirilerden biri, burjuva ideolojisine gömülü oluşuna yöneliktir.[23] Batıda, melodram tarzındaki filmlerin muhafazakâr töreler ile duygusallıktan ve "yeniden dağıtımın sosyal yardımlaşma töresinden"[24] kaynaklandıkları ve hem mimikler hem de görsel izlerde stilistik bir 'aşırılık' kullandıkları[25] kabul edilmiştir.

Üstelik, özellikle de ilk feministler başta olmak üzere İngilizce konuşan akademisyenler arasında melodram beyaz, eril, burjuva ideolojisini onaylayan tür

olarak görülmüştür. Öte yandan, yakın tarihli değerlendirmeler ise melodramı bir zevk, fantezi ve ideoloji karışımı olarak incelemektedir. Melodramın birçok örneği garibanın tarafını tutarken, diğer örneklerde ise alt sınıfların tevazu ve masumiyetleri evliliğin sağladığı sınıf atlama ile değil, sınıf bilinci ile 'ödüllendirilmektedir.' Marksist bir bakış açısından bakıldığında, alt sınıfları sınıf atlama ile ödüllendirmek 'yanlış bilinç' olarak değerlendirilebilir, oysa sınıfsal konumlarını muhafaza etmek sınıf bilincini tetikleyebilmektedir.

Sınıf bilinci ele alınması zor bir kavramdır. **Erik Olin Wright**'a göre, bu kavramın Marksist yaklaşım içinde iki ayrı kullanımı bulunmaktadır. Bir kesime göre "müşterek öğeler olarak sınıfların karşı olgusal ya da atfedilen bir özelliğidir", diğer bir kesime göreyse "sınıflara mensup olan insan bireylerin somut bir niteliğidir."[26] İncelediğimiz melodramlar müşterek öğelerden ziyade bireylerle ilgilendikleri için ilk görüş bizim savımız açısından faydalı değildir, gerçi bazı durumlarda bireyler de böylesi öğelerin basmakalıp temsilcileri olabilmektedirler. Bununla birlikte, sınıf bilincini bireyin öznelliğinin belirli bir unsuru olarak tanımlamak Türk melodramlarında rastlanılan çeşitli anlatı yapılandırmalarına daha uygun düşmektedir.

Melodramın gerçekçilik ile olan ilişkisi film kuramı çerçevesinde, özellikle de 1970'li yıllarda enine boyuna tartışılmıştır. Sıklıkla tartışılan bir konu da 'geleneksel (Hollywood) filmin' veya 'geleneksel gerçekçi metnin' sunduklarıdır:

> *Bireysel kimliğin birleşik ve açık olduğu ve karakterlerin formülsel bir olay örgüsünü harekete geçiren eylemlerinin hedef odaklı olduğu tutarlı bir gerçeklik. Anlatım, psikolojik olarak tanımlanmış bireylerin sorunları çözmek veya hedeflere ulaşmak için çaba sarf etmelerini göstererek, mevcut durumu ve başlıca çatışmayı ortaya koymaktadır; filmin kahramanı diğer bireylere ya da düşmanca (genellikle toplumsal) bir ortama karşı mücadele verirken, anlatı mutlak bir hakikate doğru merhametsizce ilerlemektedir; bu mutlak hakikat (baskın ideolojilerin 'hakikati') ise bireysel eylemle ulaşılmış mutlu sonla birlikte, hikâyenin mantıksal sonuç bölümünde aydınlanmaktadır.*[27]

Bu iddia akla yatkın olsa da filmlerin farzedilen gerçekliği daha detaylı bir çözümlemeye gereksinim duymaktadır. Daha önce bahsettiğimiz üzere, geleneksel film metinlerinin sürekli olarak 'hakikati' yansıttıklarını ve filmin finalinin, kahramanların nihayet güvenli konumlarını geri kazandıkları ve bu sayede baskın ideolojiyi yeniden ürettikleri nihai gerilim anı olduğunu iddia etmek zordur. Çözümlememizde görüldüğü üzere, filmler ne sadece 'toplumsal gerçekliğin' aynası olarak görülebilirler ne de sonları daima kişisel tatmini sağlar. Bir çözümleme geleneksel anlatı eğilimleriyle sınırlı kaldığında, kapsamlı genellemeler yapmak çok daha kolay bir hal almaktadır. **Bordwell**, gelişigüzel seçilmiş yüz Hollywood filminin altmıştan fazlasının "bir araya gelmiş romantik çiftin gösterilmesi" ile sonlandığını belirtmektedir.[28] Fakat 'anlatı stratejileri' veya 'olay örgüleri' olgularında ısrar etmek, dikkati diğer filmsel unsurların ideolojik çözümlemesin-

den alıkoymaktadır. Melodramı, örneğin açık hedeflerle nitelendirilmiş iki genel hikâye çizgisi – yani, düşmanca bir ortamın üstesinden gelme ve heteroseksüel bir çiftin teşekkül edilmesi – kapsamında tanımlamak indirgemecilik olarak görülebilir. Bunun yerine, Türk melodramındaki olay örgüsüne ve siyasi anlama odaklanmak, farklı sınıflar arasındaki aşkın çözümlenmesine yardımcı olacaktır.

Gledhill'e göre, daha yakın tarihli feminist tartışmalarda melodram dişil bir film türü olarak ele alınmıştır; "film kuramı, melodramdaki erkeksi çelişkiler tezahürünü (ataerkil) gerçekçi/anlatı metninin ahengine bir tehdit olarak görürken, feministler ise kadın başkahramana, evsel alana ve toplumun boyunduruğundaki 'dişil' kaygılara açtığı geniş aralıkla, sivrilen bir film türü bulmuşlardır."[29] **Byars** ise "melodram, sosyal çatışmayı kişiye özgülük alanına düşürerek onun anlaşılmasını güçlendirmeye hizmet etmektedir" savını ileri süren, melodram üzerine 1970'lerde kaleme alınmış Marksist yazıları, kişiye özgülüğün siyasi önemini zayıflattıkları gerekçesiyle eleştirmektedir.[30]

Aşağılayıcı bir üslupla 'mızmız' ve 'ağlak' olarak görülen film melodramları, geleneksel modernist ve eril bakış açılarıyla değersizleşmektedirler ve **Shattuc**'un[31] ileri sürdüğü üzere, melodramları burjuva ve ataerkil ideoloji ürünleri olarak karalayan feminist çözümleme daha en başından melodramatik metnin duygusal gücüne gereken değeri vermeyi başaramamıştır. Melodramın seyirci üstünde bir *uzaklaşma efekti* yarattığını iddia etmek yalnızca seyircinin faaliyetini hakir görmekle kalmamış, ayrıca melodramın yol açtığı 'rahatlayana dek ağlama' eylemini de gözden kaçırmıştır. **Shattuc**'a göre, bu 'rahatlayana dek ağlama' eylemi "güçsüz olanın karşı koyma ile katılımı arasındaki zorlu bölgeyi aşma potansiyelini temsil etmektedir."[32]

Örneğin ***Avare Mustafa*** "güçsüz olanın karşı koyma ile katılımı arasındaki zorlu bölgeyi aşma potansiyelini"[33] ve ütopik 'rahatlayana dek ağlama' eylemini pekâlâ resmediyor olabilir. 'Rahatlayana dek ağlama' eylemi arayışı için sonlar bir filmin önemli anlarıdır, zira bu anlarda gerilimin çözüme ulaşması beklenmektedir. Geleneksel anlatı kapanışındaki bir 'mutlu son' şöyle gerçekleşmektedir: 'Evlendiler ve sonsuza dek mutlu yaşadılar.' 'Mutsuz son' ise alkolizm, delilik ve intihar gibi bir dizi trajik olaylar veya yalnızca çiftin karşılaşacağı bir trafik kazası ya da ölümcül bir hastalık gibi talihsiz raslantılar aralığına yayılmaktadır. Farklı sınıflardan çiftlerin bir araya geldikleri örnekler elbette ki mevcuttur lakin bu filmlerin sayısı azdır veya çiftler bir sınıf değişikliği – bazen üst, bazen alt sınıf – sonucu bir araya gelmektelerdir. **Geoffrey Nowell-Smith** bir 'mutlu sonun' imkansız olduğunu çünkü mutluluğun duyguların bastırılmasından ve aşırılıktan fazlası olamayacağını iddia etmektedir:

> *Melodramlardaki mutlu son ile sonuçlanma eğilimi muhalefetsiz değildir. Mutlu son genellikle imkansızdır ve dahası, seyirci de bunun imkansız olduğunu bilmektedir. Ayrıca, bir kısırlaştırma kabulü şeklini alan bir 'mutlu*

> *son' yalnızca bastırılma bedeli ile süreklilik kazanmaktadır. Sorunları 'gerçekçi olarak' ortaya koymak, sürekli uyum sağlanamayacak bir aşırılığın doğmasına yol açmaktadır. Olay örgüsü bir çözüme doğru ilerledikçe,* aşırılığa uyum sağlaması o kadar zorlaşmaktadır. Melodramın hem ilk hem de modern uygulamalarında görülen özelliği, aşırılığın üstüne sifon çekme yöntemidir. [...] Senaryodaki kompozisyonları ileri taşıyan karakterlerin eylemleri veya söylemleriyle ifade edilemeyecek bir içeriğin her zaman var olduğu melodramda, karşılıklı bir konuşma metin kapsamında kendine yer bulabilmektedir.[34]

Geleneksel 'mutlu son' ile akla gelen, heteroseksüel çiftin evlenmesidir. Peki ama bu çift *kimdir*? Farklı sınıfların olduğu melodramlar düşünüldüğünde, çift genellikle sınıf atlamanın bir sonucu olarak veya 'öyle gerektiği' için bir araya gelmektedir; bu durum sıklıkla faziletsiz, yozlaşmış ve 'yanlış bilinç' içinde yaşayan ve başka birine dönüşen üst sınıf mensubunun 'yeniden eğitimidir.' Fakat işler her zaman bu kadar net değildir. Birçok filmde, başkahramanlardan biri 'farklı sınıftan' sevdiği kişi uğruna eski 'aynı sınıf' aşkını terk eder. Daha sonra, alt sınıfa mensup başkahraman kendini 'zengin' yaşam tarzı ve değerleri yüzünden evinde hissetmez ve ilk göz ağrısına geri dönmeye karar verir. 'Mutlu sonun' olduğu bu filmlerde, 'gerekli olan' evlilik farklı sınıf çiftleri arasında değil, aynı sınıf çiftleri arasında gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, 'mutlu son' göndermesi olay örgüsünün sınırlarını aydınlatmak için yeterli değildir. **Byars**'ın iddiasına göre, sonlar "daima anlatı yapılanmasına ve toplumsal kodlamaya dikkat çekerler."[35] Aşkların önlerine engellerin çıktığı melodram sonları, bir dizi farklı olay örgüsünü göstermektedir. Burjuva kadın başkahramanın kendini daha alt bir sınıfta bulup 'hakikati' keşfettiği ***Fakir Gencin Romanı*** filminde 'mutlu' bir son yoktur. ***Arım Balım Peteğim*** (Muzaffer Aslan, 1970) filminde ise alt sınıftaki kadın başkahramanın üst sınıftan bir zampara ile ilişkisi vardır fakat bu ilişki asla evliliğe 'uygun' değildir; adam, çocuğun biyolojik babası olduğunu bilmese de (ve asla bilmeyecek olsa da) en nihayet oğullarını nüfusuna geçirdiğinde kadın memnundur. ***Yarım Kalan Saadet*** (Türker İnanoğlu, 1970) filminde zengin, yakışıklı ve ünlü bir müzisyen olan erkek başkahraman Ekrem, fakir bir hemşire olan Fatoş ile hastane yararına verilen bir bağış toplama konserinde tanışır. İlk görüşte aşık olup hemen evlenseler de trajediler peşlerini bırakmaz ve en sonunda ayrılırlar. Filmin can damarı, Fatoş'un kısa süren evlilik yaşantıları boyunca bile bu aşkın olabilirliğine asla inanmamasıdır.



Sonuç Olarak

Melodram, 'Türk Sineması' evrimi ve gelişimi süresince sıkça kullanılan bir yöntem olmuştur; tartışmaya açık 'gerçeklik' olgusuna rağmen aşıklar arasındaki sınıf ilişkilerini durmaksızın betimlemiştir. Sınıf meselesi nasıl ele alınırsa alınsın, aşıklar arasındaki sınıf farkının Türk sinemasındaki tipik bir melodram yöntemi olarak uygulanması belirleyicidir; sınıflar aşk uğruna 'sınırlar' çizer ve mutluluğu erteler, 'yarıda keser' ya da engellerler. Sınıfların ahlaki değerleri Türk melodram filmlerinde genellikle alt sınıflardaki özgecil, akil, iyi niyetli erkek ve kadınlar ile üst sınıflardaki bencil, açgözlü, kendine düşkün, kibirli insanlar arasında kutuplaşmaktadır. 'Alçak' ile 'mağdur' arasındaki bu kutuplaşma, feodalizm veya kapitalizm sınıflarını kutupsal öğeler olarak kavramsallaştıran **Marx**'ı andırmaktadır. Erkek kahraman, kadın kahraman, yaşlı aile, alçak ve güldüren hizmetçi/arkadaştan oluşan, bu rollerle ve kendi sınıfsal statüleriyle basitçe tanımlanmış olan geleneksel melodramın beş demirbaş karakteri, sınıf stereotiplerini temsil etseler de erkek ve kadın başkahramanların kutuplaşması bu filmlerde ön plana çıkmaktadır. Muğlak sınıf kavramının aynı derecede muğlak olan melodramatik tavır içine coşkuyla katıldığını belirtmemek olmaz. Bu yorumlar gerçeklik, temsil ve bilinç sorularını cevaplamaktan kaçınmaktadırlar.

Sınıf farkı meseleleri bu çalışmada incelediğimiz sekiz filmde farklı biçimlerde ele alınmıştır: ardır: 'Türk' melodramının kendini kaptırdığı tek bir şablon veya karakteristik bir senaryo ya da olay örgüsü yoktur. En başta, benzer senaryolardaki muhtelif sonlar bu filmlerdeki 'gerçekliğin' farklı biçimlerde sunulduğunun göstergesi olabilir. İki başkahramanın arasındaki sınıf farkının uzlaşmaz bir şekilde betimlendiği filmlerde bir 'mutlu sona' yer yoktur. 'Karakterlerin' **Elsaesser**'in dediği gibi, kendi kişisel sınıflarının "temsilcileri olmak için dalavere yapmaları"[36] sınıf bilincinin bir temsili olarak yorumlanabilir. Diğer bir deyişle, karakterlere her zaman sınıf bilinci atfedilmiş olmasa da en azından sınıf sınırlarını ihlal ederek seyirciye mutluluk 'efsanesi' sunulmaz. Ne bir 'mutlu son' ne de bir efsane sunan bu filmler melodram formüllemelerine uyumlu değillerdir. Karakterlerin sınıfsal statülerinin değiştiği filmlerde ise sınıf bilinci, başkahramanların kendi 'hakiki' sınıflarına dönüşleriyle aktarılan 'sınıf nostaljisi' biçimini alabilmektedir. Bir 'hüzünlü sonun' sınıf bilinci ile ilişkilendirilebileceği ilk film grubunun aksine, bu ikinci gruptaki – sınıf bilincinin göstergesi olabilen – sınıf atlama tedirginliği bir aynı sınıf 'mutlu sonuna' varmaktadır. 'Mutlu sonun' farklı sınıf aşkıyla sağlandığı filmlerde de sınıf erdemlerindeki değişim kapsamında sınıf bilincinin varlığından bahsedilebilmektedir; ironik olarak, üst sınıflar *kendi* sınıf bilinçlerini, yani ahlaksızlığı kaybeder ve alt sınıf anlayışlarını benimserler. Marksist edebiyatta, sınıf bilinci iki sınıf arasındaki çatışmalarla ve ittifaktan ziyade ihtilafla ilişkilendirilmiş olmasına rağmen bu melodramatik anlatılarda ya ittifak ile ya da farklı sınıf aşkı bağlamındaki ittifakın reddiyle temsil edilmektedir.

Türkiye'de ilerleyen zamanlarda araştırılması şiddetle önerilen seyirci etnografisi bu olay örgülerinin seyircideki sınıf bilinci ya da yanlış bilinç ile nasıl ilişkilendirilebileceğini, seyircinin filmlerle hangi ölçüde özdeşleştiğini ve melodramın kışkırttığı 'ağlamanın' 'iyi' olup olmadığını açıklığa kavuşturabilir. Farklı sınıflara mensup aşıkların bir araya gelmeleri veya bir araya geldikleri takdirde 'sonsuza dek mutlu' yaşamaları ya çok zorsa? Çağdaş bir üslup olan melodram eğer hem sinemada hem de sosyal örgütlenme içinde takip edilebilecek tanışık kültürel bir işaretse, sınıf kavramsallaştırmasının kültürel biçimlerini seyirciye sunan filmler ile sosyal sınıf yapılandırması arasında bağlantılar olması kaçınılmazdır. Neticede, 'farklı sınıfların aşkı' melodramatik üslup sayesinde en iyi 'gerçek hayat' içinde ele alınabilir.

* Bu makalenin bazı bölümleri Leeds Üniversitesi (*University of Leeds)* UK, Kültürel Analiz, Teori ve Tarih Merkezi (*Centre for Cultural Analysis, Theory and History*) tarafından 21-23 Haziran 2002 tarihlerinde düzenlenen Dönüşen Sınıf, Değişen Misafirperverlik (*Translating Class, Altering Hospitality*) Kongre'sinde sunmuş olduğumuz bildiriden alınmıştır. Liz Conor ve Defne Onaran İncirlioğlu'na daha önceki versiyonları okuyup yorumladıkları için teşekkürlerimizi sunarız.

Dipnotlar

[1] Thomas M. Kemple (1995) *Reading Marx Writing: Melodrama, The Market, and the 'Grundrisse'*. Stanford: Stanford University Press, s. 105.

[2] Christine Gledhill (1987) 'The Melodramatic Field: An Investigation', in C. Gledhill (ed.) *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londra: BFI.

[3] Peter Brooks (1976/1995) *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, s. 21.

[4] Kemple, a.g.e.

[5] Türkiye'de melodrama dair analizler oldukça sınırlıdır ve mevcut çalışmaların çoğu politik bağlamın dışında kalmaktadır. Bkz, örneğin, Serpil Kırel (1993) *1950-1960 Döneminde Melodram Sineması ve Muharrem Gürses'*, yayınlanmamış MA Tezi, Marmara Üniversitesi, Istanbul; Savaş Arslan (1997) *Center vs. Periphery: Visual Representation of the Party Scenes in Yesilcam Melodramas*, yayınlanmamış MA tezi, Bilkent Üniversitesi', Ankara; Nezih Erdoğan (1998) 'Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975', *Screen*, 39(3): 259-71; Pembe Behçetoğulları (2001) 'Melodram: Kadınsı Bir Film Türü', *Yıllık 1999*, Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, pp. 55-76; Seçil Büker (2001) 'Önce Melodramın Sonra Tayyarenin Yıldızı: Göksel Arsoy', *Iletişim* 10; Nezih Erdoğan (2001) 'Yeşilçam'ın Hayaletleri', *İletişim* 10. Ancak, melodram üzerine kapsamlı çalışmalar hâlâ blunmamaktadır.

[6] Daniel Gerould (1994) 'Melodrama and Revolution', in J. Bratton, J. Cook ve C.Gledhill (editörler) *Melodrama: Stage, Picture, Scene*. Londra: BFI, s. 185.

[7] Gledhill, a.g.e.

[8] Alim Şerif Onaran (1990) 'Lütfi Ö.Akad'. İstanbul:Afa

[9] Giovanni Scognamillo (1998), *Türk Sinema Tarihi 1896-1997*. İstanbul: Kabalcı.

[10] Scognamillo, a.g.e.

[11] Nilgün Abisel (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Imge

[12] Türkiye'de gösterilen ilk Mısır filmi *Dome' al-hubb* ('Love's Tears', Muhammad Ka-

rim, 1936) idi ve 1938'de kapalı gişe oynamıştı; bkz. Levent Cantek (2000) 1. İletişim Kongresi'nde, Ankara, 3-5 Mayıs, 'Türkiye'de Mısır Filmleri', bildirisi.

[13]Serpil Kırel (1995), 'Yapımcıların Can Simidi Muharrem Gürses', *Antrakt*, Aralık, s. 62.

[14] François Copée, Alexandre Dumas Fils, Pierre Decourcelles, Xavier de Montepin ve Georges Ohnet bu dönemde romanları Türk filmlerine uyarlanan yazarlardan bazılarıdır.

[15] Eserleri melodram filmlerine uyarlanan, 1960'ların popüler yazarları Muazzez Tahsin Berkant (21 film), Kerime Nadir (17 film) ve Eser Mahmut Karakurt'tur (15 film). Bu filmlerin tümü 1961-72 yılları arasında yapılmıştır. Bkz. Giovanni Scognamillo (1998), *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı, Istanbul, ss. 409-410.

[16] 1920'lerin başında, Türkiye Cumhuriyeti kurulmuşken nüfusun sadece yüzde 20'si kentlerde yaşıyordu. 1975'te kent nüfusu yüzdesi yüzde 40'ın üzerindeydi. Yani, 1920'lerde nüfusun yüzde 80'i tarım köylerinde yaşarken, bu oran, 1950'lerde hız kazanan köyden kente göç nedeni ile 1975 yılında yüzde 60'ın altına inmiştir. Bu demografik değişiklikler 'göç filmleri' eğilimi ile oldukça bağlantılıdır ve dönemin Türk sinemasında en iyi şekilde temsil edilmiştir.

[17] Scognamillo'dan alıntı, a.g.e. s.286, tarafımızca çevrilmiştir.

[18] Martha Vicinus (1981), 'Helpless and Unfriended: Nineteenth Century Domestic Melodrama', *New Literary History*, 13(1).

[19] Jackie Byars (1991), *All that Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama.* Londra: Routledge, s. 17.

[20] Jane Shattuc (1994), 'Having a Good Cry over the *Color Purple*', J. Bratton, J. Cook ve C.Gledhill (editörler.) *Melodrama: Stage, Picture, Scene*. Londra: BFI, s. 148.

[21] Thomas Elsaesser (1987), 'Tales of Sound and Fury', C. Gledhill'de (ed.) *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film.* Londra: BFI.

[22] Gledhill, a.g.e, s. 21.

[23] Gledhill, a.g.e., s. 13.

[24] Anna Siomopoulos (1999), "Birisinin bu kadar bencil olabileceği aklıma gelmezdi": Liberal Empathy, the Welfare State, and King Vidor's Stella Dallas', *Cinema Journal*, 38(4): 3-23.

[25] Peter Brooks (1976/1995), *The Melodramatic Imagination:* New Haven: Yale University Press; Christine Gledhill (1992) a.g.e.; Laura Mulvey (1987) 'Notes on Sirk and Melodrama', C. Gledhill'de (ed.) *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londra: BFI; Byars, *ibid*.; cf. Jane Shattuc (1994), a.g.e.

[26] Erik Olin Wright (1989), *Classes*. Londra: Verso, s. 242.

[27] Byars, a.g.e., ss. 107-108.

[28] David Bordwell (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, s. 159.

[29] Gledhill, a.g.e., s. 10.

[30] Byars, a.g.e. s. 16.

[31] a.g.e.

[32] *ibid*, s. 154.

[33] Elsaesser, a.g.e., s. 65.

[34] Geoffrey Nowell-Smith (1992), 'Minelli and Melodrama', C. Gledhill'de (ed.) *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londra: BFI, s. 73.

[35] Byars, a.g.e. s. 110.

[36] Elsaesser, a.g.e., s. 65.

GELECEK UZUN SÜRER'İN GERÇEKÇİLİĞİ

umut yılmaz



İlk uzun metraj çalışması ***Sonbahar***'da (2008), on yıllık tutukluluğun ardından hastalığı nedeniyle tahliye edilen ve ölüme çok yaklaşmış olan Yusuf isimli karakteri aracılığıyla "hayata dönüş operasyonu"nu[1], F tiplerini ve 90'ları mahkum olarak yaşayanları sinema seyircisinin gündemine taşıyan **Özcan Alper**, ikinci uzun metraj çalışması ***Gelecek Uzun Sürer***'de (2011) de benzer şekilde toplumsal ve politik olanın birey üzerindeki etkisini görünür kılmaya çalışıyor. **Alper** bu ikinci uzun metrajında, Kürt sorununun en can yakıcı noktalarından olan faili meçhul cinayetleri, devlet eliyle kayıp edilmiş Kürtleri ve bölgede yaşanan acıları, kendisi de bir kayba sahip olan Sumru karakteri aracılığıyla anlatmayı deniyor. Anadolu'daki ağıtları kendi dillerinde ve kendi sesleriyle derlemeye çalışan bir etno müzikolog olarak kurguladığı karakteri Sumru'yu, ağıt derlemek ve Kürt silahlı direnişine katıldığı için bir süredir haber alamadığı sevgilisinin izini sürmek üzere bir güneydoğu yolculuğuna çıkaran yönetmen, bireysel bir kaybın üzerinden bir halkın ve ülkenin kayıplarını görünür kılınayı deniyor. Ve Türkiye'nin bu en can alıcı sorununu, gerçekçi sinema kuramı içinden değerlendirilebilecek bir anlatı ve sinematografi aracılığıyla perdeye aktarıyor.

Gelecek Uzun Sürer, gerçekçi film kuramının **Andre Bazin**'den sonra en önemli isimlerinden olan **Siegfried Kracauer**'in "bulunmuş öykü" olarak tanımladığı ve kurmaca öğelere verdikleri ağırlık bakımından "episodik", yani birbirinden bağımsız kısa hikayelerden oluşan filmler ve hayattan alınma çok basit bir genel öykü çerçevesinde kurgulanan "basit anlatı" (slight narrative) filmleri olarak ikiye ayırdığı (Daldal, 2004) filmsel öykü biçimlerinden basit anlatı formuna uygun olarak inşa edilmiş bir filmdir. Filme konu edilen meseleler (faili meçhul cinayetler, kayıplar, 1915 Ermeni tehciri...) ve filmde bize bu meseleyi aktaran karakterler (insanlar), **Kracauer**'in kurgulanmaktan ziyade "keşfedilen" olarak tanımladığı ve kurmaca ile belgeseli birbirine yakınlaştıran "basit anlatı" ile var edilirler. Yönetmen faili meçhul cinayetleri ve kayıp edilen insanların gerçek öykülerini, onların yakınlarının birebir tanıklığı ve sözel anlatımı ile verir. Seyircinin yaşadıklarına tanık kılındığı tüm kayıp öyküleri, yönetmenin çekim öncesi süreçte bölgeye gidip, araştırma yaparak ulaştığı, **Kracauer**'in deyimiyle 'keşfettiği' insanların öyküle-

ridir. Filmin kurmaca karakterleri olan Harun ve Antranik Amca da, yönetmenin gerçek hayattan çekip çıkardığı karakterlerdir: Antranik Amca, yönetmenin bir gazetede "Diyarbakır'daki Son Ermeni de Öldü" başlıklı bir haberde okuduğu, Diyarbakır'daki bir kilisenin bekçisi olan Antranik isimli bir Ermeni'den yola çıkılarak yaratılmıştır. Filmde Sumru'nun sevgilisi olarak var edilen ve Kürt silahlı direnişine katıldığı için ortadan kaybolan Harun karakteri de yönetmenin film öncesi araştırma sürecinde bölge insanından dinlediği gerilla hikayeleri üzerinden kurgulanmış bir karakterdir ve filmin sonlarında açık edilen ölüm biçimi de gerçekle ilişkilidir.

Filmin öykülemesindeki ve karakter yaratımındaki bu Kracauerci gerçekçiliği, oyuncu seçimi ve yönetiminde de sürmektedir. **Kracauer**'e göre hayattan bulunup, çıkarılmış öyküler üzerine kurulan gerçekçi filmlerin "yalansız" olabilmesi için (Kracauer geleneksel sanatların bir tür "yalan" söylediğini düşünür), "rol kesmeyen", kendi olabilen oyunculara başvurması gerektiğini belirterek (Daldal, 2004) iyi bir sinema oyuncusunun, doğal halinde yaşarken kameraya yakalanmış kadar kendiliğinden olabilmesi gerektiğini vurgular. ***Gelecek Uzun Sürer*** tam da bu tanım uyarınca şekillenmiş bir oyunculuğun karşımıza çıktığı bir film olarak, hem İtalyan Yeni Gerçekçi akımında olduğu gibi oyuncu olmayan, filmde tanık kılındığımız hayatın gerçek sahipleri olan kişilerle, hem de son derece gösterişsiz ve minimal bir oyunculuk sergileyen profesyonel oyuncularla çekilmiştir. Filmde karşımıza kilisenin bekçisi Antranik Amca olarak çıkan **Sarkis Seropyan**, aslında bir oyuncu değil Agos gazetesinde çalışan bir Ermeni gazetecidir ve filmde Ermeni tehcirine yapılan göndermenin aracı olan Antranik Amca karakteri gibi ailesi tehcir nedeniyle sürülmüş ve ölmüştür. Filmde benzer şekilde öykülerine tanık kılındığımız kayıp yakınları da kendi öykülerini anlatan ve anlattıklarını birebir yaşamış bölge insanıdır. Yönetmen bu karakterlerin 'gerçekliği'ne gölge düşürmek istemiyormuş gibi, gerçekçi tavrını profesyonel oyuncuların yönetimine de yansıtarak, onların performanslarını da en minimal düzeyde tutmaya çalışmıştır.



Yönetmenin benzer bir tutumu, içinde bir sözlü tarih çalışmasını da barındırdığı iddia edilebilecek bu filminde hesaplı kullandığı diyaloglar üzerinden de sürdürdüğü düşünülebilir. Filmde kayıp yakınlarının anlatıları üzerinden şekillenen sözlü tarih yaratımının dışında kalan kurmaca dünyada, karakterlere ve onların öykülerine diyalogdan ziyade görüntüler aracılığıyla temas edilmeye çalışılmış-



tır. **Alper** söyleşilerinde de sık sık dile getirdiği üzere, karakterlerinin yüzleri aracılığıyla filmin duygusunu ve dahası sözünü iletmeye çalışarak, **Pascal Bonitzer**'in deyişiyle "yüzün arazisini bir anlamlar haritası"na dönüştürmeyi denemiştir (Özdemir, 2011: 25). Filmin iki ana karakterinin, Sumru'nun ve Ahmet'in pek çok planda uzun uzun görüntülendiği, suskunluklarının ve yüzlerinin anlatının önemli bir bölümünü kapladığı, karakterlere ve filme dair anlamların bu görüntülerle iletilmeye çalışıldığı düşünülürse, **Alper**'in **Kracauer**'in fazla "diyalog" kullanmanın, sinema diline zarar verdiği, derdini anlatmak için söze başvuran yönetmenlerin, görüntünün işlevini azaltarak, onu basit bir arka plan resmi haline sokma 'hata'sına düşmeyerek, gerçekçi tavrını diyalog kullanımında da sürdürdüğü iddia edilebilir.

Gelecek Uzun Sürer'in anlatısında, Kracauerci gerçekçiliğin unsurlarından biri olan 'karakterler kadar, eşyaların ve diğer çevresel unsurların da anlatıya dahil edilmesi' yargısının da işlediği görülür. Filmde, İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenlerinden **De Sica**'nın ***Bisiklet Hırsızları*** (1948) filminde, Ricci'nin kayıp bisikletinin ailenin dördüncü bir ferdi gibi sunulmasına benzer şekilde ve bu akımın pek çok filminde olduğu gibi kullanılan geniş planlarla film karakterlerinin yaşadıkları evlerin, mahallelerin, şehirlerin, onların bir parçası olarak sunulmasına rastlarız. Filmde bir sinefil olarak kurgulanan, korsan DVD satan ve film gösterimleri yapan Ahmet'i evinde sık sık film izlerken, sevdiği filmlerin DVD'leri ve afişleriyle görüntülenirken görürüz. Yönetmen bu yolla karakterinin sinemayla olan bağını, sinema sevgisini görünür kılarken, gösterdiği filmlerin afişleriyle de yeni anlamlar üretir. Afişler politik sinemanın ve üçüncü dünya sinemasının önemli örneklerine (**Kalatozov**'un ***Soy Cuba***'sı, **Sembene**'nin ***Xala***'sı, **Güney**'in ***Umut***'u...) aittir; filmlerin konu edindiği meseleler, sorunsalları izleyiciye yeniden hatırlatılarak gizil anlamlar yaratılır. Yoksulluğun, sömürgeciliğin, direnişin anlatıldığı bu filmler, seyirciyi Ahmet'in yaşadığı Diyarbakır üzerinden bölgeye dair bu konularda düşünmeye çağırır. Filmde Ahmet'i sık sık binerken gördüğümüz, şehrin içinde uzun uzun görüntülendiği kırmızı



bisikleti ise **De Sica**'nın ***Bisiklet Hırsızları***'na bir gönderme olarak okunabilir. **De Sica**'nın filminde, yoksulların tek ulaşım aracı olduğu için birbirlerinden çaldıkları ve o dönemin İtalya'sının gerçekliği olarak 'yoksulluğu' kodlayan bir gösteren olan bisikletin, Türkiye'nin ekonomik ve sosyal olarak geri bırakılmış bir bölgesinde yaşayan bir karakter için kullanılması da anlamlıdır. Gerçekçi sinemanın, toplumsal olanı hayatın içinden gelen simgelerle de işaret edebilmesinin bir örneği olan bu kullanımlar, Sumru'nun yemenisi ve ses kayıt cihazı için de benzer noktadadır.

Filmin açılış sekansında, sevgilisi Harun'un Sumru'ya bir yemeni hediye etmiş olduğunu öğreniriz. Harun'un annesinin işlediği bu yemeni, filmin sonunda Sumru tarafından Harun'un mezar taşına bağlanacaktır. Yemeni geleneksel bir anadolu takısı olarak Türkiye'nin hemen her yerinde ve her etnik grup tarafından kullanılmasına karşın, son yıllarda Doğu'da özellikle de Güneydoğu'da Kürt siyasal direnişinin bir simgesine dönüşmüş, bölgede özellikle erkeklerin taktığı, puşi denilen yemeniler insanların tutuklanmasına, 'terör' örgütü propagandası sayılmasına kadar giden bir anlam değişikliği yaşamıştır. Yemeni, ***Gelecek Uzun Sürer***'in son sahnesinde (yeniden) karşımıza çıkarak, filmde bir gerilla olarak adlandırılan Harun'un mezar taşına iliştirilerek, o halkın direnişinin bir gösterini olarak filmin anlatısında yerini buluyor. Filmde bölgedeki şiddetin, ironik ve alegorik bir temsili olarak okunabilecek, karakterlere ait bir başka nesne ise ses kayıt mikrofonudur. Sumru'nun Diyarbakır'ın pek çok sokağında elinde silahı andıran bir mikrofonla görüntülenmesi, tıpkı seslerini duyduğumuz ve kısa süreliğine de olsa gördüğümüz askeri helikopterlerinkine benzer bir şekilde şiddete ve baskıya dair anlamlar üretir. Sumru'nun, Ahmet ile ilk karşılaştıkları sahnede Ahmet'in mikrofonu görünce elini gülümseyerek havaya kaldırması, mikrofonun silahla özdeşleştirilmesinin bir göstergesi olur. Ahmet'in 'silah' (mikrofon) karşısında ellerini kaldırıp, sakince gülümsemesi ise şiddetin orada yaşayan insanlarca kanıksanmışlığının göstergesi olarak okunabilir. **Özcan Alper**, Sumru ile Ahmet'in bu karşılaşmasının, mikrofonu bir silah olarak da algılatmaya çalışmasının nedenini çekimlerde yaşadıkları şu olay üzerinden aktarır:

> *Ahmet'in Sumru ile karşılaşma sahnesini tasarlıyorduk. Bir yandan da Gaye'ye kayıt yapmayı öğretiyorduk. İnsanların nasıl tepki göstereceğini ölçmeye çalışıyorduk. Sokakta dolaşarak kayıt alırken, biz de Gaye'yi uzaktan takip ediyorduk. Tam bir sokağın köşesini dönerken, elinde uzun mikrofonuyla Gaye'yi gören bir amca şaşkınlıkla ellerini havaya kaldırdı (Gürata, 2011: 18).*

Oyuncu **Gaye Gürsel**'in Diyarbakır halkıyla bu karşılaşmasını, mikrofonun bir silah, bir tehdit olarak algılanışını filme dahil eden **Alper**, **Kracauer**'ın vurguladığı hayatın içinden, birdenbire apansız çıkan gerçek anları da filme dahil etmiştir.

Kracauer'de "gerçek ile sinema" ilişkisi hayatın işte bu 'basit' ve 'sıradan' anları, ayrıntıları üzerinden ilerler. Kuramcı bu anlarda gizli bir şiirsellik olduğunu ve bi-

çimcilerin aksine, şiirselliğin, var olanın dönüştürülmesi sürecinde değil, yansıtılması sürecinde bulunduğunu düşünür; ona göre sanat, doğadaki, sade yaşantıdaki "gizli" şiirselliği yakalamak ve aktarabilmektir. ***Gelecek Uzun Sürer***, **Kracauer**'ın bu bağlam içinde tarif ettiği şiirselliği yakalayabilmiş bir film olmasının yanı sıra, bir Fransız akımı olan ve 2. Dünya Savaşı öncesinde **Jean Vigo**, **Jacques Prevet** gibi yönetmenlerin öncülüğünde ortaya çıkan, toplumsal eleştiri, karamsarlık ve lirizm barındıran, alın yazısına ve otoriteye başkaldırıyı vurgulayan ve özünde politik bir söylem taşıyan "Şiirsel Gerçekçilik" (Poetique Realisme) akımının özelliklerini de yansıtmaktadır.

Akımın şiirselliği çevre seçiminden ve düzenlemesinden (doğa koşulları, lokal aydınlatılan veya ışık yansımaları yaratılan boş alanlar, sisli rıhtımlar, köy evleri, kendi haline bırakılmış bulvarlar, kentin varoşları, yağmur altında caddeler, geniş bahçeler, baştan çıkaran doğa, kır kahveleri ve terk edilmiş yaşam alanları), karakterlerin durum ve davranışlarından (asker kaçakları, saklanan katiller, akıl yürütemeyen ve tutarsız davranan kahramanlar, hayallerinden öte gerçek tanımayanlar, aşka kayıtsız kalamayan yer altı adamları, gelecekten umutsuz hırsızlar, derin suskunluklar ve onları bölen öfke nöbetleri, görevi ile duyguları arasında bocalayan polisler ve aşk arayan mutsuz kadınlar), günlük yaşamın isyancı anlarına sıkışmış şiirsel söylemlerden, zor ortam ve koşullardan (olanaksız veya ertelenen aşklar, gerçekleşmeyen düşler, bekleyen cezaevi) kaynaklanır (Erkılıç, 2007: 87). ***Gelecek Uzun Sürer***'de akımın bu özelliklerinin hemen hepsinin izini sürmek mümkündür: Ahmet ve Sumru'yu Füruğ şiirleri dinleyip, hayatı sorguladıkları sisler içindeki göl kenarlarında; yıkık Ermeni klisesinin etkileyici mimarisi içinde görürüz. Sumru filmin önemli bir bölümünde yalnızlığının ve melankolisinin de bir yansıması olarak, şehrin 'eski' bir mahallesinde tuttuğu 'eski' evinde sarı-yeşil bir aydınlatmayla gölgeler içinde sunulur. Akımın önemli özelliklerinden olan şiirsel söylemler ve derin suskunluklar, hem Ahmet hem de Sumru karakterlerinde sıkça karşımıza çıkar. Akımın sıkça kullandığı olanaksız ya da ertelenen aşk teması, Sumru ve Ahmet'in ilişkisi ve Sumru ile Harun'un ilişkisini açıklarken, yine akımın gerçekleşmeyen düşlere değinişi her iki karakterin (Sumru ile Ahmet'in) kendilerini ve geçmişlerini anlatışlarında kendini gösterir. Onurun, yalnızlığın, melankolinin ve ölümün bir güzellemesi olan akımın (Erkılıç, 2007: 87) bu dört tematik özelliği de filmde kendine yer bulur.



Bu özelliklerden filmin merkezine oturan, alttan alta işleyen en etkili temanın ise ölüm olduğu iddia edilebilir. Filmde ölümün temsil edilişi de gerçekçi çerçeveden gerçekleşir. **Douglas Smith, *A World That Accords With Our Desires? Realism, Desire and Death in Andre Bazin's Film Criticism*** makalesinde ölümü, sinema ve gerçeklik ilişkisi içinden tartışarak, ölümün sinemada tam olarak gösterilemeyeceğini, yeterince temsil edilemeyeceğini ama yine de perdede gösterilen her şeyde etkisinin görülebileceğini ifade eder. ***Gelecek Uzun Sürer*** bu bağlamda ölümün etkisinin görülebileceği bir filmdir. Filmde ölüme dair anlatılan pek çok hikaye dinleriz; kayıp yakınlarının anlatıları, Sumru ve Ahmet'in görsel hafıza merkezinde dinledikleri ses kayıtları, gördükleri fotoğraflar ölümün görece 'doğrudan' ve 'gerçekçi temsil'leri sayılabilir. Filmde bir de ölümü ima eden görüntü düzenlemeleri, simgeler ve gösterenler vardır: Sumru'nun bir kayıp yakınıyla ilk kez temas ettiği planın ardından, onu bir otobüste Diyarbakır Cezaevinin önünde geçerken görürüz. Bu planın üzerine binen kayıp yakınının ağıtının, Türkiye'nin belki de en kanlı cezaevlerinden biri olan ve geçmişi hala aydınlatılamayan Diyarbakır cezaevinin ve Sumru'nun görüntüsü üzerinden sunulması ölüme dair örtük bir imadır. Pek çok sol muhalif ve grup tarafından bir mezarlık olarak görülen cezaevine eşlik eden ağıt, hem o coğrafyada yaşanan sayısız ve sonu gelmez ölüme, hem de Sumru'nun kaybına (Harun'un ölümü) dair bir imadır. Benzer şekilde filmin açılış ve kapanış planında gördüğümüz beyaz bir atın vuruluşu ve bu planın üzerine binen Ermeni ağıtı da o coğrafyada yaşayan tüm canlıların ölümle olan ilişkilerine dair bir anlam üretirken, bu **Bazin**'in de altını çizdiği gibi ölümün gerçekliğinin doğa ile ilişkilendirilerek sunulmasının örneğidir.



Yönetmen ölümün imasını da, filmin geneline hakim olan Bazinci[2] uzum çekim ve alan derinliği yöntemleriyle görünür kılar. Alan derinliği kullanımını, filmin mottosu olduğu iddia edilebilecek olan, ötekileştirilen tüm halkların kaderini özetleyen "*Umut Zaferden Daha Değerlidir*" sözünün sunumunda da görürüz. Sumru'nun elinde kayıt cihazıyla Diyarbakır sokaklarında ilk göründüğü planda, önünden geçtiği duvarın üzerinde yazılı olan bu söz, **Bazin**'in alan derinliğinin izleyicinin aktif zihinsel katılımını sağlıyor ve gerektiriyor olduğu görüşünün de sağlaması niteliğindedir. Filmin mottosunu bir duvara yazarak seyirciye ileten **Özcan Alper**, sokağın bir direniş alanı olarak önemini vurgulayarak, gerçekçi sinemanın sokakla yani 'gerçek hayat'la ilişkisinin altını da çizmiş oluyor. **Eduardo**

Galeano'nun da belirttiği üzere, sokak görmezden gelinen, ötekileştirilenlerin mekanıdır, duvarlar ise matbaası:

Cezaevi gibi işletilen ülkelerde duvarlarda yazılar ya da resimler ışıldamaz. Duvar yoksulların matbaasıdır: Risk alarak, gizlice, bir anlığına, dünyanın unutulmuşlarına ve yoksullarına hizmet veren bir iletişim aracı (2008: 41).

Bu iletişim aracını filme taşıyan **Alper**, sokağın dinamiğini gerçekçi bir şekilde anlatısına dahil etmiş olur. Filmin tamamında olduğu gibi yaratılan görsel atmosfer ile seyirci zihinsel faaliyete sokularak eleştirel bir perspektife yöneltilir. Bu, filmin gerçekçi damarıyla yakından ilgilidir, çünkü gerçekçi sinema, toplumsal durumun ve yaşantının günlük algılamalarına kattığı bilinçle seyircisini dönüştürür.

Özcan Alper de yaşadığı, gördüğü, tanık olduğu hayatlardan yola çıkarak, ele aldığı sert gerçekliği seyircisini dönüştürmek üzere kullanıyor. Yakın tarihi belgeleyerek eleştirel bir şekilde, bir dönemi süzgeçten geçiriyor. Bunu da gerçekçi sinemanın imkanlarını kullanarak yapıyor, zira ***Gelecek Uzun Sürer***, gerçek mekânları, uzun çekimleri, sabit kamera kullanımı, amatör oyuncuları ve bu yöntemlerle oluşturduğu mizansen ile gerçekçi bir filmdir. Filmin senaryosu ile gerçek hayat arasında kurulan ilişki filmin gerçekçiliğine güç kazandırırken, gerçekliğe yaşamı taklit ederek değil yaşamın gerçekliği üzerine düşünerek, sorgulayarak ulaşılır.

Dipnotlar

[1] 2000 yılında "Hayata Dönüş Operasyonu" adı altında 20 cezaevine aynı anda yapılan operasyonda 32 kişi hayatını kaybetmiş, yüzlerce kişi yaralanmıştır. Ölüm orucunu bitirmek amacıyla yapılan operasyonda, F tipine nakiller gerçekleştikten sonra 92 kişi daha ölmüştür. 122 kişi ölüm orucunda hayatını kaybetmiştir. Gayri resmi verilere göre 600'ü aşkın tutuklu ve hükümlü *Wernice Korsakof* başta olmak üzere çeşitli ruhsal hastalıklara yakalanmıştır (Bilgiler *www.* ihd.org.tr adresinden alınmıştır).

[2] Bazin'e göre alan derinliği ve uzun çekim, anlam yaratmanın en etkili yoludur. Kuramcıya göre bu teknikler, izleyicinin filmin dünyasına daha etkin bir şekilde katılmasına olanak sağlar. Çünkü alan derinliği izleyiciyi, nesnelerle gerçekte olduğundan çok daha yakın bir ilişkiye sokar; hem de izleyiciyi dilediği yorumu yapmada özgür bırakır. İzleyici bir çekimde olayın değişik yönlerini görür; dilediği yönünü seçerek, onu anlamlandırır. Alan derinliğinde izleyicinin görmesi gerekeni, yorumlaması gerekeni yönetmen saptamaz; izleyici kendi kişisel seçimini gerçekleştirir.

Kaynakça

Armes, Roy (2011), *Sinema ve Gerçeklik*, çev: Zeynep Ö. Barkot, İstanbul: Doruk.
Andrew, Dudley (2010), *Büyük Sinema Kuramları*, çev: Zahit Atam, İstanbul: Doruk.
Erkılıç, Gökhan (2007), *Ozansı Gerçekçilik*, Sekans Sinema Kültürü Dergisi, İstanbul: Öteki.
Daldal, Aslı (2004), Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, "Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan Sineması, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:25.
Galeano, Eduardo (2008), *Biz Hayır Diyoruz*, çev: Bülent Kale, İstanbul: Metis.
Gürata, Ahmet (2011), Özcan Alper ile Gelecek Uzun Sürer, *Bir+Bir*, İstanbul
Özdemir, Ece (2011), *Gelecek 'Uzun' Sürüyor*, Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 5, Ankara: Tan.

MİNİ SÖYLEŞİ

CARLOS REYGADAS İLE SON FİLMİ *KARANLIKTAN AYDINLIĞA*, SANAT, SİYASET VE SİNEMA ÜZERİNE...

"Bana göre her film, hayatın ve var olmanın bir gerçeğidir..."

çev: ilker mutlu



Meksikalı auteur **Carlos Reygadas**'ın dördüncü filmi ***Karanlıktan Aydınlığa*** (Post Tenebras Lux, 2012), bazılarınca yönetmenin başyapıtı sayıldı. Oldukça usta işi ve gözü pek bir film; pek çok okumaya açık, çatışmacı, dinamik, alt üst edici otobiyografik bir çalışma. Film, Meksikalı bir adamın kişisel bir krizi üzerinden ulusal bilinçteki çatlakları anlatarak, kişisel olanla politik olan arasında köprü kuruyor. ***Karanlıktan Aydınlığa*** eleştirmenleri ikiye böldü, ancak seyircinin dikkatini, cesaretini ve inancını talep eden türde bir film. ***CineVue***'den **Craig Williams**, yönetmenle hayatın eyleyicisi olarak sanat, siyaset ve sinemayı konuştu.

***Karanlıktan Aydınlığa* nasıl ortaya çıktı? Bir süredir gelişmekte olan bir şey miydi, yoksa *Sessiz Gece*'yi (Silent Night) bitirdikten sonra mı oluştu?**

Sessiz Gece'nin sonrasında, çocuk sahibi oldum ve aynı zamanda filmdeki ev de olan yaşadığım evi yapmaya karar verdim. Ve bu süre boyunca sinemayı bir şekilde unuttum. Film yapmayı istemiyor ve üzerine düşünmüyordum. Nihayet, o yıllara dair hissettiğim, deneyimlediğim ya da en azından düşündüğüm şeylerin filmini yapma ihtiyacı duydum. İşte o bu filmdi. Çok hızlı bir şekilde, birkaç günde yazdım. Bütün bilgi önceden vardı orada, bir süredir inşa ediliyordu ama bir film için kullanılacak bir bilgi olduğunun farkında değildim. Sadece fikirler, deneyim, bilgi ve düşüncelerdi.



***Karanlıktan Aydınlığa* şunu onaylar mı: Aile içindeki konfordan kendini ne kadar uzaklaştırırsan şahsi sorunlarının senin kim olduğunu tanımlamasına o kadar fırsat verirsin.**

Bu düşünceye oldukça katılıyorum ama bunu bilinçli olarak hedeflemedim. Bu filmde var çünkü inandığım bir fikir ve doğal olarak, organik bir şekilde, bir şey yapmanın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bir araba, bilgisayar ya da saat olmayan hatta eğlendirici bir film bile olmayan bir şeyler yaparken, bir topla oynarken, bir barda konuşurken ya da bir resim yaparken bile yaptığınız her şeyde kişiliğiniz açığa çıkacaktır.

Film çoğunlukla evinizde, çocuklarınızla geçiyor. Filmlerin anlatıdan bağımsız olduklarında daha kişisel olabildiklerini mi düşünüyorsunuz?

Önceki filmim ***Sessiz Gece***, bana bu filmimden daha kişisel geliyor. Konuşmadığım bir dilde, takipçisi olmadığım bir inançta, benim olmayan bir ülkede geçer, ama daha kişiseldir çünkü o adamın iç çatışması ile özdeşleşebiliyorum. ***Karanlıktan Aydınlığa*** çok otobiyografiktir. Oradaki insanlar ve gerçekleşen pek çok şey, gördüğüm, deneyimlediğim ya da yakınımda olan şeylerdir. Ama iki ana karakterin hayatı deneyimleme yöntemleri pek de bana ait değil.

Film bir aile birimine odaklanıyor, ama bunun yanında kendini öldüren adam gibi başka imajlar da var. Kişisel ve ulusal bilinç arasında bir paralellik mi yaratmak istiyorsunuz?

Kesinlikle. Belli bir yere kadar ortaya bir alt ürün de çıkıyor. Kendim hakkında söylediğim gibi, eğer bir şeyler yapıyorsam, yapılan şey her ne ise onda belli fikirler yer alacaktır, bunlar siyasi ve sosyolojik fikirler de olabilir. Her şey mikro seviyede ya da makro seviyede okunabilir. Mikro seviyede film, onun (başkahramanın) ailesi, korkusu, körlüğü ve yaraları üzerine. Makro seviyede ise umutsuz olan ve kendi etrafında yıkım yaratmayı sürdüren bir diğer adam var. Herkesin hayatını mahvediyor, bunu kaldıramıyor ve her şeyi sonlandırıyor. Bu noktada, bu tümüyle insanidir. Film İngiltere'de geçseydi, aynı şekilde olurdu ama kafasını koparmak yerine, muhtemelen bir köprüden atlar ya da bir metro treninin önüne atardı kendini.



Karanlıktan Aydınlığa'nın ne kadarı Batılı ve Batılı olmayan idealler arasındaki hassasiyetlerin çatışması üzerine?



Temelde Meksika, Batılı Meksikalılardan oluşur. Bunu nasıl tarif edebilirim? Tabi ki sizin kültürünüz olabilir; onlar mutlaka **Bach**'ı duymuş, **Joyce**'u okumuş, bu gibi şeyleri yapmış olacaklardır. Bu, dünyayı idrak etme yolunuzda, var olma gerçeğinizi nasıl anladığınızdadır. Batı kısmı ayrıma uğruyor. Büyüdüğünüzde, kendi farkındalığınızı edinmeye başlarsınız ve onun doğası olsun, diğer insanlar olsun, başka her şeyden koparsınız. Bu Batılı bir düşünme şeklidir. Bu düşünme şekli Aydınlanma Çağı ve usun zaferi ile doruğa ulaştı. Filmdeki çift buna uyuyor. Sonra uzun bir süredir burada, Meksika'da yaşayan, geriye kalanlardan ayrılmaya ve kopmaya gitmeyen, farklı bir yaşam anlayışına sahip insanlar da var.

Harika açılış sahnesi hakkında konuşalım. Filmin ruhunu barındıran mükemmel bir birimi gibi işliyor.



Bunu yağmurlu bir mevsimde yapmaya karar verdim çünkü bu mevsim ayrıca yıldırım mevsimidir. Doğanın açık gün ışığından geceye dönüşümünü, getirebileceği tüm güzellik ve korkuyu istiyordum. Temelde, masumiyetin kayboluşunun yanı sıra Batılı ayrım ve kopuş fikrini beslemesini istedim. Bu filmde huzur içinde olan yegane şeyler ağaçlar, bitkiler, hayvanlar ve çocuklardır. Yani bu kız orada hayvanlar ve köpekler arasında eğlenmektedir, kim olduğunu ya da nereli olduğunu bilmez, sadece 18 aylıktır. Halihazırda, o anda diğer yaşayan varlıkların dışında şeyleri adlandırmaktadır; "köpekler", "eşekler", "inekler" der. O bir insandır ve onunla geri kalan arasındaki fark tektir; var olduğunu ve şeyleri adlandırabildiğini kavrar, kendini geriye kalan her şeyden ayırabilir.

***Karanlıktan Aydınlığa*, 1:33 ölçeğinde kenarları bulanık çekildi. Başından beri denemek istediğinizin bu olduğunu biliyor muydunuz?**

Başlangıçtan itibaren bulanık görünüşler kafamdaydı çünkü bugünün fazla keskin olan dijital imajlarından uzak kalmak istedim. Ama sonra, bulanık imajlar için o lensi hazırlarken öğrendik ki lensi yanlış yere koyarak kenarlarda çift imaj elde edecektik. Ve gördüğüm andan itibaren onların güzel imajlar olduklarını düşündüm, onları filmin içinde tutmayı istedim. Çünkü bir film yapmakta olduğunuz gerçeği, şeyleri farklı şekilde görmenize izin verir.

Düşler, fantezi ve gerçeklik, bunların tümüne filmde eşit önem verilmiş. Bu etkiyi oluşturmak ne derecede önemliydi?



Oldukça fazla. Psikolojik bir düzlemde, film hayatı deneyimlemekle oldukça ilgilidir. Ve hayatı deneyimlemek sadece var olanı değil, aynı zamanda hayal edilen geleceği, beklediğiniz şeyi, düşlerinizi, hatıralarınızı ve daha önemlisi, göremediğiniz ya da deneyimleyemediğiniz -diğer her şey olan- gerçeğin kabulünü de içerir. Yani, burada olduğumu ve telefonu kapadığım anda ailemle yemekte olacağımı bilirsin, bu senin için de geçerli. Bunu gerçekte idrak edemez ya da anlayamazdık, nadiren bahsedilen ama orada olduğu da oldukça açık o seviye için de böyledir bu. Ve bu, rugbynin orada, filmde (final sahnesinde) olmasının nedenidir. Bunun insanların kafalarını neden karıştırdığını anlamıyorum. Bu, bir çocuğun peri masalının sonunu "onlar sonsuza dek mutlu yaşadılar ve krallık kurtuldu" diye okuması gibi.

Sırada ne var? *Karanlıktan Aydınlığa* gibi bir filmi nasıl bir çalışma takip eder?

Bana göre her film, hayatın ve var olmanın bir gerçeğidir. Kendimi kariyer yapar gibi düşünmüyorum. Her şey sadece benim varlığımın, oluşumun bir anını yansıtır. Yani, sırada ne olduğunu bilmiyorum ve çok da merak etmiyorum. Ne yaparsam yapayım, orada derin, güçlü, içsel bir ihtiyaç olması gerekecek ve ortaya çıkması gerektiğinde ortaya çıkacaktır.

KISA

DEMİR PARMAKLIKLI PENCERELER

selin zileli

Küçük Pencereli Evler
Houses with Small Windows
Yönetmen: Bülent Öztürk
Senaryo: Bülent Öztürk, Mizgin Müjde Arslan
Görüntü Yön: Hadewych Cocquyt
Kurgu: Bert Jacobs, Pieter Smet, Jan Hameeuw
Müzik: Saïd Henareh
Oyuncular: Emine Korkmaz, Seyithan Altıparmak, Mizgin Müjde Arslan, Gülcan Atmaca

2013/15'/Belçika



Van depreminde kızını kaybeden bir babanın yasını, şiirsel sinemanın anlatım olanaklarını kullanarak perdeye yansıttığı ***Beklemek*** (2012) belgeseliyle tanıdığımız **Bülent Öztürk**, yeni filmi ile de bir başka kaybın, kaybetme halinin ardından gidiyor. Annesinin öyküsünden yola çıkarak yazdığı ve ona ithaf ettiği, **70. Venedik Film Festivali**'nde Avrupa Kısa Film Ödülü'nü kazanan yapıtı ***Küçük Pencereli Evler*** (2013) ile kızlarını 'töre'nin bedeli olarak vermek zorunda kalan, onu bu nedenle kaybeden bir aileyi anlatıyor.

Küçük Pencereli Evler'in çıkış noktasını on üç yaşındaki bir kız çocuğunun, Eso'nun evlendirilme haberi oluşturuyor. **Öztürk**, ***Beklemek*** filminin kahramanla-

rından biri olan Eso'nun, filmin çekiminden bir yıl sonra evlendirileceği[1] haberini alınca Urfa'da yaşayan annesinin de başından benzer bir olayın geçtiğini hatırlayarak, annesinin yaşamı üzerine bir belgesel yapmaya karar veriyor. Ancak "Çekimlerin beşinci gününe geldiğimizde annem duygusal olarak çok yaralanmıştı, geçmişi yeniden yaşamak ona çok zor geliyordu ve artık devam edemedi" diyerek belirttiği üzere belgeselden vazgeçip, kurmaca bir kısa film çekmeye karar veriyor. İşte **Öztürk**'ü bir kurmaca çekmeye yönlendiren annesinin bu sönümlenmeyen acısı oluyor ki bu ağrı, kadınların çocukluklarından başlayarak ikincilleştirilme, ötekileştirilme ve en sonunda da yok edilme tarihinin, bu kadim hikayenin bir parçası olarak filmin ruhuna işliyor.



Filmin öyküsü ise, yirmi iki yaşındaki Dilan'ın evlilik dışı ilişkisi nedeniyle öldürülmesinin karşılığında, Emine'nin diğer aileye verilmesi üzerine kuruluyor. **Öztürk** filmi, Dilan'ın öldürülmek üzere ağabeyleri tarafından alınışıyla açıyor. Dilan'ı eski bir aynaya yansıyan görüntüsünden gördüğümüz çekimde, evin telle örtülmüş küçük penceresi de görüntüye giriyor ve Dilan oradan bakarak kendisini ölüme götürecek kardeşlerini, kandaşlarını görüyor. Telle kaplı küçük pencere, birazdan 'ceza'sı verilecek olan Dilan'ın hapsedilmişliğinin metaforuna dönüşürken, onun sırrı eskimiş aynadan gördüğümüz kusurlu görüntüsü kadınlığın imgesini işaretliyor. Ve düştüğü bozuk aynada (ataerkide), kusurlu ve noksan görünecek olan görüntüsünden yansıyan imgesiyle kadın, her şeyden önce aynanın kusurunu ifşa ediyor. İşte bu ifşa, kadının çekmekle bitiremediği ezeli cezasını açık ediyor. **Öztürk**'ün, Dilan'dan Emine'ye, küçük bir kız çocuğuna aktararak da nedensizliğinin altını çizdiği bu ceza, filmde bir erkek meclisinde alınan kararın sonucunda somutlaşıp, Dilan'ın ölümüne, Emine'nin ise gelin olarak verilmesine neden oluyor.





Öztürk, filmin tek umut anını ise kadınlara atfederek, Emine'nin annesi üzerinden kurguluyor. Emine'nin diğer aileye verileceği kararının annesince öğrenilmesinin ardından, kadının çocuğu kaçırmaya çalışmasıyla ortaya çıkan başkaldırı ve umudu, Emine'nin evinin duvarına düşen pencere gölgesiyle somutlayan **Öztürk**, bu pencere aracılığıyla Dilan'ın evinde yarattığı kıstırılmışlığı, kapatılmışlığı ima eden metaforu da tersine çeviriyor. Evde beliren bu üçüncü pencere, Emine'nin ve annesinin çaresizliğinin ortadan kalkacağına dair bir gösterene dönüşüyor. Ancak bu kez yasaya başkaldırmanın yaratacağı umudu da işaret eden bir metafor olarak beliren pencere, Emine'nin ve annesinin, babası tarafından bulunmasının ardından eski anlamını geri kazanıyor. **Öztürk**, annesinin Emine'yi vermek üzere hazırladığı, bunun için yıkadığı planın ardına evin demir parmaklıklı pencerelerinin göründüğü bir planı ekleyip, pencerelerinin bulunduğu duvarın altına ise Emine'yi götürmek için bekleyen babasını oturtuyor. Bu planların da hazırladığı sonla, annenin çabasına karşın, babanın yasası işliyor, Emine diğer aileye veriliyor.

Filmi, Emine'nin annesinin ardından ağlayışıyla bitiren **Bülent Öztürk**, babanın yasalarından sadece biri olan namus cinayetini ve kadınların bir 'eşya', 'mal' gibi el değiştirmesini gözler önüne sererek, küçük bir kız çocuğu üzerinden sorguya açmış oluyor. Annesinden yola çıkarak filmleştirdiği bu hikaye, kadınları çocukluklarından itibaren baskılayan, sınırlandıran ve öldüren yasaların hâlâ işlediğini, kadın olmanın yeryüzünün büyükçe bir kısmında hâlâ ne denli zorlu olduğunu açık ediyor. **Eduardo Galeano**'nun da *"Ve işlenen tarlalarda, geniş kalçalı ve cömert memeleri olan bereket tanrıçalarına taptık. Ancak zaman ilerledikçe onların yerini savaşçı erkek tanrılar aldı. ...Senin ve benim sözcüklerini keşfettik ve toprağın bir sahibi oldu ve kadın erkeğin malı oldu ve baba çocukların sahibi."* diyerek isabetle vurguladığı üzere, ataerkinin hâlâ kadınların ve çocukların üzerinden elini çekmediğinin de altını çiziyor.

[1] Bülent Öztürk, bu haberi aldıktan sonra Radikal gazetesi yazarı Ezgi Başaran ile irtibata geçerek, bu evliliğe engel olunmasını sağlıyor. Başaran, Eso üzerine bir yazı yazıp, konuyu Van Sosyal Hizmetler›e ve Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı'na da bizzat ileterek, evliliğin gerçekleşmemesini sağlıyor. Başaran'ın konuya ilişkin iki yazısı için bakınız: http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ezgi_basaran/ihbar_ediyorum_bu_kurt_kizi_evlenemez-1098497 http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ezgi_basaran/eso_evlenmiyor-1098916

KURAM YORUM

SÖMÜRGECİLİK VE "KANUN VE DÜZEN" ELEŞTİRİSİ*

teshome h. gabriel

çev: fulya içöz
cem kayalıgil

'Mawu' dişil ve 'Lisa' da eril öz olduğu için, Güney Gana'daki Ewe topluluğu arasında Baş Tanrı Mawu-Lisa denen çift cinsiyetli bir figürdür. İncil Ewe diline çevrilirken, dişil bileşen çift cinsiyetli isimden çıkarılmıştır. Ewe bu tek taraflı Baş Tanrı kavramını reddetti ve 'medenileştiren heyetler' tarafından 'kanun ve düzenin' zalim yaptırımları tarafından cezalandırılmalarına rağmen şu güne kadar büyük oranda animist kaldılar.

Sömürgeciliğin mirası Üçüncü Dünya'yı Batılı olmayan olarak tanımlamakla kalmadı, aynı zamanda Batı'yı da Üçüncü Dünyalı olmayan hale getirdi. Bu durum Batılı kişilere, kendi yaptıklarının 'teamül' olduğunu düşündüren bir dünya görüşü ve böyle düşünme rahatlığı verdi. 'Super Bowl' ve 'World Series' hayatın her alanında abartıya olan bir takıntı tarafından yönetilen bir dünya görüşünü güçlendirmektedir; şimdiki dönem rahatlıkla mübalağa çağı olarak tanımlanabilir. Kültürel olarak oraya özgü olan, dünyayı çevreleyen olağanüstü bir olay olarak görülmektedir. Kültürel özgüllükten daha fazlasını içeren imalarla, iyi niyetli asil kampanyalar ve olumlu sonuçlar işin içine girdiğinde bile kültürel ilhak açık ve nettir. Buna güzel bir örnek, ünlülerin açlıkla savaşta yardım parası toplamak için söylediği 'Biz Dünyayız'daki (We Are The World) 'biz'in belirleyici olması, böylece bizzat yardım görenlerin bir sınır bölgesi haline getirilmesidir. Üçüncü Dünya 'bağımlı', 'periferide' ya da 'marjinal' görülmeye devam etmektedir, *ancak Üçüncü Dünya marjinal olduğu için değil sömürgeci söylem tarafından marjinalleştirildiği için.*



Bu çağda sivrisinekler bile kendilerini DDT'ye adapte ettiklerine göre, sömürgeci ideolojinin varislerinin retoriklerini yeniden düzenlemeleri anlaşılabilir. Bugünlerde Birinci Dünya entelektüelleri küresel düşünmeye bayılıyorlar ancak bu yeni bir fikir değil. 10 sene evvel **Immanuel Wallerstein**'ın Dünya Sistemi

Teorisi'ne damgasını vuran şey de bu bakıştı. **Wallerstein**'a göre temel sınıflandırmaları 'merkez' ve 'periferi'den oluşan sadece bir Dünya Kapitalist Sistemi vardır ve 'merkez' değişim (değiş-tokuş) ilişkilerinin belirleyicisidir. **Wallerstein** bu yorumuna destek bulmak için **Karl Marx**'tan alıntı yapar. Ancak **Wallerstein**'a göre kapitalizm öncesi ve kapitalist olmayanın dışında kapitalizm sonrası bir oluşum yoktur. Ona göre 'sosyalizm' genel bir 'kapitalist olmayan' sınıflandırmasına girer. Dolayısıyla hiçbir Üçüncü Dünya ülkesi sosyalist olamaz[1]. Üçüncü Dünya ülkeleri çok çok kapitalist üretim biçiminin içinde, bir periferik durumdan yarı periferiye geçiş yapabilir; değişim bir biçimden diğerine olmayıp bir derece meselesidir.

Screen'in Öteki Sinemalar, Öteki Eleştiriler adlı özel sayısındaki **Julianne Burton** imzalı ***Marjinal Sinemalar ve Anaakım Eleştirel Kuram*** adlı makale **Wallerstein**'ın merkez ve periferileri ışığında eleştirel kuramın oldukça problemli bir örneğini sergiliyor. **Wallerstein**'ın 'Dünya Sistemi Teorisi' ile **Burton**'ın 'Seyirlik olarak Sinema'sı (*'Cinema-as-Spectacle'*") birbirine mükemmel biçimde uyuyor:

> *Üçüncü Dünya film yönetmenleri, 'ötekiliği' neredeyse kaçınılmaz olarak biçimsel değil derecesel olan yerel/özerk bir söyleme yer vererek, seyirliği seyirlik-olmayan ile (veya seyirlik öncesi ile) alt edebilirler*[2].



Tıpkı 'sosyalizm'in sadece kapitalist olmayan değil aynı zamanda 'Sosyalizm' olması gibi, Üçüncü Dünya sineması da sadece seyirlik olmayan sinema değil aynı zamanda da Üçüncü Dünya sinemasıdır. 'Ötekilik' sadece derecede değil aynı zamanda biçimdedir. 'Üçüncü Sinema' bu gerçeğe dikkat çekmeye çalışır. Kurallara ve egemen sinemanın söylemine bağlı kalmak Üçüncü Sinema'nın pratiğine aykırıdır. Üçüncü Sinema'nın söylemi daha politik ve ideolojik olan bir toplumsal bakışla kurulur. **Julianne Burton** galiba bunu anlamakta güçlük çekiyor: Üçüncü Dünya filmi olmak 'Üçüncü Sinema' olmak için yeterli değil. Bölge ile harita bir *değildir*. Üçüncü Dünya'daki Üçüncü Sinema, anti-emperyalist, muharip ve muhalif sinemadır. Ne seyirlik öncesi ne de seyirlik olmayan sinemadır; o, ***Screen***'in aynı sayısında **Fernando Birri**'nin belirttiği gibi 'etkin bir seyirci için olan etkin bir sinemadır'; o, 'özgürleşmenin ardındaki sinemadır, özgürleşmenin sinemasıdır'[3].

**

Screen'deki makalesinde **Burton**, Üçüncü Sinema metinlerindeki 'şeffaflık ve anlamın bütünlüğü iddiasının' sadece ulaşılmaz değil aynı zamanda imkansız bir şey

olduğunu iddia ediyor. Üçüncü Sinema pratiğinde ideolojik şeffaflığın; bu pratiğin gizli ya da 'bilinçdışı' bir gündemi var diye değil, bu pratik tam da, kendi deyimiyle 'asimilasyona karşı direnişte potansiyel olarak göz korkutucu olduğu' için sağlanamayacak olduğunu ileri sürüyor. Bu tür argümanlar Üçüncü Sinema metninin ispatlanmış direnişine gölge düşürmektedir.

Şeffaflık meselesine kültürel ve tarihi bir perspektiften bakılması gerekmektedir. Batılı izleyici için net olmayan kendi bağlamında yeterince net olabilir. Mesela etnografik Üçüncü Dünya filmleri içinden çıktıkları ülkede politik olarak görülürken, o ülkeler dışında egzotik şeyler (*exotica*) olarak değerlendirilmektedir. Aynı şekilde, yurtdışında izlenen bir Amerikan kurmaca film, Amerikan yaşam biçimi üzerine bir belgesel olarak kabul edilebilir. Amerika'yı ilk ziyaret edenlerin New York'un silueti ya da Özgürlük Heykeli ile ilgili tuhaf nostaljik bir hisleri olur. Orada daha önce bulunmamışlardır ancak oraları 'çoktan görmüşlerdir'. Dostlar, işte bunlar hep filmler yüzünden! Açıkça görülüyor ki Batı, Üçüncü Dünya'nın *exoticası* olmaktan daha fazla bir şey. Aynı biçimde Üçüncü Dünya da Batı tarafından 'zaten' bir noksanlık olarak 'okunmaktadır'.

Batı ve Üçüncü Dünya arasındaki diyalog her zaman bir hoş karşılama çabasıdır. Ancak bu çabaları engelleyen, sömürgecilik ve emperyalizm denen, ikisinin de zarar gördüğü ve içine hapsedildiği tarihi felaketlerdir. Bunlar karşılıklılık ilkesinin (mütekabiliyet, *reciprocity*) ve barış içinde yaşamın tesisini zorlaştırmaktadırlar. Üçüncü Dünya her zaman Batı'yı kendi kültürel ve gelişimine yönelik tasarılarının içine dahil etmeye çalışmıştır. Avrupa dillerini konuşan Üçüncü Dünya ülkesi insanlarının sayısının Üçüncü Dünya dillerini konuşan batılılardan fazla olması bu duruma bir örnektir. Ancak anlamlı bir iletişimi engelleyen ve boşa çıkaran, sömürge bölgelerine olduğu kadar kültürel eşzamanlılığa dair bitmek bilmeyen arzusu sebebiyle Batı'nın çelişkili tek taraflılığıdır. *Gerçek bir diyaloğu engelleyen bariyer, şimdiki diyaloğun koşullarının ta kendisidir*. Sonuç olarak, dünya sinemasını ve kültürlerini küreselleştirmek ve bağdaşık hale getirmek için eleştirel kuram da işe karıştırılmaktadır.

Burton'ın Üçüncü Dünya'nın kültürel politikasındaki belirli ideolojik açmazları anlamaktaki yetersizliği Üçüncü Sinema'ya dair olan eleştirisinin temelini sarsmaktadır. Eğer Üçüncü Dünya'nın, gelişmemişlik ve sömürgeciliğin istismarının 'ağır ağır kaybolan mirası'yla betimlenebileceği üzerine mutabıksak, adaletsiz ekonomik değişimin olduğu yerde adaletsiz sembolik değişim de bulmaz mıyız? Mesela **Burton** 'kültürel dekolonizasyon' savunucularını, tek istekleri 'sömürgecilik dönemi öncesi masumiyete' geri dönmekmiş gibi göstermektedir. Bu elbette ki onların kendi tarihlerine dair olan herhangi bir farkındalığını yok saymaktadır. **Burton** 'kültürel dekolonizasyon'un 'her tarafa yayılan ancak hayali olan amacına' dair olan iddiasını meşrulaştırmak için **Eduardo Galeano**'dan kendi amacına uygun bir alıntı yapıyor. Ancak **Galeano**'nun makalesinden iddia ettiğinin tam tersi olan şu alıntıyı yapsaydı o yazının ruhuna daha uygun davranmış olacaktı:

Genel olarak, pek çok eğitim merkezi ve neredeyse tüm kitle iletişim araçları Latin Amerika hafızasını boşaltmak ve kendi gerçekliğini ve kapasitesini anlamasını engellemek için tasarlanan ve dışarıda üretilen tercüme edilmiş mesajları yaymaktadır; onu bizzat kendisini aşağılayan iktidarın sembollerini tüketmeye ve pasif bir biçimde yeniden üretmeye teşvik etmektedir.[4]

Screen'in aynı sayısında **Julio Garcia Espinosa** 'Noksan Sinema' hakkındaki düşüncelerine ilişkin benzer bir yanlış anlamaya açıklama getiriyor. 'Pek çok insan bunun kötü film yapmakla ilgisi olduğunu düşündü'. **Espinosa**'ya göre bunun iyi ve kötü filmler açısından ya o ya da bu durumunu yaratmakla değil; değerlendirmeyi, ortaya çıkan işin ideolojisine ve üreten kişinin sanatına dönük kültürel ideolojik bir perspektiften yapmakla ilgisi vardır.[5] **Glauber Rocha**'nın açıkladığı gibi 'teknik, ideolojiye estetikten daha yakındır'. Sanatkarlığı diğer her şeyin üstünde tutan bir gelenekten gelen bir eleştirmen, 'Noksan Sinema'nın kötü filmler yapmakla ilgili olduğunu düşünecektir. Hele bu eleştirmen 'anaakım eleştirel kuram' diye anılan gruba da dahilse bu varsayımını amacına uygun alıntılarla destekleyecektir.





Burton, adına 'psikodinami' dediği belirsiz bir biçem üstüne kurulu bir 'eleştirel kuram' açıklama hevesi içinde, ***Üçüncü Dünya'daki Üçüncü Sinema*** kitabımdan (*Third Cinema in the Third World*) yanlış alıntı yapıyor ve sözlerimi saptırıyor. Özgün metnin kendine mal ettiği ve (yanlış) kullandığı hali şu:

> ***Gabriel**'e göre, Üçüncü Dünya filmlerinde psikodinaminin anlamlandırmasını aramak ideolojik sorgulama kadar gereksizdir, çünkü Üçüncü Sinema 'psikolojik ya da mitsel seviyede işlemez, bunun yerine ideolojik ya da toplumsal bir konuyu esas alarak açık bir duruş sergiler'* (sf. 16).

Buraya da özgün metnin ***Üçüncü Dünya'da Üçüncü Sinema***'daki halini koyuyorum:

> *Üçüncü sinemada bakış açısı psikolojik ya da mitsel seviyede işlemez, bunun yerine ideolojik ya da toplumsal bir konuyu esas alarak açık bir duruş sergiler*[6].

Burton sözlerine, toplumsal duyarlılığı olan sanat biçimlerinin başlıca eleştirmenlerinin 'karakterin toplumsal ve tarihi bileşenlerinin psikolojik olanın *yerine* değil ona *ek olarak* konduğunu' (sf. 16) ileri sürdüklerini söyleyerek devam ediyor ki bu tam da, benden doğru alıntı yapıldığında görüleceği gibi, benim parmak bastığım noktadır.

Bu yanlış alıntılama/çarpıtma sadece iki metin arasındaki basit bir farktan kaynaklanmıyor. Asıl sebep ideolojiktir ve 'toplumsal hazzın estetiğine' dair belirli yaklaşımların uyumsuzluğunda yatar. **Terry Powell**'ın **Burton**'ın alıntıladıklarının ardından gelen paragraflarda belirttiği gibi, 'estetik hassasiyetlerin sınıfla ve cinsiyetle bağları vardır ve estetik haz politikası, bu hassasiyetin cinsiyet ve sınıfa göre uyarlanmasına ve geliştirilmesine bağlı olacaktır'[7]. O halde soru şudur: *Kimin estetiği? Kimin hazzı?* Bu soru tarih ya da kültürler ötesi değildir. Aksine bu hassasiyeti kimin, kim için, hangi koşullarda ve hangi alanlarda geliştirdiği sorusudur. **Burton** bu durumu Batı'nın Üçüncü Dünya için tanımlamasını tercih etmektedir. Üçünü Sinema ise Üçüncü Dünya insanlarının bunu kendileri yapması konusunda ısrarcıdır.

Öyleyse 'hazzın estetiği'nden daha önemlisi, aktivist estetik ve onun koşulları problemidir. Toplumsal haz problemi Üçüncü Sinema yönetmeni için teorik değil pratik bir sorundur, psikolojik bir yabancılaşma durumundan öte ekmeğin nereden çıkarılacağına ilişkin politik bir meseledir.

Burton'ın yaptığı gibi, 'Üçüncü Dünya'nın muhalif kültürel pratiklerinin, kültür incelemecilerini hazzın ve arzunun bireysel deneyimlere has değil toplumsal olduğunun farkına varmaya ve bunu dile getirmeye zorladığını', böylece de 'şu anki kutuplaşmış kültür görüşünü birleştirmeyi vaat ettiklerini' (sf. 21) söylemek; Üçüncü Dünya film diline ve pratiğine olmadığı bir şeyi atfetmektir. Üçüncü Sinema, Batılı eleştirel kuramın 'haz' ve 'arzu'su tarafından tam olarak izah edilemeyen 'başka' bir film pratiği sunar[8]. Bunu da Üçüncü Dünya yönetmenleri defalarca söylemiştir. Kübalı yönetmen **Jorge Fraga**'nın deyişiyle 'Biz sadece atış sesini duymak için tetiğe basmıyoruz. Hedefi vurmak için ateş ediyoruz'[9].

***

> *Mexico City'deki Entro de Capacitacion Cinematografia'nın onursal başkanı olarak, bir sefer bir okulu ziyarete gittim ve aralarında sürekli yüzü kızaran takım elbiseli ve kravatlı genç bir adamın da olduğu birçok profesörle tanıştım. Ona ne öğrettiğini sorduğumda şöyle cevapladı: 'klonik imgenin göstergebilimi'. Onu oracıkta öldürebilirdim. Bu arada bu tür bir jargon (tipik bir Paris fenomeni) eğitim sisteminde kendine yer açtı mı gelişmemiş ülkelerde felakete yol açar. Bence bu kültürel sömürgeciliğin en açık işaretidir*[10].

Bu kesinlikle üzücü bir açıklama, özellikle **Luis Bunuel** gibi öne çıkan bir yönetmenden geldiğinde, ancak Üçüncü Dünya entellektüel etkinlikleri *sadece* Avrupa



çeşnili olduğu zaman kesinlikle rahatsız edici, anlamsız ve yersiz olma riskini taşımaktadır. Bu tarz göstergebilimle ilgili olan bir Üçüncü Dünya entelektüeli, Avrupa ortamında kuşkusuz kendi evinde olduğundan daha rahat edecektir. **Bunuel**'in kuşkuculuğu Üçüncü Dünya yönetmenleri tarafından da paylaşılmaktadır ancak bu göstergebilimin reddi olarak değil 'Sırça Köşk Göstergebilimciliği'ne bir muhalefet olarak algılanmalıdır. **Marshall Blonsky**'nin keskin olarak gözlemlediği gibi 'söylemin kendisi olarak asla "kabul edilmemesinin" -kendisi olamamasının- sebebi, eylemin onun tarafından tehdit edilmesidir'[11].

Bu sorun neden Üçüncü Dünya yönetmenlerinin/akademisyenlerinin kendilerine ait olmayan bir gösterge sistemiyle düşünmeye zorlanmamaları gerektiği meselesini ortaya çıkarıyor. Sorun Batılı göstergebilimine şekil veren kategorilerin Batılı olmayan gösterge sistemleriyle tamamıyla alakalı olup olmadığıdır. Batılı göstergebilim kendi kategorilerinin kültürler ve diller arasında seyahat edebileceğini düşünmektedir. Ancak dil kendi kültürünün değerleri tarafından doyurulur. Kendi dilinin dışında düşünmek, yabancılaşmanın garip bir biçimini, bir tür kendi kendine sürgünü deneyimlemektir. Dahası Batının göstergebilimi, göstergebilimin politik eylem için bir araç olmasının icap ettiği Üçüncü Dünya bağlamında gerek duyulan, bu bağlama özel transformasyon modunu açıklayabilecek bir stratejiyi henüz geliştirmemiştir. Bu, ekseriyetle gözardı edildi ve eksik kaldı. Artık Üçüncü Sinema göstergebilimini, Üçüncü Dünya kavramları ile bu sinemanın sanatsal üretim biçimleri arasındaki ilişkiler cinsinden formüle etmek, Üçüncü Sinema'nın özgünlüğünü anlaşılır kılacak açıklama biçimlerini bu yolla geliştirmek bir zorunluluktur.

Batı sinemasının izleyicisinin konumu, Üçüncü Sinema izleyicisinin konumundan farklıdır. Batılı izleyiciyi Althuserci bir çerçevede kuramsallaştırmak onu edilgen ve kafası bulanık kılar. Bu anlayış Batı sinemasının ideolojik eleştirisinde köşe taşıdır. Batı sineması bu bulanık toplumsal ilişkilerin temsilini verir ve bunları tekrar tekrar çeker. Buna tezat olarak Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya izleyicisinin bu sinemayla arasındaki ilişkinin *dolaysız* ideolojik berraklığını vurgular. Sürgündeki Şilili yönetmen **Miguel Littin**'in belirttiği gibi 'bizim amaçlarımıza dayanan bir sinemanın daha farklı bir eleştirel değerlendirmeye tabi tutulması gerektiğini savunuyoruz ve devrimci bir filmin en büyük eleştirmenlerinin, filmin doğrudan hedeflediği, filmi kendileri için savunan ve yorumlayan arabuluculara ihtiyaç duymayan insanlar olduğunu düşünüyoruz.' Gerçekten de metnin ideolojik ve göstergebilimsel anlamını kavrayan Üçüncü Dünya filmi seyircisinin, **Burton**'ın ileri sürdüğünün tersine, 'arabulucu birine, film eleştirmeni kılığında bir avukata ya da

başka bir lisanslı uzmana' (sf. 5) ihtiyacı yoktur; çünkü bu seyirci tarihi sürecin bir oyuncusu olarak filmlerde kendi politik ve fiziksel durumunun somut gerçekliğini görmektedir.



Burada söz konusu olan mesele ideolojiktir, değer yargılarından azade bir göstergebilimi yok sayar. O yüzden **Littin**'in söyledikleri, hem film yönetmeninin hem de seyircinin kültürel ve ideolojik ihtiyaçlarını kayda alan ideolojik bir arabuluculuğa duyulan ihtiyacın ifadesi olarak değerlendirilebilir. Üçüncü Sinema pratikleri seyircinin Üçüncü Sinema'nın gösterge sistemiyle etken ve özellikle yapıcı bir ilişki kurmasını sağlar. Seyirci metnin anlamını harekete geçirir. **Julio Garcia Espinosa** da **Marx**'ın, 'gelecekte ressamlar değil kendisini başka şeylerin yanısıra resme de adayan insanlar olacak' sözünü hatırlatarak[12], Üçüncü Sinema'nın her seyirci/okuyucuyu ideolojik olarak uyanık yapmaya çalışan misyonundan bahseder.

Neden yapısal olarak göstergebilim, tarih ve gündelik yaşamın rolünün hakkını verememektedir? Çünkü, **Blonksy**'nin gözlemlediği gibi:

> *Göstergebilim, dünyanın görünüşteki zevklerine, leyla aptallıklarına nafile bir bakış olageldi; dünyanın, biz göstergebilim entelektüellerinin sevilmek ve saygı duyulmak istediğimiz biçimiyle hayali bile olmuş olabilir. Hayır, diye cevaplayacaktır bir eleştirmen, göstergebilim aynı zamanda politik olmayabilir. ideolojik olmayabilir. Dünyanın anlambilimsel düzeninin işe yaradığını her gördüğümüzde içimizin yenilenmiş bir sevinçle dolmasını sağlayabilir. Şiir, resim, anlatı ve bunun gibi şeyleri çalışırken dünyanın uçsuz bucaksız bir mesaj içerdiğini öğreniriz, açık ve anlaşılır her şeyi anlamaktan zevk alırız. Buna şöyle cevap verebiliriz: Dünyanın anlamını gözetlerken onun sefaletini de bir kez daha gözetlersiniz. Anlam bir araçtır. iktidarı taşıyan bir vasıta*[13].

Neden göstergebilimsel arayışın sine-yapısalcı varyantı sağduyuyu küçük düşürmektedir? Anlama hali hazırda ulaşılabiliyorsa cevaplar da her yerde aranabilir ve bu süreçte özne, insanların hayatları ve yaşadıkları zorluklar kaybolur gider. Mesele, yapıyı ya da yapısal yoklukları metnin anlamı olarak algılamak ile metnin sosyal bağlamındaki yerini dikkate almak arasındaki farktır. Batı göstergebilimi, bir şifre çözme süreci olarak 'açık' ve 'alışılagelmiş' olanı yanlış bilinç olarak kabul edip, bunları dikkate almadığı gibi rakip ideolojik yorumları da marjinalleştirmeye çalışır. *Mesele göstergebilimden kaçılıp kaçılmayacağı değil, bütün gösterge sistemlerinin ideolojinin içinde olduğunu anlamaktır.*

O halde Üçüncü Sinema göstergebilimi nedir? Üçüncü Sinema'nın ana kaygılarını gösteren şu noktalar bu konuya bir şekilde ışık tutabilir:

1. Seyircilerin sürecin içine kattığı sezgisel bilgileri yorumlamak ve sorgulamak.

2. Kültürler arası göstergebilimsel araştırmalardaki ideolojik karmaşayı ortadan kaldırmak.

3. Gösterenin politik tutumluluğuyla metnin eleştirel kuramının birlikteliğini sağlamak, ve tüm bunların ötesinde,

4. 'psikolojik' seyirciye karşı 'ideolojik' seyircinin önemini vurgulamak.

İşte karşınızda: Günlük hayatın göstergebilimi, kültürler arası göstergebilim, toplumsal göstergenin politik tutumluluğu ve nihayet mücadelenin diyalektiğine yerleşmiş göstergebilim. Göstergebilim artık Üçüncü Sinema'nın bu kaygılarını daha fazla görmezden gelemez ve onun içinde olanları yabancılaştıramaz ya da onlar tarafından yabancılaştırılamaz.

Göstergebilimsel projenin gerçekleştirilmesinin karşısındaki en büyük engel, belki de 'anaakım' eleştirel kuramın onu yutma eğilimlerine karşı Üçüncü Sinema'nın direnen o metinleridir. Üçüncü Sinema metinleri hem ideoloji hem de tarihle var olur ve bu yüzden anlamlı bir yorum için tarihyazımı ve göstergebiliminin birbirine bağlı bir uygulamasına ihtiyaç duyar.

****

'Üçüncü Dünya' kavramı şu ya da bu süper gücün Üçüncü Dünya'yla olan ilişkisini birbirinden ayırt etmediğinden ötürü hem SSCB[14] hem de ABD'de akademisyenler tarafından kıyasıya eleştirildi. **Burton** da 'gösterileni olmayan bir gösteren, göndergesi olmayan bir terim' (sf. 11) diye yorumladığı bu kavramı kullanmayı reddediyor. Burada bir yanlış ikilem (*neither/nor situation*) ve en iyi ihtimalle agnostik bir tavır söz konusu. Yazar karşı çıkmasına rağmen bu kavramı yine de 'az Batılılaşmış', 'bağımlı', 'Batılı olmayan' ve 'marjinal'e eş tutarak kullanmayı sürdürüyor; sanki tüm bu çözümleme terimleri aynıymış gibi. Şayet **Burton** 'Üçüncü Dünya' kavramının varlığını tanımıyorsa yazısı ne üzerine ola ki?

Ya Birleşmiş Milletler'deki Üçüncü Dünya ittifakına, yani bu ülkelerin orada kendilerini ilgilendiren meselelerde sıklıkla ortak bir duruş sergilemelerine ne demeli? Biz 'birinci dünya' ve 'ikinci dünya'dan bahsetmeyi sürdürdükçe her zaman bir 'üçüncü dünya' da olacak. Bu etiketler ilişkiseldir ve mutlak değil araçsal değerleri vardır. Terimin meşruiyetini reddediyorsak bunun asıl sebebi, 'iktidar' ve 'birleşik cephe'ye ilişkin imalarının küresel ayrışmanın zeminini oluşturmasıdır[15].

O halde **Burton**'un Üçüncü Sinema kavramını reddetmesi de gayet anlaşılır bir şeydir, çünkü bu kavram da iktidar ve birleşik cepheyi akla getirmektedir. Üçüncü Sinema, seyirlik olarak sinema anlayışının hegemonyasını sarsmaktadır. İşin gerçeği Üçüncü Sinema kavramını bütünlüklü kılan şey onun Hollywood'dan veya anaakım sinemadan olan farkıdır. **Burton**'a göre bu terimin 'Üçüncü Dünya sinemacılarının çoğunluğu tarafından sorgulanmasını ve başkaları tarafından da açıkça reddedilmesini' (sf. 6) Peronist çağrışımlarına bağlamak, kurunun yanında yaşı da yakmak demektir. Yazar bu iddiasına uygun bir referans gösterebilseymiş daha yararlı olurmuş.

Yine **Burton**'a göre 'egemen ve bağımlı kültürler arasında geçirmezlik (*cultural impermeability*) ... yoktur' (sf. 9). Siz hiç bir Üçüncü Dünya filmini, ilgili kültürün yerel seyircisiyle birlikte izlediniz mi? Bunu yapmak demek, kültürün 'tercüme edilemez' ve 'başka şekilde anlatılamaz' nüansları filmi alt yazıdan takip edenler ile dolayımsız izleyenlerin verdikleri tepkilerde nasıl ayrışıyor, buna tanık olmak demektir. Orada görürsünüz ki bir grup lineer bir anlatı yakalamakla meşgulken diğer grup, kıkırdamalarla olsun toplu kahkahalarla veya başka türden tepkilerle olsun, entelektüel ve duygusal olarak filmle buluşmaktadır. Kültürlerarası geçirmezlik biz istedik diye ortadan kalkmıyor.

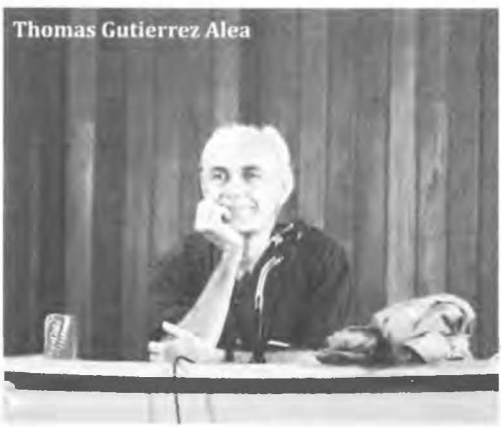
Efsanelerden beslenen bilinç ve halk anlatılarının estetiği, Üçüncü Dünya film metinlerinin özgül öğelerini oluşturur. Her bir Üçüncü Dünya kültürünün özgüllüğü, kendi çerçevesinde tutarlı bütünler oluştururken Üçüncü Dünya bağlamının kendi farklılıklarına göreli olarak da bütünlük arz eder. Burada diyalektik bir ilişki vardır; bu ilişkiyi zıtlıklar değil de ilerleme stratejilerindeki farklılıklar tayin eder. Diğer tarafta 'anaakımın' paradigmasını ise yapım maliyetleri ve teknik ihtişamda kat edilen yol belirlemektedir. Anaakım sinema, yapımının üstün kalitesi için bugün fazladan 40 milyon dolara ihtiyaç duyarken Üçüncü Sinema'da icraat bu olmadan da sürdürülebilmektedir. Üçüncü Sinema'yı harekete geçiren birleştirici kıvılcım ilk başta, ele alınan konunun maddi kaygılardan üstün tutulmasına duyulan gereksinimdi; bu hâlâ da böyledir. Bunu bilmek demek, toplumsal görev üstlenmenin aşıladığı enerjiyi, üstlenilen görevde yoğunlaşan veya barınan vizyonu takdir etmek demektir. Bu yüzden, başka bir yazımda da demiş olduğum gibi[16], hegemonyaya karşı kültürel direnişi kendi başat retorik stratejisi olarak gören yeni bir eleştirel kurama yönelmemiz gerekiyor. Sahici bir kültürlerarası değiş tokuş sisteminin tesisi, fikirlerin karşılıklı olarak birbirini beslemesi ancak, meta-söylemsiz bir söylemin / meta-mesajsız bir mesajın söz konusu olamayacağı kanısı metinler ve bağlamları ışığında değerlendirildiğinde mümkündür.

Anaakım eleştirel kuramın arkasına aldığı iktidar dolayısıyla diğer bütün yaklaşımlar üzerinde hakimiyet kurması, onları asimile etmesi gerektiğini ima etmek sırf ekonominin diliyle konuşmak ve toplumsal sorunlar dahil olmak üzere her şeyi ekonominin alanına sürmek demektir. **Bunuel**'in de dediği gibi:

*Bence şu açık, Amerikan kültürünün yerleşik değerlerinin muazzam etkisi olmasaydı ne **Steinbeck** bilinecekti ne **Dos Passos** ne de **Hemingway.** Bu isimler Paraguay veya Türkiye'de doğmuş olsalardı onları kimse okumayacaktı ki bunun da işaret ettiği tehlike, bir yazarın büyüklüğünün ülkesinin gücüyle doğru orantılı olmasıdır* [17].







Ülkelerinin ekonomik gücü olmasaydı Batı'nın 'büyük' yönetmenleri bugün, açlık sorununun, nükleer tehlikenin, ideolojiye dönüşmüş ırkçılığın çağında, Orta Amerika borç batağındayken ve şiddetli çatışmalara sahne oluyorken, Meksika ve Kolombiya doğal afetlerden kırılıyorken tarihe ancak dipnot olarak geçecekler; örneğin Brezilyalı **Nelson Pereira dos Santos**, Senegalli **Ousmane Sembene**, Kübalı **Thomas Gutierrez Alea**, Hindistanlı **Mirinal Sen**, Arjantinli **Fernando Birri** ve **Fernando Solanas,** Şilili **Miguel Littin** gibi önemli isimler ile Nikaragua'da, El Salvador'da, Orta Doğu'da, Güney Afrika'da etkin olan kimi Kuzey Amerikalı ve Avrupalı ilerici yönetmenler bu çağın asıl aydınları olacaklardı.

Elbette anaakım eleştirel kuram tektipçi bir düşün (*myth of the monolith*) izinde hareket ediyor; temel derdi toplumsal ve politik olan ve sinemayı özgürleştirme mücadelesi Üçüncü Dünya'daki benzerinden aşağı kalmayacak başka bir Batı'nın da var olduğunu unutmaya meylediyor. Batı'nın bu yönetmenleri de Üçüncü Dünya'daki meslektaşlarının uğratıldığı tecritin aynısına maruz kalıyorlar. **Peter Steven**'in deyişiyle:

***Variety** dergisi ve onun 'gişe başarısının sırrı' için yayınladığı hezeyanlar baskın sinemanın sesini temsil etmektedir. . . . Ama bunların yanısıra, radikal biçimde yeni olan*

> *türlerdeki filmlerin ve sinema için yepyeni bir yaklaşımın varlığını duyuran başka, farklı sesler -farklı diller- de var. Bu sesler arkalarında* ***Wall Street*** *ve* ***Madison Avenue*** *bulunmadığı halde varlar ve de Kuzey Amerika'dan başlayarak her yerde, özellikle de Üçüncü Dünya'da, kendi kuytu köşelerinde bir hayli etkinler*[18].

Üçüncü Dünya filmlerini Batı üniversitelerine ve sinema salonlarına sokup popülerleştirmelerini öveceğimiz insanlar aranıyorsa, **Burton**'un ima ettiği gibi kurum olarak akademiye değil işte bu ilerici sesin sahiplerine bakılmalı. ABD ve Avrupa'daki ilerici akademisyenler, öğrenciler ve sinema dergileri önemli roller oynadılar. Yine de bu hareketin (Üçüncü Sinema, *çn.*) yanında yer alma iddiası, kendi başına, kültürel özgürleşme hedefine dönük bir dayanışmanın göstergesi değil. Her şeyin ötesinde asıl gereken, **Burton**'un yazısını bitirirken savunduğundan (altta) daha kapsayıcı ve yapıcı olan bir kavrayış ve pratiktir:

> *İdeolojinin önemsendiği alan ile bireye değer katan alanın uyumsuz olmadığı (zira bireye değer katmanın da toplumsal bir olgu olarak görüldüğü) bir kültür anlayışı, Batılı eleştirmenleri asıl işlevleri olan rehberliğe ve kafilenin sözcülüğüne yeniden kavuşturarak onları 'patolojilere tanı koyan kişiler' olma külfetinden kurtaracaktır* (sf. 21).

Üçüncü Sinema'nın dekolonizasyon ve özgürleşmeyi ideolojik gündemine nasıl aldığını gören Batılı ilerici isimler, ortak yapımlarla ve muhalif dayanışmanın diğer biçimleri aracılığıyla Üçüncü Dünya ilericilerinin yanında yer aldılar ki, **Glauber Rocha**'nın sözleriyle, '**Coppola** ve **Godard**'ın diktatörlüğündeki dünya sinema dili'ni alaşağı edebilsinler[19]. Böyle bir ruhla konuşan **Julio Garcia Espinosa**, 'Sinema, şu anda olanın külleri üzerine inşa edilebilir. Dahası, yeni bir sinemanın yaratılması da esasen seyirliğin yıkılması sürecinin ifşa edilmesidir. . . . Seyirliğin yıkımından bir seyirlik devşirmemiz lazım.' diyor[20]. Ne zaman ki bu başarılır, işte o zaman, ancak o zaman **Burton**'un ümit ettiği şey gerçekleşecek ve onun sözleriyle söyleyecek olursak, Batılı eleştirmenler 'patolojilere tanı koyan kişiler' olma külfetinden', 'rehberlik' işlevlerine kavuşarak değil (kime rehber olacaklar ki?) toplumsal kurumlar olarak sinema ve sanatın eş sözcülüğünü yaparak kurtulacaklar.

*****

Eleştirel kuram ne masum bir disiplin ne de 'nesnel' bir olgu. Sosyal değişime dair bütün kuramlar gibi onun da kör noktaları ve sınırları var. Bu er meydanında sorulması elzem olan soru da şu: 'Anaakım' eleştiri neyin ardındadır? Mevcut çözümleme aygıtları ne işe yaramaktadır? Bunlar özgürleşme araçları olmanın ne kadar uzağına düşmektedirler ki aslen baskı araçları olmaktadırlar? Eleştirel kuram süreğen bir yabancılaşmanın değil özgürleşmenin rehberi ve aracı olmak durumunda. Eleştirel kuram ekonomi politiğin ilkelerine, daha önce hiç olmadığı kadar göbekten bağlıdır belki de:

> *Eleştirel kuram nihai hedef kavramından söz ederken teolojideki ahiretin yerine toplumsal bir şey getirmeyi amaçlıyor değildi. . . . [Kuram] yalnızca, kategorilerine her zaman dayanaklık etmiş şeyi görünür kılmaktadır: İnsani ilişkiler bütününün, varlığın halihazırdaki maddi koşullarının ortadan kaldırılması yoluyla özgürleştirilmesi talebi. . . . Toplumsal sürecin kuramsal yeniden inşasında, mevcut koşulların eleştirisi ile yönelimlerinin çözümlenmesi zorunlu olarak geleceğe dönük bileşenler barındıracaktır*[21].

Nitekim Üçüncü Dünya sineması pratiğinin öne çıkardığı teori-pratik bağı da burada yatıyor. Bu pratik bugün belli bir toplumdaki iktidar ilişkilerinin açık belirtilerini göstermekte. Ama iktidarın görünmezleşmesine de izin vermiyor ve izin vermemek de zorunda, yoksa kendi varlığını sürdüremez. Üçüncü Dünya söylemi içerisinde turistçilik oynayan Batılı entelektüelin neyi arzuladığı malum: Üçüncü Dünya kendi kuramsal ilgi ve sorumluluklarını Batıya bıraksın veya teslim etsin. Üçüncü Sinema yönetmenleri bunu gayet iyi anlıyorlar. Onlar için film çekmek oldum olası siyasi bir eylemdi. Hapis yattılar, sürgün edildiler veya öldürüldülerse bu kendi eleştirel kuramları yok diye olmadı; tam tersine bizzat kendi eleştirel kuramları dolayısıyla oldu[22].

'Öteki Sinema'yı seyirliğin terimleriyle düşünmek düpedüz felakettir. 'Öteki Eleştiri'nin toplumsal ve/ya devrimci işlevlerini 'savunmacı' bulup geçiştirmek ise çok daha vahim bir hatadır. Üçüncü Sinema'yı icra edenlerin (*practitioner*) çabaları bilinçlice veya farkında olunmadan küçümsenmeye görsün, kendi meşrebince bir şeyler uydurup bu insanlar adına konuşmanın cazibesine kapılmak işten bile değildir. Gerek bu kültürel değilleme, gerek bu tecrit ve tektip görme mekanizması, gerekse bu adaletsiz kültürel ve sembolik değişimin oluşturduğu sistem, bir özgürleşme kuramından çok 'kanun ve düzen'i tesis etme yanlısı eleştiriye işaret etmektedir.

Marx 1843 Eylül'ünde **Arnold Ruge**'ye yazdığı mektupta söyledikleriyle hâlâ bu konudaki son sözün sahibi:

> *Öyleyse eleştirimize politikanın eleştirisinden başlamamıza, gerçek mücadelelerden yana taraf olup kendimizi bunlarla tarif etmemize bir engel yoktur. O zaman dünyayla yüzleşmemiz doktriner biçimde, yeni bir ilke icat edip 'İşte önünde eğileceğiniz hakikat budur' diyerek olmayacaktır. Dünyaya şunu demeyeceğiz: 'Mücadeleyi bırakın, bunlar aptalca; biz size mücadelenin asıl şiarını sunuyoruz.' Dünyaya sadece aslında niye mücadele ediyor olduğunu, ve bunun bilincine varmanın, istese de istemese de kendisi için bir zorunluluk taşıdığını anlatacağız.*

Notlar

* 'Colonialism and "Law and Order" Criticism', *Screen* Cilt 27 No. 3-4 (1986). Başlıkta ve özgün metinde geçen 'Law and Order' ('kanun ve düzen') kavramı, biraraya getirdiği iki

sözcüğün kendi anlamlarının yanısıra, kanun ve düzenin (asayişin) *tesis edilmesi ve korunması* imasını da içerir. (*çn.*)
** 'Seyirlik olarak sinema'yı, vakit doldurucu, eğlencelik filmleri içeren sinema anlayışına dair bir adlandırma olarak yorumlayabiliriz. (*çn.*)

Kaynakça

[1] Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System*, New York, Academic Press, 1974
[2] Julianne Burton, 'Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory', *Screen*, Mayıs-Ağustos 1985, Cilt 26 No. 3-4, sf. 13. Diğer alıntıları metnin içinde gösteriyorum.
[3] Fernando Birri, 'For a Nationalist Realist, Critical and Popular Cinema', *Screen*, Mayıs-Ağustos 1985, Cilt 26 No. 3-4, sf. 90.
[4] Eduardo Galeano, 'The Revolution as Revelation,' (çev. Walter I. Bradbury), *Socialist Review*; no 65, Eylül-Ekim 1982, sf. 9.
[5] Julio Garcia Espinosa, 'Meditations on an Imperfect Cinema", *Screen*, Mayıs-Ağustos 1985, Cilt 26 No. 3-4, sf. 93-94.
[6] Teshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, sf. 7.
[7] Terry Lovell, *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics, Pleasure*, London, BFI, 1980, sf. 95.
[8] Freud'un 'haz' ve 'arzu' üzerinden Lacancı yorumu, cinsel farklılık kavramına atıfta bulunur. Öte yandan Üçüncü Dünya film metinlerinde ne Freud ne de Lacan›ın kültürel izine rastlanır. Bir aşırılık üreteci olarak cinsel paradigmanın yerini burada toplumsal paradigma doldurmaktadır. Üçüncü Sinema'da 'haz' ve 'arzu', devrimin aracıları olarak öne çıkmaktadırlar. Bu hususta daha fazlası için bkz. Richard Lichtman, *The Production of Desire*, New York, The Free Press, 1982; ve Gilles Deleuze ile Felix Guattari, *Anti-Oedipus*, New York, The Viking Press, 1977.
[9] Alıntılayan: Peter Steven (ed) *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema; Between the Lines*, Toronto, 1985, sf. 351.
[10] Luis Bunuel, *My Last Sigh: The Autobiography of Luis Bunuel*, New York, Alfred A Knopf, Inc, 1983, sf. 222.
[11] Marshall Blonsky (ed), *On Signs*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1985, sf. 36.
[12] Alıntılayan: Michael Chanan (ed), *Twenty-five Years of Latin American Cinema*, London, BFI-Channel Four, 1983, sf. 29
[13] Marshall Blonsky, *age*, sf. 35, *abç*.
[14] Y Zhukov, vd., *The Third World*, Moscow, Progress Publishers, 1970.
[15] 'Üçüncü Dünya' terim ve kavramının tanıtımı hk. bkz. SD Muine, 'The Third World: Concept and Controversy'. *Third World Quarterly*, Cilt I no 3, 1979, sf. 118-128.
[16] 'Towards Critical Theory of Third World Films', *Third World Affairs*, 1985, Third World Foundation for Social and Economic Studies, London, Ocak 1985, sf. 355-369.
[17] Luis Bunuel, *age*., sf. 222.
[18] Peter Steven, age., sf. 15.
[19] Glauber Rocha, *Revolucao do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981, sf. 467.
[20] Alıntılayan: Peter Steven, *age*., sf. 357.
[21] Herbert Marcuse, 'Philosophy and Critical Theory,' *Negations*, Boston, Beacon Press, 1968, sf. 145.
[22] Hapis yatmış, sürgün edilmiş veya öldürülmüş Latin Amerikalı yönetmenlerin kısmi listesi için bkz. 'In Latin America They Shoot Filmmakers,' *Sight and Sound*, Yaz 1976, sf. 160-61.

DENEME

YOLDA[1], BEN, EDGAR[2]

necla çelik



Ben

Kendi sakinliğinin derinliğinden yükseliyor mırıltı...
"Rode up to Opelousas, rode to Wounded Knee,"
... gecenin karanlığını hissediyor...
"Rode to Ogallala, home I'll never be."
Arzuyu değil olanı anlatıyor,
olaylar böyle ve
dünyanın en inatçı şeyleridir onlar...
"Father, Father where have you been?"

Edgar

Okulda fotoğraf eğitimi almıştık. O yüzden biraz biliyorum, kompozisyon, kurgu, şu bu falan. Tarih derslerinde vazife gibi izlediğimiz filmleri seyrederken düşünürdüm... -bu filmlerle, tarih kitabında üç günde okunacak şeyler bir saatte öğretiliyordu-, bu öğrendiklerimi, eğer bir film çekersem kullanıp kullanamayacağımı düşünürdüm. **Salinger**'i filme çekerken mesela... kuralları öğreniyorsun ve sonra onları uyguluyorsun. Tabii ben budala bu düşüncemden hemen vazcaydıydım. Bu şekilde ancak tarih derslerindeki filmlere benzeyen filmler yapılabileceğinin farkındayım. Daha baştan filmimi bozmuş olurdum. **Salinger**'i böyle izleyeceklerine hiç izlemesinler daha iyi. Bilmem biriniz beni anlıyor musunuz?

Yolda'nın daha başında bunlar gene geldi aklıma. Yani işte bu filmde ne yapmışlar... karanlıkta, sonra güneş doğarken, öğlen vs. saatlerinde yürüyen ayaklar, son-



ra... sonra adamın gölgesi, şu bu, sıralı-dizili, kurallar falan. Sonra afili şeyler... "–Bir yere mi gidiyorsun? Yoksa sadece gidiyor musun? –Sanırım sadece gidiyorum"[3] Artık iyice sıkıldım. Acaba kitabı nasıl diye düşündüm. **Kerouac**'un kitabını okumadım. Belki kitabı okurken bu şey sıkmıyordur: "–Bir yere mi gidiyorsun? Yoksa..."

Ben

"– Burada neye şahit olduğumuzu biliyor musun Sal? Tenor saksafoncu, 'O'na sahip! İlk nakaratla başlıyor. Fikirlerini sıralıyor. Kaderine yükseliyor. Ve aniden nakaratın ortasında bir yerde, 'O'nu yakalıyor! Herkes sadece bakıyor. *Zaman duruyor.* Şarkının bağlantı noktasından gürleyip, *o sonsuz melodiyi* geri getirmesi gerekiyor. Ama herkes biliyor ki önemli olan melodi değil; önemli olan "O"! "O"nun adamı!"



Zaman duruyor, çünkü melodi sonsuz. Sonsuzluğun olduğu yerde yaygın olan anlamıyla zamandan söz edemeyiz, zamanı dışlayamayız da... bu büyük zorluğu "zaman duruyor" diyerek geçiştiririz. Ya da sorunu "O" dediğimiz şeye baskın bir vurgu ile çözeriz. Ya da **Nietzsche**'yi yardıma çağırırız: "... çünkü mitos, *sonsuza bakan* bir *genelliğin* ve *hakikat*in biricik örneği olarak, somut bir biçimde duyumsanmak ister. Hakiki Dionysosçu müzik, *dünya istenci*nin böyle genel bir *aynası* olarak çıkar karşımıza: bu aynada kırılan o somut olay, derhal bizim duygumuz için, *bengi* bir *hakikat*in *sureti* biçiminde *genişler*." [4]

Edgar

Filmi bir kere daha izledim, niye mi? O kadar çok kitap gösterdiler ki filmde, oturdum, filmi izledim ve kitapların bir listesini çıkardım ve il kütüphanesine gittim, internetten kitapları araştıracaktım. Bir de **Kerouac**'un kitabını alıp okumaya karar vermiştim. İl kütüphanesinin internet salonu var ve bilin bakalım orada neler oluyor. Yaz aylarında her bilgisayarın başında bir çocuk var ve çocuklar oturmuş oyun oynuyorlar. Bunda bir şey yok ama sen bi'şeye bakmak için beklemek zorundasın. Memur da asık suratlı ve geldiğin için rahatsız. Çünkü oradaki çocuklar kütüphanede çalışanların çocukları ve bilgisayarda oyun oynayarak oyalansınlar diye anne-babaları onları bu memura vermiş. Memur da sana geldiğin için kızıyor. Bu yüzden kütüphaneye internet için çok gitmiyorum. Neyse bilgisayarın başına oturmayı başardım ve elimdeki kitap listesinden kitaplara, yazarlarına bakmaya başladım. **Proust**, **Woolf**, **Genet** falan filan. Fakat kitaplardan bi'tanesiyle[5] ilgili okuduklarım beni kızdırdı. Roman 1950'lerde yazılmış ve ilk defa 1956 yılında yayınlanmış. Ama filmde biz onu 1949 noeli gelirken Sal'ın kitap rafında görüyoruz. Böyle uydurma şeylere gerçekten çok kızıyorum. Aldatılmak hoşuma gitmiyor. Benim huyum bu. Hem bu kitapları niye gösteriyorlar. Böyle boktan yaşasalar da



çok akıllı çocuklar falan diye mi düşüneceğiz. Safsata bu. Biriniz bu söylediklerimi anlıyor mu, bilmiyorum. Aslında arada sırada takılabilirim onlarla. Dean, blucin şarkısından hoşlanır kesin. Sabaha kadar tekrar tekrar söyleriz. Nerden mi biliyorum, filmin bir yerinde üzerinde hakiki bir blucin var ve blucin Dean'in üzerinde çok asaletli durmuş. Daha önce söylemiştim. *Yağlanmış kalçalarına iyice oturmuş ve beli de iyice sıkılmış blucin giyen, yirmi beş yaşında bir herif görünce, hep müthiş sinirlenmişimdir. Ayrıca yeterli darlıkta olmadığı için insanın kalçalarından kayan ve yalnız sürtünmeden dolayı yukarıda kalan blucinlere de. Blucin bir ideolojidir.* Giymemesi gerekenler blucin giymemeli. Aslında en çok Carlo'dan şiirlerini dinleyince keyiflenirim herhalde. "Seni vücudumun kederi saydım ", bunu Charlie'ye söylemek için aklımda tutuyorum. Carlo'yla dostum Werther'in kendisini niye öldürdüğünü konuşabilirim. Bu arada **Kerouac**'un kitabı kütüphanede yoktu, akşamları sanat sokağına sergi açan çocuktan almayı planladım.

Ben



"Sana harbi harbi söylüyorum Jack: nerede yaşarsam yaşayayım, valizim her zaman yatağın altından fırlamaya hazırdır; ya terk etmeye ya da kovulmaya hazırım. Kontrolü elimde olan her şeyi bırakmaya karar verdim. Bunu yapmaya çalışırken götümden ter damladığını SEN gördün; bunun bir önemi olmadığını ve bizim zamanı bildiğimizi SEN biliyorsun... onu nasıl yavaşlatacağımızı, nasıl tadına varacağımızı ve nasıl eskisi gibi eğleneceğimizi biliyoruz, başka nasıl eğlenilir ki zaten. Biz biliyoruz."[6]

Bütün bir yaşam deneyiminin içinde sezilen bölük pörçük şeyler... *biz biliyoruz* dedirten sezgiler. Deneyimden gelen *bilgelik*, "... yaşamak için deli olan, konuşmak için deli olan, her şeye aynı anda ihtiras duyan, hiçbir zaman esnemeyen ya da sıradan bir şey söylemeyen... ama gece boyunca maytaplar gibi yanan, yanan, yanan."[7] *Ruh hastaları gibi dans eden* ruhların kardeşliği.

Edgar

Onlarla her zaman takılmak istemeyeceğimi biliyorum. Çünkü film boyunca bilgelikten falan bahsettiler ama bunun nasıl bir bilgelik olduğunu anlamadım. "Hasat sona eriyordu. Geceler iyice soğudu. Terry ve ben gitmek zorunda olduğumuza karar verdik. Sözde, erkek kardeşiyle beraber bir ay içinde New York'a gelecekti. Ama ikimiz de gelmeyeceğini biliyorduk. Hayatımın beni geri çağırdığını biliyordum. Hala yazmam gereken bir kitap var." Sal böyle dedi ve çekti gitti. Sal, Terry'i niye terk etti, Charlie'yi asla terk etmem. Hayatımın beni geri çağırdığını biliyordum demek ne demek, o zaman bütün bu yol hikayeleri bir mola mı? Kitabı yazmak için mi? Zaten filmin bir yerinde bu gibi soruları Carlo onlara soruyor ve onlar Carlo'yla dalga geçiyorlar. İşte buna çok kızdım. Dean



de hasta hasta Sal'ı bırakırken aynı şeyleri söylüyordu: "Hayatıma geri dönmem lazım. Keşke gitmek zorunda olmasam. Evet, evet, evet, artık gitmem gerek, zavallı, yaşlı, ateşli Sal. Hoşçakal." *Benim hayatım, kendi hayatım* gibi laflar, buradaki gibi cümleler tam amerikanca bir şey gibi geliyor bana. Bunlardan hoşlanmıyorum. Filmin sonunda da takım elbisesiyle Sal *zavallı, perişan* Dean'e yaptığının karşılığını vermiş oldu. Yani bunu kelimelerle söylemedi ama, her halde bunu demek istedi: "Hayatıma geri dönmem lazım, hoşça kal." Sonra da arabaya bindi, çekti gitti. Size *insanların bir yolculukta bir şeyler öğrenip, kendilerini düzelttikleri filmleri çok aptalca bulduğumu* söylemiş miydim?

Ben

Bütün bunları kitabı okurken mi düşündüm ve kitabı okurken başka neler düşündüm, bu şu an için önemsiz. Filmi izlerken de bir şeyler düşündüm ama bildiğim, filmi izlerken sıkıldığım. Üstelik görülüyor ki umutsuzluk içinde, harcım olmadığı halde, şiir yazmaktan başlayıp, ne olduğunu bilmediğim bir şeyler yapmaya varıncaya kadar durumu zorlamışım, oysa böyle bir zorlama dünyanın en anlamsız şeyi. Bu film dümdüz bir çizgi gibi, *altı numaralı yol* kadar düz. *Düz bir çizgi bir labirent değilse eğer* yalnızca düz bir çizgidir. Yani dümdüz bir çizgidir ve sıkıcıdır.



Dipnotlar

[1] Walter Salles, 2012. Walter Salles'in Yolda (On The Road) filmi, Jack Kerouac'un ilk basımı 1957 yılında yapılan Yolda romanının uyarlaması. Bu roman bildiğim kadarıyla Türkçeye çevrilmedi. Türkçeye çevrilen Yolda romanının orijinal rulosu, ki orijinal rulo ile uyarlaması yapılan bu romanın örtüşüp örtüşmediğini bilmiyoruz. Sonuç olarak Türkçeye çevrilmediği için okumadığımız bir romanın uyarlaması olarak filme bakıyor olmanın içerdiği handikabın farkında olunmalıdır.

[2] Edgar Wibeau: Ulrich Plenzdorf'un "Genç W'nin Yeni Acıları" kitabının ana karakteri. Sadece 15 yaşında.

[3] Filmdeki diyaloglardan yapılan Türkçe alıntılarda Serkan Sülün'ün (serkansln@gmail.com) çevirisi kullanılmıştır.

[4] Friedrich Nietzsche, "Tragedyanın Doğuşu" syf.114, Çeviri: Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, 1. baskı. Alıntıdaki italikler bana aittir.

[5] Saul Bellow, "Seize the Day", http://en.wikipedia.org/wiki/Seize_the_Day_(novel)

[6] Jack Kerouac, "Yolda / orijinal rulo", Ayrıntı Yayınları, 5. Basım, syf.316

[7] Jack Kerouac, "Yolda / orijinal rulo", syf.18

ANDREY'E YAKLAŞMA ÇABALARI

çağlar aru



İnsanoğlunun yaşamını sanatsız da idame ettirebildiği dönemlere özlem duyar haldeyiz. Bir başka deyişle sanatın aslında var olduğu, lakin insanın ona çok yakın olduğundan onu göremediği dönemlere... Bir çeşit kopuştan söz edebiliriz. Belki 'fayda'yı keşif ile, belki kalbi akla mağlup kılış ile beraber, ruh çatladı. Artık ruh hava alıyor, dinsel düşünce geleneği ayakta duramıyordu. Felsefe bu derde derman olmaya çalıştı fakat dert sadece katlanmayı bildi. Bilim halef olmaya çalıştı, yerine geçemedi. Bir tek sanat kalmıştı, o da başaramadı. Tanrı öldükten sonra ortaya öyle bir boşluk çıktı ki modern insanın o boşluğunu dolduracak hiçbir şeyi kalmamıştı. Binlerce yıllık tecrübe sonunda, tekrar en başa gelinmişti. Bugün ise hayatımızı yine sanatsız idame ettiriyoruz fakat bu sefer sanatın varlığından haberdar olmanın acısıyla birlikte.



Hâl sefalet hâlidir. Bu hâle vakıf olma meziyeti **Dostoyevski**, **Tarkovski** gibi insanlarda kendini var etmiştir. Böyle bir dönemde ise sanat, ihtiyaç giderici bir işlev görecektir. **Tarkovski**, bu dönemin ruhu kıyılmış insanını tamamen tedavi edemese de onun acısını az da olsa dindirebilir.

İnsan ruhunu kaybetmemiş olsaydı sanata ihtiyaç duyar mıydı? Gerçekten de ütopyalardaki boş zamanlarda insanlar sanat ile mi meşgul olurlardı? Cennetimizde sanata yer var mı? Mükemmelin nefes aldığı yerde insan istese de sanatçı olabilir mi?

Kopuş

Teknolojinin insanlar arasındaki 'mesafe'yi ortadan kaldırıyor olmasına rağmen tarih; birbirine bu kadar yaklaşıp, acı karşısında zerre kadar birlik olamayan insanlara başka hiçbir döneminde şahitlik etmemiştir. Bireycilik... İnsanı yüceltip doğadan kopuş. Tarih, hangi 'karanlık çağ'ında bu denli bir vahşete tanıklık etti?

Adalet aramaya başladığı gün insan, en büyük yıkımlarından birisini yaşadı. Bir diğer yıkımı da samimiyete ihtiyaç duyar hâle gelmesiydi. Adalet ve samimiyet...

Hâlbuki bu kavramlar su içmek gibi doğallardı. Aramaya gerek duymayacağımız kadar bizlere yakın. Sevişmek gibi, yağmur gibi... Rüyalarındaki ağaç ile uyanıkken gördükleri ağacı aynılaştırma çabasında olanlar, yani sefil olduğunu bilmeyenler, **Tarkovski** sinemasında anlam arayışlarını, ne de güzel 'yağmur'a kadar dayandırırlar. Sevişmeye hangi anlamı yükleyebiliriz ki yağmur için de aynı çabayı sarf ediyoruz.

İç Dünyası ve Daveti

Bu hengâmenin içinde bir yönetmenin içimize süzülmesi, yerini kurması, azığını paylaşması ne büyük bir şans. Bunun karşısında bizler, bir metni daha iyi anlamak, içimizdeki yerini genişletmek için metnin kaleme alındığı tarihsel dönemi nasıl mercek altına alıyorsak, aynı çabayı bir yönetmenden esirgememeliyiz.

İnsan konuşurken, yazarken ister istemez kendisini elekten geçiriyor ve elekte kalan taşları diğerlerinden gizliyor. Bunun yanında ***Zaman Zaman İçinde*** ve ***Mühürlenmiş Zaman***'ın **Larisa Tarkovskaya** tarafından sansürlenerek yayımlandığını da göz önünde bulundurarak, **Tarkovski**'ye yaklaşma çabamızda kaynak açısından filmlerinin ve biyografisinin birincil, kaleme aldığı ve etkileşim hâlinde olduğu insanların eserlerinin ikincil, yaşadığı dönemin ruhunun üçüncül nitelikte olduğu söylenebilir. Bu bir yoldur elbette. Sonunda bizi bekleyen **Tarkovski**'ye hiçbir zaman ulaşamayacağımızı bilerek çıkılması gereken bir yol.

Şekillenmiş gözleri ve tınıları, suni kokuları ve tatları, belki de en önemlisi hissiz dokunuşları bir araya getirdiğimiz zaman ortaya bir 'şey' çıkıyor. O 'şey'in karşısında ise bir meczup duruyor:

Andrei Rublev'de gördüğümüz milli hissiyatın önüne zamanla ruhsal arayış geçiyor ve son dönemlerinde buna sıla hasreti de ekleniyor. Çocukluğundan itibaren yaşadığı baba/iktidar boşluğu, ruhsal arayışına net bir isim koymamızı güçleştiriyor. Karşımızda zahit bir Ortodoks değil ama kültürel Hıristiyan, idealizm-materyalizm kutuplarında saf tutmayan ama hayatın anlamını sorgulayan, ara ara Tanrı'ya yakaran, çoğu kez arafta kalan, ölümü ve sonrasını düşünden çıkarmayan bir şüpheci duruyor. İki dünya savaşının ruhsal etkilerini hissetmiş birisi olarak ilerlemeci tarih anlayışından ziyade mesiyanik bir tarzla bir kurtarıcı bekliyor ve anti-pozitivist tavırla bulunduğu çağın yıkım, yabancılaşma ve umutsuzluktan başka bir şey getirmedi-



ğine inanıyor. Daveti ise daha anlaşılır ve sade, lakin meşakkatli: geçmişe, unutulana, geleneğe sahip çıkmak.

Bu Topraklar...

Tarkovski'yi fetişleştirmek, ona afili sıfatlar takmak, kendisine ve filmlerine edebi bir dil zorlaması ile yaklaşmak işin kolay tarafı olsa gerek. Hâlbuki **Tarkovski** bize ayna olmanın ötesinde bir şey vaat etmiyor. Onda bir doktrin aramak yerine aynasına bakmak güçlüğünü çekmek gerek. "Neden bu topraklardan Tarkovski çıkmıyor?" sorusunu sormak gerek. Birçok acımızın merhemini içinde barındıran bu soru ile kendimizi sıkıntılı bir yola sokmak anlamında **Tarkovski** elbette güzel bir bahane.



Osmanlı son dönemi ile birlikte gelenek ve kültürel sermaye çöpe atılmaya başlanmış, Cumhuriyet -bir yenilgi, kendini kabul ettirme gayreti- ile ise modern bir tabirle sıfırdan başlanmıştır. Böyle olunca Grekçe, Latince, İbranice ve Arapça'dan bihaber Avrupa ve Ortadoğu okunmaya, anlaşılmaya çalışılmış, dört kuşak öncesiyle bağ koparılmıştır. Böyle bir toplumun sanatı, mimarisi, sineması... sakat ve eğreti olmaktan öteye geçemeyecektir. **İbn Arabî**'nin Endülüs'ü, **Tarkovski**'nin Ortodoks geleneği vardı. Bugün gelinen noktada bizim neyimiz var/kaldı? **Fuat Sezgin**, **Cemil Meriç** gibi değerler ancak nefes almamıza yardımcı oluyor, yani keşiflere. **Tarkovski**'nin Doğu'yu keşfi ile **Meriç**'in Hint'i keşfini yan yana koyunca insan umutlanmıyor değil. Peki, biz en son neyi/nereyi keşfettik, ne zaman umutlandık?

Tarkovski'ye yaklaşma çabamız Ege mirasına, Çin'e, Mısır'a, Hint'e, İran'a, Thales'e, **Ali Kuşçu**'ya, **Aziz Paul**'a, **Şota Rustaveli**'ye yaklaşmamıza vesile olsun. Olsun ki bu topraklar **Tarkovski**'ye karşı methiyeler düzenleri değil de filmlerini ona ithaf edenleri çıkarsın.

Kaynakça

Aslanyürek, Semir. (2012). Tarkovski'den Sinema Dersleri. İstanbul: Agora Kitaplığı.
Kutay, Uğur. (2004). Andrei'in Bakışı. İstanbul: Es Yayınları.
Martin, Sean. (2013). Andrey Tarkovski. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
Tarkovski, Andrey. (2008). Mühürlenmiş Zaman. İstanbul: Agora Kitaplığı.
Tarkovski, Andrey. (2011). Zaman Zaman İçinde. İstanbul: Agora Kitaplığı.
Tarkovski, Andrey. (2009). Şiirsel Sinema. İstanbul: Agora Kitaplığı.

ÜLKE SİNEMASI

DEVRİMDEN BU YANA 20 YIL: ROMANYA SİNEMASININ ORTAYA ÇIKIŞI*

alexandru istudor

çev: ebru akay pepedil

Seyirciden ve Kulisten Notlar

2009 yılı, kamuoyu tartışmaları için eşsiz bir zaman dilimi olmuştur. Günlük yaşam gerçekliklerinin sorgulanmasına yol açan bu tartışmalar, Romanya komünist rejiminin bitişinin 20. yılına denk gelmektedir. Kuşkusuz en çok tartışılan konular sosyal, ekonomik ve siyasi alanlar olmuştur (Romanya'nın bir demokrasisi olması için 20 yıl gerektiğini ifade eden **Silviu Brucan**'ın bu sözleri, günümüzde çok anlamlı gelebilir ancak bazı analizcilere göre yazar fazlasıyla iyimser davranmıştır). Bu açıdan bakıldığında, kültürel alan uzak bir köşede saklanmaktadır; tartışmalar ya önemsiz ya da mevcut konuyla bağdaştırılamayacak kadar yetersizdir. Bu yazı ile yapılması amaçlanan şey, bu kültürel alanın içinde bir olgunun, 20 yıllık bir değişimin içinde gelişen Romanya sinemasının analiz edilmesidir. Odak noktası olarak Yeni Dalga'nın temsilcisi Romanyalı yönetmenler alınacaktır. Bir şey kesindir: Romanya sineması, paradoksal oyuntular ile tanımlayabileceğimiz alanlarda meydana gelmiştir. Kötü yerel bağlama rağmen (tam anlamıyla kötü: Mali kaynakların yetersizliği ya da kötü yönetimi, tiyatro okulu ve sinema okulunun çoğu zaman eş anlamlı olarak algılanması ve sanatsal yetenekten yoksun, ancak kamu tarafından alkışlanan ünlülerin desteklemesi), Romanya sineması, saygın film festivallerinden tarihinde kazanmadığı kadar ödül ile dönmüştür. Diğer bir deyişle söylemek gerekirse Doğu'yu değil, Batı'yı fethettik.

Yeni Bir Umut: Nae Caranfil



Nae Caranfil'in 1993 yılında gösterime giren ilk uzun metrajlı filmi ***Don't Lean Out the Window*** (E Pericoloso Sporgersi) 1990'lı yılların sineması düşünüldüğünde, Fransız ortak yapımı olması ile yadırganamaz. Peki, günümüz seyircisinde ne gibi bir etki yaratmaktadır? Filmin birkaç eksiği olduğu söylenebilir: Rahatlıkla bir kategoriye konulabilmesi mümkün değil (trajik mi, komik mi, eğlenceli mi?).

Oyuncuların hatalı performansları ve bazı sahneler çocuksu bir havaya bürünmekte ancak, dikkatleri çeken teknik bir yönü ve filmin parlamasına katkı sağlayan bir unsur vardır: Filmin hikayesinin inşa edildiği perspektifler. Öykü, üç ayrı bölümde, üç farklı gözden anlatılır. Bir öğrencinin, oyuncunun ve askerin gözünden. Bu da bir tür ötekilik hissi yaratır ve aynı olayı üç farklı bakış açısından görmemize imkân tanır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, **Caranfil**'in filmi teknik olanakları açısından şaşırtmaktadır ve dolayısıyla **Akira Kurosawa**'nın ***Rashomon***'ına benzetilebilir. Fakat seyircinin gerçekleri öğrenebilme isteğine **Caranfil**'in filmi, içsel bir yapılandırmayla bir aydınlanma sunarken, Japon yönetmen bir "bilinmezlik ve güvensizlik" hissi (Currie, 1995) yaratmaya çalışmaktadır.



İlk sinemasal deneyiminden, yönetmenin olgunlaşması sonucu ortaya çıkan ***Filantropica***'ya kadar, **Caranfil** kısıtlı ilham kaynaklarıyla sınırlı kalmayarak, farklı temaları ele almıştır: Sokak, çağdaşlık ve komünizmin etkileri. Tüm bu unsurlar, **Caranfil**'in filmlerini gerçekliğe, sosyal ve siyasal gerçekliklere odaklanan filmler kategorisine sokmaktadır; olağandışının yerine Romanya'daki yaşamın anlamsız unsurlarını koymuştur. ***Filantroprica***'nın analizinde, yönetmeni **Fabien Bielinsky** olan bir Arjantin filmi ***Neuve Reinas***'ın referans alınması ve kıyaslama yapılması "zorunlu" olmuştur (***Neuve Reinas***, 2001 yılında New York'ta gerçekleşen **New Directors/New Films Festivali**'nde çeşitli tartışmalara sebep olmuştur [Chin, Qualls, 2002]). ***Nueve Reinas***, Juan ve Marcos adında iki dolandırıcının hikayesini anlatır; bu ikili, komik sayılabilecek bir biçimde geçimlerini dolandırıcılıkla kazanmaya çalışmaktadır. Dalaverelerini, seyircinin ancak filmin sonunda anlayabileceği, teatral bir biçimde restoranlar, petrol istasyonları ve sokakta çevirirler.

Filantropica'da Buenos Aires fazlaca kopmuş, fırsatçı bir Bükreş olur. El açanların acıklı hikayesi olarak görülen dilencilik, Balkan toplumunun arka fonunun bir unsurudur. Bu arka fonun gerçekliğinde mütevazı bir lise öğretmeni olan Ovidiu Gorea ile tanışırız. Ovidiu, bir yazar olarak başarısız bir kariyere imza atmıştır ancak kazandığı parayı artırmak ve genç Diana'nın kalbini kazanmak için bir şeyler yapmak zorundadır. Bu sorunlarla boğuşurken, karizmatik bir adam olan ve dilencileri yöneten Pepe ile karşılaşır (Pepe, muhteşem oyunculuğu ile **Gheorghe Dinică** tarafından canlandırılmaktadır). Ovidiu ve Pepe karakterleri arasındaki ilişki, tipik bir Prens ve Dilenci hikayesi, bir usta ve çırak ilişkisi gibidir ancak sonu hiç de

alışıldık değildir. Sonunda hikaye, gerçeği dönüştürür. Bu açıdan bakıldığında film aydınlatıcıdır: Karakterler oyunu daha fazla kontrol edemezler ve kendileri için biçilen rolleri oynayamazlar çünkü rolleri artık kendi yaşamları olmuştur. ***Don't Lean Out the Window***'da temel yenilik öykülemede ise, ***Filantropica***'da **Caranfil** konuyla ilgili **Viktor Schlovsky**'nin *'alışılmışın dışına çıkma'* yöntemini uygulayarak dilencinin dünyasını patetik bir dram yerine, bir parodi ya da fantezi olarak sunmaktadır.

Romanya Yeni Dalgası: Mungiu, Porumboiu, Puiu, Munteanu, Mitulescu, Nemescu

Açıklanması zor da olsa, 2006 yılı Romanya sineması için devrim yılı olmuştur. Eleştirmenlerden alkış alan ve ödüllendirilmiş en az üç film Romanya Devrimini konu almıştır. Sinema endüstrisi gelişmiş bir ülke için bu şaşırılacak bir şey değildir ancak üç genç yönetmen (**Radu Munteanu, Corneliu Porumboiu** ve **Cătălin Mitulescu)**, bu olayı alışılmadık bir biçimde ele almıştır. Dahası, Romanya toplumunu bugün bile etkileyen 1989 Devrimi dışında, filmlerin hiç birinde yinelenen bir unsur bulunmamaktadır.

The Paper will Be Blue (Hîrtia va fi albastrã), seyirciyi içine alan ve filmin sonuna kadar varlığını hissettiren bir sahne ile başlar: sabahın erken saatlerinde, rutin bir asker kontrolü için durdurulmuş bir asker nakliye aracından iki genç adam iner ve saniyeler içinde vurularak, 1989 olaylarının kurbanları olarak öldürülürler. Film, yaşanan bu olayın öncesinde gelişen olayları ele alır ve ilk başta isimsiz olan bu iki genç adamın aileleriyle ve üstleriyle olan ilişkilerini ve devrime dair görüş ve fikirlerini irdelemeye çalışır. **Radu Munteanu**'nun bu filmi, ne devrimin gizemini çözmeye ne de sayısı oldukça fazla olan ölülerin sayısını göstermeye çalışır ancak filmde yer alan bazı fikirler, bugün halen tartışılmaktadır: Teröristlerin varlığı, silahlı kuvvetler ve İçişleri Bakanlığı arasındaki zayıf iletişim, suyun zehirlenmesi ile ilgili yalanlar ve ülkedeki Arapların varlığı. Filmin odaklanma konusunda tercihi, 22 Aralık akşamı nöbette olan beş kişi olmuştur. Bu beş kişiden ikisi, kurbanlardandır ve yönetmenin devrimin kurbanı olmanın dramını anlatmaya çalıştığını anlarız. Bu dram, bizim için kurbanların sayısıyken aileleri için hem bir trajedidir, hem de absürt bir olaydır. Olanların büyük bir kısmı, Bükreş'in kaotik sokaklarında dolaşan askeri nakliye



aracında geçmektedir ve olaylar, bu klostrofobik olduğu kadar içinde bulunan beş kişiye güven de veren aracın içinden deneyimlenir. Bir olayı, bir aracın içinden deneyimleme yönteminden İsrailli yönetmen **Samuel Maoz,** 2009 yılı Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülü alan filmi ***Lebanon***'da sonuna kadar yararlanmıştır. **Munteanu**'nun filmiyle aradaki fark, **Maoz**'un filminde güven veren bir hissin yerine güvensizlik ve kesinlikten yoksun bir hissin olmasıdır.



Corneliu Porumboiu, minimalizme açıkça sadık kaldığını bize iki sebepten dolayı gösterebilmektedir. Birincisi ***12:08 East of Bucharest*** filminin konusudur. Film konusu itibariyle minimalist olduğunu kanıtlar ki film, detaylardan etkilenmeyen, çok iyi yapılandırılmış bir çizgiyi takip eder. İkincisi, filmin minimalizmi teknik açıdan da kendini belli eder: Nadiren yakın plana geçen, kapsamlı, değişmez ve sabit kareler söz konusudur. ***12:08 East of Bucharest***'de, 1989 Devrimi tekrarlanan bir anıdır. Üzerinden on altı yıl geçmesine rağmen, yerel bir bakış açısı ile ele alınan anılar, karakterlerden Pişoci'nin de dediği gibi açıklanabilir: "Devrime, kendi imkanlarımızla katıldık." Bir diğer örnek ise, kasabanın ışıklarının yavaşça açılıp, kapandığı görüntüdür; aynı devrimin mantığı gibi çalışırlar (Cesereanu, 2007). Filmin amacının, adındaki sorunun cevaplanması olabileceğini düşünmek elbette saflık sayılabilir. **Porumboiu**'nun filminde devrimin hatırlanması, televizyonda bir tartışma programına konu olması için bir bahane, yönetmenin bundan bir komedi yaratması da cabasıdır. Televizyondaki tartışma programındaki kişilerin tanımları genel hatlarıyla şöyledir: Bir alkolik öğretmen, amatör bir gazeteci ve devrimden önce ve sonra Noel Baba karakterini canlandıran biri. Nitekim konunun geçtiği Vaslui kasabasında bir devrim olup olmadığı, Noel Baba'nın varlığını sorgulamak gibi bir şeydir. Filmin yarattığı etki, adı ve sorunun cevabından öteye gitmektedir. Bunun da başarısının sebebi, bu genç yönetmenin bir dizi sıkıcı olaydan komedi yaratabilmesi ve filmin doruk nok-





tasının televizyon programı sahnesi olmasıdır. Diğer bir açıdan bakıldığında, filmin 85 dakikasının yarısından fazlasını kapsayan televizyon programı sahnesi seyirciye, **Sidney Lumet**'nin ***12 Angry Men*** filmi ile benzer bir estetik duyguyu hissettirmektedir. Temaların antagonisttik olması nedeniyle, bu kıyaslamanın adil olmadığı düşünülebilir; hatta filmlerin coşkusu da düşmanca bir hissi aktarmaktadır. Ancak teknik açıdan bakıldığında, diyaloglar, akılcı replikler ve karakterler arasındaki dahice bağlantı, her iki filmde de anlatıma katkı yapmaktadır. **Porumboiu** ve **Munteanu** filmleri için bahsetmeye değer ve takdir edilmesi gereken bir başka unsur daha vardır. Her iki yönetmen, yaşı gereği ya da devrim sırasında manipüle oldukları için, o dönemde neler olduğunu bilmeyen seyircilere 1989 olaylarını net bir şekilde ortaya koymayı başarırlar (Cesereanu, 2007).



Cătălin Mitulescu'nun ***How I Spent the End of the World*** adlı filmi, doğrudan olmasa da devrimin yumuşatılarak sunulmasıdır. **Mitulescu**'nun bu filminde, 1989 yılında yaşanan öncü olayların çerçevesinde, Romanya toplumunun yeniden anlatılması çabasını görmekteyiz. Hatta bu film, ***The Paper Will Be Blue*** ve ***12:08 East of Bucharest*** filmlerindeki estetiği başarıyla aşan bir çaba olarak görülmelidir. Bu etkiyi yaratan şey **Mitulescu**'nun filmi çekmek ve yaratmak için kullandığı farklı teknik yöntemdir. Diğer iki filmden farklı olarak, ***How I Spent the End of the World***'de geniş plan çekimlerinin olmaması ve bunun yerine detaylı ve hareketli yakın plan çekimlerinin olması, onun farkını yaratır. Bunun yanı sıra, **Mitulescu** imgelerin gücünü kullanır ve bu anlamda diyalogların sadeliğini tercih ederek, imgelerin "konuşmasına" izin verir. Ancak, tabii, **Mitulescu**'nun filmlerinde komünist dönemin olağan ideolojik çelişkilerine rastlamak mümkün: Önderler, vatan şarkıları... Fakat bunlar filmin temel odak noktasında değildirler. Aralık 1989 öncesini yumuşatma etkisi, filmin karakterlerin umutlarına odaklanılması, ergen aşkları, eğlenceli çocukluk anıları (özellikle

küçük Lalalilu Matei'nin deniz altı yolculukları veya Çavuşesku'yu insanlara zulmettiği için öldürme isteği) ve özellikle de Eva Matei karakterinin varoluşçu sorunlarına odaklanılarak elde edilmiştir. Dolayısıyla film, günlük yaşamın acımasız, şiddet içeren ve adaletsiz bir gerçeklik ve rüya etkisinin karışımıdır; bu nedenle ***The Paper Will Be Blue*** ve ***12:08 East of Bucharest*** filmlerinde dram ve tartışma yoktur ve devrim olumlu bir değişim olarak gösterilmektedir.

Romanya'nın Altın Palmiye'si



4 Ay 3 Hafta 2 Gün (4 Months, 3 Weeks and 2 Days), sadece 2007 yılında Altın Palmiye aldığı için değil, hem Romanya'da hem dünyada olumlu eleştiriler aldığı için Romanya sinemasının yeni dalgasının çıtasını belirlemiştir. Cannes'da benzer ödüller almasaydı, bu ödülü de alamazdı derken **Alex Leo** Şerban (2009) haksız değildi. Öyle ya da böyle, kesin olan bir şey var: Bu film, Romanya'yı sinema haritasına yerleştirmeye yetmiştir.

Yönetmen **Cristian Mungiu**'nun "Altın Çağ"a olan ilgisi, tamamen birbirinden farklı ancak birbirini tamamlayan iki filmde görülebilir: ***432*** ve ***Tales from the Golden Age***. Başlangıçta ***432*** her ne kadar ***Tales of the Golden Age***'in bir parçası olarak düşünülmüşse de, konusunun karmaşıklığı, komünist rejim altında kürtaj konusunun işlendiği bir öyküye indirgenemeyecek bir hikayesi olması nedeniyle, bu film kendine özgü bir film olma hakkını kazanmıştır. Konusu açılmışken, bu filmi politik olarak doğru kabul edebiliriz çünkü kürtaj politikaları tarafsız olarak ele alınmıştır



ve tek taraflı bir mesaj iletme kaygısı taşımamıştır. Bu film 'kürtaj hakkında yapılmış bir film daha' şeklinde algılanamaz; **Mungiu**'nun filmi, güçlü imgeler yoluyla 1990 yılından önce işleyen absürd bir sistemi yeniden anlatabilen bir film olarak alkışlanabilir. Bu filmdeki karakterlerin etkileri her sahnede hissedilebilir ve bu gerçekliğin savunucusu olan Bay Bebe ise alışıldık bir "kötü adamdır". Do-

layısıyla, ***432*** bir belgesel olarak algılanması ve bir gerilim olarak deneyimlenmesi istemiyle tasarlanmış ve çekilmiştir (Gorzo, 2009). Sistemin bireyin üzerindeki etkisi agresif ve gerilimli bir biçimde sunulmuştur; karakterlerin hissettiği baskı, kürtaj olmak ile ilgili değil, kürtaj olunduğunun anlaşıldığında başa geleceklerin farkındalığının yarattığı bir baskıdır. ***432***'de, 1990 öncesinde yaşananların hatırlanması trajik ve rahatsızlık verici olmakla beraber, o dönemde yaşayanlar için Batılı seyircinin tahmin edemeyeceği acı bir hatıranın yeniden canlanması söz konusudur.

Romanya Sineması ve Medya

Romanya Yeni Dalgası'nın iki filmi, ana akım medyada yer alan olağandışı haberleri temel almaktadır: **Cristi Puiu**'nun ***Bay Lăzărescu'nun Ölümü*** ve merhum **Cristian Nemescu**'nun ***California Dreamin'****i (Nesfarsit).* Bu "tesadüf", çağdaş Romanya sinemasının özelliklerinden birine işaret ediyor olabilir. Bu *cinéma vérité* (gerçek sinema) olarak adlandırılabilir; Romanyalı yönetmenlerin filmlere bir varlık gözüyle bakma isteği, hem sanatsal, hem de belgesel bir değer taşımaktadır. Bu özellik, ***Bay Lăzărescu'nun Ölümü*** filminde oldukça belirgindir; herhangi birimiz Bay Lăzărescu olabiliriz (ismi bile çok sıradandır) ve film, Romanya toplumunun değişimini ve hastanelerin Kafkavari dünyasını anlatmaya çalışır. Film, sadece Lăzărescu karakteriyle özdeşleşmeye yaratmaya değil, başına gelenler ile Romanya seyircisi üzerinde yarattığı etkiye de güvenir. Ancak, **Cristi Puiu**'nun filmi sadece her daim mevcut olan sosyal unsurlarla sınırlı kalmayıp, klasik yol filmlerine meydan okuyan bir yapı sunar seyirciye. Bu tür filmler genelde bir 'yolculuğun' başlangıcını sembolize eder ve Odysseus'un arkaik yolculuğunun perdesi altında, karakterlerin olgunlaşmasına yol açan durumlara ve hayatlarının anlamını keşfetmelerine odaklanır. Alışılmış yol filmlerinde, "yolun sonu, bir devamlılık getirir ya da yeni bir yolculuk" (Laderman, 2000). Kıyaslandığında ***Bay Lăzărescu'nun Ölümü*** yol filmlerinin tam tersi bir değer taşır, çünkü kahramanımız ölümüne doğru bir yolculuğa çıkar. Bu sebepten ötürü, aslında gelecek yaşamı için önem taşıyan hiçbir durum yaşanmaz. Bu filmin yenilikçi unsurlarından biri ise hemen her defasında tek bir nesne üzerinden yapılandırılmasıdır: Bay Lăzărescu'nun evinde geçen sahnelerden sonra, hastanelere giriş-çıkış yolculukları başlar ve her biri mekansal olarak önemsizken, karakterler ve hikaye açısından önemli ve özgündür. Filmin sonundaki iki kadın tarafından sessizlik içinde ve becerikli bir biçimde gerçekleştirilen yıkanma ve traş olma işlemleri, kahramanımızın sefasına değil, son yolculuğuna dair bir ritüelin simgesidir (Rado, 2006).





California Dreamin' *(Nesfarsit)*, öyküsünün altında yatan garip bir kazanın haber olmasının anlatımıyla belirginleşir. Kosova'ya NATO ve Amerikan askeri ekipmanı taşıyan bir trenin demiryolu şefinin, evraklardaki yasal eksiklikler nedeniyle durdurulması ile öykünün zemini hazırlanır. **Nemescu,** bu durumu gerçekliğiyle anlatan bir film yapmamıştır ancak hikayeyi, zaman zaman karmaşık olan kendi öyküsüne temel almış ve 1999 ve 1944 bombardımanları arasında geçişler yaparak öyküsünü anlatmıştır. ***California Dreamin'*** filmini, tarihi eleştirel bir dille anlatma çabası olarak algılayabiliriz. Hatta bazı alışılagelmiş klişelere odaklanarak, filmin şimdiki zamanında Romanya toplumunun dikkati çeken ve paradoksal bir biçimde şimdi de var olan özelliklerine dikkat çekmektedir. Birincisi, Sovyetlere bir alternatif olarak düşünülen ve Romanya'nın da isteğiyle, Amerikalıların gelmesinin beklendiği İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki bir dönem anlatılır. İronik olarak, demiryolu şefi de 50 yıldır Amerikalıları bekleyenlerdendir ve nihayet geldiklerinde, onların gitmesine izin vermez; bu durum hem telafi edici, hem de intikamcı olarak değerlendirilebilir. İkincil olarak, bu filmin amacının Balkan'ların bazı yönlerine dikkat çekmek olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında, tonu, atmosferi ve trajediyi komediyle birleştirmek açısından **Emir Kusturica'**nın filmlerine benzediği söylenebilir. Bürokrasi, köy başkanının Amerikan askerleri için bir parti düzenlemesi, genç kızların yabancı askerlere karşı merak duyması, Yüzbaşı Jones'un megaloman bir ABD vatandaşı olarak köylülere yaptığı, onların zorba demiryolu şefinin hükmünden 'azat' olmasına ilişkin rolünün ne olacağını anlattığı konuşması gibi örnekler bu bölge için olağan klişelerdir. Filmin sonundaki şiddet eylemleri bile yerel gerçekliğe örnek teşkil eder. Tüm bunlar, Balkan bölgesi ve yarattığı kimliklere ilişkin **Nemescu**'nun filmini eş zamanlı olarak bir ironi, bir komedi ve bir trajedi haline getirir.

Uzun metraj filmlerinden önce, **Nemescu** kısa ve orta uzunlukta deneysel filmler yapmıştır. Bunlardan biri, genç yönetmenin yeteneklerini ortaya koymaya yetmiştir.

Nemescu'nun Marilena from P7'si, Tornatore'nun Malena'sı

Orta uzunlukta olan ***Marilen from P7*** filminde, başka filmlere yapılan göndermelerin bir karışımını, şiddetin ve trafiğin baskın olduğu kentsel alanlardaki hikayelerin gerçekliğini görmek mümkündür. Filmin açılış sahnesinde, iki çocuk babalarının sürdüğü bir otobüsten inerler. Bu sahne, seyirciye kötücül bir dünyada olduklarını göstermeye yarar ve ***A Bronx Tale*** filmindeki, bir babanın oğluna mahalledeki belalardan uzak durmasını öğütlediği sahne ile benzeşmektedir. Ame-

rikan yönetmenlerin çokça başvurdukları Bronx Bölgesi, **Nemescu'**nun filminde varoş bir bölgenin gri ve kenar mahalle apartmanıyla yer değiştirmektedir.



Avrupa sinemasında rastladığımız ve **Nemescu**'nun filminde yer alan bir diğer bağlantı ise **Giuseppe Tornatore**'nin ***Malena***'sıyla ilgilidir. Genç Andrei'nin hayat kadını Marilena'ya olan düşkünlüğü, Renato'nun Malena'ya olan saplantısına benzetilebilir, ancak İtalyan yönetmen, Romanya'nın kenar mahallelerine uyumlu olmayan, Sicilya'da geçen çocukluğun hatırlanmasıyla sihirli bir unsur katar filme. Kıyaslamaya devam edilecek olursa, her iki filmin bakış açıları analiz edilebilir. Her iki filmde ergen saflığı kullanılmaktadır. İki genç çocuk olan Andrei ve Renato'nun başına gelenler ve fantezileri anlatılır hikayede. Bu iki film arasındaki çok sayıda farklılıkların hepsi burada anlatılamaz ancak bir tanesinden bahsetmeden geçilmemeli: **Tornatore**'nin filmindeki mekan sevecendir ve en sonunda karakterlerin kefaretleri ödenirken, **Nemescu**'nun öyküsünde dünya kötücüldür ve karakterler için artık geri dönüş yoktur. ***Malena'***da, Alman işgali sırasında hayat kadınlığına zorlanan kahramanın, son sahnelerde savaş öncesi statüsünü geri kazanmış ve pazar alışverişini yapan bir eş olarak gösterilen halini görmek mümkün (Celli, 2004). Filmin içsel yapısında tutarsız olan tek bir unsur vardır; o da Marilena'nın intiharıdır. Aslında intihar için bir sebebi vardır, fakat öyküde intihara kanıt sunabilecek bir hareket ya da nesne yoktur.

2009 ve Romanya Sineması: Police, Adjective

12:08 East of Bucharest'teki minimalist tekniğe aşina olan seyirci, genç yönetmen **Corneliu Porumboiu'**nun 2009 yılında Cannes'da Belirli Bir Bakış ve FIPRESCI ödüllerine layık görülen ikinci uzun metrajlı filmi ***Police, Adjective*** ile yeni bir deneme izlemişlerdir. **Porumboiu**'nun ***12:08 East of Bucharest***'teki tekniği bu filmde oldukça geliştirilmiştir. Objektifin önemsiz hareketleri ile uzun ve değişmez kareler, filmin öyküsünü meşrulaştırmaktadır ve polis



memuru Cristi'nin imtihanlarını göstermeye yaramaktadır. Gerçekte, diyalog minimal düzeydedir ve beklendiği üzere, filmin çarpıcılığı kelimeler yerine görüntüler üzerinden iletilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, filmin temsil ettiği gerçeklik **Michael Haneke**'nin ***Saklı***'sı (*Cache)* ile kıyaslanabilir; onda, genelde durağan bir bakış vardır ve seyirci, yönetmenin gösterdiği yolu izler, bir güvensizlik ve istikrarsızlık hissi gelişir.

Porumboiu'nun filminde tekrarlanan bir diğer unsur ise son sahnedir. Bu sahnede kamera, Cristi (**Dragoş Bucur**) ve komiser (**Vlad Ivanov**) arasında geçen diyalogun doruk noktasına odaklanır. Bu, ***12:08 East of Bucharest***'teki sahneye benzemekle birlikte, daha kısadır ve karakterler açısından manevi sonuçlar doğurmaktadır. Son sahne, filmin içsel yapısında bir değişime işaret etse de hikayenin minimalizmi (gerçekleri ahlaki mi yoksa yasal bir açıdan mı değerlendirmesi gerektiği kararını alması gereken bir polis üzerinden) değişmemektedir çünkü seyirciye uyuşturucu satıcılarının yaşadığı bir dünya olasılığını sunmaz. Kişisel bir minimalist film bakış açısı geliştirdiği için **Corneliu Porumboiu** takdiri hak etmektedir; bu tekniğe sadık kalan tek Romanyalı yönetmen olarak, öyküsünü detayları açıkça sunmaktansa, ima eden basit bir çerçevede yapılandırarak tasarımlar.

Sonuç

Çağdaş Romanya sinemasında birkaç hususa değinilebilir: sinema oyuncuları için bir okulun eksikliği, hak etmeyen projelere finansman sağlayan CNC'nin (Ulusal Sinema Merkezi) fonlarının yetersiz yönetimi, Romanya hükümetinin sinemaya yapacağı desteklerin giderek azalması, gibi. Ancak bu koşullar Romanya yapımı filmlerin başarılarına engel olmamıştır. Diğerlerinin yanı sıra, özellikle burada adı geçen yönetmenler komünizm sonrası Romanya sinemasına yeni bir canlılık getirmişlerdir ve bu yaratıcılığın devam edeceği sinyalleri alınmaktadır. Yanı sıra, önemli ödüllerin kazanılması çıtayı yükseltmiştir, yani öne çıkma arzusunda olanlar, hem yerel engelleri, hem de kendilerinden öncekilerin başarılarını aşmak zorundadırlar.

* Metin ilk olarak Ekphrasis'in 1/2009 sayısında yayınlanmıştır.

Kaynakça

Celli, C. (2004). A Master Narrative in Italian Cinema?, *Italica, 1,* 81-91.
Cesereanu, R. (2007). 1989 şi filmul românesc. *Revista 22, 889,* 1-2.
Chin, D, Qualls, L. (2002). "Here Comes the Sun": Media and the Moving Image in the New Millennium. *PAJ: A Journal of Performance and Art, 2,* 42-55.
Currie, G. (1995). Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1,* 19-29.
Gorzo, A. (2009). *Bunul, răul şi urâtul în cinema.* Iaşi, Polirom.
Laderman, D. (2000). The Road Movie Rediscovers Mexico: Alex Cox's "Highway Patrolman". *Cinema Journal, 2,* 74-99.
Rado, P. (2006). *Cu stiloul pe pelicula – in memoriam Petre Rado.* Bucureşti, LiterNet.
Şerban, A. L. (2009). *4 decenii, 3 ani şi 2 luni cu filmul românesc.* Iaşi, Polirom.

SORUŞTURMA

FESTİVALLERİN KISA FİLMLE İMTİHANI

gökhan gökdoğan
gokhan@sekans.org

20. Altın Koza Film Festivali'nin öncesinde, bir grup kısa film yönetmeni, 19. festivalin ödenmeyen gösterim bedelleri ve daha da önemlisi, durumla ilgili herhangi bir açıklama yapmayan, durumu ciddiye almayan festival yönetiminin tutumu nedeniyle bir basın açıklaması yapmıştı. Açıklamada sorunun teliflerin ödenmemesinden ziyade, festival yönetiminin ve çalışanlarının kısa film yönetmenlerine dönük eşit olmayan, özensiz tutumu olduğu belirtilmişti. Biz de bu açıklamayı vesile ederek, yönetmenlere Türkiye'deki festivallerin kısa filme nasıl yaklaştığını sorduk.

Türkiye'deki festivallerin kısa filme yaklaşımını, gösterim koşulları, telif hakları, ödüller, yönetmenlere yaklaşım, seçici kurullar açısından nasıl değerlendirirsiniz?

Hakan Berber: Son iki senede filmlerimle katılmış olduğum yüzün üzerinde ulusal ve uluslararası festivalde edindiğim deneyimlerin ışığında, Türkiye'deki festivallerin kısa film bazında sınıf atlayamamış olduğunu söyleyebilirim. Yerel festivaller vizyonlarını hala belirleyememiştir. Kısa filmler amatör ve öğrenci işi olarak görülmektedir. Bu bakış açısı değişmediği için bu sektör maalesef gelişme kaydedemiyor. Yurt dışında festivallerin çoğunda bu sorun tamamen aşılmış, kısa filmcilere filmlerini gösterebilmeleri için sayısız imkan sunulmaktadır. Gösterimleri namüsait ortamlarda yapılan, daha iyi projeler yapmak için yeterli olmayan ödüllerin verildiği, seçici kurullarında kısa filmcilerin yer almadığı festivallerde, kısa filmlerimize merdiven altı üretim muamelesi sona ermediği sürece bu sorunlar gün geçtikte katlanarak büyüyecektir.

Seren Gel: Festivallerden ve ödüllerden bağımsız, başarıları su götürmeyen bir gerçek olarak önümüzde duran filmler üretiliyor Türkiye'de. Ama madem ki burada konumuz Türkiye'deki festivaller, onların düşünme biçimiyle de baktığımda, yani büyük festivallere katılım ve ödülleri önemsemeleri bakımından da ortada önemli bir başarının olduğunu görüyorum. Sinema dendiğinde, hemen akla uzun film geldiğinden tüm dünyanın ilgiyle takip ettiği **Cannes Film Festivali**'nden 'En İyi Kısa Film" ödüllü bir kısa filmimiz olduğunu da hatırlatmak isterim. Yine eğer ki festivallere önem atfedeceksek **Berlin**, **Milano**, **Rotterdam**, **Tahran** vs. gibi büyük festivallerde birçok kısa filmimiz gösterim ve yarışma şansı bulmuş, ödüller almıştır. Durum böyleyken, Türkiye'de sinema, özelde kısa film bütün zorluklarına rağmen bu kadar gelişmişken, yerli festivallerimiz bu başarıya ne kadar yakışır davranmaktadır tartışılır. Sinemayı bu kadar festival odaklı tartışmak yanlıştır ama festivaller, dünyada da, Türkiye'de de filmlerin kaderini, seyirciye ulaşımını belirleyen çok önemli araçlar oldukları için bize de bu konudaki önemlerini böylece kabul etmek düşüyor. Bütün bunlara rağmen, belki de bunları bizden daha iyi bilen Türkiye'nin

en köklü, en prestijli festivalleri diye tabir ettiğimiz -her ne kadar kendine büyük gelse de, iddası bu olan- festival dünyasında belki yarım yüzyılı devirmiş festivaller bile hala kısa filme 'Amatör işi', 'Olsa da olur olmasa da' gözüyle bakmakta, daha çok uzun film ekseninde dönen sinemasal faaliyetlerde bulunmakta ve kısa filme tabiri caizse üvey evlat muamelesi yapmaktalar. Festivallerde yaratılan uzun film/kısa film, uzun film ekibi/kısa film ekibi ayrımları (ki ekip denemez çünkü sadece filmin yönetmeni çağrılır, hatta bazı festivaller hiç çağırmaz, buna karşılık uzun filmlerde bu sayı 10-15'i bulabilir) ve bu filmler ile bu filmlerden ötürü çağırılan kişiler arasında yapılan ayrımcılıklar (filmlerin gösterim koşulları- konaklama vs.) bu zihniyetin ürünüdür. Düzenlediği etkinlikte insan ayrımı yapan bir festivalin, seçtiği filmlerden, verdiği ödüllere kadar bütün alanlarda adaletinden şüphe duyabiliriz kanımca. Şüphe olmaktan çıkıp gerçeklik haline dönüşen adaletsizliklerin en başında ise gösterim koşulları gelir. Festivallerde teknik yeterliliği olmayan, en kötü salonlarda hep kısa filmler gösterilir. Bir salonda filminizi sağından ve solundan kesilmiş halde, yani yarım halde gösterilirken bulabilirsiniz (Bizzat başıma gelmiştir.) Bu, sizin bin bir emekle çektiğiniz filme o festivalin zerre saygı duymadığını göstermez mi? Şaşaya, gösterişe ayrılan paraların bir kısmı gösterim şartlarını düzeltmek için kullanılamaz mı? Bir başka mesele seçici kurullar, jüriler; ödüller meselesidir. Festivaller bu konuda çok şaibeli durumlara imza atmıştır. Yine bin bir emekle bir film çekersiniz, bir festivale gönderirsiniz, bakarsınız seçilmemiş. Niye? Belli değil. Kim vermiş bu kararı? Belli değil. Bu kararı veren kişiler hangi yeterlilikte? Belli değil. Sorsanız cevap alır mısınız? Belli değil. Diyelim ki hasbel kader başvuran filmleri ön elemeye tabi tutan kişilerden birini öğrendiniz, bir şekilde karşılaştınız ve filminiz hakkında fikrini sordunuz. Hatırlamayabilir filminizi. Anlatırsınız şöyleydi, böyleydi diye. Bir türlü hatırlamaz ve en sonunda çıkarır ağzındaki baklayı: Kendisi filmlerin hepsini izlememiştir. Peki izlenmediyse nasıl elendi? Bu lakayıtlıkta yapılıyor ön değerlendirmeler. Herkesi de zan altında bırakmak istemem ama bizzat benim ya da arkadaşlarımın başına gelen şeyler bunlar. Ana jüriler farklı mı peki? Onunla ilgili de bir deneyimimi paylaşayım hemen. Yine o büyük festivallerden birine filmimi göndermiştim. Ben kurmaca kategorisine başvurmuştum, onlar deneysel olduğuna karar vermişler, o kategoriye aldılar. Yarışma sonuçları açıklandıktan sonra jüriyle bir araya geldik, tek tek filmlerimizi sorduk. Bu sefer de benim filmin belgesel olduğuna karar vermiş olmasınlar mı? 'Filmin belgesel olduğuna kanaat getirdik ve değerlendirmedik' demesin mi ünlü kadın oyuncumuz? Daha filmin hangi türde olduğunu ayırt edemeyen bir jüri izlediği filmlere, bu birinci, bu ikinci vs. diye karar veriyor. Bu durumda biz bu festivalleri nasıl ciddiye alacağız peki?

Çetin Baskın: İrili ufaklı bütün festivallerin işleyişine dair birçok problem mevcut. Kısa film başvurularında gözlemlediğim önemli bir sorundan bahsedeyim. Festivallere başvuru esnasında uzun uzadıya oluşturulmuş gereksiz bir sürü belge ve başvuru için gönderilmesi istenen onlarca DVD israfı. Bu konuda internet üzerinden oldukça masrafsız bir yöntemle (filmleri wetransfer aracılığıyla göndermek gibi) çok kolay yoldan çözülecek birçok şey kelimenin tam anlamıyla zulme dönüşüyor. Bunun üstüne bütün bu aşamaları eksiksiz yerine getirmesini sizden talep eden fes-

tivaller, yarışmaya kabul edilip edilmediğiniz ya da gönderdiğiniz belge ve DVD'lerin ellerine ulaşıp ulaşmadığına dair mail atma tenezzülünde bile bulunmuyorlar. İsim vermekte herhangi bir beis görmüyorum. 24 yıldır festival düzenleyen ve her yıl Türkiye'nin en eski kısa film festivali olmakla gurur duyan **Uluslararası İstanbul Kısa Film Festivali**'ni örnek vereceğim. Mevzubahis festivalde filmimin yarışacağını ben başka bir kısa filmci arkadaşımdan duydum. Hem bunca yıl festival düzenleyeceksiniz hem de bir mail göndermekten imtina edeceksiniz, inanılır gibi değil.

Evet, gösterim koşulları, sanırım işin en hazin kısmı burası. Bir kısa filmcinin kabusunun merkezi. Ben şu soruya ikna edici bir cevabı olan bir festival yönetimi arıyorum. Onca teknolojik ilerlemeye rağmen gösterimler için oldukça eski, uğraştırıcı, pahallı ve gereksiz Betacam, Dijibeta vs. kasetler neden tercih ediliyor? Filmlerin hard disklere kaydedilip bilgisayar ortamlarında oldukça yüksek çözünürlüklü formatlarda gösterimi mümkünken (**Akbank Kısa Film Festivali** örnek alınabilir) kısa filmciler bu kaset nostaljisini her seferinde yaşamak zorunda mı? Ben bunun arkasında ellerinde Betacam oynatıcı makineleri bulunan lobilerin olduğunu düşünüyorum. Çünkü birçok festival bu oynatıcıları kiralıyor sonuçta. Şaka gibi.

Türkiye'de sanırım **Altın Koza Film Festivali** dışında kısa filmcilere gösterim telifi ödeyen başka bir festival yok. Onlar da bu yıl üstünden yaklaşık bir yıl geçmesine rağmen gösterim teliflerini ödemeyerek bir skandala yol açtı. Neyse ki kısa filmciler kısa sürede örgütlenerek hem teliflerin yatmasını sağladı hem de festival çok geçmeden özür diledi. Telif konusu gerçekten çok önemli. Kısa filmciler maddi yönden desteklenmeli, çok küçük miktarlar ile dahi olsa. Bütün festivallerin kısa filmcilere gösterim telifi ödemesi gerekiyor, kısa filmcilerin festivallere değil festivallerin kısa filmcilere ihtiyacı var.

Ödüller, jüriler, ön seçici kurul konusu çok çetrefil bir konu. Ödül dağıtımı, jürilerin hakkaniyetli davranmaları bir kenara, benim kafamı kurcalayan başka bir konu var. Bir festival ön seçici kurulda kimlerin olduğunu neden gizleme gereği duyar? Bu ön jüriler bir çeşit gizli tanık mıdır? İsimler ifşa olunca linç mi edilecekler? Şeffaf olunmalı sözün özü.

Ece İçmez: Gösterim koşullarından bahsetmek gerekirse, festivallerin gösterim yerlerinin doğru belirlenmesi çok önemli. Havasız, küçük, ses kalitesi düşük ve organizasyonu sıfır festivaller görmek istemiyoruz. Ayrıca sinema öğrencileri sanat sever duruşlarıyla maddi imkanları ve manevi bilinçleri ile tüm özverilerini ortaya koyarken, telif haklarının ödenmiyor olması da başlı başına bir trajedi. Motive edici faktörleri elimizden alıyorlar. Bu durum ne festivallere küstürür bizi ne de sinemaya. Ama arkamızda olmalarını, bizlere değer vermelerini bekliyoruz. Değer derken bunu ödüllerle bağdaştırmayalım, filmler ne kadar çok izleyici ile buluşursa o zaten ödüldür bizlere, zaten ödüllerin çoğunun gerçek sahiplerini bulduğunu düşünmüyorum. Festival jürilerinde daha önceki senelere nazaran son bir kaç yıldır çok daha şaşırtıcı isimlerle karşılaştım. Daha tecrübeli ve olumsuz değerlendirmelerinden de dersler çıkartabileceğim dopdolu isimleri beklerken, sadece bir kaç film çekip,

sonrasında eleştirel ve sözde deneyimli bir kimliğe bürünen jürilerden oluşan tablo beni çok üzdü. Seçici kurul ve jüri böylesine güzel etkinliklerde daha özenli seçilmeli ki bizler de tüm maddi ve manevi imkanlarımızı zorlayıp, iki film sonrası o koltuklarda yerimizi alabileceğimiz yanılgısına kapılmayalım.

Burak Koçak: Öncelikle festival yapmak çok zor bir iş diye düşünüyorum. Ulaşımı, konaklaması, konukları ağırlaması bir yana, o kadar film arasından belli sayıda film seçip bunları göstermeyi falan düşününce gerçekten çok zor bir işmiş gibi geliyor. Sanata ve kültüre az değer verilen bir ülkede festival yapmak çok önemli, bu yüzden bunu hakkıyla yapmak gerek. Belediyelerin, partilerin kendi propagandalarını yaptıkları bir alan olmamalı film festivalleri ya da körler sağırlar birbirlerini ağırlar şeklinde de olmamalı. Kısa filme, kısa filmcilere daha az değer veriliyor, reklam-pazar ilişkisi yüzünden olsa gerek. Herşeyi bir kenara bırakalım, en azından filmlerimiz daha kaliteli bir biçimde gösterilebilir. Bazı festivaller neredeyse tepegözle göstercek kısa filmleri. Ses sistemleri de bir o kadar kötü. Telif hakkından bahsetmek zaten mümkün değil. Artan ödül miktarları yüzünden kısa filmler yarış atı gibi yarıştırılıyor. Bu nedenle de sinemayla kurulan ilişki kirleniyor. Kısa filmle ve belgeselle köşeyi dönmeyi düşünen birçok arkadaşım var. Sonuç olarak filmler tektipleşiyor. Ön jürileri hiç bilemediğimiz için, sanki devlet sırrıymış gibi saklandığı için o taraf karanlık.

Türkiye'deki festivallerle, yabancı festivaller arasında bir karşılaştırma yapmaya çalışırsanız nasıl farklılıklar ortaya çıkar?

H.B: Öncelikle yerli festivallerde kısa filmlerin tanıtımları yeterince yapılmamaktadır. Çoğu zaman kısa filmlerin gösterimleri uzun metraj film gösterimleriyle aynı zamana denk gelmekte, bu nedenle de zaten yeterince kısa film kültürü oluşmamış bir toplumda doğal olarak halk uzun metrajlı filmleri tercih etmektedir. Kısa filmciler kendi çektiği filmleri kendi aralarında izlemektedir. Geçen sene İtalya'da filmimle katıldığım **Sicilya Film Festival'**inde yapılan uygulama bu sorunu çok güzel aşmıştı. Her uzun metraj filmin önüne bir kısa film koymuş, izleyicilere kısa filmleri bu yöntemle göstermişti. Yine İtalya'da **River Film Festival**'de gördüğüm başka bir yöntem de çok zekiyceydi. Festival, gösterimleri halka açık bir alanda bir nehirin üzerine kurduğu perdeden yapmış, yoldan geçen festivalden habersiz olan halk bile gelip filmleri izlemişti. Bu örneklerin dışında genel olarak festivaller, internet ortamında, gazetelerde, tanıtım filmlerinde, köşe yazılarında, kısacası filmlerin tanıtımının yapılabileceği her ortamda izleyiciyi kısa filmlere çekmek için tanıtılıyor. Fakat ülkemizde başı çeken büyük festivaller maalesef kısa filmlere hak ettiği değeri vermemektedir. En acı olanı da festivaller ve medya kısa filmcilerin yaşadığı bu sorunlara karşı üç maymunu oynamaya devam etmektedir.

S.G: Berlin, **Cannes** gibi büyük festivallerde yukarıda anlattığım tarzda sorunlar yasandığını sanmıyorum. Çok iyi festivaller var dünyada, burayla karşılaştırmak bile abes olabilir. Bunun yanında kötü festivaller de vardır. Ama burada mesele yurt dışındaki festivaller - Türkiye'deki festivaller karşılaştırması değildir, bir zihniyet problemi var ortada. Yurt dışındaki festivallerde de kısa filme bakış açısı yanlış ola-

bilir. Ama bu Türkiye'deki durumun yanlışlığına bahane olamaz. Kısa filmle ilgili algı değişmelidir. Bütün sorunları kökten ortadan kaldıracak çözüm budur. Ciddiyetle yaklaşılmalıdır yapılan her işe. Bu festival olur, film olur fark etmez. Amaç "olması gereken"e ulaşmak olmalıdır. Tabi şöyle bir gerçeklik vardır. Dışarıda buraya nazaran daha oturmuş bir bakış açısı var, kısa filmin bir sektör olarak kabul edildiğini söyleyebiliriz. Nereye çeksen oraya giden bir anlayış yok. Belli bir saygınlığı, değeri var kısa filmin. Bunu kısa filmlere ayrılan bütçelere bakarak bile söyleyebiliriz. 300.000 euro bir kısa film bütçesi olabiliyor yurt dışında.

Ç.B: Yabancı festivaller her şeyden önce filmlerinizle ve sizle azami ölçüde ilgileniyorlar. Devamlı bir mail trafiği oluyor, filmlerin gönderilme aşamasından tutun festivalin bitmesine kadar. Gösterim koşulları oldukça kaliteli, uzun metrajlı filmlerle aynı ihtimamı gösteriyorlar. Filmlerinizi seçerken daha hakkaniyetli ve yeniliğe açık oldukları su götürmez gerçek. Yerli festivallerin filmin kendisinin dışında gözettikleri birçok ayrımcı ve ikiyüzlü bakıştan, tavırdan uzak karar verebiliyorlar. Şahıslar, ilişki ağları vb. gibi mide bulandırıcı etkilenmelerle hareket etmemeleri daha mümkün oluyor. Mesela festivallere onlarca tanınmış ve festivallerle hiçbir ilişkisi olmayan popüler isimleri çağırıp sükse yapmaktansa, filmlerin sahipleriyle daha çok ilgileniyorlar.

E.İ: Türkiye'deki film festivallerinde destek ilkelerince bazı kurallar vardır. Ancak bunlara pek uyulmuyor. Geçen sene düzenlenen bir festivalden örnek vermek gerekirse, %85'i yabancı filmlerden oluşan bir gösterim programı hazırlandı ve izleyiciyle buluştu. Festival programında yer alan filmlerin en az yüzde %50'si yerli filmlerden oluşmalıdır ilkesine ne oldu? Yabancı bir ülkenin festivalinde uygun görülen yüzdenin bir birim yukarısına çıkılmaz ama Türkiye'de öyle olmuyor işte. Sorulması gereken çok soru var. Konseptten dışarı çıkıldığı noktada o festivalin amacını başından kaybettiğini düşünüyorum. Haberdar bile olmadığımız o kadar çok festival var ki kalan ödülün kendi içlerinde kime gideceği önceden belli olan. Aslında Türkiye'deki ve yurt dışındaki film festivallerinden önce, "Türkiye'de popüler kültürün esiri olan 'festivaller' konulu bir tartışmaya daha çok ihtiyaç var ne yazık ki. Yurt dışındaki festivallerde iş gayet ciddiye alınıp titizlikle hazırlanırken, bizde festival ciddiyeti yok, tanıtım yok. Belediyeler çoğu festival için bütçe bile ayırmıyorlar. Festivalin afişi için izin çıkmamış bir şehirde yaşadım ben.

B.K: Yabancı festival olarak sadece Rusya'da bir festivale katılmıştım. Bu nedenle fazla bir fikrim yok ama katıldığım festivalde önemli bir iş yapıyormuşum hissiyatını vermişlerdi. Türkiye'de kısa film çekerek böyle hissetmek biraz zor, hele bir de ödül alamadıysanız. Uzun filmlerle aynı kalitede salonlarda gösterilmişti kısa filmler Rusya'da. Kısacılarla uzuncular arasında da bir ayrım yoktu.

Yerli festivaller kısa filme nasıl katkıda bulunabilirler? Bulunmalılar?

H.B: Bu soruya festival bazında cevap vermek, soruna çok dar bir bakış açısında çözüm aramak olacaktır. Öncelikle çözülmesi gereken, kısa filmlerin (ki bağımsız

sinemanın da aynı sorundan muzdarip olduğu aşikardır) festivallerin tekelinde bulunması sorunudur. Bu sorunun çözümü aslında o kadar da zor değildir. Düşündüğümüzde ülkemizde devlet kanalı olan TRT'nin hala bir sinema kanalı yoktur. Türk filmlerinin yapımına maddi destek sağlayan devlet, öncelikle devletin kanaları arasına bir sinema kanalı eklemeli, bu kanalda Türk uzun metraj ve kısa metraj filmlerinin gösterimlerine olanak sağlamalıdır. Bunun dışında tabiri caizse sektörün kaymağını yiyen televizyon kanallarına da bir yaptırım uygulanarak Türk sinemacılarına olanak sağlanabileceği görüşündeyim.

S.G: Festivaller öncelikle yaptıkları işin hakkını vermeliler. Yapamayacaklarsa da festivallerinden kısa film bölümünü kaldırmalılar. Bakanlıktan para alıp, filmler üzerinden prestij sağlarken amacın sinema olduğunu unutmamalılar. Ülkemizde festivaller sinemacıları kendilerine mecbur kıldılar. Festivaller filmler için değil de filmler festivaller için yapılmaya başlandı gibi bir boyut aldı bu durum. İşe bu mevzu üzerinde düşünerek başlayabilirler. Öncelikle bütün bu saydığımız eksiklikleri gidermeliler. Bunlara ek olarak film geliştirme atölyeleri, senaryo atölyeleri düzenleyip yönetmenlerin filmlerine kaynak bulmalarına yardımcı olabilirler. Festivale yurt dışından gelen festival direktörlerine ve sektör insanlarına Türkiye'deki kısa filmleri tanıtmak amacıyla market çalışması yapabilirler. Gösterim ve yarışma kategorilerini arttırıp daha fazla film gösterilmesini saglayabilirler. Yine aynı şekilde ödül kategorilerini ve ücretlerini arttırarak en büyük sorunu maddiyat olan kısa filmcilere destek olabilirler. Bu öneriler arttırılabilir. Yeter ki o iyi niyet gösterilsin. Ama sunu farkettik ki biz istemeden o iyi niyeti göstermeyecekler. Bu yüzden biz kısa filmciler **Altın Koza** protestosundan da hareketle bir oluşuma doğru gidiyoruz. Festivallerdeki haksızlıkların, yanlışlıkların takipçisi olacağız, değiştirmeye çalışacağız. Bunu da buradan belirtmekte fayda var.

Ç.B: Yerli festivallerin kısa filme ve filmcilere yapabileceği en büyük katkı asgari festival koşullarını yerine getirmek. Bahsettiğimiz bütün bu eksik ve gediklerin tamamlandığı sağlıklı bir ortamda oturup tekrar konuşalım.

E.İ: Yerli festivaller kısa filmlere desteğini artırmalı, çünkü ne kadar çok destek alınırsa katılım isteği o kadar artacaktır. Hem önce bize biz sahip çıkmalıyız ki uluslararası bu pazarda hepimizin söz hakkı olsun. Katılımı fazlalaştırmak adına kitlelere ulaşabilmek için dikkat çekmek şart. En basitinden festival kitapçıklarında yer almak bile kısa film yapımcılarının dikkatini çekebiliyor.

B.K: Kısa filmlere verilebilecek en büyük katkı, festivallerin yarış kafasından çıkması olur. Film festivalleri insanların tanıştığı, sinema konuştuğu, öğrendiği mekanlardır. Bu yarış kafasından kurtulup sinemaya nasıl katkı yapabiliriz, nasıl yeni bir dil, akım oluştururuz bunu düşünmek gerek. Yoksa reklam gibi kısa filmler ya da birbirine benzeyen sanatsal kısa filmler, kendilerini tekrarlamaya devam edecek bu ödül canavarlığı yüzünden.

SİNEMA KİTAPLIĞI

SU, SİS VE TOPRAK
YENİ TÜRKİYE SİNEMASININ FİLM İMGELERİ

gamze hakverdi
dipnot yayınları
2012 / 183 sf.

gökhan gökdoğan



"Sinema bize sahiden de ne yapmaktadır?" sorusuna cevap arayanlar için yeni kapıların açılmasını sağlayan bu çalışma, film seyretme deneyimi sırasında yüzeyde akıp giden hikayeyi askıya alabilecek güçteki saf sinemasal biçimlerin, sezgisel bilgi üretebildiği iddiasını irdelemektedir.

Kitap, 2000 yılı sonrası çekilmiş yeni Türkiye sineması filmlerinde tekrarlı olarak görülen su, sis, toprak ve balık gibi imgelerin kullanım şeklini ve bu kullanımın filme kattığı anlam boyutunu incelemektedir. **Gamze Hakverdi'**nin yüksek lisans tezinden faydalanarak hazırladığı çalışma, okuyucusunu konunun içine yavaşça çekerek **Hegel, Deleuze, Ziss, Baumgarten, Saviani, Mitry, Guattari, Ranciere** ve **Spinoza** gibi düşünürlerin tuttuğu ışıkla okuyucuyu konuya kuramsal olarak hazırlıyor. Kitabın dikkate değer yanlarından biri de analiz için seçilen filmlerin, belirlenen imgeler üzerinden incelemeye alınmadan önce, izleyiciler için tatmin edici bir film çözümlemesinin yapılıyor olması. Yazarın bu imge çözümlemeleri arasında açtığı iki hat ise konunun çok daha ileri bir düzeye taşınmasını sağlıyor. Bunlardan biri; 'aynı yönetmenin farklı filmlerinde kullandığı benzer imgeler' , diğeri ise ' aynı imgelerin kullanıldığı farklı yönetmenlere ait filmler'. Çalışmanın bir diğer ilgi çekici kısmı ise su, sis, toprak ve ateş üzerine yapılan derin analizlerin sonuna eklenen: "Fallik Bir Sızıntı Olarak Balık İmgesi" bölümüdür. Bu bölümde **Freud** ve **Jung** ışığında ***Moby Dick*** üzerinden başlayan "fallik bir imge olarak balık" çözümlemesi ***Filler ve Çimen, Korkuyorum Anne*** ve ***Süt*** filmlerini daha önce yapılmamış bir şekilde okumaya açıyor.

Kitabın handikap olarak gördüğüm tek kısmı ise, çok iyi bir giriş ve gelişmeye sahip olmasına rağmen biraz aceleci bir genelleme ile sonlandırılmış olan "Ateşin Kaybı" bölümüdür. Bu bölümde, özellikle Amerikan sinemasında çok rastlanmasına rağmen, Türkiye sinemasında göremediğimiz ateş imgesinin, klasik anlatı ve aksiyon sineması ile özdeşleşmiş yapısı vurgulanarak, bu imgenin yeni Türkiye

sinemasındaki yokluğunun, yeni Türkiye sinemasına genel olarak hakim olan sanatsal biçemin sonucu olduğu öne sürülüyor. Bu bölümü okurken klasik anlatı ve aksiyon sineması ile hiçbir şekilde özdeşleştirilemeyecek olan **Tarkovsky** filmleri ile bu filmlerde sıkça görülen ateş imgesi akla geliyor. Ateş imgesini sadece klasik anlatı ve aksiyon sineması ile özdeşleştirerek, bu imgenin Türkiye sinemasındaki eksikliğini, sanatsal bir eğilim olarak görmek bana kabul edilebilir gözükmüyor. Ancak, sonuç olarak gerçekten okuduğunuza ve zaman ayırdığınıza değecek, yeni dönem Türkiye sinemasına bakış açınızı derinleştirecek bir çalışmayla karşı karşıyayız.

ELEŞTİRİYE GİRİŞ
EDEBİYAT - SİNEMA - KÜLTÜR

michael ryan
çev: emrah suat onat
2012 / 227 sf.

doğa konukcu



Bilim, nasıl yaşamın ayrılmaz bir parçası ise eleştiri de kültürün, yaşam içinde karşılık ve değer bulması açısından kaçınılmaz bir gereksinim. Günümüz koşullarında çoğu şeye ulaşmanın hiçbir zorluğu kalmadığını göz önünde bulundurduğumuzda, bu önerme geçerliliğini yitirmiş gibi görünse de, kendine sunulanla ya da elinin altındakiyle yetinmek istemeyen bir okur, yazar, çizer, izler kitlenin varlığından söz etmek mümkün hala. Buradan itibaren de eleştirel bir söylem üretebilmek için eleştirinin üzerinde yükseleceği teknik ve teorik bilgiyi inşa etmek daha çok önem kazanıyor.

Eleştiri olmadan insan yaşamının varlığının da sorgulanması gerektiği varsayımından yola çıkan kitap, eleştiriyi bu yaşamı hem oluşturan hem de ona yön veren bir kavram olarak ele alıyor. Bu açıdan baktığımızda eleştiri bilim gibi nesnel olanın mı yoksa kültür gibi öznellikle yoğrulan bir alanın evreninde mi anlam kazanır peki? **Michael Ryan**, bu soruyu yanıtlamaya, öncelikle kültürün eleştirel bir değerlendirmesini yapıyor ve ardından eleştiriyi, kültüre özgü çıktılar üzerinden bir çözümleme yöntemi olarak tanımlamaya girişiyor.

Kitabın içerik kurgusunun, eleştirinin belirli parametreler çerçevesinde yapılması gereken bir tartışma alanı olduğunun altını çizer nitelikte olduğunu söylemek mümkün. Bu anlamda kitap eleştirinin ana çerçevesini, *Biçimcilik, Yapısalcılık, Ta-*

rihsel Eleştiri, Psikanaliz ve Psikoloji, Marksizm ve Politik Eleştiri, Postyapısalcılık ve Yapıbozum, Toplumsal Cinsiyet, Etnik, Sömürgecilik Sonrası, Bilim, Film Çalışmaları ve *Kültürel Çalışmalar* bağlamında on bir başlık altında çiziyor. Bu bölümleri temel metinler, temel düşünceler, temel kavramlar, özet, tartışma ve çözümleme örnekleri alt başlıkları ile yapılandıran kitap, belki de çokça sorulan bir soruya da yanıt bulmaya çalışıyor: "Eleştirinin kültürel yaşam içindeki ve kültürel ürünlerdeki karşılığını görebilmek için ne tür bir altyapıya ve tartışma zeminine ihtiyacımız var?"

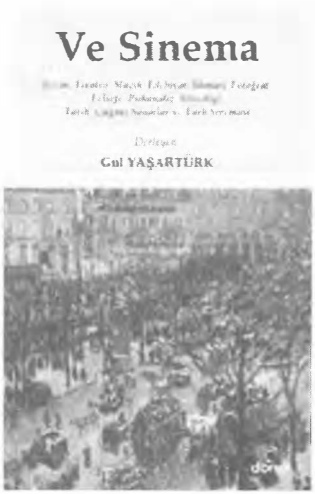
Kitap eleştiriye, bir motivasyon kaynağı olarak yönlendirici bir rol de biçiyor. Ancak eleştiri anlayışını farklı kültürel alanlar üzerinden tanımlamaya ve sınırlarını çizmeye çalışırken ya da tersinden bir okumayla kültürel alanların eleştiri konusunda ortaya koyduğu formülasyonları irdelerken; eleştirmenin rolünü ihmal etmiş gibi görünüyor. Özellikle de *Film Çalışmaları* başlıklı bölüm içerik, tartışma zemini ve örneklemler bağlamında hak ettiği ilgiyi görmemiş.

Kitabın en zayıf noktası diline sinmiş olan çeviri kokusu. Bunun yanında bölümlendirme, başlıklandırma ve anlatı dili açısından yer yer ders kitabı tadı verse de, eleştiri alanına dair sistematik ve akıcı bir çalışma olarak eleştirinin doğasına dair çok sayıda ipucu yakalamamıza olanak sağlıyor.

VE SİNEMA

der: gül yaşartürk
doruk yayınları
2013 / 303 sf.

sinem sungur



Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi öğretim üyesi ve sinema yazarı **Gül Yaşartürk** tarafından derlenen çalışma, sinemaya alan dışından bir perspektif sunmak için hazırlanmış. Sanat tarihi içinde, pek çok sanatın bileşkesi olduğu genel kabulüyle ilerlemiş olan sinema sanatına 'bileşen'lerin aracılığıyla bakan kitapta, resimden tiyatroya, müziğe, fotoğrafa, edebiyata ve başka disiplinlere uzanan bir hat çizilmiş. 1990 sonrasında çekilen ***Cenneti Beklerken***, ***Kosmos***, ***Vizontele Tuuba***, ***Yeraltı***, ***Yusuf Üçlemesi***, ***Çamur***, ***Uzak***, ***İstanbul Kanatlarımın Altında*** gibi filmler üzerinden başka disiplinler, alanlarla, sinema ilişkisinin açık edildiği, filmlerin bu ilişki içinden okunduğu on bir makalenin yer aldığı çalışmanın sunuşu ise **Bülent Diken**'e ait. **Diken**'in "Bu kitabı yalnızca

etrafımızdaki gerçekliklere eleştirel bir gözle yeniden bakmak isteyenler değil, sinemanın gerçekliğine ve kendi gerçekliğimizin sinemasal yanına dair kendi yargısını oluşturmak isteyenler...en önemlisi, toplumsal gerçekliği gerçek yapan şeyin ne olduğunu düşünmek isteyenler" okumalı diye not düştüğü çalışma, yazarın tavsiyesini boşa çıkarmıyor.

Çalışmanın öne çıkan makalelerinden birkaçının üzerinde durmak gerekirse, **Yusuf Eradam** tarafından kaleme alınan "Dünya Edebiyatı ve Türk Sineması'nda Yalnız Çelebi Arketipi ve Yeraltı" doğru bir başlangıç olabilir. **Eradam**'ın **Dostoyevski**, **Kafka**, **Kerouac**, **Melville** gibi yazarlarda karşımıza çıkan 'yalnız insan'ının, Türkiye sinemasındaki karşılıkları olarak seçtiği ***Yeraltı***'nın Muharrem'i ve ***Çoğunluk***'un Mertkan'ı üzerinden okuduğu metin, iki farklı yabancılaşmayı gözler önüne seriyor. **Demirkubuz**'un Muharrem'i ne denli nevrotik, dejenere, içe dönük ve anormalse; normal olmayışı tarihsel ve toplumsal bir arka planla belirmiyorsa, **Yüce**'nin Mertkan'ı taşıdığı kayıtsızlık ve ürkekliğiyle o denli küçükburjuvaziyi işaret ediyor. Bu iki yabancılaşma biçimini karşılaştıran **Eradam**, özellikle yeraltının antikahramanı Muharrem'e dair bugüne kadar yapılmış en isabetli değerlendirmelerden birini ortaya koyuyor.

Tolga Hepdinçler'in metni "Devinim ve Durağanlık: Sinemada Fotoğrafik Temsil" ise sinema yazınımızda sıklıkla yanlış bir şekilde dile getirilen ve eleştirilen fotoğraf-sinema ilişkisine felsefi bir düzlemden yaklaşıyor. Fotoğraf ve sinemanın tarihsel ilişkisiyle açılan metinde, Türkiye sinemasında durağan imgelerin, eleştirilerin aksine "fotoğraf" olmadığını, **Deleuze**'ün adını koyduğu gibi 'zaman-imaj'a denk geldiğini belirtiyor. Bu bakış açısıyla incelediği ***Sonbahar*** (Özcan Alper) filmindeki 'durağan an'ların, zaman-imaj olarak nasıl ve hangi anlamların kapısını araladığını açık eden yazar, filme dair dikkate değer bir okuma ortaya okuyor.

Erdem Onur Özalmete tarafından kaleme alınan "Uzak'a Lacan'cı Bir Bakış" başlıklı metinde de yine önemli bir okuma ortaya konuluyor. **Jacques Lacan** ve **Louis Althusser**'in etkisinde, **Christian Metz**, **Jean Luis Baudry** ve **Laura Mulvey**'in öncülük ettiği, psikanalizi film eleştirisine taşıyan 'Aygıt Kuramı'nın ele alındığı metinde, **Ceylan**'ın ***Uzak***'ında yer alan iki karakterin, Mahmut ve Yusuf'un ben ideali çerçevesinde nasıl özneler oldukları ortaya konuyor.

Kitap, işte bu örneklerin de açık ettiği üzere, Türkiye sinemasına son derece doğru kanallardan, farklı okumalar geliştirerek bakıyor ve okuyucuyu ele alınan filmler üzerine yeniden düşünmeye çağırıyor. Çalışmada yer alan on bir makalenin belki hepsi değil ama önemlice bir kısmı okuyucunun bakışını ve düşüncelerini dönüştürme potansiyeli taşıyor. Bu da sinema yazınımız düşünüldüğünde kayda değer bir başarı...

TÜRK SİNEMASI VE ARABESK

ahsen yalvaç
agora kitaplığı
2013 / 157 sf.

gökhan gökdoğan



Ahsen Yalvaç'ın ***Türk Sineması ve Arabesk*** isimli çalışması, ismi ve vaat ettiklerinden çok daha fazlasını veren bir eser. Kitapta öncelikle İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren ülkenin kültürel, siyasi ve toplumsal yapısı, bu yapıların tiyatro ve sinema üzerindeki etkileri kronolojik olarak ele alınıyor. Bu bölüm, sadece bir ülke sinemasının doğuşunu ve emeklemesini değil, o ülkenin modernleşme sürecini de takip etmemizi sağlıyor. Kitap, fotoğrafın tamamına yaptığı genel bakışın ardından, fotoğrafın içindeki bir bölüm olan sinemaya odaklanmaya başlıyor. Yeşilçam, yeni sinema ve halkın sineması akımları ile Türk sinemasının varolma çabası incelenirken, **Yılmaz Güney**'in bu çaba içerisindeki yeri ve önemi üzerinde durularak, Türk sinemasına yönelik genel bir analiz yapılıyor. Türk sinemasını analiz etme çabası sırasında ise özellikle, kırlardan şehirlere göçün etkisi ile ortaya çıkan popüler bir kültürün -arabeskin- hayati etkisi üzerinde duruluyor. Sinema, devlet ve toplum arasındaki ilişkiler incelenerek Türk sinemasını oluşturan yönelimler, bu yönelimlere yön veren güç mücadeleleri ve dünyadaki egemen ülke sinemaları ile olan ilişkiler irdeleniyor. Arjantin'in popüler bir müzik türü olan bolero ile arabeskin arasındaki benzerliklerden, kendi ülkelerindeki toplumsal ve sanatsal konumlarından bahsedildiği bölüm ise kitabın en özgün kısımlarından biri olmuş. Kitap, toplumsal yapı ile güç dengelerinin arabeskin doğuşuna ve bu doğuşun sinema ile olan karşılıklı etkileşimine değindikten sonra, arabeskin 1980'lerden sonra ortaya çıkmaya başlayan yenilikçi sinema üzerinde bıraktığı izlerden de bahsediyor. Bu kapsamda ele aldığı eserleri, başta mekan kullanımı olmak üzere bir çok açıdan inceleyerek arabeskin ülke sineması üzerindeki önemini vurgulamaya devam ediyor. İncelenen filmler arasında ***Tabutta Rövaşata***, ***Kasaba*** ve ***Güneşe Yolculuk*** gibi filmler bulunuyor. Yazar, okuyuculara son bölümde arabesk-mekan-şehir üçgeninde bir gezinti yaptırarak İstanbul manzarasına karşı eseri sonlandırıyor. Başta da değinildiği üzere sadece sinema üzerine değil birçok konuda farklı bakış açıları geliştirmemizi sağlayan başarılı bir kitapla karşı karşıyayız.