sekans

sinema yazıları seçkisi 6







100.
yaşında



son
bakışta
aşk









belgesel

soruşturma

El Negro: Aşka dair bir film mi çeviriyorsun? Nereden esti?
Anlatıcı: Bizim hikayelerimiz hep aşk hikayeleri olmuştur.
Sur, Solanas





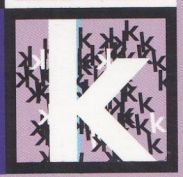


eleştiri

sinema ve aşk







SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ
6

Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 6
Tan Kitabevi Yayınları 33 / Sinema Dizisi 6 / Sekans 6
ISBN: 978-605-5668-34-1
© Tan Dağ. Öğr. Eğt. ve Kitap Yayıncılık Hizmetleri Ltd. Şti., 2012
Haziran 2012, Ankara, 216 sf., 1000 adet
Baskı ve Cilt: Cantekin Matbaacılık

Yayın Yönetmeni
Ece Özdemir
koordinator@sekans.org

Tasarım
Nagihan Konukcu
tasarim@sekans.org

Katkıda Bulunanlar
Burcu Atahan, Ender Bazen, James J. Dowd, Gökhan Erkılıç, Tutku Mavi Erkılıç, Oğuzhan Ersümer, Dursun Veli Es, Gökhan Gökdoğan, Torben Grodal, Sertaç Gürel, Shahla Haeri, Sertaç Koyuncu, İlker Mutlu, Altuğ Kaan Paçacı, Nicole R. Pallotta, Ebru Akay Pepedil, Hakan Savaş, Doğu Şenkoy, Çiğdem Şentürk, Tansu Ayşe Timuçin, Ümit Ünal, M. Kerem Yüksel

Bu kitap, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

Tan Kitabevi Yayınları
Konur 2 Sokak 54/12 Kızılay Ankara
Tel-Faks: 0312 419 33 53
www.tankitabevi.com
bilgi@tankitabevi.com

Sekans Sinema Yazıları Seçkisi 6
Sinema-Eleştiri-Kuram-Aşk

serhan mersin'e...

SEKANS
SİNEMA YAZILARI SEÇKİSİ
6



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9

ELEŞTİRİ
Akasyalar / Bir Akasya Karacığı Kök Salar Yüreğime 11
Geriye Kalan / Geriye Kalma(ma) İhtimali 16
Le Havre / Mavi Gözlerinden Dolayı... 23

ANA SÖYLEŞİ
9'dan *Nar*'a Ünal Sineması 31

50. YAŞINDA
50 Yaşındaki Bir Filmi Yeniden İzlemek 37

ANISINA
Karartma Geceleri Üzerinden İki İsim 42

100. YAŞINDA
Kamera Operatörünün İntikamı Bir Kinok Çekirgenin Aşk Günlüğünden 48
The Heart of an Indian 51

BELGESEL
Ethem Özgüven'de Kurmaca ve Hakikat Anlayışı 56

SORUŞTURMA
Altyazının Nitelikle Senkronizasyonu 77

SİNEMA KİTAPLIĞI 86

DOSYA: SİNEMA VE AŞK 97
Sinemada Modernizm ve Son Bakışta Aşk 98
Sinemada Aşk ve Arzu 114
Sevgi Neydi 136
Kutsal Örtü: Peçenin Altında Aşk ve Cinsellik 139
Romantizmin Sonu: Postmodern Çağda Aşkın Yok Olan Gizemi 154

ANKET
Sekans Sinema Eğilimleri Anketi 2 184

ÖNSÖZ

BU SABRIMA AŞK DENİR Mİ?

Dişilik saçıyordu. Çevresindeki her şey güzelleşiyordu. Yürüdüğü sokak, yıkandığı banyo, her şey... Böylesi bir kadına aşık olmaya cüret eden erkek bir daha asla özgür olamaz ***Requiem, Fabri.*** Birini seviyorsan, yarın ona şunu söyle: 'Gökyüzü bugün bembeyaz'. Eğer o bensem, şöyle cevap veririm: 'Ama bulutlar kapkara' ***Köprü Üstü Aşıkları, Carax.*** Elini tuttum sıcacıktı, yüreği elimdeymiş gibi ***Selvi Boylum, Al Yazmalım, Yılmaz.*** Aşkım için yaptım ulan! Sen yapabilir miydin benim yaptığımı? En sevgili arkadaşına ihanet edebilir miydin? Onu jandarmaya ihbar edebilir miydin? Arkadaşının altınlarını çalabilir miydin? O altınlarla arkadaşının sevdiği kadını, anasından babasından satın alabilir miydin? Arkadaşını ölüme gönderebilir miydin? Ama ben yaptım. Aşkım için. Şimdi söyle bana. Hangimizin aşkı Keje'ye daha büyük? Hangimiz Keje için bu kadar günaha girmeyi göze alabildi? ***Eşkıya, Turgul.*** Unutma, benim duygusal dostum; bir kalp, ne kadar sevdiğiyle değil, ne kadar sevildiğiyle anımsanır ***Oz Büyücüsü***, ***Fleming.*** Canınla süpür, cananının eşiğini. Ancak o zaman gerçek âşık olursun ***Bab'Aziz, Khemir***. Birini aklınızdan silebilirsiniz ama onu kalbinizden atmak başka bir hikayedir ***Sil Baştan, Gondry.*** Gözlerim kapalı sana bakıyorum. Kulaklarım mühürlü seni dinliyorum. Ağzım yok ama sana yalvarıyorum ***Sonsuzluk ve Bir Gün, Angelopoulos.*** Bir adam sana sözleriyle dokunmaya başlamışsa, elleriyle dokunması da yakındır ***Il Postino, Radford.*** Yan odadan sevdiğiniz bir melodi gelmektedir ve siz de eşlik etmeye başlarsınız. Sonra dışarıdan tren sesi gibi kısa süreli bir ses yükselirken melodiyi duyamazsınız fakat eşlik etmeye devam edersiniz. Ses kesildiğinde melodi sizin kaldığınız yerden devam etmektedir. İşte bu aşktır ***Yan Odadan Şarkılar, Peter.*** Sol eli başımın altında olsun, sağ da beni kucaklasın ***Kosmos, Erdem.*** Aşk, iki cinsiyete de farklı şeyler ifade ediyor. Kadın için aşk gerekliliktir, onsuz yaşanmaz. Kadın için aşk, hayatın bilinçli bir seçimidir. O, aşık olmayı seçer. Diğer yandan biz erkekler her şeyin birden gerçekleşmesini isteriz. Hiç kurgulamadan çünkü biz aşktan utanırız. O bir engeldir ***Reconstruction, Boe.*** Her şeyim o benim. Ev arkadaşım, hayat arkadaşım, eşim, dostum, karım, kocam, canım, ciğerim, kızım, oğlum, kardeşim, kedim, kuşum, çiçeğim, her şeyim anladın mı? Anlamadın değil mi, nasıl anlayacaksın? Senin dünyanda böyle bir şey yok. Bir kadın bir kadının her şeyi olmuş... anlayamazsın ***Nar, Ünal.*** Tüm "arzuluyorum"ların için, tüm "yapamam"ların için, tüm "döneceğim"lerin için hep bekleyeceğim. Bu sabrıma aşk denir mi? ***Cahil Periler, Özpetek.***

SEKANS SİNEMA GRUBU FİLM ELEŞTİRİSİ YARIŞMASI SONUÇLANDI

Film eleştirisi alanında ürün veren amatör ve profesyonel yazarların ürünlerini değerlendirmek ve böylece film eleştirisi üretimini desteklemek ve özendirmek; sinema kültürünün gelişmesine katkı ve bu alanda üretim yapan kişilere ortam sağlamak ve ulusal sinemanın, film eleştirisi alanında üretilen yazılar aracılığıyla daha geniş bir platformda tanınması ve tartışılmasının önünü açmak için düzenlenen ***Sekans Sinema Grubu Film Eleştirisi Yarışması*** sonuçlandı. Yarışmanın sponsor kurumları **Bağlam Yayınları, Der Yayınevi, Doruk Yayımcılık, Kalkedon Yayıncılık, Küre Yayınları, Metis Yayınları** ve **Phoenix Yayınevi** oldu.

Yarışma başvuru koşullarına uygun bulunan 33 yazı ***Sekans*** yazarlarınca yapılan ön eleme ile 8'e düşürülerek **Hakan Savaş, Ahmet Gürata** ve **Ece Özdemir**'den oluşan jüriye sunuldu. Jürinin değerlendirmesi aşağıdaki gibi sonuçlandı:

Birinci: Altuğ Kaan Paçacı - ***"Pencerenin Ardı"***
(Bir Zamanlar Anadolu'da / N. B. Ceylan)

İkinci: İbrahim Karabiber - ***"Masumiyet"***
(Masumiyet / Z. Demirkubuz)

Üçüncü: Nur Engindeniz - ***"Pippa'ya Mektubum"***
(Pippa'ya Mektubum / B. Elmas)

ELEŞTİRİ

BİR AKASYA KARACIĞI KÖK SALAR YÜREĞİME

gökhan erkılıç
editor@sekans.org

Akasyalar
Las Acacias
Yönetmen: Pablo Giorgelli
Senaryo: Salvador Roselli
Görüntü Yön: Diego Poleri
Sanat Yön: Yamila Fontan
Kurgu: Maria Astrauskas
Oyuncular: German De Silva, Hebe Duarte, Nayra Calle Mamani

2011/85'/Arjantin

2011 Molodist FF En İyi Film Ödülü
2011 Cannes FF Altın Kamera Ödülü

Por qué se me vendrá todo el amor de golpe
cuando me siento triste, y te siento lejana?
ricardo neftali reyes basoalto

Ormanlık alanda ağaç kesimi. Her kesilen ağacın ardından, yüzünü perdeleyen dal ve yapraklar toprağa karıştıkça, göğün ışıltılı parlaklığı uzun yıllar sonra yeryüzüne yeniden dokunur. Ard arda düşer ağaç gövdeleri. Kesilir, biçilir ve nakil için istiflenir hale geldiğinde tırlara yüklenir. Sürücü, koltuğuna geçer. Buenos Aires'e gitmek için düşer yollara. Ardında kalan, ormanın kelini biraz daha görünür kılan bir ağaç mezarlığıdır.



Sürücü ilk mola yerinde duşunu alır ve sırtındaki derin yara izi zor bir geçmişin hatırası olarak görünür. Sigarasını yakar ve gözünü yola dikerek beklemeye başlar. Yolun karşısında bir otobüs durur ve beklediği görünür: Yerli bir kadın. Ve bir de beklemediği: Yerli bir bebek. Kadının sorusu üzerine sürücünün adını öğreniriz: Ruben. Onun uyuz tavırların-

dan dolayı çekinik moda geçen kadın, kendisini Signor Fernando'nun gönderdiğini söyler. Bebeğin varlığı sorun yaratmış gibidir. Ruben belgelerini sorar kadına.

Yola çıkarlar. Sınıra yakın bir noktada bulunan yol levhalarından bulundukları Paraguay'ı arkalarında bırakmak üzere olduklarını ve hedefteki Buenos Aires için 1500 kilometre yol almaları gerektiğini öğreniriz. Sınırdaki güvenlik görevlisinin sorduğu sorulara verdiği yanıtlardan, kadının kuzenini ziyarete gittiğini ve doksan gün içinde geri dönmesi gerektiğini öğreniriz. Daha da önemlisi, bebeğinin babası olmadığı için, ondan alınmış bir izin belgesi de yoktur. Ayrı ayrı sorgulandıkları sınır ve gümrük kontrollerinin ardından, Ruben için zor geçeceğe benzer ve her halinden belli ki öncekilerden oldukça farklı bir yolculuk başlar.

İlk kilometrelerde insanın evrim sürecinin sığırdan başladığını ispatlamak için çaba sarf eden Ruben'in suyunu bile paylaşmasa da sigarasından ikram edeceği tutar. Kadın içmeyeceğini söylerken bakışları onun da içmemesini istediğini söyler. Sigara dumanı kabini doldurunca bebek tıksırmaya başlar. Önce pencereyi aralamakla yetinen Ruben, sonuçta sigarayı atmak zorunda kalır.

Suskunluk bebeğin ağlamaya başlamasıyla sona erer. Annesi ufaklığın *aç olduğunu* ve biberonu ısıtmak gerektiğini söyler. Durdukları tesiste annenin bebeğin karnını doyurmasını izler Ruben. Bir bebeğin derdi onun sinirlerinin önüne geçmiştir. Sineye çekse de kendi çapında çözüm üretmeye çalıştığını okuruz bakışlarında. Ruben, kadın ve bebek tuvalette iken hesabı ödemek için ayaklanır. Bir paket mate çayı, kraker ve sudan oluşan istediklerini tezgahın üzerine koyan kıza sorduğu sorular o durağanlığın ardında aklından geçenleri öğrenmemizi sağlar. Buenos Aires otobüs biletinin kaça olduğunu ve bebeklerden para alınıp alınmadığını sorduğu kız, bebekler için sadece sigorta bedeli alındığı yanıtını verir. Ruben'in istekli olduğunu gören kız, bugünkü otobüsün gittiğini, bir sonraki otobüsün yarın olduğunu söyleyince Ruben vazgeçer. Tuvaletten çıkan kadın kızdan iki empanadas alır.



Herkes yerine yerleşmiş, üçlü yine yola düşmüştür. Sevimli ufaklığın albenisi göz ucuyla da olsa Ruben'in ilgisini çekmeyi başarır. Yolları, konuşmadan geçmeyecek kadar uzundur. Bir ortak noktaları olduğu ortaya çıkar: Kadının annesi de Ruben gibi Signor Fernando için çalışmaktadır. Artık daha yakındırlar ve Ruben'in kadına bir mate çayı ikram etmesinin zamanıdır. Sorusu üzerine kuzeninin kendisine iş aradığını söyler kadın. Ruben'in bir başka sorusuna verdiği yanıtla, erkeğin karşısında en sonunda adına da kavuşur: Jacinta. Ufaklığın da bir adı vardır: Anahi. Ufaklık şeker olmasına çok şekerdir ama ağlaması adamın keyfini kaçırır.



Bu sefer kadın sorar. Adamın bir ailesinin olmadığını ama bir oğlu olduğunu öğreniriz. Ardından bir adak yerinde durur adam. Yanar durumdaki sigarasını bırakır kırmızı bayraklarla çevrili sunak oyuntusuna. 31.12.2009.

Yolları üzerindeki bir kasabaya direksiyonu kırar Ruben. Vereceği bir hediyesi vardır. Elinde tuttuğu bir oynatıcı ile önünde durdukları evin ziline bassa da açılmaz kapı. Jacinta sorunca hediyenin kız kardeşinin olduğunu söyler. Komşusuna bırakmaktan söz edince, Jacinta aceleleri olmadığını söyleyerek, zaten iki ay gecikmiş olan hediyenin elden teslim edilmesinin yolunu açar. Ama bu karar başlayan yakınlıklarının koyulaşmasına bir başka neden olur. Bir göl kıyısında zaman öldürmeye karar verirler. Yanlarına gelen bir köpek yeni köprüler kurmaları için yardım ve yataklık eder.

Hediyeyi vermek için döndüklerinde sürücü kabininde bekleyen Jacinta torpido gözünü karıştırır ve bulduğu fotoğraf albümüne bakar. Eğlenen ve oğluyla poz veren Ruben. Jacinta ve Ruben'in kız kardeşi tanışma gereği duymazlar ama uzaktan uzağa selamlaşırlar. Yola çıkınca, kız kardeşinin bebeğin babasının olup olmadığını sorduğunu söyleyince, Jacinta yine aynı yanıtı verir, ufaklığın babası yoktur.

Gece Jacinta uyurken, kucağındaki uyanık Anahi elinin yettiğince ortalığı karıştırma derdindedir. Ruben ilgisini daha açık ortaya koyar. Ufaklığı gıdıklar, onunla oynaşır. Ufaklık da Ruben'in parmağının tadına bakar. Ufaklık ve Jacinta uyuklayınca direksiyon başındaki Ruben de uyuklar. Aniden gözlerini açan Jacinta'nın uyarısına otuz yıldan beri direksiyon salladığını, meraklanmaması gerektiğini ve ileride mola verecek bir yer olduğunu söyleyerek karşılık verir.

Verdikleri molada Jacinta annesine telefon ederken, Ruben Anahi ile arabada kalır. Başlarda ne yapacağını bilemez gibi görünse de Anahi'yi iyi kötü oyalamayı başarır. Anahi sürücü, Jacinta yan ve Ruben arka koltukta yarı uykulu yarı uyanık dinlenmeye çalışırlar. Ruben yattığı yerden Jacinta'nın gözyaşlarına tanık olur. Duştan çıkarken, açık kapıdan ufaklığa ve altını değiştiren Jacinta'ya bakar.

Yeniden yola çıkarlar. Jacinta Guarani dilinin zor olup olmadığını soran Ruben'e kolay olduğu yanıtını verir. Mba Eryru Mboguataha. İdare edecek kadar doğru söyleyene kadar yineletir Jacinta, yineler Ruben. Soru sırası Jacinta'dadır, oğlunu sorar Ruben'e. Ruben adaşı oğlu Ruben'le ilk kez dört yaşında tanıştığını söyler: Ona hediye olarak bisiklet aldığını, oğlunun bir ona bir bisiklete bakarak şaşkınlığını dışarı vurduğunu anlatır. Oğlunu görmeyeli uzun zaman olmuştur, sekiz yıl kadar.

Bir sonraki mola yerinde açık havada atıştıran bir grubun masasına otururlar. Masadakilerden biri de Paraguaylı bir sürücüdür. Jacinta ile biraz laflarlar. Tıra giden Ruben dönüşte iki Paraguaylıyı masada bulamaz. Onları araçların arkasında ve ağaçların ardında sohbet ederken görür. İçindeki sıkıntı perdeden üzerimize üzerimize gelir. Yanlarına gitmez, duygularını sorgular, duraksar.

Yeniden yola koyulduklarında suskunluk uzun sürer. Ruben başkente artık girdik sayıldıklarını söyler ve bir buçuk bilemedin iki saat sonra orada olacakları bilgisini ekler. Yolculuğun kent içinde süren bu son evresinde Ruben ile Anahi arasındaki yakınlık keyifli, hüzünlü ve kalpten bir hale bürünür. Ve yol biter sonunda. Ruben adrese teslim eder Jacinta ve Anahi'yi. Ana kızı kapıda karşılayan kalabalık aileye uzun uzun bakar. Duygularının karmaşasında yitmemeye çalıştığını anlarız. Hepsi eve girdiğinde dışarıda yalnız kalan Ruben, güç durumlarda başvurduğu sigarasını yakar yine. Bekler beklentisi gözlerinde. Çıkar gelir evden Jacinta, teşekkür etmeye. Ruben yolunun sık sık Paraguay'a düştüğünü söyler, olur ya bir şeye ihtiyacı olursa... Sonra bir dakika beklemesini söyleyip arabaya yönelir. Elinde yolda oyalanması için Anahi'ye verdiği tasla döner ve onu ufaklığa götürmesini söyler.

Sözler biter, güle güle de denir karşılıklı. Ama dururlar, böyle bitmezmiş, bitemezmiş gibi. Ruben haftaya Catamarca'ya gideceğini söyler. Eveler geveler ve Anahi'yi de alıp kendisiyle gelip gelemeyeceğini sorar. Evi biliyorsun, der Jacinta.



Jacinta'nın kuzenini ziyarete gitmesi bir erkeğe gitmediğini söyler duymak isteyen kulaklara. Anahi'nin ona izin belgesi verecek bir babasının olmaması da, onun sahiplenilebilir bir bebek olduğu anlamına gelir. Jacinta kaçınılmaz soru Ruben'den geldiğinde de aynı yanıtı verir; ufaklığın babası yoktur. Bu yanıtı vermesine neden olan şey unutulması gereken bir gün, bir erkek midir, bilmeyiz ama geldiğimiz noktada artık bir önemi de yoktur.

Satıcı kız, bugünkü otobüsün gittiğini, bir sonraki otobüsün yarın olduğunu söyleyince direnci kırılan Ruben vazgeçer. Yol arkadaşlarından gerçekten kurtulmak mı ister, yoksa giderek kendisini esir alan bağlanma hissinden kaçmak mı? O kısa anın geleceğini yazdığını anlarız. Bu kırılma anları kendilerini yalnız hissetmeye zaman bile bulamaz. Arabulucu içecek olarak matenin kullanılması çok yerinde bir seçim. Çünkü, mate yani Paraguay kökenli çobanpüskülünden elde edilen çayın en çok tüketildiği ülke Arjantin. Empanadas ise sınır tanımayan bir börek olarak kıtanın bütününde tüketilir ve uzakları yakın kılar. Ve göl kenarı dönülmez akşamın ufkunda olduklarını söyler bize. Yanlarına gelen bir köpek yeni köprüler



kurmaları için yardım ve yataklık eder. Köpeğin yalnızlığı Ruben'in sığınma isteminde olan yalnızlığına yakın durur. Ne de olsa köpek kalbi paylaşmaya hazırdır. Guarani dilinin kalıcı bir paylaşım için yeni bir iletişim kanalı olması, aynı dilden konuşmanın zamanının geldiğini söyler bize.

Kadın sorgulaması çok bildik yollara başvurur. Jacinta torpido gözünü karıştırır ve bulduğu fotoğraf albümüne bakar. Kadınsı merakın dozajının insani olanının önünde gittiği açıktır. Jacinta ve Ruben'in kız kardeşi tanışma gereği duymazlar ama uzaktan uzağa selamlaşırlar. Kadınsı bir merak ve sorgulama var bu anlık bakışlarda. Soru sorma sırası Jacinta'ya gelir. Ruben oğlundan söz etmeye kalktığında, çocuğa ve aile hayatına duyduğu özlemin ardında yatan bir geçmiş adamın sesine sinmiştir.

Paraguaylıları masada bulamadığında ve onları ağaçların ardında sohbet ederken gördüğünde yaşadığı sıkıntı ona yabancı olsa da bize yabancı gelmez. Yanlarına gitmez, düşüncelerini sigarasının dumanından okuruz. Kıskanmak da ne ola ki? Doğrudan dışarıya, bize oynar yönetmen. Ve hep bir dönüş arar adam. Bu alışılmadık, bu yabansı duygularıyla başa çıkmaya çalışsa da beceremez, olmadı mı olmaz zaten. Ve ancak yolun sonunda, sonun son olmadığını anlar. Ruben'in Jacinta ve Anahi'yi eve kadar bırakmasının ardında birlikteliklerini uzatabildiği uzatma isteği rol oynar.

Ana ve kızını bıraktığı evin kapısında kalakalan Ruben'in toplanan kalabalığa uzun uzun bakan gözlerinde yalnızlığını daha bir derinden duyumsadığını, önemini yitirmesine içerlediğini ve bu iki insanın kendinde ne denli yer ettiğini düştüğü boşluktan anladığını okuruz. Anahi'ye verdiği tasla döner ve onu ufaklığa götürmesini söyler. Onlarda varlığını sürdürmek ister. Tas onun Anahi'den kopmamasını sağlayacaktır.

Gerçek zamanlı bir çalışma yanılsaması üzerine kurulmuş olması, dışavurulurken sessiz sedasız görünen duyguların fırtına eşiğine ulaşmasını inandırıcı kılabilmek için gerekli zaman-ortam altyapısını sağlar. Ölçek seçimlerindeki mantık, eylemin veya eylemsizliğin gerektirdiğinden bir üst ölçeğin kullanımına dayanıyor. Bu seçim, öte yandan da, akış hızının daha ağır olduğu hissine kapıldığımız zamanın daha bir görünür hale gelmesine neden olmakta. Motor sesi susmaksızın akar çıkış jeneriğinin fonunda, aynı girişteki mekanik mırıltıyla kapanır anlatının üzerine.

Akasya hayatı işte... Açmak için mevsimini görmesi yeter.

GERİYE KALMA(MA) İHTİMALİ

nagihan konukcu
tasarim@sekans.org

Geriye Kalan
Yönetmen: Çiğdem Vitrinel
Senaryo: Çiğdem Vitrinel, Şebnem Vitrinel
Görüntü Yönetmeni: İlker Berke
Kurgu: Arzu Volkan
Müzik: Olcay Saral
Oyuncular: Erkan Bektaş, Devin Özgür Çınar, Şebnem Hassanisoughi, Burak Tamdoğan, Birsen Dürülü, Ulaş Kurt, Nisan Özcan

2011/103'/Türkiye

48. Antalya Altın Portakal Film Festivali En İyi Yönetmen Ödülü



Bu yıl 48'incisi düzenlenen "kadın temalı" Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden, festivalin tek "kadın yönetmeni" olarak "En İyi Yönetmen Ödülü" ile dönen **Çiğdem Vitrinel**, filmi ***Geriye Kalan***'ın kadının sistem içindeki toplumsal ve ekonomik varlığını, yine kadınlar üzerinden sorguladığını söylerken, filmi "öteki kadının öyküsü"ne indirgeme refleksi gösterenlerin sayısı hiç de az değildi. Bu indirgemeci tavrın ardında yönetmenin (dolayısıyla filmde izini sürdüğümüz bakışın sahibinin) bir kadın olmasının yanı sıra, filmin başkarakterleri olan iki kadının, erkekle/eril iktidarla olan ilişkilerinde birbirlerine karşıt biçimde konumlandırılmasının da etkisi büyüktü kuşkusuz.

Dünden bugüne kadını, geleneksel eril değerlerin onlara biçtiği roller üzerinden konumlandırma eğilimindeki egemen sinema, tercihini çoklukla izleyiciyi erkek bakışıyla özdeşleştirmekten yana kullanırken, feminist sinema kadını özne olarak koruma altına alarak, (hazcı ve indirgemeci) eril bakışın hedefi olmaktan kurtarmaya yönelir. **Johnston**'a göre, sinemada kadın ısrarla "seyirlik" bir anlamda vurgulanırken, "kadın olarak temsil"i büyük oranda eksik bırakılmaktadır. Bu anlamda tekrara dayalı rollerin ve motiflerin incelenmesi, sinemasal anlatıdaki kariyer, ev, annelik, cinsellik temsilleri bağlamında merkezdeki figür olarak kadının araştırılması için eleştirel bir bakış sağlayabilecektir (2006: 80). Böylelikle bu bakış, kadını kuşatan toplumsal ilişkilerin ve ataerkil ideolojinin ürettiği geleneksel söylemi değiştirme çabası içinde, salt kadının değil erkeğin de rollerini sorgulamayı olanaklı kılabilecektir.

Bugün Türkiye sinemasına baktığımızda, **Johnston**'ın sözünü ettiği kadına içkin bu temsillere/rollere ilişkin alt metinleri eril yapının içinden okuyan, toplumsal olana işaret ederken bile salt erkeğin dilini kullanan anlayışın yavaş yavaş çözülmeye başladığının işaretleri yok değil. Bu noktada, kadını, kadın olarak ve kadın üzerinden anlatmak derdi taşıyan **Yeşim Ustaoğlu, Pelin Esmer, Handan İpekçi, Tomris Giritlioğlu** gibi yönetmenlerin bu yöndeki çabası büyük önem taşıyor. Yine de nicel olarak bu isimlerin ve verilen ürünlerin azlığından olsa gerek, sinemamızda ne zaman bir topuk sesi duyulsa, "kadın sineması", "kadın yönetmen" tartışmaları yeniden gündeme düşüyor. Bunda, yönetmen ve oyuncu olarak kadınların, sinemasal varoluşlarını toplumsal varoluşlarıyla eşzamanlı gerçekleştirme deneyimlerinin büyük etkisi var kuşkusuz. Bu savı destekler şekilde **Ustaoğlu**, "kadın yönetmen duyarlılığı"na ilişkin soruları, erkek bakış açısıyla sorulmuş sorular olarak gördüğünü ve "sinemada yaratımın cinsiyetle ilişkisi olmadığını" (akt. Atam, 2012: 665) söylerken, ilgiyi kadın-erkek tartışmasından "kimlik" meselesine kaydırma derdinde olduğunu açığa vuruyor. Çünkü geçmişten gelen, idealize edilmiş kadın(lık) rollerini terk etmedikçe, kadının yaşamını, eril akıl ve içgüdü tarafından araçsallaştırılan bir pratik olarak sunan her türlü deneyimin karşısına; tekrarlayan değil konuşan, susan değil haykıran, tutsak değil özgür kadının öyküsünü çıkarmadıkça, kadınların sinemada kimlik kazanmaları mümkün görünmüyor.



Vitrinel, *Geriye Kalan*'da kimlik meselesini varoluşsal ve sosyo-ekonomik düzeyde olmak üzere iki yönlü kurar. Orta sınıf, evli bir ev kadını ile daha alt sınıftan, dul ve çalışan bir kadının yaşamlarını, bağlı oldukları/bağlandıkları bir erkek aracılığıyla kesiştirerek, onları hem sosyo-ekonomik sınırlılıkları ve talepleri, hem de varoluşsal kaygıları içinde resmeder. Hayata tutunmanın farklı pratiklerinden gelen iki kadın üzerinden iki farklı kimliği yapılandırırken; filmin anlatısındaki kırılma noktaları, kadın olarak bir toplumsal sınıfın, ailenin ve eril alanın içinde tutunmanın güçlüğü, ataerkilin kadına dayattığı sınırların ihlal edilemezliği noktasında kendini gösterir. Erkek egemen söylemi sorguya çekerken, söylemin sahibine uzak düşen karakterizasyon ve kadının kendi varoluşunu yadsıması üzerinden çizilen kadınlık evreniyle ***Geriye Kalan***, anlatının üzerine düşen eril gölgeyi silemez ancak hiç değilse tehdit etme cesaretini gösterir.

Her zaman titiz, bakımlı ve güzel eş Sevda, 7 yıldır evli olduğu kocası Cezmi'nin, aynı hastanede çalıştığı mesai arkadaşı Zuhal'le olan ilişkisini öğrendiği andan itibaren, o güne kadar sahip olduklarını yitireceği endişesine kapılır. 8 yıllık evliliğin ardından kocasından ayrılıp oğluyla birlikte yalnız yaşayan Zuhal, Sevda'nın



aksine, hem oğlunu okula bırakmak hem de işine yetişmek telaşı içinde dağınık ve yorgun bir kadındır; yine de etrafında ilgi uyandırmayı başarır. Bağlılık değil bağımlılık üzerinden yürütülen bir evliliğin diğer tarafındaki Cezmi ise, gerek ilişkinin gerekse filmin içinde Sevda'nın (ve kızının) varlığını ve konforunu sürdürebilmesinin garantisi, Zuhal'in sıkışıp kaldığı "dul ve çocuklu" yaşamının heyecan, seks ve yaslanılacak omuz ihtiyacının karşılanmasının öznesi olarak tutulur. Sevda'nın, annesinin de telkiniyle ihaneti sineye çekerek, kocasının "yasak" ilişkisinin izini sürmeye başlamasıyla birlikte, Cezmi'nin Zuhal'in yaşamına getirdiği tutku ve güven duygusu, yerini giderek huzursuzluğa ve en sonunda ayrılığa bırakır. Zuhal'in eski kocası Mustafa ile yeniden bir araya gelme olasılığından doğan çatışma noktasında Cezmi kontrolden çıkar. Sevda ise gizlice ve defalarca evine kadar girdiği Zuhal için kusursuz işleyecek bir plan ve son hazırlamıştır.

Mekan İçin(de) Kadın, Kadın İçin Mekan

Film Sevda'nın, emlakçı eşliğinde bahçeli ve havuzlu bir villanın kapısından girmesiyle başlar. Burjuva kadının kendisi için *anti-statik, hijyenik ve güvenli* bir mekana sahip olma arzusu, filmin devamında bir başka kadının yörüngesine girmiş olan kocasını elinde tutma çabasının biricik nedenidir. **Bachelard**'a göre insanı fırtınalar karşısında ayakta tutan ve yaşam süresince kazanılmış şeylerin korunmasına olanak tanıyan ev (akt. Çabuklu, 2006: 33), ***Geriye Kalan***'da da, var gücüyle savunmadığında düşecek tüm kalelerini korumak isteyen Sevda'nın, bu savaşımın karşılığı olarak elde etmeyi umduğu hayat sigortası olarak yapılandırılır.

Filmin giriş planına bağlanan Cezmi ile Sevda'nın sevişme sahnesinde, Sevda'yı Cezmi'ye karşı suskunluk içinde, isteksiz ve fakat direngen olmayan bir halde görürüz. Anaakım sinemada kadının suskunluğu, çoklukla karşımıza eril söylemin onaylanması olarak çıksa da, feminist sinema bu sessizliği eril toplumda kadının uğradığı baskıyı, susturulmuşluğunu dramatize eden bir öğe olarak değil, aynı zamanda bir tercih, bir direniş biçimi, eril toplumun dilini reddetme tavrı olarak da anlamlandırır (Suner, 2006: 200). Yani kadın erkek karşısındaki söylemini, ona meydan okumadan ve fakat kendini





yaşadıkları her türlü deneyime kapatarak durağan bir protestoyla üretir. Ancak ***Geriye Kalan***'da Sevda'nın suskunluğu eril yapının, salt beklentilerin karşılanması üzerinden sınırlarını çizdiği "mahkumiyet alanı" ile kadının, erkeğin yaşamında dolduramadığı boşlukların kefaretini ödemek üzere erkeğe tanıyacağı "alternatif bir yaşam olanağı" arasında her iki anlamını da yitirir. Sevda "yaşamı boyunca erkeğin üzerinden kazandıkları"nı koruyacak olmasını, onun karşısındaki sessiz onayına borçludur. Bir gözü uykuda, diğer gözü evin dağınıklığındayken Cezmi'nin arzusuna boyun eğerek, istediği villanın (ve geleceğinin) anahtarını teslim almanın düşünü kurar. Aynı düşü gerçekleşene kadar defalarca, yine sessizce ve kendini dışarıdan seyrederek kuracaktır. Ta ki, Sevda'nın bu haliyle bile olsa kabullendiği dünya, bir başka kadının varlığı ile sarsılana dek!

Sevda'nın rakibi Zuhal için ise ev, kapanıp duran banyo ışığına, dağınıklığına ve tekinsizliğine rağmen yaşamını özgürce sürdürdüğü bir mekan olmanın ötesinde maddi karşılığı olmayan, anlamını, onu oğlu ile bir arada tutmaktan alan bir mekandır yalnızca. Bu yüzden kirli ve dağınık kalmasının bir sakıncası yoktur. Zuhal, Sevda'nın evine gizlice girip çıktığı zamanların ardından, etrafta fark ettiği değişikliklerle birlikte zaten kendisini iyi hissetmediği evinin giderek tekinsiz bir hal aldığı; evini sevmediği için, evin de onu sevmediği, duvarların arkasından birinin kendisini izlediği duygusuna kapılır. **Adorno** kendi evimizi ev olarak görmemenin, orada kendimizi evimizde hissetmememizin, ahlakın bir parçası olduğunu (akt. Suner 2006: 317) söylerken, o dört duvarın dışında sürüp giden daha iyi ya da daha kötü yaşamların vicdanımızda açtığı yaralardan, bizim içimizde büyüyen hareketsizliğin ve yabancılaşmanın hissettirdiği işe yaramazlık duygusundan daha fazlasına dokunur şüphesiz. Tüm bu yaşanmışlıklar, kimi zaman eve tutunmamızı sağlarken, kimi zaman da bizi evden kaçırmak üzere peşimize düşerler. ***Geriye Kalan***'da evin güvenliği üzerinden aidiyet duygusu elinden alınan Zuhal de, başka bir kadının kocasını baştan çıkardığı, "parçası olduğu" geleneksel ahlaki yapıyı bozduğu için evinden kovulur. **Çabuklu**'nun de-



yişiyle, toplumsal cinsiyet farklılığının yeniden üretiminde kontrolü ele alan ev, kendi içini dışarıya kapayamayan kadını, dışa kapayacaktır (2005: 35). Kadının ayrılmaz bir parçası olan anneliğin evreninde kalarak dahi arzularından yüz çevirmemenin mümkün olduğu bir cinsel özgürleşmenin bedeli, Zuhal'i eril yasaya uymadığı için cezalandırmak olacaktır.

Eş ve Anne Olarak Kadının Masumiyetinin Yitimi

Erkeğin yaşamının öznesi olduklarını düşünen kadınlar, kendilerini "erkeklerin onları öteki konumunu benimsemeye zorladığı bir dünyada yaşarken bulurlar" (Beauvoir'den akt. Donovan, 2009: 233). Erkek, kadının kendi varlığından bağımsız olarak sahip olduğu tüm haklarına el koyma hakkını görür kendinde; hatta bedeni üzerindekilere bile. Filmde ilk kez evine gittiği Zuhal'in arzusuyla baştan çıkan Cezmi evine döndüğünde, ateşini salonda kırmızı ojesini sürmekte olan karısında söndürür. Bu birleşmenin, Sevda'nm salt Cezmi'nin boşalımına hizmet ettiği tüm diğer sevişmelerden farkı, o sırada halının üzerine dökülen kırmızı ojeyle imlenen, Sevda'nın biricikliğinin ve masumiyetinin, bir başka kadının varlığıyla yitmeye başlamasıdır.



Zuhal'in dillendirdiği gibi evlilik belki de hiçbir kadına ve erkeğe göre değildir ve okulda öğrendiğimiz gereksiz birçok şeyden birine dönüşür zamanla. İdeal kadın-erkek ilişkisinde ihtimaller ortadan kalkınca, *geriye hiçbir şey kalmaz*, *iyilikte heyecan olmaz*; yani iyi olmak yetmez! Biri, diğerinde kat ettiği yolda silikleşir, anlamını yitirir. Kadın bu boşlukta tutunmaya çalışırken kimi zaman kadınlığı, kimi zaman da anneliğiyle var olma; diğer yandan da erkeği bu iki konumunun karşıtlığı içinde sarsına eğilimi gösterir. ***Geriye Kalan***'da Zuhal, cinselliği ve anneliği ile özdeş olarak ve her ikisinde de yetkin sunulurken, Sevda'nın hayatla kurduğu bağ, annesinin kendisine aktardığı eril yapıya itaatten daha fazlası değildir. Zuhal'in 8 yıllık evlilikten çıkarsadığı, erkekleri hayatın sıkıcı yönlerine bulaştırmamak gerektiğiyken; Sevda'nın payına düşen, ihanete uğrayan kadınları teselli eden ihanete uğramış annelerin yazgısı olur. Aldatıldığını öğrendiğinde, ortalığı hemen velveleye vermemeli, sabırlı olmalı, aklını kullanmalı ve çocuğunu düşünmelidir; yani erkeğin neredeyse tüm köşelerini tuttuğu yaşamının sınırlarını ihlal etmemelidir! Annesi Sevda'nın yüzüne vuran ihanet yarasının izlerini makyajla silmeye çalışırken, Sevda gözyaşlarıyla direnir. İçinde tutunduğu boşlukta ihanetle altüst olmuştur, fakat bundan böyle Cezmi'nin ona dayattığı "öteki" konumuna razı gelmeyecektir. Bu karar, hem kadının hem de erkeğin rolü açısından filmin

dönüm noktası olur. İlk olarak Sevda Zuhal'in evini öğrenir. Aracını park etmeye çalışırken, başka bir kadının park etmeye hazırlandığı bir yere gelir aracını bırakır. Kendi yaşamında başkasına kaptırdığı yeri geri kazanmak için açtığı savaşın ilk işaret fişeği olur bu. Bir sonraki adımda Sevda, kreşte kızına vuran arkadaşına sertçe çıkışacak sonra da kızına dönerek *"Bir daha sana vurmalarına izin vermeyeceksin. Sana vuran olursa sen de ona vuracaksın. Kendini korumayı öğreneceksin."* diyerek kendini korumaya almak yerine hep savunmada beklediği yazgısını tersine çevirir ve kendi annesinin kurallarını ihlal eder. Kızını da toplumun ve eril düzenin şiddetine karşı korumaya çalışırken; bu defa kendi içindekine benzer bir duygusuzluğa ve şiddet eğilimine açık hale getirir.



Ardından Zuhal'in evini gören bir kafeden, hemen her gün hayat(lar)ını dikizlemeye başlar, evine girip çıkar, onun "gibi yapar", ardında takibinin izlerini gözdağı olarak bırakır. Cezmi'nin Zuhal ve Arda ile birlikteyken, kendisi ve kızıyla kuramadığı yakın ilişkiyi deneyimlediği "öteki yaşam" ve aidiyet duygusunu, dökülen ojeyle kirlenen halı gibi tamamen ortadan kaldırmaya karar verir ve planını adım adım örer.

Kadın Kurbanı Kadınlar

Kurban, insanların kendi şiddetlerini kendi kendilerinin dışına çıkarmasına olanak tanır. Çünkü kurban hem sorunu yaratan kişidir, hem de kurban edilmesiyle birlikte ortama barışı ve huzuru getiren kişi olacaktır (Çabuklu, 2005: 126). **Vitrinel** Zuhal'in varlığıyla kendi içindeki çatışmanın ayırdına varan ve bunu kanlı bir savaşa dönüştüren Sevda'daki bu krizin gerçekliğini orta sınıf ahlakı üzerinden yapılandırırken, filmin sonunda Zuhal'in Sevda tarafından hesaplı planlı ortadan kaldırılışıyla, kurban(lar) krizin şiddeti oranında değersizleştirilir. Kurban olma durumu Zuhal'le sınırlı kalmaz; görmesek de en fazla yarayı çocuklar alır. Erkek bile sağ çıkmaz bu savaşım-



dan. Çünkü filmin kazanan-kaybeden mücadelesine dönüştüğü bu noktada, tüm taraflara eşit mesafede tutulduğumuz anlatı süreci boyunca bizden esirgenen varoluşsal düzey, cinsiyetsiz bir anlam ve gerçekliğin açığa çıkarılmasına yönelik her şeyden ve herkesten koparılır. Zuhal'in içinden kovulduğu alan, salt eril değil, dişil bir iktidarın da evreni olur. Geleneksel kadın imgesinin yok edilme çabasının altından, ister eril ister dişil olsun, var olan düzeni; yani orta sınıf idealini meşrulaştırma zaafiyeti görünüverir. Putlar yine kırılamamış, yalnızca bir süre için (ya) saklanmıştır. **Vitrinel *Geriye Kalan***'da bir olasılığın sınırlarını zorlar: Kendine ait bir dünyada var olma çabası içindeki kadını görünür kılmak. Ancak iki kadın karakterin de farklı dünyaları yalnızca erkeğin alanında kesiştiğinden, birbirlerine karşı var oluş mücadeleleri suç ve ceza ekseninde sıkışıp kalır.



Geriye Kalan'ı, feminist eleştiri içinden okuduğumuzda, geleneksel bir bakış açısıyla üretilmiş bir kadın imgesi ve anlamı yaratmaması, eril ideolojinin şemsiyesi altında kadını birbirine karşıt rolleri içinde önyargıdan uzak biçimde sunması ve eril yapının düğümünü çözme gayreti içine girmesi açısından başarılı bulmak mümkün. Ancak aynı oranda filmin eksik kalan yanı ise salt eylemleriyle var olan, yeterince derinlikli çizilmedikleri için filmin içinde adeta "salınan" erkek karakterler. Bu nedenle de film feminist eleştirel bakışın, kadının eril düzenin devamlılığındaki rolünü kırma amacına katkı sağlamak yerine, kadının erkeğin nazarında temsil ettiği anlamı yeniden üretmekle yetinir. İki kadın başkarakterin de kendi varoluşlarıyla değil, erkek olmadan kendi varoluşlarını sürdüremeyecek olmaları mesajıyla karşı karşıya bırakılırız. Ne Zuhal hayattaki sorumluluklarını tek başına yüklenebilir, ne de Sevda her şeye sahip olsa bile elindekiyle yetinebilir. Bu durumda *geriye kalan* yine erkek olur...

Kaynaklar:

Atam, Zahit (2012). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde.
Çabuklu, Yaşar (2005). *Uzam ve Kötülük,* Everest: İstanbul.
Donovan, Josephine (2009). *Feminist Teori*, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim.
Johnston, Claire (2006). Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması, çev. A. Aygün Atalay, Sinemasal, sayı: 14, s. 77-86.
Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis.

MAVİ GÖZLERİNDEN DOLAYI...

gökhan erkılıç

Le Havre
Yönetmen: Aki Kaurismaki
Senaryo: Aki Kaurismaki
Görüntü Yön: Timo Salminen
Sanat Yön: Wouter Zoon
Kurgu: Timo Linnasalo
Oyuncular: Andre Wilms, Blondin Miguel, Kati Outinen, Quoc Dung Nguyen, Elina Salo, Evelyne Didi, Jean-Pierre Darroussin, Umban U'kset

2011/90'/Finlandiya - Fransa - Almanya

2011 Chicago FF En İyi Film Ödülü
2011 Cannes FF Fipresci Ödülü



Le Havre tren istasyonu. Bond çantasına kelepçeli bir adam, yanı başında Uzakdoğulu yoldaşı Chang'ın dikildiği yaşlı ayakkabı boyacısı Marcel'e ayakkabılarını boyatmak için tabureye oturur. Bir anda beliren trençkotlu iki adamı süzer ve boyacıyı durdurarak para uzatır. Yerinden kalkarak uzaklaşır. Önce bir fren ve ardından bir el silah sesi işitiriz. Çığlıklar ve konuşmalardan adamın vurulduğunu anlarız. Marcel ise parasının ödenmiş olmasından dolayı duyduğu memnuniyeti saklamaz. Yoldaşına kendisini suçlayacak birileri gelmeden oradan uzaklaşmaları gerektiğini söyler.

Akşam olunca semtinin yolunu tutan Marcel, fırıncı kadın Yvette'ten kabaran borçları nedeniyle fırçayı yer. Mirasına kavuşunca borcunu kapatacağını söyleyerek, kanmaya dünden razı kadını ikna eder. Ama bakkal kepengi yüzüne kapatır. Evinin kapısında karşılayan köpeği Laika'nın payının eksikliğinden izler taşıyan ekmeği ve cebindeki parayı masaya bırakan Marcel, karısı Arletty tarafından soluklansın diye bara gönderilir. Kadının kontrolündeki ve düşük değerli eurolarla dolu olan kumbaraya günden kalanlar da eklenir. Yemeği hazırlarken fenalaşan Arletty'nin beden dili ve yüz ifadesi rahatsızlığına alışkın olduğu izlenimini verir.

Barda topraklarından kopup gelmiş insanlar kim bilir kaçıncı kez aynı konular üzerine konuşmaktadır. Barmaid Claire'e göre, Marcel Arletty'yi hak edecek bir adam değildir. Marcel de eşini hak edecek birinin zaten olmadığını düşünmekte-

dir. Anaç bir yanı vardır eşinin ve kendisi gibi hayatının baharını süren birine sahip çıkmaktadır. Marcel eve dönüp hazırlanmış yemek masasına çökerken, Arletty eşinin ayakkabılarını boyar ve elbiselerini ütüler. Bütün bunları bir sigaranın keyfini çıkarmak için yapar gibidir.



Liman bekçisi rutin gece kontrolünde bir konteynerden gelen bebek sesini duyar. Müfettiş Monet gelir olay yerine. Konteynerden bir köy dolusu insan çıkar. İçlerinden bir çocuk, bir büyüğünün işaretiyle yerinden fırlar ve onu vurmaya kalkan polisin dizginlenmesi sonucu sıvışmayı başarır. Limana inen Marcel atıştırırken su kanalı içinde gizlenen kaçak çocukla karşılaşır. Çocuğun aniden saklanmaya çabalaması ile başını geriye çeviren Marcel, Monet ile yüz yüze gelir. Karşılıklı tersleşirler ve polis eli boş ayrılır limandan. Marcel ilk fırsatta yiyecek ve para bırakacaktır merdivenlere.

Akşam olur ve semt barımızın sakinleri göçmenlere yapılan polis baskınını ekrandan izler. Calais'de göçmenkondulardan oluşan Jungle kampı dağıtılmıştır. Çözümü sorunu yaratanların elinde olduğu için çözümsüz gözüken sorunun kimliksiz insanlarının kendilerine yeni bir barınma yeri arayacakları herkes tarafından bilinir.

Arletty rahatsızlanınca Yvette'in kapısını çalar Marcel. Yvette onları hastaneye yetiştirir. Doktorun ayakaltında dolaşmamasını istediği Marcel evinin girişindeki barakada, başında Laika'nın beklediği kaçak küçük zenciyi bulur. Yemeğini atıştırırken borcunu ödemeye geldiğini söyler İdrissa ve parayı masanın üzerine bırakır.

Doktor durumunun umut verici olmadığını, işinin mucizelere kaldığını söylediğinde, Arletty mucizelerin kendisine uğramayacağı yanıtını verir ve doktordan durumunu kocasına anlatmamasını ister. Dönüşte borçlarını hatırlatmak yerine eline ekmekleri tutuşturan Yvette, zorda kalırsa küçük konuğunu saklayabileceğini de söyler. Bakkal da günü geçmek üzere olan erzaktan yaptığı dengi, zor zamanları aşmak gerektiği üzerine ettiği sözlerle sarmalayarak verir. İdrissa'dan öyküsünü en baştan anlatmasını isteyen Marcel, dinlediklerinden yola çıkarak Muhammed Salih'in izini bulmak için işe koyulur.

Edindiği bilgilerin ışığında, Muhammed Salih'in götürüldüğü Calais'teki göçmen kampına gider. Muhammed Salih'i ele geçirildikleri konteynerde İdrissa'ya kaçması için kaş göz ederkenki haliyle anımsarız. Çocuğun annesi bir yıldır Londra'da yaşamaktadır. Oturma izni yoktur ama Çinlilerin işlettiği bir çamaşırhanede çalışmaktadır. Kendisine gelince, fazla zamanının olmadığını bilmektedir; su testisi su yolunda kırılacaktır ne de olsa.

İdrissa ve Laika evde beklemekten sıkılıp atarlar kendilerini dışarıya. İstasyona gider ve koyarlar önlerine boya sandığını. Yük olmanın ezikliği yanlış adım attırır. İhbarsever trençkotların kol gezdiği yasak bölgededirler. Trençkot uzaklaşmaya niyetlenen İdrissa'yı kolundan yakalar ama onun kolunu da Chang yakalar. İki kafadar kaçmayı başarır. Korkusundan kendini evdeki dolaba saklayan İdrissa'nın yerini gösteren Laika olur.

Hastaneye alışan Arletty, Marcel onu genç ve taze görsün diye çabalar. Marcel'in çirkin ve zayıf kadınlardan hoşlanmadığını bilir. Ama bizimki incelik dolu bir manevrayla kıvırır. Bu düşüncesini yemek beğenmeyenler için söylemiştir. Hatta soğuk esprileriyle zayıf kadınları beğendiğini öğreniriz. Kumaşı az harcatır ve arabada fazla yer kaplamazlar. Kendince bu tariflere uymadığını düşünen Arletty'nin aklından eşinin başka kadınları arzuladığı düşüncesi geçer ve kırılganca bir edayla sorar bunu. Gün, tadından yenmez bir yanlış anlama günüdür. Tedavisinin yalnız sürmesi gerektiğinden bu süreçte görüşmemelerini ister. Eşini kendinden uzaklaştırmaya çalışır. Kötü bitmesi beklenen oyunu eşinin en az hasarla atlatması arzusu gözlerinden okunur. İki hafta sonra, La Rochelle günlerinden kalma sarı elbisesiyle gelmesini söyleyerek sözünü bağlar.

Kulak misafiri olduğu teolojik gevezelik hem eğlenceli hem öğretici hem de sıradandır Marcel için. Belki sıradanlığı belki de öğreticiliğidir onu eğlenceli kılan. Matta hepimizin bir olmadığını söylerken, Luka ise tövbe edenlere gökte yaşanacak büyük sevinci ve arınanlar için kapıları ardına kadar açılacak olan bir cenneti müjdeler. Tamam da İsa ne zaman geri gelecektir? O sıralarda, emniyet müdürü basının üzerinde durduğu bir konu olması nedeniyle, kararlı bir ses tonuyla, çocuğu bir an önce yakalayıp teslim etmesi emrini verir müfettişe.



Marcel eve döndüğünde İdrissa çantasını toplamakta ve pikaptan onu uzaklardaki annesine taşıyan nağmelere teslim olmuş görünmektedir. Kapıldım gidiyorum... yolculuk var yarına. Sokağın başında Monet'yi gören bakkal, yalan dolan dolu lafların ardından eline bir ananas tutuşturarak onu uzaklaştırır. Elinde ananasıyla bara girmekle ciddiyeti üzerine ciddi bir hata yapan Monet'nin brandy istediği Claire herkesin dışarı çıkmasını ister. Eline aldığı şişeyle karşısına geçip oturduğu müfettişi önceden tanıdığını bakışlarından okuruz. Henri diye hitap ettiği müfettişe ananası sorar. Kendisine getirmediği yanıtını alınca bakkalın mesajını alır. Konu Marcel'e gelince, onu çok önemsediğini söyler.

İdrissa, ardında da gölgesi Marcel, ah o gemide ben de olsaydım tadında, kanalın öte tarafını görürcesine kıyıdan bakarlar denize. Hastanede ise **Kafka** dinleyerek uyuyakalmanın keyfine varır Arletty.

Marcel İdrissa'yı annesinin yanına göndermek için tekne sahibi bir yakını olan Francis ile para konusunda el sıkışır. Monet'nin gözleri izlemektedir bu pazarlığı. Chang'ın iki haftalık kızına bisiklet almak için elinde tuttuğu parayı, Yvette'in fırına gömmesinden Claire'in rahatsızlık duyduğu olmayan parayla toplarlar. Sonuç yalındır: Gereken çok para, eldeki yok para. Yardım konserine ne deriz? Kim verir bu konseri? Little Bob sevgilisi Mimie ile barışmadan çalamaz. Mimie yıldırım hızıyla bulunur. Koşulu basittir, Roberto özür dilemelidir. Roberto da olası adresinde bulunur, alkol ve sigaraya bulanmış olarak. Döner Mimie.

Marcel günleri karıştırınca, ani bir kararla, kağıda sarılı sarı elbiseyi Arletty'ye ulaştırma işi İdrissa'ya düşer. Elbisenin ve eşinin yolunu gözleyen Arletty karşısında kocasının bu yanık tenli küçük arkadaşını görünce şaşırır. İdrissa'ya göre, çabuk tarafından iyileşmelidir; Marcel o olmadan yapamamaktadır. Arletty de aynı kanıdadır.

Davet edilmemiş olsalar da konsere katılmaya karar veren polislerin çalan sirenlerini duyan Marcel alelacele ortalıktan sıvışır. Evde paraları sayıp denkleştirmeye çalışırken Monet çıkagelir. Evde İdrissa da vardır ve bir ara soluğunu hissedecek kadar yakınlaşırlar. Monet kafasına inmek üzere olan ütünün serinliğiyle kendine gelir.

Polisin kütükten bozma olanları evi basar. Ancak pencerenin de kapı niyetine kullanıldığı zamanlar vardır. Manav seyyar araba içinde değerli Londra yolcusunu sokaktan çıkarır. Chang sağ salim limana ulaştırır. Yolcuyu tekneye bindiren Marcel olur. İzlerini süren Monet tekneye atlar atlamaz kapalı bölmenin kapağını açar ve İdrissa ile göz göze gelir. Ancak, sessiz modda yemekte olduğu küfürlerin ayağına dolanmamasını arzulamış olacak ki arama yapmak isteyen polislere engel olur. Taka küçük yolcusuyla limandan ayrılır. Monet insan tarafını hatırladığı için, Marcel ise gönül borcuna karışmış bir özür dileme isteği ile limandaki bara brandy içmeye giderler.



Zamanın Arletty için akmasının zamanı gelmiştir. Marcel yatağını boş bulur eşinin. Elbise paketi yatağın üzerinde durmaktadır, açılmamışçasına. Bakmadan görür onu, sarı elbisesi içinde. Anlaşılan, Arletty'nin gönlü kendisine gereksinimi olan Marcel'in eve yalnız dönmesine razı olmamıştır. Kendi yok sesi var Laika'nın bahçesinde kiraz ağacı çiçeğe durmuştur.

Le Havre... En alttakiler kategorisinin kaymak tabakası sakinlerinden derinlik sarhoşluğuna tutulmuşlarına uzanan bir insanlık galerisi. Bulanık sınırları kanla, gözyaşıyla, acıyla, ayrılıklarla, umutsuzlukla, kaygıyla ve kayıplarla çizili sosyal sınıfların kapalı dünyası. Tutunamayanların hiç olmazsa kendi aralarına katılabilsinler diye, dertlerini dert edindikleri hiçlerin dünyası. Her doğan gün yeni bir şey öğrenmek ve paylaşmak için fırsatlar yaratır. Günü çalışarak geçirip ekmek parasını çıkaranlar için akşamın alacakaranlığı önemlidir. Kazandıkları para onlarla birlikte eve dönüş yolculuğuna çıkar. Boya sandığının ayakkabı mağazası çalışanınca tekmelenmesi ötekinin varlığına, pazar koşullarına ve sınıfsal uzlaşma anlayışına tahammülsüzlüğün bir sonucudur. Aylaklığa bakış durduğun yerle ilgilidir. Durduğun yerin sana kazandırdığı yaşam deneyimi söyleyeceğin sözü belirler. Örselenmiş bir ruhun hümanist algısı, tek olumsuz yanı Fransızlığı olan biri tarafından fazla duygusal bulunabilir. Kumaşından ötürü, her kalbin insani barometresinin farklı reaksiyon vermesi yaşamın bir gereği, bir gerçeğidir.

Limandaki kontrolör elindeki kayıtlara bakar ve içinde kaçak göçmenlerin olduğu konteynerin üç hafta öncesinde Libreville'den geldiğini ve sonraki durağının Londra olduğunu söyler. Göç yollarının değişme rotaları, doğanın av ve avcıları tarafından ezbere bilinir. Her av göç yolunu bir kurban olarak noktalayabileceği gerçeğiyle yüzleşir. Kaybedecek bir şeyleri olmayanların sözlüğünde bazı anahtar sözcükler eksiktir. Akdeniz'de balıktan çok doğum belgesinin yüzmekte olması, bu gerçeğin bir sonucudur. Marcel ufaklığın dedesini bulmak amacıyla Dunkirk sahilinde ömür tüketen yok hükmündeki insanlardan oluşan bir grubun yanına gider. Derdini anlatır ve inanmayan gözlerden mavi gözleri nedeniyle kendisine inanmalarını ister. Huzurun ve hüznün ortağıdır onlar. Oradan da Calais'teki göçmen kampına gider ve kendini sorgulamaya kalkan görevliye, taşıdığı albino genleri nedeniyle Muhammed Salih'in kardeşi olduğunu söyler. İnsanın insana kardeş olduğu düşüncesine uzak olanlar için anlaşılmazdır bu.



Irkçılığın bir suç olarak kalplerde tuttuğu yer yasalarda tuttuğu yerden çok daha kalıcı görünür... Fransız yasalarına göre bir suç olan ırkçılığın ve ayrımcılığın yaşadığı yer kalplerdir. Devlet Fransız olmayan bir kalbe karşı ırkçıdır. Hukuk akla, gerçeğe ve gereksinime göre değil, vicdani huzur için yapıldığında bir komedi ürünü haline gelir. Öte yanda, uzaklarda bir yerde, Çinliler çağın en hızlı yayılan virüsü olarak ırkçı tepkileri çekmek konusunda rakip tanımamaktadır. Irkçılık bir ruh hastalığı veya kişilik bozukluğu değilse, ekmeğin paylaşılmasına duyulan tepkidir.



Kaynağı ne olursa olsun, eğitimin insanı farklı kılacağının altını çizen anlar vardır. Marcel kendisine karşı sergilediği ölçülü ve özenli davranışlarını tanışmamış olmalarına bağlayan İdrissa'yı çok uygar bulduğunu söylediğinde, ufaklık da babasının bir öğretmen olduğu yanıtını verir. Gözlerinde babasına, eğitime ve kendine duyduğu saygıyı okuruz. Uygarlığın öğretileri kaynağını doğrudan hayattan alır. Eve döndüğünde İdrissa'yı ayakkabı boyarken bulan Marcel'in belleği tarihe uzanır. Daha iyi işler olsa da çobanlık kadar halka yakın duran ve Dağ'da verilen Söylev'e hürmet gösteren en son iştir bu! Olgunluk yalnızlıktan beslenir, kalabalıktan deneyim kazanır ve insanlık bilincine odaklanan edip bir ruhun söylemine uzanır. Ya teolojik gevezeliğin sonu nereye uzanır? Sahi bu İsa ne zaman geri gelecektir? Ancak o denli dünyadan ve insandan kopuktur ki din adamları, çoktandır dünyayı kendine mesken edinmiş İsa'nın yanı başlarında ayakkabı boyadığını göremezler. Hangisini görmüşlerdir ki bugüne kadar?

Sosyal sınıfları belirleyen ana etmenin ekonomik güç olduğuna dönük göstergeler hem sözlerde hem görüntülerde kendilerine yer bulur. Yağmur yağdığı için işlerin kesat olduğu bir gün, karnını doyurmak için bir cafeye dalan Marcel tek yumurtalı sade omlet ve ufak kadeh kırmızı şarap ısmarlar. Cebinin durumu bunu öngörür. Monet gelir masaya ve kendine marka şarap ısmarlayarak ezici hamlelerinin ilk adımını atar. Baskıcı hamleler karakol ve ispiyoncu komşu adımlarıyla devam etse de sona saklananın ekonomik bir suçlama olması anlamlıdır. Vergi bildirimi konusu Marcel'i köşeye sıkıştırmayı amaçlar. Fırıncının alacaklarını unutup ekmekleri hibe etmesi ve bakkalın son kullanım tarihlerine göz kırpan erzaklardan da olsa hazırladığı denk, genetiğine altta olmanın bilinci yerleşmiş olan insanlara özgü olan ekonomik bir dayanışma eylemidir.

Le Havre... Birbirlerine daha yaşanası bir dünya yaratmak için çabalayan insanların masalsı gerçekliği. ...Marcel karne notu yüksek bir karakter. Boyacı, çocuk, gazeteci, avukat, insan hakları savunucusu, aktivist ve dahasını bilemediğimiz bir sürü şey olması nedeniyle Casanova Sokağı'nın kıdemli büyüğü Bıyık'ın soyundan gelme, çağın defolu ürünlerinden biri. Havada uçuşmakta olan sözcükleri toplayıp özgün bir kurguya erişme yeteneğinin uğrak noktalarından biri olan **Matta** aracılığıyla postmodern bir **İsa** konumuna ulaşıyor ve insani olanın doğal koşulların gereği olduğu düşününe uzanıyor. Soyadı olan **Marx** ise düşünme tarzının ardında yatan genetik kökeni ele veriyor, ancak bununla yetinmiyor ve eyleme dönüklüğü ile artı değer yaratmayı beceriyor. Hayatının bu son deminde yakaladığı ruhani ve insani pozitif ivmenin itici gücü olan İdrissa ile kurduğu ilişki bile içinde yaşadıkları toplumun statükocu yapılanmasından uzak duramaz. Marcel önce belki de hayatın-

da ilk defa mösyölüğe terfi eder, ardından usta olarak görülür ve aralarındaki ilişki gerçekçi bir dengeye oturur. Bir gece bar çıkışında kendini kapıda bekler bulduğu çocuğu fırçalaması ve ardından da çocuğun boya sandığı ve kendisinin de oturak ile karanlıkta uzaklaştıkları sahne durumu özetler. İdrissa ise korunaksızlığıyla hem korumacı anaç yüreklerin hem de yok etmeye koşullu karuzat-ı ademciklerin ilgisini çeker. Yüzü, çevresinde olan biten olaylara ve insanlara verdiği tepkileri yansıtır. Ustası ile olan diyaloglarında, ağzından daha çok konuşan yüzü, sözün bittiği yerlerde devreye girer. Laika ile birlikte ispiyoncu gözlerden uzak durdukları evde kadınların çocuk, eş, evlilik ve aşk üzerine söylemlerinin onun hayatındaki karşılıklarını İdrissa'nın gözlerinde okuruz.



...Arletty, fazla söze gerek bırakmıyor, o bir sinema kuğusu... Marcel'i koca bir çocuk olarak görmemize neden olan sessiz güç. **Kafka**'nın fısıltıları çığlıklara olan mesafeli duruşunu Arletty üzerinde gösterir. Ama ***Viskingar och Rop*** yinelenmez. **Bergman**'ın Agnes'i yalnız kalır, yazgısına saygı duyulur. Anlarız ki olgun yüreklere seslendiğinde **Kafka**'nın fısıltısı huzur verir. Sonuç: Hiç kavuşamam derken ayrılmak gerçek oldu... Sarı hüzün bahara durdu. ...Chang tutunamayanların şanslılarından biridir. Kayıtlarda gözüksün, adamdan sayılmasını sağlayacak bir kimliği olsun diye sekiz yıl boyunca para ödemiştir. Sosyal güvenliği olduğunu ama kimliğindeki kişinin kendisi olmadığını söyler ve olmayan birinin sınır dışı edilmesi zordur. Bir tutunamayanın var olmayan halini yaşamak her bedene kısmet olmaz.

Sinemanın ortaçağından kalma bir dinozor olan ve bir kara filmden şiirsel gerçekçiliğe transferi kesintiye uğramış bir kanun adamı gibi duran Monet, polisin insan halini temsil eder. Epey eski günlerden kalma bir yangının külünü yeniden yakmaya niyetli gözükmeyen Claire'e kocasının öldüğünü duyduğunu söyler; onu içeri atan da kendisidir. Burada durup düşünmeden edemeyiz: Bu polislik denen şey bir güç odağı olması nedeniyle iğrençliğe ve karanlığa ne kadar da eğilimli bir meslektir. Kalbin karanlık yüzü çok geveze olsa da Monet'nin polis karası kalbi bile son sözü söyleme hakkını aydınlık yüzüne bırakır. Ne de olsa, güngörmüş trençkotların etekleri, kendisi çoktan gitmiş ama ruhu kalmış şiirin tozuna bulanmıştır. Little Bob'ı da unutmayalım. Sevgili Mimie'si geri gelmeden eski tadını vermeyeceğini bildiği şarkılarını söyleyemez. Ayrılma nedenleri geçmişin bugünde yaşadığını gösterircesine sıradan bir antropolojik ve teolojik göndermedir. Elma ağacından dolayı tartışmışlar ve aşk bahçelerini kışa çevirmişlerdir. Emin olduğumuz tek şey, onların Mösyö Adem ile Madame Havva'dan sonra elmadan canı yanan ikinci çift olmadıklarıdır.

Le Havre **Aki Kaurismaki** sineması içinde kesin olarak bir değişimi simgelese de sürecin geleceğini kestirmek zor. Hafif tempolu ve serbest salınımlı anlatımlarının ve uçuk karakter tercihlerinin yerini tam saha kontrolünün ve gerçekçi karakterlerin alması, değişmekte olan bir sinemasal zevke olduğu kadar, sosyo-politik sorunları öne çıkaran bir kimlik kaymasına da işaret ediyor. Geçmişin suça dayanan klasik melodramlarına modernist bir auteur fırçasının dokunuşunun ürünü olan ***Hamlet Liikemaailmassa*** (1987), emekçi sınıfına sempatiyle yaklaşan ***Ariel*** (1988) ve ***Tulitikkutehtaan Tytto*** (1990), her türden popist yeteneksizliğe kucak açabilen bir topluma selam durma derdine **Jim Jarmusch**'u alet eden ***Leningrad Cowboys Go America*** (1989) ve filmimizin ispiyoncu komşusu **Jean-Pierre Leaud**'nun sürüklediği ***I Hired a Contract Killer*** (1990) filmleri, **Aki Kaurismaki** adının marka değerinin zirveye çıkmasını sağlayan filmlerden birkaçı olarak belleklere yerleşmiştir.

Kaurismaki'nin eski zirvesini başka bir rota üzerinden zorluyor ***Le Havre***. Senaryo veriler ve ayrıntı düğümleri açısından çok yüklü olmasına rağmen ana ve kılcal damarları tıkanmadan akıyor. Ancak bu kadar anlatıcı bir sinema örneği vermesine alışık olmadığımız **Aki**, kolay görünen ama tempoyu düzenlemenin ve ritm periyodunu kontrolde tutmanın zor olduğu bu yapının ruhunu eline geçirmiş görünüyor. Karakterlerin rollerinin işlevselliğine göre derinliği ve yardımcı karakterlerin ayrıksı tonlamalarındaki zenginlik, zor rastlanır cinsten bir yaratım sürecine işaret ediyor. Yönetmenin yol arkadaşı olan ve önceki filmlerindeki görüntü çalışmalarında eksantrik işler gerçekleştiren **Timo Salminen**'i bu kez yoranın, sahne ve plan sayısının çokluğu olduğunu söylemek zor değil.



Dalgalanıp da durulmuşa benzeyen **Kaurismaki**'nin eşine az rastlanır inceliği, **Man Ray**'e saygılarımızı bir kez daha sunmamıza ortam hazırlamak düşüncesi ile bizleri Au Retour de la Mer barına davet ettiğinde doruğa çıkar. Le Havre, bir liman, gerçekçiliğin şiirle yazıldığı günlere verdiği esinden eser yok şimdilerde. Saymadım kaç yıl oldu sen tarihin olalı ya da dünden bugüne şiirin aldığı yol bu kadar mı demeli?

Bizim Marx'ın yazdığı, hayatta güzel şeyler olacağını söyleyen mavi gözlerine inananları mutlu kılacak olan ama gerçek hayatta nadir rastlanan bir mutlu son öyküsü. Bu nedenle inanmalısın Mavişko, hayatta güzel şeyler olacağına, mavi gözlerinden dolayı, mavi gözlerimden dolayı...

ANA SÖYLEŞİ

9'DAN *NAR*'A ÜNAL SİNEMASI

"Susam Sokağı'nın meşhur şarkısındaki gibi 'arada kaldım' ben de..."

söy: ece özdemir
koordinator@sekans.org



9, ***Ara*** ve ***Nar***'da hep 'bastırılanın geri dönüşü'ne tanıklık ediyoruz. ***9***'da sorgu ilerledikçe insanların sakladıkları, bastırdıkları her şeyin geri geldiğini görüyoruz. ***Ara***'da tüm karakterlerin sırları, saklıları ortaya çıkıyor. ***Nar***'da da benzer bir durum söz konusu. Karakterlerinizdeki bu hali (Freudyen bir önermeden yola çıkarak "uygarlık=bastırma"yı kabul edersek ve karakterlerinizi modernleşmenin birebir etkilediği orta ve orta üst sınıfa ait kıldığınızı düşünürsek) Türkiye'nin yarım yamalak gerçekleşen modernleşme macerasının bir sonucu olarak okuyabilir miyiz?

Bu özellikle ***Ara*** ve ***Nar*** için söylenebilir sanırım. ***Ara***'nın temel dertlerinden birinin bu olduğu bile söylenebilir. ***Ara***, parasal açıdan tuhaf bir zenginleşmenin yaşandığı son 30 yıla, belki daha da önceden başlayarak, 70'lerde çocuk olmuş Türklerin hayatına yani içinde bulunduğum kuşağın dertlerine tanıklık etme çabasıdır. Tam manasıyla "arada kalmış" bir kuşağı anlatır. ***Nar***'daki Doktor Sema ve Deniz karakterleri çok rahat ***Ara***'nın kahramanlarıyla arkadaş olabilirlerdi. Ama onları hiç bilmedikleri, bilmek de istemedikleri bir dünyanın insanlarıyla, ***9***'un dünyasından gelmiş gibi duran Asuman ve Mustafa ile aynı mekana hapsettim. ***9*** artık bitmiş bir dünyayı, çoktan kaybolmuş değerleri zombi gibi yaşatmaya çalışan, bugünün saçma sapan gerçekliğine eski bildikleri kalıplarla karşı koymaya çalışan ama yenilen insanlar üzerinedir.



Meral Özçınar Eşli, sinemanız üzerine yazdığı *Arada Kalmak* kitabında filmlerinizdeki karakterlerin arada kalmışlığından söz ediyor. Doğu ile Batı, geçmiş ile gelecek, gelenek ile modernlik, taşra ile şehir, heteroseksizm ile eşcinsellik (ya da biseksüellik), para ile idealler... Karakterleriniz ve elbette filmlerinizdeki bu arada kalmışlığı ve ikilikleri nasıl değerlendiriyorsunuz?



Meral'den önce İstanbul Film Festivali 30. yıl kapsamında çıkan ***30 Yıl 20 Yönetmen*** adlı kitapta Alman gazeteci **Daniela Sannwald** beni "arada kalmış" biri olarak tarif etmişti. Bu aslında iyi bir tanım mı yoksa küçültücü bir şey mi, bilmem. Arada kalmak benim tecrübeme göre iyi bir şey değil. Ama evet, Susam Sokağı'nın meşhur şarkısındaki gibi "arada kaldım" ben de. Belki gerçekten yukarıda saydığınız neredeyse tüm ikilikleri ḥayatı boyunca şahsen yaşamış ve yaşayan biri olarak, yaptığım işlerde böyle arada karakterler yaratıyorum. Filmlerim pek çok açıdan "otobiyografik" olarak görülebilir.

***Ara* ve *Nar*'da orta-üst sınıf ahlakını da görünür kılıyorsunuz. Bu ahlakın hem filmlerinizdeki görünümünü hem de genel olarak Türkiye'deki görünümünü nasıl değerlendiriyorsunuz?**



Türkiye, mesela İngiltere'nin Victoria döneminde yaşayıp büyük ölçüde atlattığı korkunç bir ahlaki ikiyüzlülük içinde yaşıyor. Sadece cinsel konularda değil, ticari, siyasi, ahlaki, sanatsal her alanda yokmuş gibi yapmayı, her şey yolundaymış gibi yapmayı, çalarken çırparken en dürüst bizmişiz gibi yapmayı, omuzlara basarken en haksever bizmişiz gibi görünmeyi çok iyi biliyoruz. Kısacası, mış gibi yapmak en iyi başardığımız şey. Bunu da sadece orta-üst sınıflarla sınırlı tutmuyorum. Yoksulların içinde de aynı oranda "ahlaksız" insan çok.

Fredric Jameson'ın üçüncü dünya edebiyatı için yaptığı "üçüncü dünyadan gelen tüm metinler zorunlu olarak alegoriktir ve bu metinler ulusal alegorilerdir" genellemesinin izini filmlerinizde sürmek mümkün. *9*'daki mahalleyi Türkiye'nin mikrokozmosu olarak değerlendirebiliriz: Karakterler ve eşyalarda, nesnelerde bile alegoriyi okumak mümkün...



9'un Türkiye'nin bir modeli olması, hemen hemen her karakterin belli bir kesimi, bir anlayışı temsil ediyor olması, dolayısıyla tüm filmin bir alegori olarak görülmesi elbette katıldığım bir şey. Bu ***Ara***, ***Nar*** ve hatta ***Gölgesizler***'de de amaçladığım, bilerek yaptığım bir şeydi. Ama sorunuzun girişindeki alıntıya katılmıyorum. Kendimi hiçbir zaman üçüncü dünyalı olarak görmedim. Yaptığım filmlerin dünyanın her yerinde (yeniden yorumlanarak) geçebileceğini, yazar ve yönetmen olarak sadece buraya değil, her yere ait olduğumu düşünüyorum.

Fatih Özgüven sizi 80'lerin çocuğu olarak tanımladı ve karakterleriniz için de benzer bir okumanın yapılabileceğini belirtti. Nasıldır 80'lerin çocuğu olmak? 12 Eylül'le ve etkileriyle 'hesaplaştığımız' şu günlerde, 80'lileri nasıl değerlendiriyorsunuz? (Kendinizi apolitik olarak tanımladığınız söyleşileriniz var; oysa filmlerinizin apolitik olduğunu söylemek pek mümkün değil).

Fatih, artık pek görüşmesek de eski arkadaşımdır. Eski arkadaşlar hem sever hem döverler böyle. "80'lerin çocuğu" derken hem belli bir perspektife oturtmaya hem de hafiften bir "eski moda" dokundurması yapmaya çalışmış sanırım. 80'lere ait olmak, saç kesimlerini, kıyafetlerini, eski Türk filmi sahnelerini, VH1'da yayınlanan eski klipleri falan düşününce; insanın gururla söyleyeceği bir tabir değil. Benim en hayran olduğum yazarlar, yönetmenler 1950'ler, 1960'larda en iyi işlerini vermiş insanlar. Sürrealistler, **Kafka, Flaubert** vb. gibi çok daha eskileri de seviyorum. Ama kendimi illa bir on yılla tanımlamam gerekse, bence son yüzyılların en güzel on yılı olan 1960'ların çocuğu olmak isterdim. İçinde büyüdüğüm 80'lerin, tutucu ve bunak bir akraba gibi hafif bir tiksinti ve utanç yaratmak dışında üstümde bir etkisi yok. Hayatımın hiç bir döneminde aktif politikanın içinde yer almadım. Ama filmlerim elbette politiktir, hakkıyla anlatılan bir hikayenin politika dışı olması imkansız.

Türkiye sinemasında eşcinselliğin, biseksüelliğin normalliğini, olağanlığını sizin kadar iyi yansıtabilen başka bir yönetmen olmadığını düşünüyorum. Meseleye bakışınız, heteroseksist çoğunluğun bakışını ve konumlanışını, ahlakını yansıtışınız da çok gerçekçi. Siz ne dersiniz bu konuda?

30'lu yaşlarımın sonuna kadar hayatım ciddi bir cinsel kimlik arayışıyla, oradan oraya savrularak geçti. Cinsel kimliğimle 40 yaşımdan itibaren barıştım diyebilirim. Filmlerimin de aynı cinsel arayışları konu ediniyor olması doğal. Türk sinemasında eşcinsel karakterler genelde heteroseksüel yönetmen/yazarların elinde şekillenir ve genellikle karikatürize ve kaba hatlı olurlar. Bu maalesef çok

iyi niyetlerle yola çıkmış ***Zenne*** filminde bile böyle. Ben kendi deneyimlerimden de yola çıkarak "gerçek" eşcinsel karakterler yaratmaya çalışıyorum. Bir karakterin eşcinsel olması onun tek belirleyicisi, tek özelliği olmasın diye uğraşıyorum. Başka karakter özelliklerinin ve derinliklerinin yanında aynı zamanda eşcinsel olan, sadece cinselliğiyle değil başka çatışma öğeleriyle hikayeye katılan insanlar çizmeye çalışıyorum.

Filmlerinizde metafizik öğelere ve delilere (borderline olanlara) de rastlıyoruz. Metafizik olan ve deliler hep bir yarık açıyor, seyirciyi ve kahramanları gerçeğin alanından hakikatin alanına çekip, onları yüzleşmeye, vicdanlı olmaya çağırıyor gibiler. Başka hangi anlamlara aracılık ediyorlar?

Benim metafizik, doğaüstü inançlarım yok. Filmlerimde, hikayelerimde, romanlarımda yer alan tüm bu öğeler kurmacanın içinde kullanmayı çok sevdiğim için oradalar. "Gerçek" hayatta iki insanın aynı hayali göremeyeceğini ya da hayalet diye bir şey olmadığını, gaipten haber vermenin mümkün olmadığını vs. ben de biliyorum. Ama bunlar bir hikayenin parçası olarak, binlerce yıldır hayal kuran, ortak rüya gören, kendine bir gerçek ötesi alem yaratmış insanlığın muhteşem hayal gücüne bir selam yollamak için birer araç bence.

Filmlerinizin diyalog ve diyalogla ilerletilen, oluşturulan öyküler üzerine kurulu olduğunu düşünüyorum. Diyalog Türkiye sinemasının hala (son dönem 'sanat sineması' örneklerini de katarsak) üstesinden gelemediği bir sorun. Diyalog sorunundan başlayarak Türkiye sinemasının senaryo konusundaki vasatlığını nasıl değerlendirirsiniz?



İyi senaryo ve diyalog eksikliği sadece Türkiye'nin değil tüm dünyanın sorunu. Ama Türkiye'de ciddi bir dramatik geleneğin olmaması her şeyi daha da zorlaştırıyor. Sanatta her şey aslında gelenekler üzerinden yürür. Sizden önce birileri bir şey yapar. Siz onların üstüne, yanına bir şeyler yapar ve bir adım farklı bir dünya yaratırsınız. Türkiye'de mesela 70'li yıllarda yapılan filmlerle aynı dönemde, herhangi bir gelişkin sinemada yapılan filmlerin dilini karşılaştırınca, ne demek istediğim anlaşılır sanırım. Bu zayıflık filmlerimizin yapılışı kadar algılanışını da etkiliyor. Türkiye'de "sanat" sinemasında fotografik, doğaçlama, belgesele yakın bir tarz en geçerli, en yüceltilen sinema olmuştur. Bu mesela birer başyapıt olan ***Umut*** için olduğu kadar ***Mayıs Sıkıntısı*** için de geçerlidir. Dramatik

gelenek zayıf olduğu için diyalog yazımı da gelişmemiştir. Hala çok diyaloglu filmlerin "teatral" sanıldığı bir ülkedeyiz. Sorun burada.

***Nar*'ı "Görkemli görselleri olmayan, sinema dilinde devrim yapmaya uğraşmayan" bir film olarak tanımlıyorsunuz. *9*'dan başlayarak sinematografi anlayışınızı tarif etmenizi rica etsek.**



Ben ticari ve "sanatsal" sinema arasında gidip gelen filmler yaptım. Büyük bütçeli, ticari, seyirciyi ve dağıtımı hedefleyen işler de yaptım; ***9***, ***Ara*** ve ***Nar*** gibi küçük bütçeli ve "içimden gelen ses"e uyduğum filmler de... ***9*** sadece söylediğiyle değil, üslubuyla da sert ve aykırı, deneysel denebilecek bir filmdi. ***Ara*** için de benzer şeyler söylenebilir. ***Nar***'da söylemek istediğim şeyler belki üslubun önüne geçti denebilir. Tek bir evin içinde geçtiği için "epic" görseller yoktu elbette. Birkaç saat içinde geçtiği için de kurguda yapılacak fazla oyun yoktu. Daha çok hikayenin akışıyla ilgilendim ve ortaya üslup açısından daha yumuşak bir film çıktı. Ama bu bir sonraki filmim de böyle olacak demek değil. Her filmde değişik üsluplar denemeyi ve farklı bir şey yapmayı seviyorum.



***9* ve *Nar*'da açık bir şekilde suçla ilgileniyorsunuz: Suçun ontolojisiyle belki de. *Nar*'da Sema Deniz'e, yaşadığı hayatın nasıl kurulduğunu, nelerle kurulduğunu, sürdürüldüğünü hiç düşünmediğine, merak etmediğine dair şeyler söyleyerek, Deniz'i de suçun ortağı kılar. Bu ortaklıkları sorgulamaya başladığımızda mı suçlarla gerçekten yüzleşebileceğiz?**

Aslında hepimiz bir şekilde suça bulaşmış durumdayız. Sessiz kalarak, kenarda kalarak, onaylayarak, görmezden gelerek hepimiz küçük büyük suçlara ortak oluyoruz. ***Nar***'ın söylemeye çalıştığı şeylerden biri de buydu zaten.

Edebiyatla da yakından ilişkili bir yönetmen olarak size Türkiyeli yönetmenlerin Dostoyevski'yle olan ilişkilerini sormak istiyorum. Pek çok ismin

mütemadiyen Dostoyevski'ye göndermede bulunmasını (siz de *Ara* ve *9*'da doğrudan göndermede bulunuyorsunuz) nasıl yorumluyorsunuz?

Bir yazarın, bir sanatçının **Dostoyevski** ile derdi olmalı mutlaka. Ama açıkçası benim üzerimde mesela **Kafka** kadar etkisi olmadı. Ama ***9*** ve ***Ara***'daki göndermeler karakterleri tarif etmekle alakalı. ***9***'daki kitapçı Salim, oğlu Kaya'ya **Dostoyevski**'nin ***Ecinniler***'ini okutuyor. Bu doğrudan edebi bir göndermeden çok bence Salim'i tarif etmek için bir araç. ***Ara***'da da kavga sahnesinde, "Sen ekmeğe pepe derken ben **Dostoyevski** okuyordum" diyor başkarakter. Bu da belki de hiç okumayan birinin **Dostoyevski** ismi ile hava atmaya çalışması, yine karakter tarifi. Hemen peşinden **Kierkegaard** da diyor zaten.

***Nar*'ın sonrasında yazdığınız yazıda (Altınportakal yazısı), *Nar*'a gelene kadar eleştirmenlerin filmlerinizi çok da beğenmediğinden falan bahsediyorsunuz. Kendinizi işleri yeterince görünür olmamış, ihmal edilen bir yönetmen olarak gördüğünüz oluyor mu?**



Hayır, eleştirmenlerin çok beğendiği başka filmlerim var. O yazıda beğendiklerinde samimi bir şekilde öven, beğenmedikleri zaman filmlerimi yerin dibine batıran dürüst eleştirmenlerden bahsettim. Kendimi ihmal edilen bir yönetmen gibi görmedim. Elbette istediğim filmi istediğim zaman yapan, çok seyirciye ulaşıp çok para kazanan, gittiği her festivalden ödüllerle dönen biri olmayı isterdim, kim istemez? Ama 21 yaşında girdiğim, 1986'dan beri, senaryocu ve yönetmen olarak içinde yaşadığım sinema bana yeterli sevgi ve saygıyı verdi. Festivallerde konuştuğum insanlar, internet üzerinden bana yazanlar, yaptıklarımın boşa olmadığını gayet güzel anlatıyorlar. Sayıları birkaç milyon değil ama söyledikleri yeter.

Bu sayımızın dosya konusu sinema ve aşk. *Nar*'da Deniz'in Sema'ya duyduğu aşkı anlattığı çok güzel bir monolog var, "her şeyim o benim" diye süren. *Teyzem*'de Umur'un teyzesine, *9*'da Firuz'un Kaya'ya duyduğu aşk da etkileyici. Sinemanın ve sinemamızın aşkı ele alışını nasıl buluyorsunuz?

Aşk insanlığın ölüme, yani sonsuz can sıkıntısına karşı bulduğu tek çare. Filmlerin çoğunda çok kötüye kullanılıyor. Ama iyi bir aşk filmi (mesela ***Hiroşima Sevgilim***, ***Sil Baştan***, ***Dikkat: Şehvet*** ya da az önce seyrettiğim ***Haftasonu***) kadar insana iyi gelen şey çok az bulunur.

50. YAŞINDA

50 YAŞINDAKİ BİR FİLMİ YENİDEN İZLEMEK

ilker mutlu

.....
Şairim,
Zifiri karanlıkta gelse şiirin hası,
Ayak seslerinden tanırım.
Ne zaman bir köy türküsü duysam,
Şairliğimden utanırım.
.....
bedri rahmi eyüboğlu

Eski bir filmi izleyip kalkmak, her zaman bir büyüğü ziyaret etmiş olma hissi uyandırır bende. Çoğu her şeyi ilk defa denemiş, ardından geleceklere yol göstermiş öncü yapıtlar olan, bu bir daha asla çekildiği dönemdeki kalitesinde izleyemeyeceğimiz filmleri yatarak, uzanarak, önümde çerez tabağıyla ve elimde soğuk meşrubatımla değil, dede, baba karşısında otururkenki edep ve ölçülülükle, ağzından çıkacak her kelimeden daha ne kadar ömrü kaldığını ve ondan ne kadar daha öğrenebileceğimi bilemeden, ama o acelecilikle, gözlerimi kocaman açarak, çoğu şeyi o filmde ilk defa gördüğüm için değil, orada ilk defa yapıldığını bilerek, kendimi katarak izlerim. Eski filmleri birkaç defa izlemenin keyfi de oradadır; yaşanmışlıkları hissetmek, kendine geçirmek. Bir sonraki sahnede ne olacağını ezbere bilmek dahi alıkoyamaz sizi seyirden. Dedenizin, babanızın yüzündeki kırışıklıklara dokunur gibi, bakışlarınızla dokunursunuz o filmlerin yıpranmışlıklarına ve bazen önünüzü ilikleyip, karşısında susma, sadece dinleme, izleme ihtiyacı hissedersiniz.



Yılanların Öcü'nü (Metin Erksan, 1962) tekrar izlemek de aynen böyle bir hissiyattı. **Nurhan Nur**, **Aliye Rona**, **Fikret Hakan**, **Erol Taş**, **Kadir Savun**, **Ali Şen** ve daha niceleri bir festival korteji geçer gibi gözünüzün önünde yürürken, **Yalçın Tura**'nın müziği ve **Metin Erksan**'ın özeni sizi çoktan avucunun içine almıştır.

Kusursuz bir film mi ***Yılanların Öcü***? Değil elbette. Ama o artık kusur bile denemeyecek zaaflarıyla film, babalarımızın hatalı yönleri gibidir; onlardan dahi bir şeyler öğreniriz.



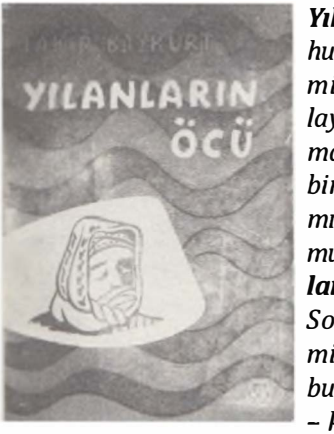
Film, stilize yapıtlarıyla tanıdığımız, bildiğimiz, genel olarak ülke sineması ve dönem açısından ele aldığımızda kendine özgü eserler ortaya koyan bir yönetmenin kalburüstü işlerinden biri muhakkak. Her sahnenin kare kare planlandığına, filmin süresini ekonomik kullanıp, hiçbir sarkmaya yer vermediğine şahit oluyorsunuz. **Erksan**'ın sinemaya küsmeyip yeni ve farklı yapıtlar vermeyi sürdürmüş olmasını dilemeden duramazsınız. Bununla birlikte **Erksan**, tüm filmleriyle kabullenebileceğiniz, "Hangi filmi çıksa izlerim." diyeceğiniz türde bir yönetmen de değil. Bu, Yeşilçam'ın işleyişinden kaynaklanıyor kuşkusuz. 70'lere kadar yaptığı filmlerin çoğuyla ödüller alan, övgülere boğulan yönetmen artık tümüyle daha önce ara ara yapmak durumunda kaldığı ticari sinemaya yönelir ve belki ***Kadın Hamlet*** (1976) ve ***Sensiz Yaşayamam*** (1977) dışında önemsenecek bir eser veremez (1973 yapımı televizyon dizileri bu döneminde oldukça ayrıksı duran, kısa filmler olarak ele alındığında hayli özgün işlerdir). Ticari döneminde dahi farklılığını ortaya koyacaktır gerçi ve ünlü ***The Exorcist***'i (William Friedkin, 1973), neredeyse aynı yıl yine ***Şeytan*** adıyla (1974) uyarlar!

Daha yönettiği ilk filmle birlikte sansürle başı derde giren **Erksan**, bu beladan sanat yaşamı boyunca kurtulamayacaktır. İlginç olan bunun yönetmenin siyasi bir tavrından ileri gelmeyişidir. Derdi sadece ve sadece iyi film yapmak, düzgün hikaye anlatmak olan, bu arada da toplumsal sorunlardan çok da uzak kalmayan sanatçının filmleri anlattıklarından çok, görüntüleriyle sansüre takılır. Bugün ulaşılması en zor filmlerimizden olan ilk filmi, ***Aşık Veysel'in Hayatı / Karanlık Dünya*** (1952-53), "23 Aralık 1952 tarih ve 209 sayılı kararla red ediliyor, 2 Kasım 1953 tarih ve 220 sayılı kararla oynatım izni alıyor. **Erksan** ise filmin yapımcısıyla çatışıyor. Sahneler kesiliyor, sahneler ekleniyor ve sonuçta **Metin Erksan**'ın ilk çalışması anlamsız hale geliyor."[1] Henüz üçüncü filmi olan **Halide Edip** polisiyesi ***Yol Palas Cinayeti*** (1955) dahi sansüre takılır! Bu macera bu şekilde sürüp gider...

Biz gelelim ***Yılanların Öcü***'ne. Film, önceki eserleriyle hayli sükse yapmış, artık tanınan ve sevilen bir yönetmen haline gelmiş **Erksan**'ın onbirinci filmidir. Yönetmenin ticari çalışmalarını elersek, bu filme kadar kotardığı işler arasında, ***Karanlık Dünya*** (1952), (**Bedri Rahmi Eyüboğlu** gibi gerçekten iyi bir şairin ve Anadolu araştırmacısının kaleminden çıkma senaryonun ilk hali hala merak cezbeder), ***Dokuz Dağın Efesi*** (1958) (Alışılagelmiş efe filmlerinden farklı olan ve bu nedenle de senaryosu sansüre takılan, **Erksan**'ın o zamana kadarki en kişisel filmi), ***Gecelerin Ötesi*** (1960) (Her mahalleden bir zengin çıkarma vaadinin toplum üzerin-

deki etkilerini oldukça iyi yansıtan, muhteşem kadrolu suç filmi), ***Şoför Nebahat*** (1960) (Sinemamıza erkek gibi kadın tipini sokan, dönemine göre hayli feminist bir klasik) gibi filmler vardır. ***Yıldız Dergisi***'nin 1962 yılı 6. sayısındaki haberde, ***Dost*** dergisince o yıl itibariyle düzenlenmiş bir soruşturmada o güne değin yapılmış en iyi on Türk filmi araştırılmış ve sonuçta oluşan listeye en fazla filmiyle **Metin Erksan** girmiştir; ***Dokuz Dağın Efesi*** (1959), ***Gecelerin Ötesi*** (1960) ve ***Yılanların Öcü*** (1962) filmleriyle.

Yukarıda da belirttiğim gibi, **Erksan**'ın anlattığı öykülerin toplumsal yanlarına bir parça belki, ama politik yanlarına takıldığını sanmıyorum. 1962 tarihli ***Sinema*** dergisinde kendisiyle yapılan röportajdan takip edelim. Yönetmene filmin komünizm propagandası yaptığı yönündeki iddialara yanıtı sorulduğunda şöyle diyor:



Yılanların Öcü*, Fakir Baykurt** *tarafından yazılıp, Cumhuriyet Gazetesi'nin Yunus Nadi Yarışması'na gönderilmişti. Bu gazetenin düzenlediği jüri tarafından birinciliğe layık görüldü. Bu jüride bir yığın aydın vardı. Sonra roman gazetede tefrika edildi. O sıralarda basınla müthiş bir mücadele vardı. Birçok gazeteci hapislere girip çıkmıştı. Zamanın iktidarı en korkunç sansürü basına koymuştu. Böyle olduğu halde, Basın Savcısı çıkıp da, "**Yılanların Öcü** komünizm propagandası yapıyor!", demedi. Sonraları roman olarak basıldı. Yine kimse bir şey dememişti. Ne zaman ki sabık bakanlardan* **Tevfik İleri**, *İstanbul vilayetinde* **Fakir Baykurt**'*la bir münakaşa yapmıştı – ki bu münakaşa tamamen politika dışıydı –* ***Yılanların Öcü *ve onun yazarı hakkında mücadele başladı.* ***Yılanların Öcü***, *komünizm propagandasından ve müstehcenlikten mahkemeye veriliyor. Kısa süren bir duruşmadan sonra beraat ediyor ve takipsizlik kararı alıyor. Hukukta bir kaide vardır. Bir dava "Mahkeme açılamaz", diye karar alırsa bir daha onun için tekrar dava açılamaz. Böyle bir hareketle, şerefli Türk adliyesine en büyük hakaret yapılmış olur.* ***Yılanların Öcü***'*nün söylenilenlerle hiçbir alakası yok. Bu romana böyle bir suç yükleyenler bir defa romanı okumamışlardır. Buna katiyetle eminim. Hele filmi görmeden konuşmak, yazmak!* ***Yılanların Öcü***'*nün senaryosu en ufak bir kelime dahi çıkmadan sansür tarafından tasdik edilmiştir. Ben de senaryonun aynısını yaptım... Başkaları en adi, en bayağı şeyleri filme çeker, kimse ağzını açmaz.* **Metin Erksan** ***Yılanların Öcü***'*nü filme alır. Binbir suç yüklenir. Bu meyve veren ağacı taşlamaktan başka bir şey değildir...*

"Peki **Metin** Bey, siz ***Yılanların Öcü*** ile ne anlatmak istediniz?"
"Kişide var olan cesareti!.. Başka anlatmak istediğim bir şey yok!.."

***
"Son bir soru: Sinemada en büyük arzunuz?"
"Kat'i iyi filmler yapmak!.."[2]

Siyasi bir damga yemekten itinayla kaçman, ama bu durumu filmlerini küçümsememize yol açmayacak bu öncü yönetmenimiz, "Ben filmlerimi öncelikle kendim için çekerim." diyecek kadar bireysel tutumlu olmasına rağmen, filmleri genelde yelpazenin toplumcu, nispeten sol kısmında kalmış; hatta ***Gecelerin Ötesi*** gibi, kimi yazarlarca ilk toplumsal gerçekçi filmimiz olarak taçlandırılan bir esere imza atmıştır.



Yılanların Öcü bir başyapıttır ve bu değerlendirme, ondaki sağlam karakterler ve inandırıcılıktan, sinemamızın Anadolu öykülerinin hep içine düştüğü o köy romantizmi tuzağına düşmeyişinden gelmektedir. Tabi, bu 'ayakları yere basış'ta en büyük pay, köy insanını çok iyi tanıyan ve onların içinden gelen yazarın, onun romamnındır. **Erksan** da romanın bu ruhunu başarıyla perdeye yansıtmıştır.

Filmin çekildiği 1962 yılı, sinemamız adına övgüyle anılacak, başyapıtların, klasiklerin ortaya konduğu başarılı bir yıl olarak ele alınamaz. Biçim olarak gelişmekte olan sinemamız, piyasa kalıplarına, ticariliğe tutsaktır. ***Güneş Doğmasın***, ***Avare Mustafa*** (Memduh Ün), ***Sevиştiğimiz Günler***, ***Gençlik Hülyaları*** (Halit Refiğ), ***Rıfat Diye Biri*** (Ertem Göreç), ***Seni Kaybedersem*** (Atıf Yılmaz) gibi filmler nispeten eli yüzü düzgün yapımlardır, ama **Nijat Özön**'den özetlersek, fim yapımı birdenbire artmış, sinema çalışanları aynı anda pek çok yapımda görev almaya başlamış, film giderleri artmış, "Yıldızcılık" başını almış yürümüştü. **Batıbeki, Refiğ** ve **Göreç** duraklama dönemine girmişken, **Seden** ve **Ün** piyasa gereklerine yönelmişti. Piyasa geleneğini en iyi devam ettiren **Saydam**, **Gültekin**, **Erakalın** gibi yönetmenler filmlerin çoğunu çevirmeye başladı ve piyasa romanlarından uyarlamalar, salon güldürüleri, duygusal güldürü, burjuva aşk öyküleri, çocuk kahramanlı filmler, yabancı film uyarlamaları en kalabalık türler haline geldiler. Bu bunalım esnasındaki tek olumlu çalışma, **Erksan**'ın ***Yılanların Öcü*** filmi oldu.[3]

Yılanların Öcü, sinema yazarlarımızca üzerinde gereği kadar durulmuş bir film değil, olmadı. Oysa karşımızdaki kendisinden önce çekilen ve sonra çekilecek, sinemamızın ortaya koyduğu yapıtların neredeyse yarısını bir başına teşkil eden, seyircinin sevdiği bir türün, köy filmlerinin diğerlerinden açık ara farklı birkaç örneğinden biridir. Bir defa köy yaşamını olduğu gibi, kendi gerçeği içinde ver-

mektedir. İlişkiler, kavgalar, siyaset, devlet-köylü ilişkileri aynen filmdeki gibidir. Türün diğer örneklerindeki gibi abartı yoktur, durumlar grotesk bir hal almaz. Zalim ağa, tecavüzcü kahyalar, gözyaşı hiç kurumayan yavuklular yoktur. Kötü, olması gerektiği kadar kötü, iyi, olması gerektiği kadar iyidir. Seyirciye şantaj sahne düzenlemeleri de yoktur. Kadrajlar, açılar zorlamaz sizi, rahatsız etmez çoğu köy filmindeki gibi. Onlarda kadrajda kocaman ön plana alman ağa karşısında geride küçücük maraba ezilir, büzülür; ağanın yüceliğini kabul etmek zorunda kalırsınız. Bunun gibi bir sürü şantaj örneği verilebilir bu filmlerden. Seyirciye saygı da yoktur pek; köylü kızının takma kirpiğini, abartılı makyajını, bazen de ojesini (!) fark etmeyeceğiniz düşünülür. Etmezsiniz de! Dublajlar köylü, tavırlar şehirlidir!



Yılanların Öcü'nde ise her şey, bir belgesel izliyormuşsunuz gibi yerli yerindedir. İkinci çevrimde (**Şerif Gören**, 1985) sinemamızın güzel kadınlarından birine, **Serpil Çakmaklı**'ya verilirken, burada aynı rol, köy kadını estetiğine daha çok yakışan **Şadiye Arcıman**'a verilmiştir. **Kadir İnanır**, bende sempati yaratan birkaç rolünden birinde, Kara Bayram'da döktürmektedir, ama bu rolde **Fikret Hakan**'ın yeri ayrıdır. Onun agresif oyunu yanında **İnanır**'ınki yumuşak kalmaktadır. **Fatma Girik** de Irazca için biraz genç durmakta ve bu durum göze de batmaktadır. Biraz kötüce bir makyajla yaşlandırılmaya çalışılmıştır **Girik**. Ama insan ona son tirat sahnesinde geçilen torpilin **Aliye Rona**'ya geçilmemiş olmasına hayıflanmadan edemiyor. **Girik**'in çok iyi değerlendirdiği bu solo oyun fırsatı aynı sahneyi tek bir açıdan, sabit çeken ve tiradı da kısaltan **Erksan** tarafından **Rona**'ya verilmiş olsaymış, tadından yenmez bir sahne olurmuş!

2003 Yılı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü Cumhurbaşkanının elinden alırken, **Erksan**, kendisi bile hayretini gizleyememişti. Çünkü, film yaptığı dönemde siyasi iktidar ona adeta düşmanca davranmış, meslektaşları arasında en çok sansüre uğrayan yönetmenlerden biri olmuştu. Yılmadı, kalıcı eserler bırakınayı sürdürdü. ***Yılanların Öcü*** de bunun kanıtlarından biri.

Nice elli yıllara ***Yılanların Öcü***!..

Dipnotlar

[1] *Türk Sinema Tarihi*, Giovanni Scognamillo, Genişletilmiş ve Yeniden Düzenlenmiş Olarak, Kabalcı Yayınevi, 1998; s. 173.

[2] Sinema, 1962, 66. Sayı, s. 23 ve 31.

[3] 1895-1966 *Türk Sineması Kronolojisi*, Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1968, s. 155-161: özet aktarım.

ANISINA

KARARTMA GECELERİ ÜZERİNDEN İKİ İSİM

çiğdem şentürk

Sivas katliamının acısıyla yaşayamayan şair Rıfat Ilgaz'ın ve yakın tarihte kaybettiğimiz Yusuf Kurçenli'nin anısına...

Rıfat Ilgaz'ın Yaşadığı Karartmalar



Karartma Geceleri, toplumcu sanatçılarımızdan **Rıfat Ilgaz**'ın kaleme aldığı, anı-roman niteliği taşıyan eseridir. Yazar, 1944'te çıkan ***Sınıf*** adlı şiir kitabının toplatılmasından sonra kendisi hakkında başlatılan soruşturma sonucu bir süre, hastalığından (verem) ötürü saklanmayı seçmiş, fakat daha sonra teslim olarak altı ay hapse mahkûm edilmiştir. Bu süreçte yaşadıklarını ***Karartma Geceleri***'nde anlatmıştır.

Yazdığı şiirler yüzünden soruşturmaya uğrayan ve sağlık nedenleriyle teslim olmak yerine kaçmayı seçen bir öğretmenin yaşadıkları üzerinden biçimlenen romanda, dönemin "savaş" gerçeğinin Türkiye'de gerek toplumsal yaşamdaki gerekse düşün ya da sanat dünyasındaki insanlar üzerindeki etkilerini görmekteyiz. Özellikle genç kuşak için İkinci Dünya Savaşı'nın ülkemize etkilerinin neler olduğu konusunda oldukça aydınlatıcı... Kendini Türkçü[1] olarak nitelendiren ve Turancıların[2] büyük sempatisini kazanan başbakan Saraçoğlu'nun izlediği politikalar -ya da Almanların yenilgisinden sonra çark ettiği politikalar mı demeli- bir öğretmenin ağzından, dergi ve gazetelerin yazdıkları üzerinden aktarılmış...

Roman boyunca özellikle sorgulanan şey, yalnızca yazdıklarından ötürü hakkında soruşturmalar açılan, içeri alınıp işkence gören, hüküm giyen insanların neden bu muameleyle karşılaştıklarıdır. Öğretmen Mustafa Ural, kendisinin adi suç işlemiş insanlarla bir tutulamayacağını defalarca vurgulamış ve kaçmasının gerekçelerini arkadaşlarına ya da eşine bu gerçek üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Elbette hakkında soruşturma açılanların, başlangıçta yalnızca "toplumcular"[2] olduğunu belirtmeye gerek bile yok. "Toplumcular" denilir, çünkü -yazarın tanımlamasıyla- kendisinin "solcu" olup olmadığından bile emin değildir Mustafa Ural. Halkın iyiliğini düşünmek, ezilenin hakkını savunmak solculuksa, evet solcudur Mustafa Öğretmen.

Almanya'nın yenilgisiyle birlikte ırkçı ve faşistlerin oluşturduğu Turancıların içinden de tutuklamaların başladığını görüyoruz. Turancılar o zamana kadar kendilerinden bildikleri Saraçoğlu hükümetine dergilerinde, toplumcu yazar ve şairleri ihbar eden yazılar düzmüşlerdir. Yenilgiden sonra ise kendi paçalarını kurtarmanın derdine düşerler. Oysa o zamana dek, Almanların galip taraf olacağına neredeyse kesin gözüyle bakılmaktadır. İşin rengi değiştiğinde başta Başbakan Saraçoğlu olmak üzere herkes şaşkınlığa düşmüştür. Yenilen, faşist bir ülkenin gerçekliği de Turancıların soruşturmalara uğramasının önünü açmıştır.

Ülkedeki genel durumun yansıtıldığı bu eserde elbette Mustafa Öğretmen'in özel yaşamına ilişkin ayrıntıları, eşiyle arasındaki tartışmaları da okumaktayız. Kendini hiçbir zaman bir şairin karısı olarak görmeyen; önce bir hastanın daha sonra ise bir suçlunun karısı olarak gören ve bunu Mustafa'ya ifade eden Şükran, ona gereksinim duyduğu sıcak desteği vermekten çok uzaktır. O yalnızca Mustafa'nın, çocukları Aliş'i ve kendisini de "yakmamasını" istemektedir. Elbette Mustafa'nın arkadaşlarından da onu saklamak istemeyen, polise teslim olması gerektiğini salık veren, yardımını ondan esirgeyenler var. Hatta yokluğundan faydalanan tanıdıkları da mevcut...

Tüm bu aranma-kaçma durumu içinde ev sahiplerinin kızı Ayten'in Mustafa Öğretmen'i korumak için polislerin gelişini ya da babasının ihbara gideceğini haber verip, onun kaçışını sağlaması da Ilgaz'ın minik aşk pırıltılarıyla işlediği ayrıntılardan. Eşinden beklediği sıcaklığı göremeyen, uzun zaman vicdan muhasebesi yaparak onları bu tehlikenin içine sürüklememesi gerektiğinin bilincinde olan Mustafa, hasta olmasaydı çoktan gidip teslim olacaktır zaten. Bu kaçış eylemi, karısı Şükran'ın hiç hoşuna gitmemektedir. Şükran, başlangıçta Mustafa'ya destek olsa da zaman ilerledikçe bu durumdan sıkılmaya ve bir aile dostu olan Yüzbaşı İlhan'la görüşmeye başlar. Şükran'ın kendisine göstermediği ilginin Ayten'den geliyor oluşu Mustafa'ya şair duyarlığıyla hoş duygular yaşatacaktır...

Rıfat Ilgaz, romanını kaleme alırken kendi edebi duruşunu yazmayı da ihmal etmemiş. Onun şiire ilişkin düşündükleri, biçim ve içeriğin nasıl birleştirileceğine dair ya da hangisinin öne geçmesi gerektiğine ilişkin kaygısı, Mustafa Ural'ın şiir çalışmaları sırasında sorguladığı ve kendince açıklamalar getirmeye çabaladığı satırlar üzerinden verilmiş: "Ortaya konulan ürün, yazılıştan ötürü değil, yazılandan ötürü değerli olmalıydı. Biçimin hiç mi önemi yoktu sanat ürünü için? Olmaz olur mu? Halkla ilişki kurmaya kalkışıldı mı en iyi biçimde, onun yadırgamayacağı biçimde verilmeliydi... Ta ki bıkana kadar! Eğer yeni biçimlere geçilecekse halkın beğenisine uyarak geçilmeliydi. Yenilik her zaman için gerekli değildi."[3]



Kendi şiirlerini bu anlayış çerçevesinde şekillendiren **Ilgaz**'ın romanlarında da açık, yalın, akıcı, kendini kolay okutur bir anlatım seçtiğini görüyoruz. ***Karartma Geceleri***, yazarın görüşlerini iletmesi bakımından zaman zaman öğretici satırlara yer verse de genel olarak, şair bir öğretmenin başından geçenlerin üzerinden şekillendiği için bunu kendince gizlemesini de bilmiştir.

Yusuf Kurçenli'nin Gösterdiği Karartmalar

Karartma Geceleri'ni senaryolaştırıp, romanın yazıldığı 1974'ten 16 yıl sonra, 1990'da filme uyarlayan isim **Yusuf Kurçenli**. Yakın bir tarihte kaybettiğimiz **Kurçenli**, çektiği politik filmlerle adından söz ettirdi. İstanbul Üniversitesi Gazetecilik bölümü mezunu olan yönetmen, ***Çözülmeler*** (1994) ve ***Karartma Geceleri*** (1990) adlı politik filmleriyle çeşitli festivallerde ödüller aldı.

Tarık Akan ve **Nurseli İdiz** gibi isimlerle çalışan **Kurçenli,** filmini "Daha güzel bir dünya kurma yolunda paylarına acı düşenlere" ithaf etmiş. Bu ithaf, yönetmenin hayata bakışını ve filmin içeriğini hissettiren bir sunuş olmuş izleyici için...



Film, romanın kurgusundan farklı olarak tarihsel sıraya oturtulmuş. Romandaki yazınsal kurgu, Mustafa'nın hapishanedeki bir gününden başlayarak geriye dönüşlerle anlatılan bir düzlemde ilerlemekte. **Kurçenli** ise, seyircide merak unsurunu canlı tutabilmek için, Mustafa Öğretmen'in yaşadıklarını, hakkında arama kararı çıkarılmasından tutuklanmasına dek kronolojik bir düzleme oturtarak öyküyü anlatmayı seçmiş.

Kurçenli, Rıfat Ilgaz'dan farklı olarak birtakım gerçekleri seyircinin önüne doğrudan sermeyi, çeşitli ayrıntılar eklemeyi seçmiş. Mustafa Ural'ın Nişantaşı'nda bir okula gittiğini öğrenen eski okulundaki öğrencileri "sosyete çocukları"nın durumlarını soruyorlar örneğin. Ya da Mustafa'nın otelde Alman bir komünistle arkadaşlık kurması gibi eklemeler var. Romanda Mustafa'nın otelde konakladığını ya da Alman komünisti görmemekteyiz. Fakat **Kurçenli,** II. Dünya Savaşı sırasında ülkesinden kaçarak Türkiye'ye gelen, burada kadro verilmediği için üniversitede misafir öğretim üyesi olan, ülkesindeki faşist rejimden şikâyetçi bir Alman'ın durumunu vermeyi uygun görmüş. Bu hikâyeyle desteklenen şair Mustafa'nın yaşadıkları, o dönemde yaşananları ayrıntılarıyla iletmesi bakımından güç kazanmış.

Romanda da sık sık tekrarlanan halkın şikâyetçi olma durumu, filmin daha girişinde doktorun Mustafa'yı muayene sahnesinde verilmeye başlanmış. İçmek

için çayın bile bulunamayıp ıhlamurla idare edildiği, ekmeğin karneye bağlandığı (Almanlara buğday gönderildiği için), şekerin bulunmadığı günler...



O günlerde radyodan ve gazeteden edinilen bilgilerin dışında bir de sinemada gösterilen haberlerin ışığında, dönemin Türk hükümetinin tavrını görmek mümkün. **Tarık Akan**'ın (Mustafa) sinemaya girdiği anda fonda çalınan, Nazi propagandasına dönüşen Lili Marleen şarkısıyla birlikte okunan haberde "Zafer er veya geç Alman milletinin olacaktır." ifadesiyle hükümetin tavrı izleyiciye sunulmuş.

Bir dönem filmi olan ***Karartma Geceleri***, aydınlığın bol olmadığı mekânların seçilmesi açısından da oldukça anlamlı. O dönemde uygulanan karartmanın, tekinsizliğin, bütün bir ülkenin yoksulluğunun, bunaltısının yansımasını izleyiciye başarılı bir şekilde geçirmiş **Kurçenli**...

Kurçenli'nin Mustafa'nın Ayten hakkında düşündüklerini, romandakinin aksine yüzeysel bir anlatımla iletmeyi seçmesi toplumsal sorunları ön plana çıkarmak istemesinden kaynaklanıyor. Elbette bir tarafta evinde kaldığı Cengiz'in kız arkadaşı Çiğdem'in üniversiteli olmasına rağmen Mustafa'yı ihbar edeceğini söylemesiyle, diğer tarafta liseyi bitirdikten sonra okumamış Ayten'in onu saklamaya çalışmasının kıyası yapılmış. Durumu değerlendiren Mustafa'nın, Ayten için yüreğinde açan çiçekler filmde doğrudan aktarılmamış, kapalı bir anlatımla verilmeye çalışılmış.



Mustafa, İlhan'la görüştüğünü öğrendiği Şükran'ın İlhan'ın duruşmasına geldiğini görür. Tesadüf ki ikisinin de duruşması aynı gün yapılacaktır adliyede. Şükran ise Mustafa'ya yanlış anlamaması gerektiğini anlatmaya çalışır. Yüzbaşı hakkında askeriyeye ait mazotu sattığı için dava açılmıştır. Bir tarafta adi suç işleyen, devlet erkinin temsilcisi yüzbaşı, diğer tarafta yazdıkları yüzünden hapse tıkılıp işkence gören Mustafa Ural... Ve Mustafa'nın karısının "bizi yakma" diye onu teslim olmaya ikna etmesinin ardından, korkmadan Yüzbaşı İlhan'ın duruşmasına katılması...

Romandan farklı olarak filmde, adliyede karşılaştığı görüntüden sonra Mustafa Öğretmen'in ağladığını izlemekteyiz. Bu da Şükran'ın ihanetinin izleyici tarafından anlaşılmasını sağlayabilmek için yerinde olmuş. **Kurçenli**, eğer romandaki gibi yapsaydı ve Mustafa'nın kendince yaptığı çıkarımdan sonra yüzünde bir gülümsemeyle bitirseydi; ihanet edilmesine aldırmıyormuş gibi yanlış bir anlam iletebilirdi. Oysa **Kurçenli**, gerekli bir değişikliğe gitmiş, Mustafa'nın aklından geçenlerle birlikte gülümseyişini, adliyeden çıkarılırken yanında gülümseyip rap rap ayaklarını yere vurarak yürüyen çocuklara gülüşüyle göstermiş. Her şeyden öte yalnızca bu görüntü bile Mustafa'nın sonuç olarak ne hissettiğini seyirciye aktarması açısından çok başarılı.



Kurçenli'nin sinemasını önemli yapan şey, o döneme kadar gerek sansürden kaynaklanan gerekçelerle gerekse devlet otoritesinin gazabından korunmak için beyaz perdeye pek taşınamayan gerçekliklerin, işkence sahneleriyle doğrudan aktarılıyor oluşudur. **Kurçenli**, bir sanat adamı olarak duyarlığını, doğrudan göstermeyi seçtiği sahnelerle ve uyarladığı eserlerle, toplumcu tavrıyla ortaya koymuştur.

Bitirirken...

Rıfat Ilgaz, hayatı boyunca halktan yana tavır almış bir edebiyatçıdır. ***Hababam Sınıfı***'nı yazarken de şiirlerini kaleme alırken de gösterdiği bu duyarlılık fark edilmiş, **Nazım Hikmet**'in de beğendiği şairler arasında adının anılmasını sağlamıştır. Kendisi ***Hababam Sınıfı***'nın filme uyarlanması esnasında senaryoda birçok şeyin törpülendiğini, ezberci, kopyacı eğitim sisteminin değil, öğrenci velilerinin eleştirildiğini, eğlencelik bir komediye dönüştürüldüğünü söyleyerek davacı olmuştur.

Hayatı boyunca soruşturmalarla, tehditlerle boğuşan **Ilgaz**, başına ne gelirse gelsin yazmayı ve "toplumcu" tavır takınmayı bırakmadı. 2 Temmuz 1993'te Sivas'ta yakılarak öldürülen arkadaşlarının, aydınların üzüntüsüne dayanamayıp 3 gün sonra, 5 Temmuz 1993'te vefat etti.

Yusuf Kurçenli, ***Gramofon Avrat*** (1987), ***Karartma Geceleri*** (1990), ***Raziye*** (1990), ***Çözülmeler*** (1994) gibi ses getiren filmlere imza attı. ***Özgürlüğün Bedeli***'nde(1977) Endonezyalı komünistlerin direnişini anlattı. Bir cellatın idam cezasına tepkisini anlattığı ***Çingene Ali*** (1977) filmini çekti. TRT'de yayınlanması yasaklanan ve ilerleyen dönemde **Yavuz Özkan** tarafından aynı adla yeni-





den çekilen ***Maden*** (1976) filmini yaptı. **Kurçenli**, filmleri TRT'nin yasaklarına ve sansürlerine takılmasına rağmen direndi. ***Özgürlüğün Bedeli*** filmi yapıldığı dönemde değil, ama ilerleyen dönemde yayınlandı. Karşılaştığı zorluklara rağmen, sanat anlayışından ödün vermeden direnen **Kurçenli**, 22 Şubat 2012'de aramızdan ayrıldı.

Rıfat Ilgaz, hayatı boyunca maruz kaldığı soruşturmalarla, hastalığıyla ve oradan oraya savrulmalarla toplumcu düşünüyor olmanın bedelini ödedi. **Yusuf Kurçenli**, filmlerine getirilen sansürlerle uğraşarak onların yayımlanabilmesi için çabaladı. Yazık ki yeni kuşak sinemaseverler bile onun adını ***Yüreğine Sor*** (2010) filmini yapana kadar duyamamışlardı. Yusuf Kurçenli gölgede bırakılmış, siyasal filmler yapan bir isim olarak hayata gözlerini kapadı. Hayatlarının benzerlikler gösterdiği iki sanatçı da toplumcu düşünüyor olmanın bedelini ödediler...

Dipnotlar

[1] Türkçülük: Türk ulusunun özgürlüğünü ve birliğini savunan siyasi görüş. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan önce varlığını 16. yy ile birlikte hissettirmişse de özellikle I. Dünya Savaşı sırasında beliren "Osmanlıcılık, Batıcılık, İslamcılık" gibi akımların içinde en belirgin güç ve taraftar toplayan akımdır. Cumhuriyet'in ilanından sonra özelikle II. Dünya Savaşı sırasında Sovyet Rusya karşıtlığı şeklinde belirgin olarak kendini göstermiş; Nihal Atsız, Alparslan Türkeş gibi isimlerin önderliğinde çeşitli dergi ve gazeteler çevresinde toplanan kalemlerle solculara karşı mücadele başlatmışlardır.

[2] Turancılık: Türkçülerden farklı olarak Ural ve Altay kavimlerini de kapsayan, daha geniş bir coğrafyada Türklerin siyasal, kültürel, toplumsal birliğini hedefleyen akım. Türkçülüğün bir sonraki adımı olarak düşünülebilir. İlk dipnotta adı geçen insanları bu akıma da dahil etmek mümkündür.

[3] Toplumculuk: "Toplumculuk" sözcüğü "Sosyalizm" karşılığıyla ifade edilir. Üretim araçlarının ve iktidarın halkın elinde bulunması gerektiğini savunur. Teori, ekonomik düşüncenin üzerine oturtulmuştur. Siyasal bir anlamı olan ve Marksizmle biçimlenen "toplumculuk" kapitalizmin zaman içinde evrilerek yerini komünizme bırakacağını öngörür ve sınıfsız toplumu hedefler. Bu akım içinde insanlar ulusal kimlikleriyle değil, üretimde edindikleri yer, verdikleri emek ve sermayeyle ilişkileri anlamında değerlendirilir.

[4] Rıfat Ilgaz, Karartma Geceleri, Çınar Yayınları, İstanbul, 1996, s. 101.

100. YAŞINDA

KAMERA OPERATÖRÜNÜN İNTİKAMI
BİR KİNOK ÇEKİRGENİN AŞK GÜNLÜĞÜNDEN

gökhan erkılıç

8 Ağustos 1882'de o dönem Rusya İmparatorluğu'nun bir parçası olan Litvanya'nın Vilnius kentinde, her iki kanadı da Leh olan bir ailede doğdu. Entomoloji çocukluk günlerinden kalma bir tutkusudur ve bu tutkusunu entomoloji okuyarak doyurmaya çalışır. St. Petersburg Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olarak Kovno (Kaunas) Doğal Tarih Müzesi'nin yöneticilerinden biri olur.



Stop-motion kullanımı için tasarlanan ilk kuklaların yaratıcısı ve sözcüsü olma onuru kendisine ait gösterilen **Starevic**, Rusya'dan Fransa'ya uzanan kariyerinde sadece animasyon filmler değil, oyunculu ve oyuncu-kukla karma filmler de gerçekleştirmiştir. Sinema yolculuğuna çıkmayı ilk kez Kovno'da 1909 yılında düşünür ve uygulamaya geçer. Bu dönemde günümüzde kayıp listelerinde bulunan kısa belgesel filmler çekti. Böceklerin yaşamı üzerine film çekmeye kalktığında, aydınlatma koşulları nedeniyle oyuncu böcüklerinin performans sergileyemediğini görür. Çözüm süreci fazla zaman almaz ve ilk kukla canlandırma filmi olan ***Güzel Lukanida***'yı (Piekna Lukanida, 1910) bu dönemde gerçekleştirir, ki bu da kayıp filmlerinden biridir.

1911 yılında Moskova'ya taşman **Starevic** endüstriyel olarak henüz emekleme dönemini yaşayan sinema çevresiyle ilişki kurar ve **Khanzhankov**'un yapım firmasında çalışmaya başlar. Bu dönemde gerçekleştirdiği yapımlar olasılıkla filmografisinin doruğunu oluşturur: ***Ağustos Böceği ve Karınca*** (Strekoza i Muravei, 1911), ***Böceklerin Noeli*** (Rozhdyestvo Obitatelei Lyesa), ***Kamera Operatörünün İntikamı*** (Mest Kinematograficheskogo Operatora, 1912) ve ***Korkunç İntikam*** (Strashnaia Mest). Bazı eleştirmenler bu listeye, uyarlamaya kaynaklık eden yazar olan **Nikolai Gogol** ve oyuncu **Mozukhin**'in adlarının etkisiyle olsa gerek, ***Noelden Önceki Gece***'yi (Noch Pered Rozhdestvom) de eklerse de, film öncekilerinin çarpıcılığında değildir.

İlk Büyük Savaş sırasında çalışmalarını ara vermeden sürdüren ve çok sayıda ürün veren **Starevic**, film stüdyolarının Ekim Devrimi'nin ardından Yalta'nın yolunu tutmasıyla boşluğa düşer ve film çalışmaları kesintiye uğrar. Kızıl Ordu'nun Kırım'ı

ele geçirmesiyle Rusya'dan ayrılır. İtalya'da bir süre kaldıktan sonra, 1920 yılında Fransa'ya geçer ve diğer göçmen Rus sinemacılar arasına katılır. Diğerlerinin çoğunluğu Almanya ve Birleşik Devletler gibi ülkelere dağılırken, **Starevic** Fransa'da kalır ve üretimini ölene dek, hız kesmeden sürdürür. Animasyon tekniklerini geliştirmeyi sürdürdüğü bu dönemde, eşi **France Starevic**, kızları **Irene** (Irina) **Starevic** ve **Jeannie Starevic**'in (Nina Star olarak bilinir) yapım desteğini alır. Bu dönemde gerçekleştirdiği filmlerden biri olan ***Kendilerine Bir Kral İsteyen Kurbağalar*** (Les Grenouilles Qui Demandent Un Roi, 1922), yaşadığı ve tanıklık ettiği tarihsel sürecin etkisiyle olsa gerek, **Starevic**'in politik orijinli söylemler taşıyan nadir çalışmalarından biridir ve bu işin ustası olan **Ezop**'un aynı adlı fablından bir uyarlamadır. Dönemin diğer önemli çalışmaları, özgürlüğüne tutkun bir bülbülün öyküsünü anlatan, el boyaması olduğu izlenimi veren ***Bülbülün Sesi*** (La Voix du Rossignol, 1923) ve iskorbütten ölen bir kız ve ona aşık köpeği hakkındaki ***Fetiş Maskot***'tur (Fetiche Mascotte, 1934).

En uzun filmi olan ***Renard'ın Romanı*** (Le Roman de Renard, 1930-39) örneğinde olduğu gibi, filmlerinin hazırlık, yapım ve yapım sonrası süreçlerinin zaman zaman yıllara yayıldığı görülür. Filmlerinin hem estetik hem prodüksiyonel yapımcısı olarak, sonraki yıllarda iş ortağı olan kızlarını saymazsak, yalnız çalışmayı sevdiği görülen **Starevic** bütün aşamalarda varlığını duyurur: Senarist, kameraman, animatör, desinatör ve yönetmen olarak tipik bir auteur yönetmendir. Çoğu filminin tasarımını, gelişigüzel seçilen tek bir karesinden bile, kılı kırk yararcasına gerçekleştirdiği anlaşılır.

28 Şubat 1965 günü, Paris'in doğu banliyösü olan Fontenay-sous-Bois yerleşiminde, ***Köpek ve Kedi Gibi*** (Comme Chien et Chat, 1965) filmi üzerinde çalışırken yaşamını yitirdi. Canlandırma sinemasının sanat kulvarında lirizmin ve yaratıcılığın doruğuna çıkmış, has bir sinemacıydı.



1912 yılının kuşku yok ki en önemli yapıtı, dünya animasyon sinema tarihinin en gözde yapıtlarından biri olan ***Kamera Operatörünün İntikamı***'dır (Mest Kinematograficeskovo Operatora). Taşralı bir bokböceği çifti mutlu ve huzurlu bir hayat sürer görünmektedir. Çiftin erkeği ikide bir kente inmekte ve soluğu Şakrak Kızböceği adlı gece kulübünde almaktadır. Sahnede kurbağa ile kızböceği dans etmektedir. Kulübün yıldızı olan kızböceğini, ona sarktığı için patakladığı bir çekirgenin elinden alarak, alışkın oldukları izlenimini edindiğimiz Aşk Oteli'ne götürür. Kızböceğine deli divane tutkun olduğu her halinden bellidir. Çekirge ise peşlerine düşer. Bokböceği Bey, Çekirge'nin bir kameraman olduğunu ancak aşk kaçamağının anahtar deliğinden filme alındığını fark ettiğinde anlar. Bu sıralarda gündem bir



başka olayla farklı bir boyut kazanmaktadır. Bayan Bokböceği derin iç sıkıntısını eve buyur ettiği Ressam Bokböceği ile aşmaya çalışmaktadır. Aşk çalışmasından dönen kocası engin pratik deneyimiyle aldatıldığını anlar ve kaçmak için bacadan daha iyi bir seçenek bulamayan ressamı yakalayıp bir güzel hırpalar. Pişkin, ikiyüzlü ve alçakgönüllü koca, elindeki kozun keyfiyle dört köşe, kendisini aldatan eşini affettiğinin kanıtı olarak sinemaya gitme önerisi getirir. Sinemanın o dönemlerde üstlendiği rolün görkemine bakın! Hazırlanır ve çıkarlar. Oynayan film Vefasız Koca'dır, isme bakın hele! Perdede Aşk Oteli güncesinden bildik anların bir kurgusu akmaya başlar. (Bizim içimize de **Vertov**'un kulağına kar suyu kaçıranın **Starevic** olabileceği kuşkusu düşer. Oturduğu yerden sinema tarihi yazanlar kervanına biz de katılmış oluruz böylece. Neden olmasın? **Starevic** düpedüz animasyon bir kinonedelia örneği sunar, üstelik bir yönetmen çekirge imzasıyla!) Kameraman-yönetmen Çekirge hem Bay Bokböceği'nden hem de kendisini gözden çıkaran Bayan Kızböceği'nden intikamını almış olur. Böylece, amaçlamamış olsa bile, çiftler arası aldatma yarışında skora da denge getirmiş olur. Bayan Bokböceği'nden şemsiyeyle köteği yiyen Bay Bokböceği soluğu makinist odasında alır ve kameramanımızı tepeler. Hır gür sırasında projeksiyon makinesindeki film alev alır. Kameramana saldırmalarının ve sinemaya verdikleri zararın ardından, Bokböceği çiftinin yeni adresi, tartışmayı sürdürecekleri tutukevi olur.

Yönetmen **Starevic** taşralı gün görmemişlerin her türden yaşadıkları açlığın neden olduğu arayışların bir öyküsünü aktarırken başrolü sinemaya verir. Sanatsever taşra burjuvazisi sanat açlığını müzikhol yıldızcıkları ve ressamlarla gidermeye çalışır. Araba gelir düzeyinin bir göstergesi olarak sosyoekonomik sınıfı imlerken, bu sınıfsal göstergelerden sinemacıya düşen bisiklet olur.

Kukla animasyon türünün ilk olgun örneklerinden biri olan film, tekniğin adının bile konmadığı bir dönemde, devinim aşamalarının tek tek kameraya alınmasıyla elde edilen karelerin montajlanarak devinim algısının yaratılmasına dayanan stop-motion yönteminin erken, aynı sürecin kare atlama uygulamasına dayanarak gerçekleştirilen pixilation yönteminin ise çok erken verilmiş bir örneğidir. Dönemin baskın türü olan melodrama parodik yaklaşımıyla bir taşlama olarak okunabilecek bu on üç dakikalık kısa animasyon yapıt tek kelimeyle benzersiz. Nasıl izlemek isterseniz: Yaşanan olaylara kameranın tanıklık etmesiyle bir canlandırma kino-glaz örneği, aşk olgusu üzerine bir komedram ama en önemlisi fantezinin kapılarının ardına kadar açıldığı bir avantgarde yapıt.

THE HEART OF AN INDIAN

sertaç gürel



Yüzüncü yaşını sürmekte olan filmimiz, bir western. Yönetmenliğini **Thomas Harper Ince**'in yapmış olduğu ***The Heart of an Indian*** ya da kimi kaynaklarda anıldığı adıyla ***The Indian Massacre***. Film, toprakları Avrupalı sömürgecilerce istila edilen bir Kızılderili kabilesinin yaşam savaşını konu eder. Sinema tarihindeki ilk westernlerden olan ***The Heart of an Indian***, bir özelliği ile istisnai bir yere sahiptir. **James Monaco**'ya göre *muhtemelen Kızılderililer'e karşı yapılan savaş zaten kazanılmış olduğundan*[1] filmin Kuzey Amerika'nın yerli halkına karşı hümanist bir yaklaşımı vardır. Popüler westernlerde görmeye alıştığımız Kızılderililer çoğunlukla vahşi ve yıkıcı tiplerdir. Oysa yönetmen **Ince**'in Kızılderilileri, haksızlığa uğramış, mazlum bir halktır.

Filmin açılış sahnesinde Kızılderili kabilesi atlarının sırtında bir düzlük alana ulaşır, orada obalarını kurmaya başlar. Belli ki göçe zorlanan bir kabiledir bu. Hemen sonrasındaki sahnede, bir Kızılderili çocuk, anasının kollarında ölür. Muhtemelen çocuğun zaten çelimsiz olan bedeni yolculuğun hoyrat şartlarında hepten tükenmiştir. Aslına bakarsanız söylenebilecek tüm sözler daha bu noktada biter. Filmin bundan sonrası, insanlığın tarihi kadar eski olgular olan savaş ve göç üzerine, onlarca düşünür tarafından defalarca yazılıp çizilmiş, ne var ki hiçbir yanık yüreğin merhemi olamamış binlerce metinden biridir.

Beri tarafta yeni keşfedilen kıtaya uzaklardan gelip yerleşmiş bir beyaz göçmen ailenin yaşamına tanık oluruz. Bay ve Bayan Brown yeni yerleştikleri bu topraklarda, sevimli bebekleri ile birlikte kütükten kulübelerinde yaşamakta, mutlu gözükmektedirler. Yerlilerin vahşi hayvan avlayarak, tohum, meyve toplayarak karınlarını doyurma çabalarına karşın beyaz adam toprağı işlemeyi, evcil hayvan beslemeyi bilmektedir. Ama filmde görürüz ki, beyaz adam bizon avlamaktan da geri durmaz, oysa bizonlar yerli halkın temel besinidir. Kaynaklardan öğrendiğimiz kadarıyla o dönemde bizonlar göçmenler tarafından sırf derisi için avlanırmış ve denetlenmeyen, hatta teşvik edilen bu av nedeniyle Amerikan bizonunun soyu 19. yüzyıl sonunda tükenme noktasına gelmiş...

Filmimizdeki kabilenin savaşçıları da bizon uğruna bir göçmenle çatışmaya girer. Ancak beyaz adam baskın çıkar ve yerlileri püskürtür. Bu olay Büyük Şef'e anlatılır. Av alanları göçmenlerce istila edilmekte olan kabilenin şefi, kabilenin savaşçıları-

nın anlattıklarını dinler ve sonrasında kararını açıklar: *"Soluk benizlileri avlaklarımızdan sürüp atacağız."*

Yerlinin çocuğunun karnını doyurma derdi vardır sadece. Oysa kolonyalistler bununla yetinmezler. Tarihsel belgeler, göçmenlerin Amerika'nın batısını fethetme hareketine ülkü niteliğinde bir anlam yüklediklerine işaret eder:

...biz,misyonumuzu yerine getirmek için adımlarımızı ileri doğru ve varlığımızın ilkesini geliştirmek için atmalıyız: Vicdan özgürlüğü, kişi özgürlüğü, ticaret ve mesleği takip etme özgürlüğü, özgürlüğün ve eşitliğin evrenselliği. Bu bizim yüce kaderimizdir; doğanın ebedi ve ezeli ve kaçınılmaz neden-sonuç emirleri içinde bunu başarmak zorundayız... Hakikatin aydınlatıcı ışığından uzak kalmış dünya halklarına karşı, bu kutsanmış görev için Amerika seçilmiştir.[2]

İlk olarak gazeteci yazar **John Louis O'Sullivan** tarafından ortaya atılan bir görüş, medeniyetlerini yaymaları, dünya halklarını hakikatin aydınlatıcı ışığına kavuşturmaları için Amerikan halkının seçilmiş halk olduğu iddiasında bulunur. Bu görüş, Avrupalı göçmenlerin kuzey Amerika'nın batısına doğru yayılma hareketi için bir dayanak noktası olur. Kolonyalistler 19. yüzyıl boyunca yerli halkları önlerine katıp yaşam alanlarından sürerek Kuzey Amerika'yı bir uçtan bir uca kaplarlar. Bununla birlikte, göçmenlerin kendileri de bu süreç boyunca evrim geçirirler:



...vahşi doğa sömürgecinin efendisidir. Doğa onu ilk bulduğunda sömürgeci Avrupalı kıyafetleri içinde, kullandığı alet edevat, seyahat etme biçimleri ve düşünce tarzıyla sanayi toplumunun bir ferdidir. Vahşi doğa onu tren vagonundan indirip huş ağacından kanoya bindirir. Üzerindeki uygar giysilerini çıkartır, avcı gömleği ve mokasen giydirir. Cherokee'lerin ya da Iroquoi'lerinki gibi etrafı çitle çevrili kütükten evlere sığıştırır. Sömürgeci çok geçmeden yerliler gibi mısırı ekmeye, ucu sivriltilmiş kütükle çift sürmeye başlar. Savaş naraları atar, en koyu Kızılderili adetlerine uygun şekilde kafa derisi yüzer. Özetle vahşi batının sınırında şartlar ilk başta çok zorlayıcıdır. Kişi bu şartları ya kabullenir ya da yok olur. Böylece yerlilerin yaşam alanlarına kendini uydurur ve yerlilerin izinden gitmeye başlar...[3]

Eski dünyadan kopup gelen göçmenler Amerika'nın batısına doğru ilerleyişlerinde vahşi salıraya uygarlığı getirirler ancak kendileri de kimlik değiştirirler.

Amerikalı kimliği eski dünyadan gelen göçmenlerin yabanıl hayatla olan mücadeleleriyle şekillenmiştir.

Filme dönecek olursak, büyük şefin kararıyla yerliler beyaz yerleşimcilere karşı saldırıya geçerler. Saldırıyı haber alan göçmenler tası tarağı olduğu yerde bırakıp atlarına, at arabalarına binip yerlilerden kaçarlar. Yönetmen **Ince** bu noktaya kadar, sırf tarihsel notlar üzerinden ilerlemekte olan filmin içine ilginç de bir öyküyü yerleştirir. İki kadın ve bir bebeğin öyküsüdür bu. Kaçan beyazların yerleşim yerine giren büyük şef rolündeki **Francis Ford** ve bir Kızılderili savaşçıyı oynayan **William Eagle Shirt** (gerçek yaşamda da Kızılderilidir), Brown'ların kulübesinde, ailenin kundakta yatmakta olan bebeğini bulur. Savaşçı **Shirt**, bebeğe zarar vermeye yeltenirken Şef onu durdurur, zira aklında başka bir fikir vardır. Beyaz bebeği giderken yanlarında götürecek ve onu, kendi bebeğini kaybetmiş olan Kızılderili kadına vereceklerdir. Bir şeften, bir liderden beklenen davranış işte budur: Kederli ananın acısına son vermek. Kederli ana, işgale uğramış toprak alegorisidir. Ana ölen çocuğuna, vatan ise yüzyıllardır üzerinde büyütüp beslediği evlatlarının üzerinden sürülmesine ağlamaktadır. İşgal edilen anavatan toprağının bağrı artık başka bedenleri beslemekte, o toprakta yabancı çocuklar kök salmaktadır. Vatanının ve kabilesindeki acılı kadının gözyaşlarını dindirmek görevi büyük şefe düşer.

Sarışın bebek Kızılderili obasına götürülür ve beslenip büyütülmesi için Kızılderili kadına verilir. Kadın başta bu duruma razı olmasa da sonradan bebeği kabullenir. Bebeğin bakımını üstlenir, ona oyuncaklar verir. Bu arada çocuğunun yerliler tarafından kaçırıldığını anlayan Bayan Brown, tüm tehlikeleri göze alıp Kızılderili obasına kadar gelir, ancak yakalanarak şefin huzuruna çıkarılır. Kendi çocuğunu Kızılderili kadının kollarında gören kadın, bebeğin üzerine atılır ama ona ulaşamaz. Derdest edilip bir çadıra konulur. Yavrusundan ayrılan beyaz kadının içine düştüğü bu duruma, Kızılderili kadının gönlü razı olmaz. Savaşçılara görünmeden sessizce Bayan Brown'un çadırına gelir. Önce kadını iplerinden kurtarır, sonra ona bebeğini geri verir. Hatta sorunsuzca obadan kaçabilmeleri için kadın ve bebeğine kayalıkların arasındaki geçide kadar eşlik eder. Çekilen acılara bir yenisini eklemekten kaçınan Kızılderili kadının bu hareketi, taş yürekli savaşçı erkeklerin dünyasına inen incelikli bir darbedir. Ayrılık vakti gelmiştir. Kızılderili kadın, beyaz bebeği annesinin kucağından alıp, son kez sarar öper, koklar ve sonra onu annesine geri verir. **Ince**'in ustalıkla kotardığı bu sahne, yeni bir ulusun doğuşunu haber verir niteliktedir. Minik bebecik de Batı'ya doğru ilerleyiş sırasında kendi payına dü-



şen süreci yaşamıştır. Soluk benizlilerle Kızılderililerin savaşının ortasında kalmış, kaçırılmış, Kızılderili obasında yerlilerle takılmıştır. Avrupalı anadan doğan, Kızılderili kadının göğsünde uyuyan bebek artık "Amerikan"dır.



Öte tarafta öfkeli soluk benizliler intikam peşindedir. Kasabada örgütlenmekte, Kızılderililer üzerine saldırıya geçmezden önce kendilerine yandaş toplamaktadırlar.

Filmin anlatımına bu noktada bir virgül atıp yönetmenin hikâyesine bakalım. Yönetmen **Thomas Ince**, 1882 yılında oyuncu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Vodvil oyuncusu olarak Broadway'de birkaç oyunda sahneye çıkar, ancak oyunculukta pek bir geleceğinin olmayacağını hisseder. 1910 yılında bir arkadaşının aracılığıyla Independent Motion Pictures şirketinde bir yönetmenlik işi bulur. Bir yıl sonra da New York Motion Picture şirketinin Kalifornia'da western filmleri çekmek için kuracağı stüdyolarda yönetmenlik yapması için teklif alır. Çalışmalarına Los Angeles'ta devam etmeye başlayan **Ince**, 1912'de Santa Ynez Kanyonu'nda kiraladığı geniş arazide kendi adını taşıyan "Inceville" film platosunu kurar. Inceville stüdyoları itina ile hazırlanmış film setleri, yüzlerce set çalışanına hizmet verecek kantinleri, soyunma odaları, büroları, dekorların saklandığı depoları ile Hollywood stüdyolarının ilk örneğidir.



Thomas H. Ince, 1913'te tamamladığı ***Gettysburg Savaşı*** (The Battle of Gettysburg) filminden sonra daha seyrek film yönetmeye başlayarak yapımcılığa yönelmiştir. 1915'te **D.W. Griffith** ve **Mac Sennett** ile birlikte Triangle Motion Picture Company'i kurar. Triangle bünyesinde ünlü savaş karşıtı filmi ***Uygarlık***'ı (Civilization) çeken **Ince**, 1918'de Triangle'daki hisselerini satarak ortaklıktan çıkar. 1919-1922 yılları arasında Associated Producers şirketinde pek çok yapıma imza atar. 1924'te katıldığı bir yat partisinde geçirdiği kalp krizi sonucu ölür. Önemli filmleri arasında ***The Italian*** (1915), ***The Coward*** (1915) ve ***Hell's Hinges*** (1916) sayılabilir.

Thomas Ince, film yapımında hayata geçirdiği uygulamalarla, bugünkü sinema endüstrisinin temellerini atmıştır. **Thomas Ince** öncülüğünde ilk kez depart-



manlara ayrılmış stüdyolarda, detaylı çekim senaryosu ve çekim takvimi kullanılarak filmler yapılmaya başlanmış, o güne kadar hep yönetmenin inisiyatifinde ilerlemiş olan film yapım süreçleri sistematik bir yapıya kavuşmuştur. Fransız sinema kuramcısı **Jean Mitry**'e göre **Thomas H. Ince** sinema sanatında ilk kez tiyatrodaki dramaturga eş olan bir görev üstlenmiştir. Bir fikri ve sınai ürün olarak filmin ortaya çıkış sürecinde, yapımcının rolü **Thomas Ince** tarafından ortaya konmuştur. Daha çok Amerikan İç Savaşı hikayelerine ve western türüne ilgi duyan **Ince**, 800 kadar filme gerek yönetmen, gerekse yapımcı olarak imza atmıştır.

The Heart of an Indian, **Ince**'in Kalifornia'daki ilk dönem çalışmalarındandır. Filmin başrol oyuncusu, büyük şef rolündeki **Francis Ford**, ünlü yönetmen **John Ford**'un ağabeyidir. Yönetmenlik ve yapımcılık da yapmış olan **Francis Ford**, daha çok aktörlük yönüyle ve otorite konumundaki sert adam rolleriyle tanınmaktadır.

Gelelim filmin malum sonuna... Beyaz adamlar Kızılderili obasına saldırıp yerlileri perişan ederler. Kızılderililer katledilir. Göçmen aile bebeklerine kavuşur, mutlu olur. ***The Heart of an Indian***, Kızılderili annenin kaybettiği yavrusu için dua edişinin görüntüleri ile sona erer.

Giden gitmiş, acıların dinmesi her zamanki gibi yine zamana bırakılmıştır. Artık faydasız da olsa düşünmeden edemiyor insan, başka türlüsü mümkün değil miydi diye. Bir "keşke" diyor insan ... Keşke beyaz adam yeni kıtaya çıkınca vahşinin aşağıdaki sözüne bir kulak verseydi, belki de her şey herkes için daha güzel olurdu:

Erdemi arayınız, bilgiyi değil. Bilgi geçmişe aittir, erdem ise geleceğe[4]

Dipnotlar:

[1] James Monaco ,"Bir Film Nasıl Okunur", Sf. 255.

[2] The Great Nation of Futurity (1839) Gazeteci John L. O'Sulliva'ın makalesi. Türkçesi Hakan Çopur. http://www.ekopolitik.org/images/cust_files/070522160007.pdf

[3] Frederick Jackson Turner, "The Significance of the Frontier in American History http://www.learner.org/workshops/primarysources/corporations/docs/turner.html

[4] Lumbee Kabilesi atasözü

BELGESEL

ETHEM ÖZGÜVEN'DE KURMACA VE HAKİKAT ANLAYIŞI

oğuzhan ersümer

...herhalde belgeselin aradığı da 'hakikat' (truth) olsa gerek. İnsanın veya sanatın aradığının da bu olduğunu zannediyorum.
(Özgüven, T. Ya)



Ethem Özgüven, doksanlı yılların başından bu yana yoğun olarak kısa film, belgesel, kontra/sosyal reklam, enstalasyon, video atölyeleri üretimleri ve deneysel video çalışmalarıyla faaliyet gösteriyor. Filmleriyle yurt içi ve yurt dışı çok sayıda festivale katılmış olan **Özgüven**'in ödül aldığı festivaller arasında Ebensee Uluslararası Film Festivali (Avusturya), Nürnberg Film Festivali (Almanya), Retina Uluslararası Belgesel Film Festivali (Macaristan), Ankara Uluslararası Film Festivali, İFSAK Film Festivali ve TRT Uluslararası Belgesel Film Festivali sayılabilir. Filmleri All Art Now (Şam, Suriye), Videoformes (Clermont-Ferrand, Fransa), Videolab (Coimbra, Portekiz), OVNI archives (Barcelona, İspanya) gibi pek çok uluslararası arşivde saklanmaktadır[1]. Fakat Türkiye'de, **Özgüven**'in filmleriyle ancak güncel oldukları sırada ilgilenen röportajlarla, kimi tanıtım yazılarını bir kenara bırakacak olursak, yönetmen hakkında geniş çaplı bir araştırma bulmak mümkün değildir.

Bir satır arasında, "çözemediğin soruda/sorunda vakit kaybetme" anlayışına itiraz eden **Özgüven**, hızla geçip gitmek yerine bir manada 'dert sahibi' olmayı öğütler (Özgüven, 2010a). Biz de **Ethem Özgüven**'in temel duraklarından, dertlerinden birinin kurmaca ve hakikat ilişkisi olduğunu iddia ediyoruz. Bu bağlamda, yönetmenin ister belgesel, ister 'kontra', ister deneysel çalışmaları olsun, filmlerinin kurmaca ve hakikat meselesiyle ne şekilde kesiştiklerini sorgulayacağız. Öncelikle yazımızın çerçevesini belirleyen kurmaca ve hakikatin **Özgüven**'in düşüncelerinde aldığı karşılıklara odaklanacak, ardından, yapım tarihleri geniş bir zaman dilimine yayılmış olan ***Köle*** (1994), ***Sipsi*** (1997), ***Erol Akyavaş*** (2000), ***Yaşamın Geneline Dair*** (2001), ***Yarın Asla Ölmez*** (2002), ***Şizofreni Hastalığı '1'*** (2005), ***Hakikat*** (Alethea, 2007) ve ***Toz*** (2009) adlı filmleri aracılığıyla, yönetmenin çalışmalarının, hakikat ve kurmacayla olan bağlarını ortaya koymaya çalışacağız.

Ethem Özgüven'de Hakikat Fikri ve Kurmaca

Ethem Özgüven, internette - bloglarında ve diğer mecralarda - yayımladığı, yüz daktilo sayfasını aşan yazılarında kimi zaman doğrudan, kimi zaman da dolaylı ifadelerle gerçek ve hakikat kavramları hakkında çeşitli varyantlardan geçerek düşünceler üretir. Gerçek ve hakikati birbirinden ayırırken hakikatin derinlerdeki ve zor kavranılır doğasına dikkat çeker (Özgüven, 2010b: 116).[2] Ona göre gerçeğin ele gelir ve somut oluşu kitlelerin gözünü bağlayan bir yanılsama yaratmaktadır: "...bu yanılsamadan dolayıdır ki büyük kitleler gerçeği daha değerli kabul ederler ve daha kolay anlarlar" (Özgüven, 2010b: 116). Buna karşılık, sözü, gerçeğin uçucu ve kolay bozulabilir yapısına getirir. **Özgüven**'e göre hakikat, bir anlamda gerçeğin yorumudur, ancak bu yorumun hangi ölçütlerle yapılması gerektiğini tartışan tüm bir felsefe bile, hakikat olduğu düşünülenlerin yıkılıp farklı şekillerde yeniden kurulduğu bir tarihe sahiptir (Özgüven, 2009b:61). Bu bağlamda tek bir gerçek olmadığını, gerçeğin tek bir düzlem veya katmandan oluşmadığını ifade eder (Özgüven, T.Ya). "Hem süreç ve hem de kapsadığı alan ve anlam olarak hakikat gerçeğe göre geniş ve daha karmaşık ve kapsamlı bir alanı- süreçleri-bilgiler bütününü tarif ediyor (...) Büyük kitleler gerçeğin peşindedir ki o ele geçirilebilir bir şeydir. Onu görür ve sınarsın; hakikat öyle mi..." (2010b: 116). Yönetmene göre:

> *...hareketli görüntünün gerçekliğiyle ilgili (bugüne kadar sıklıkla ve mükemmel bir şekilde yapılmış tartışmalar vardır) çok daha genel ve kavrama yönelik bir bakışla ele alındığında bile gerçekliğin ne kadar tartışmalı bir kavram olduğu görülür. Bu tartışma sürdürülürse de hakikat durağına ulaşılır ki (...) bu duraktan bakıldığında o değer de yerini şüpheye bırakır (Özgüven, 2007a).*

Anlaşılan, **Özgüven** için 'gerçeği yeniden üretmek' peşinden gidilecek bir ideal olmaktan uzaktır: "Öncelikle bu kadar basit bir amaç için bu kadar çaba sarf etmek anlamsız görünüyor; dahası gerçeğin tekrar üretimi olanaksızdır" (Özgüven, 2009b:61). Varolan "...belgeselin gerçeğidir. Gerçek yansıtılamaz" (Özgüven, T.Ya) ve "Üretilenler aslında, metinlerarası, anlamlandırmalararası, gerçek ve illüzyon arası bir alanda uçuşurlar. Gerçeğe bakışın kendisi sorunluyken onun kaydedilmesiyle, gerçekle olan ilişki daha da sorunlu hale gelir" (Özgüven, 2009b:61). Bu görüşler çerçevesinde, örneğin, belgesel türünün gerçeği yansıtma potansiyelini değerlendirdiğinde vardığı sonuç, yeniden hakikattir:

> *Aydınlatmada yapılan seçim, arka ses veya müzik kullanımı, alt ve üst kamera açılarının kullanımı, detay çekimler ya da tele objektif kullanımı veya kurguda kullanılan metodlarla zamanın genişletilmesi, daraltılması ya da ritmik bir hale getirilmesi, atılan ve kullanılan görüntülerin seçimi, röportajlarda sorulan sorular, seçilen ya da seçilmeyen kişiler, her şey ama her şey belgeselin klasik çok bilindik 'kurmaca olmayan' (non fiction) tanımına aykırı ve bu*

> *tanımı zayıflatan* ögeler *gibi görünür. (...) bizim bir belgeseli ya da yaşamı değerlendirirken arayacağımız şey gerçek olamaz; olsa olsa hakikat olabilir* (Özgüven, T.Ya).

Bu açıdan sık sık, gerçek olana yakınlığı veya gerçeğin kendisini sunduğu dile getirilen belgeseli **Özgüven**, taraflı ve kurmaca bir format olarak kabul eder, hatta biraz daha ileri giderek, temelde bir tek belgesel türü olduğunu iddia eder: Propaganda Belgeseli. 'Özellikle savaş sırasında, çok açık bir şekilde devletin önemli bir propaganda aygıtı olarak kullanılan belgeselin, barış dönemlerinde de çok farklı bir işlev üstlenmediğini' (Özgüven, T.Yb) düşünen yönetmen için, belgesel başlı başına ideolojiktir; doğası gereği propaganda ya da anti-propaganda yapar (Okur ve Özçiftçi, 2003, 72). Ona göre, "gerçek belgesel" üretmeye çalışan küçük bir grubu diğerlerinden ayıran, onların belgesel ile gerçeklik/hakikat ilişkisini sorunlaştırmasıdır (2007a). Buna paralel, **Özgüven**'in uzun yıllardır birlikte çalıştığı - eşi - **Petra Holzer**'in, ***14. Videobrasil***'de (2003), **Özgüven** ve ekibi adına yaptığı, belgesel tarihiyle hesaplaşan yazılı açıklamada, **Robert Flaherty**'nin ***Kuzeyli Nanook*** (Nanook of the North, 1922) filminden bu yana, belgeselin örtük biçimde modernist hakikat arayışının çerçevesi içerisinde yer aldığı ifade edilir. **Holzer'**e göre bu yeni tür, koloniyal söylemin kuruluşuna hizmet etmeye yönelmiş, "uygar" dünyanın sınırları söz konusu söylemle birlikte çizilmiştir.



Ethem Özgüven, belgesel türünün ortaya çıkış zamanının neredeyse, "batılı sömürgeci belgesel" anlayışının ortaya çıkışıyla eşzamanlı olduğunu ifade eder (Özgüven, 2007b). **Özgüven**'e göre, ironik bir yaklaşımla, Batılı belgeselciler biz üçüncü dünyalıların sorunlarını; bizim için, bizim adımıza, bizim yerimize işleyiverirler. Biz onlar kadar iyi anlatamayacağımız için bu görevi, "uygar" bir insana yakışır şekilde, bizim üzerimizden alırlar. Geçmişte de, bugün de durum budur (Özgüven, 2007b). **Özgüven**, gerçeğe öykünen bir belgesel olarak bilinen ***Kuzeyli Nanook*** filminin geçtiği mekanın ve 1920'lerin gerçek bilgisini yıllarca, **Flaherty**'den değil, bir "fiction" (kurmaca) sanatçısı olan **Jack London**'un eserlerinden aldığımızı savunur (Özgüven, 2007b). Filmde, Nanook'un üç karısından yalnızca biri gösterilerek izleyicinin kandırılmaya teşebbüs edildiğini; niyetin o kültürü anlamak değil, o kültürü bize "uygun" hale dönüştürmek olduğunu dile getirir:

> *Üstelik o sıralarda bölge bakir bir alan değil, beyazlar tarafından kürk ve altın bulma gerekçeleriyle zaten keşfedilmiş, kirletilmiş, İnnuid'ler alkol ve uyuşturucuya çoktan alıştırılmıştı (Özgüven, 2007b).*

Belgeselin tarafsızlığı fikri gündeme geldiğinde **Özgüven**, National Geographic, History, Discovery gibi kuruluşların belgesel değil, belgeseli yok etme kanalları olduğu iddiasında bulunur:

> *Bu televizyonların yönetmen ve kameramanları, geçtiğimiz asırda neredeyse birer casus sistematiğiyle, üçüncü dünya ülkelerinin maden, ulaşım, okumuş nüfus, orman gibi değerlerinin en sağlıklı ve güvenilir verilerle envanterlerini çıkarmışlardır. Hatta o üçüncü dünya ülkelerinin kendi ellerinde bile olmayan havadan, sualtından ve karadan görüntülerini çekmişlerdir (Özgüven, T.Yb).*

Özgüven'e göre insanlığı şiddet ve kirlilikten koruyan şiir (İlhan Berk)'dir (Özgüven, 2010c). Reklamsa, insanın can damarı şiiri öldüren tehlikelerden biridir (Özgüven, 2010d). Yönetmen için belgeselin propaganda özünden de güçlü bir etkiye sahip olan reklamlar, zamanı (geçmişi) dönüştürüp yarını manipüle ederler (Okur ve Özçiftçi, 2003: 72). Ona göre, reklam ve onu besleyen (gerçeğin egemenliğini sürekli kılan) geniş birlik, hakikatin etrafını sarıp daha derinlerde yitip gitmesine yol açmaktadır:

> *Sessizce ve ciddi bir direniş görmeden reklam teslim almıştır bütün kanı önderlerini, bütün önemli sporcuları, bütün güzel kadınları, bütün iyi sesleri ve bütün yönetmenleri. Bunların hepsi bir araya gelip toplamda 'reklamı' oluştururlar. Bu nedenle savaş olmamıştır, küçük bir çarpışma veya itiş kakış da olmamıştır. Her şey reklama sessizce yenilmiştir, hayat, hakikat, hakkaniyet (Özgüven, 2009c).*

Türkiye'deki sosyal sorumluluk projelerinin batıdaki kampanyaları birebir taklit ettiğini ve görsel-işitsel alanın içinde gerçekleşen bu kampanyaların belgesel ve reklamda olduğu gibi bir hakikati örtmek üzere tasarlandığını savunan **Özgüven**'e göre,

> *Devletin ve büyük çok uluslu ya da tek uluslu şirketlerin paralarıyla, onların bir asırdır kullandıkları reklam şirketleri onları suçlayan ya da gerçek suçluyu açıklayan bir kampanya yapamaz. Öyleyse vurun abalıya: Televizyonunu stand by'da unutma, tamamen kapat ve daha az duş al ve dişini daha az suyla fırçala, her şey düzelsin. Sistem bunu birçok sebepten yapıyor ama bu sebeplerin içinde bir tek hakikat eksik (2010e).*

Bu görüşleri uyarınca yönetmen, sosyal reklamlara, alternatif bir form olarak kontra adını verdiği tarz ile karşı çıkar. Ona göre "sabaha karşı saat beşte gösterilmeyen, kaliteli, bir estetiğe sahip filmler" olan kontralar "...özellikle televizyonu hedefleyen genellikle bir dakikadan kısa, sosyal ve ekolojik amaçlı reklam filmleri"dir (Özgüven, 2010f). Sosyal sorumluluk projelerine göre daha bağımsız, daha özgür ve eleştirel olan kontralar üretim noktasında da daha tutumlu bir sü-

reç geçiren, harcanan emek ve paranın tümünün, üretimi karşılayan firmanın reklamına değil, mesaja harcandığı bir formdur (Özgüven, 2010f).

Sanat sahnesi, gerçekte **Özgüven** için tümden kurgulanmış, verili bir anlamın içine hapsolmuştur. Çünkü sanat sahnesi, daha büyük bir sahne tarafından, kapitalizm ve tüketim kültürü ile çevrelenmiştir. Bu açıdan ne sanat tüketicisi kitleler, ne de sanat üreticileri güvenilirdir (Jesus, 2005). Buna paralel olarak sanatsal aktivitenin özünü, hakikatini tartışmaya açar: "... Genel olarak sanatın tanımlarından biri de muhalefeti merkeze koyan bir tanımdır; SANAT MUHALEFETTİR" (Özgüven, T.Yc). Bu noktada, genel bir bakışla **Özgüven**'in görüşleri çözümlendiğinde; televizyon, reklam, festival, propaganda, STK, belgesel, yönetmen, kısa film... her şeyin, kapitalizm paydasında bir eşdeğerlik gösterdiği söylenebilir.



Özgüven ve ekibinin birçok filminde yapım sürecinin esnek ve süreklilik gösteren bir çalışmaya dayalı oluşu dikkat çekicidir. Bu uzun soluklu, bir tür 'tamamlanmayan' çalışma şekli, belli bir gerçeği 'olduğu gibi' ve mutlak bir biçimde ortaya koymaya yönelik değildir. Aksine, gerçeğin, akış halinde ve sürekli irdelenmeye, incelenmeye, çözümlenmeye, ardındaki hakikatlerin bulunup çıkarılmaya muhtaç olduğu yönünde bir anlayışla hareket edilir. Zamanın akışında, değişen ve gelişen veriler yeniden kurgulanırlar. Konuyu, tersane işçilerinin çalışma koşullarını anlatan ***4857*** (2007) adlı film üzerinden biraz açalım. Öncelikle, tersanelerle ilgili bir film yapma fikrinin, en azından fikri gerçeğe dönüştürme motivasyonunun ekibe dışarıdan geldiğini **Petra Holzer** aracılığıyla anlıyoruz:

> *İş Kazalarını İzleme Komitesi üyesi **Aslı Odman** bize geldi, konuyla ilgili sunacakları rapor için bir sinevizyon gösterisine ihtiyaçları olduğunu söyledi. Biz de sağdan soldan görüntüler toplayarak, röportajlar yaparak 17 dakikalık küçük bir film yaptık. Bu belgeseli 16 Aralık'ta gösterdik, ancak oradaki hayat şartlarını gördükten, **Aslı** ve Limiter-İş sayesinde pek çok insan tanıdıktan sonra başka bir şeyler yapmak zorunda olduğumuzu düşündük, buna sessiz kalamayız dedik ve bu belgesel çıktı (Açıkgöz, 2008).*

Bu bağlamda ***4857***'nin ilk etapta bir sinevizyon gösterisi olarak tasarlandığı, ancak daha sonra farklı bir yönde gelişim gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu sürecin de 'koşullara bağlı' olduğunu farketmek gereklidir. **Holzer**, meseleyi şöyle açıklıyor:

> *İlk başlarda hiçbir tersane konuya sıcak bakmadı ve izin vermedi. Biz de eskiden çekilmiş olan görüntülerle bir şeyler yapmaya çalışıyorduk. Tabii bu sırada oradaki işçilerin durumunu yakından takip ediyorduk. Sonra bir gün De-*

san Tersanesi çekim izni verdiklerini, ölümleri görmezden gelmenin imkânsız olduğunu ve yapılması gereken ne varsa yapmaya hazır olduklarını söyledi. Böylelikle hem komisyona hem de bize kapılar açılmış oldu (Ertürk, 2008).

Burada, gerçeklikteki olanakların son kurguyu ne şekilde etkilediği görülmektedir. Elbette her yaratıcı süreç olanaklara tabidir ve bu hep böyleydi. Yine de **Özgüven** ve ekibinin çalışma tarzının, koşullara özel olarak 'yaratıcı yönde bir uyarlanma' gösterdiğini ileri sürmek mümkündür. Hakikat belgeselinin ortaya çıkış biçimine bakıldığında, hem sözü edilen uyarlanma hem de hakikatin peşinden gitme yönelimiyle ilgili boyutlar daha iyi anlaşılacaktır.

Özgüven, 'sömürgeci belgesel'in festivallerde de yoğun olarak kendine yer bulduğunu, "video kameralardaki ve kurgu sistemlerindeki ucuzlama ve yaygınlaşmanın dünyanın genel üretim şemasını Alternatif Alanda Bile[3] pek değiştiremediği" ni gündeme getirir (Özgüven, 2007b). Her türlü teknolojik ekipmanın ucuzladığı ve artık arzu edenlerin kolaylıkla sinema yapmaya yönelebilecekleri tezine karşı çıkar: "Belçika'da her yirmi kişiden birine video kamera düşerken, bu rakam Gana ve Çad'da yüzbinde bir oranındadır."

Özgüven'in, hakikatin araştırılıp açığa çıkarılabilmesi bakımından finans kaynaklarını seçmek konusunda hassas bir çaba gösterdiği söylenebilir: "Bugün bir belgesel yönetmeninden daha çok aşağılanan bir üretici yoktur diye düşünüyorum; yaparken de para bulmaya çalışır, sunarken de böyledir bu bağımsız ve hakikati arayan yönetmen için..." (Özgüven, 2009b: 63). **Özgüven**'in belgeselleri için söylediği, kontralar için de geçerli olan şu sözlere kulak verelim: "Bu tamamen kolektif ve gönüllü bir çalışma. Bizim çok büyük reklâmlar yapma gibi şansımız yok. (...) üniversitelerle yaptığımız çalışmalarla, festival gösterimleriyle elimizden geldiğince çok insana ulaştırmaya çalışıyoruz" (Ertürk, 2008). **Özgüven**, kontralarda öncelikle sivil toplum kuruluşlarından destek almakta ve ticari bir beklenti taşımadan bu filmlerin gösterim ve dağıtım haklarını kamuya devretmektedir.

Özgüven, hakikat hakkında fikir yürütürken kesin sonuçlara varmak konusunda zorluk çektiğini gizlemez:

...hakikatin görünen ile çok kısıtlı bir ilişkisi var. Fakat belgeselin görünen ile görüntüyle ilişkisi çok daha yoğun. Hakikate görünenlere bakarak, gösterilenin sıralanışını takip ederek ulaşılabilir mi? Bazen... Bu yıkılmaz bir sonuç mudur? Hayır, gerçek kadar kaypak olmasa da hakikat da yıkılabilir, o zaman hakikat da aslında gerçeklerden biridir. Belki, düşünülmesi gerekir. Benim bütün bunlarla ilgili çok ciddi şüphelerim ve hayli gevşek ve yıkılabilir cevaplarım var (Özgüven, 2009b: 63).

Özgüven, hakikat fikrini bir kuramcı gibi işlemez, fakat yönetmen olarak konuyu kendi meselesi haline getirir. Belgesel ile kurmaca arasındaki gerilimleri tartış-

tığı yazılarından birinde, belgesel sözcüğünün Latince "docere", öğretmek sözcüğünden kaynaklandığını, "öğreten" anlamındaki "documentary" sözcüğününse bir nevi belgeselin ayırıcı özelliği gibi görüldüğünü yazar ve sözü belgesel ile kurmaca arasındaki sınırların gerçekliğinden duyduğu şüpheye getirir:

> *Ancak her sanat eseri daha özelde hemen her görsel ürün ya da her kurmaca film bir yönüyle öğreticidir. (...) Belgeselde birincil amaç eğitici ya da öğretici olmaktır. Bu yönüyle belgeselin bilgi ve bilimsel bakışla kurmacadan farklı bir ilişkisi vardır. Kurmacada ilk amaç bir sanat eseri yaratabilmektir, bu duygu ve algı ile ilgilidir. Ancak sürekli olarak düşündüğüm şey beni tüm bu tartışmaların sonunda aynı noktaya çıkarır. Bu da bu iki janr arasındaki ayırımın ve tanımlama sorununun çok önemli olmadığı ve birçok filmde, birçok kere birbirine karıştığı gerçeğidir (Özgüven, T.Ya).*

Bir başka yazısında yaptığı tartışmada ise **Özgüven**, meselesini belirgin bir sonuca ulaştırmayı başarır: 'Hakikati kurmacada bulmak...' Bir alıntı ile fikrini açar. Dünyayı anlama, yorumlama ve değiştirme çabasında bilim ve sanat ortak bir hedefe sahiptir ancak bilim bir durumun kavramsal bilgisini verirken sanat bir durumun yaşantısını vermektedir (Eagleton'dan akt, Özgüven 2010b: 116). Bu noktada, sanat ile kurmacayı, bilim ile belgeseli eşleştirerek, hayatın kurmaca (fiction) üzerinden (belgeselin sağladığından daha fazla) öğrenilebildiğini kendisine gösteren kimi yoldaşlarından söz eder:

> *...hayatla ve yazma faaliyeti ile ilgili çok önemli, eşsiz şeyleri onlardan öğrendim. Öğrenme üzerine çok anlamlı bir tartışma olabilir bu konu: Fiction/ kurmaca üzerinden öğrenme. Bir anlamda görsel işlerde de böyle bu durum, birçok kurmaca filmden belgesellerden öğrendiğimizden daha fazlasını öğreniriz. ABD tarihini de aslında **Jack London, John Steinbeck, John Dos Passos** ve ulu yazar **Kurt Vonnegut Jr**'den öğrendim. Öğrenme ve öğretme faaliyetinin efektifliğinin belirleyenleri şaşırtıcı olabiliyor bazen (Özgüven, 2010g).*

Yönetmen ile yaptığımız bir görüşmede de açığa çıkan, örneğin ***4857***'de **Özgüven**'i - asıl - meraklandıran ve heyecanlandıran, Tuzla tersaneleri üzerindeki politik ilgi ortadan kalktıktan sonra, sahip olduğu anlatımın dramatik etkisi ve estetik tasarımının geleceğe kalıp kalmayacağı sorusudur.[4] "Filmlerim şiirimin (şiirselliğimin) ifadesidir." (Jesus, 2005) diyen **Ethem Özgüven**'in bu yaklaşımı, hakikate ulaşmak için ne tür bir dolayımı seçtiğini göstermektedir.

Ethem Özgüven'in Çalışmalarında Hakikat Fikri ve Kurmacaya İlişkin Bağlar

Köle *(1994)*

Özgüven'in bu belgeseli, ancak bugünlerde açığa çıkmakta olan bir hakikati araştırır. Belgesel, Antalya ve bütün Türkiye'de yetmişli yıllarda yurtdışından gelmeye

başlayan genetiği değiştirilmiş ve kısır tohumların seksenli yıllarda yarattığı tahribat ve sürecin doksanlardaki boyutları üzerinedir. ***Köle***, bir Greenpeace yetkilisinin açıklamaları, köylüler ile yapılan çeşitli röportajlar ve tarıma ilişkin görüntülerin birleştirilmesinden oluşur. "Öğretici" bir belgesel olmanın yanı sıra, film, bazı kurgu oyunları aracılığıyla "kurmaca"yı hatırlatır. Örneğin, bir çiftçinin kafasını sallaya sallaya telaffuz ettiği "Tohum yabancı, tohum yabancı" ifadesi boyunca süren bir çekimde kendini gösteren, kimi zaman ritmik - biraz da söyleniş biçimi itibariyle komik ve eğlenceli - hale gelen ***Köle***'nin kurgusu bu duruma karşılık gelir. Filmin sonunda - ayrıntı plan devasa bir domates görüntüsü fonda akar iken - görüntüye gelen "...kendimi salak gibi hissediyorum. Daha da kötüsü beni salak yerine koyanlar bunu adam yerine falan koyduklarından yapmıyorlar. Umurlarında bile değilim..." benzeri yazılar, sorunun yönetmen üzerinde yarattığı etkileri öznel biçimde gündeme getirmesi nedeniyle kurmaca yapı biraz daha görünür hale gelir. Belgesele göre, tohum üreticisi çok uluslu dev şirketlerin amaçları, kimi zaman yardım etme, kimi zaman Avrupa Topluluğu'na uyum süreci, kimi zaman da verimlilik gerekçelerinin ardına saklanmıştır. Film, gerçekte bu şirketlerin, ülkeleri ve insanlarını tohum, gübre, ilaç ve servis bağımlılığı altında bir köleye dönüştürdüğünü ortaya koymaya çalışır. Burada, belgeselin tarihsel köklerinde var olduğu savunulan ve kendini gizleyen manipülatif sömürgeci anlayışı ifşa eden muhalif bir sesle karşılaşılmaktadır.[5]

Sipsi *(1997)*

Doğal tohumların yok oluşunda olduğu gibi, bu kez, bir başka kültür değeri, sipsiye dikkat çekilmektedir. Bu belgeselin (dolaylı) anlatım üslubu, **Özgüven**'in 'bir gerçeği açığa çıkarma' daha doğrusu duyumsatma çabasına hizmet eder. Film, paralel kurguyla, iki ayrı malzemenin, sac levha ile bir dalın kesilmesiyle başlar. Bir anlatıcı araya girerek olan biten veya olacak olanlar hakkında bilgi vermez. Kavrayışımız, akan görüntülere ve nesnelerden gelen seslere tanıklığımız ile sınırlıdır. Bir bakıma, her harekete ait bir ses vardır. Oldukça yaşlı bir usta, dalı sert bir cisimle döverken çıkan ses ile sac levlayı döven diğer ustanın çıkardığı ses birbiriyle söyleşiyormuş gibi kurgulanır.[6] Sac, ateşle buluştuğunda çıkan ses ile dalın kabuklarıyla birleşen kamışın yüzeyini düzelten çakının sesi ve ateşte şekil verilmiş levhanın suyla buluştuğunda çıkardığı ses ile kamışın delikleri yakılıp açıldıktan sonra çıkan ses peş peşedir. Sonunda levha bir çan, kamış ise bir sipsi olur. Birazdan, ustanın elinde çalan çan zincirleme bir geçişle bir koyunun boynundadır. Bu kez otlayan koyunlarla sipsiden çıkan ezgiler ilişkilenir. Sipsi ezgisini sürdürürken büyük bir ağacın dalları görünür, ezgi yavaşça geri çekilip kaybolurken, dallar arasında bazı cümleler belirir. Saklı bir derinliğin dışavurumu olarak; muhtemelen köklere, tarihe, hafızaya karşılık gelen bir imge olan ağacın dalları arasında artık ses, sadece ara yazının açığa vurduğu anlamın sesidir, denebilir: "Sipsi yaklaşık 3000 yıllık bir Anadolu çalgısıdır. Antik Yunan'da 'Aulos' adı verilen çift kamışlı çalgının yakın akrabasıdır." İzleyiciyi özel bir dikkate davet eden bu bilgilendirme anlarını, örtünün kaldırılıp, hakikatin açıklandığı anlar olarak ele almak mümkündür. Söz konusu 'sessiz' bölümün ardından yeniden bugüne, görünen yüzeye, sipsi icracısının görüntüleri ve ezgilerine geri

dönülür. Uzun bir süre sipsi ezgilerini duyarız. Bu sırada ses yine azalır ve kaybolur. Ardından, baştaki yaşlı usta, bir ağacın toprakla birleşen geniş gövdesini yanına alıp izleyiciye doğru yürürken ara yazı ortaya çıkar; "Sipsi Teke Yarım Adası, Denizli, Burdur, Fethiye üçgenine sıkışmış, dar bir alanda kullanılmaktadır." Yaşlı ustanın kırışık göz altlarını ayrıntı planda görürken çaldığı sipsiyi dinleriz. Sessiz, vurgulu bir ara yazı daha: "Genellikle zeybek ve karşılamalarda kullanılan sipsiyi yapan ve çalanlar çok az sayıda kalmıştır." Cura ve sipsi birlikteliğinde iki icracı son kez yeni ezgilerle karşımıza çıkarlar. Film, iki icracının sırtları kameraya dönük vaziyette arazide yürüyüp uzaklaşmalarıyla son bulur. 'Yok olmakta olan' icracılarının izleyiciden 'dolaylı bir anlamla', uzaklaşarak sona erdiği ***Sipsi*** belgeseliyle yönetmen, dev şirketlerin tekelindeki küresel tohum politikalarına karşı durmasında olduğu gibi, bir bakıma, 'çözemeyeceği bir konuda daha vakit kaybederek' peşinden gittiği izlekler noktasında tutarlı görünür.

***Erol Akyavaş** (2000)*

Özgüven'in, ressam **Erol Akyavaş** için hazırladığı aşağıdaki metnin okunma zamanı boyunca süren, bir dakika yirmi saniyelik deneysel çalışması gerçeğin kapalılığına, gizliliğine ve kendini insana kolayca açmadığına dair yorumlar içerir:

> *Çoklukla görmeyiz sıradan insanlar olarak; yalnızca bakarız, yalnızca bakarız, yalnızca bakarız. Uçucu görüntüler belleğimizi doldurur ve silinir. Yaşam derken hiç de anlamlı olmayan bir tekrarlar dizisinden bahsediyoruzdur çoğunlukla. Bakışlarımız gibi baktığımız şeyler de eskir, değişir, dönüşür ve yok olur. Silinir izlerimiz kolayca. Silinir suya yazdığımız tüm yazılar. Ses yalnızca sestir. Hareket yalnızca hareket, biz sıradan insanlar için. Biz sıradan insanlar için balık balık, bardak bardak, bulut bulut. Sanırız ki maddeyi görünür kılan güneştir. İşte bu gölgedir, bu rüzgar, bu kırmızı, bu kadın. Evreni kavramanın sırrı, bazı ender bakışlarda saklıdır. Kapıları açan o bakıştır. Dünyayı anlamlı kılan, o bakıştır. **Erol Akyavaş**'ın bakışı o bakıştır. Ve tüm anlamlı vollar ona cıkar.*



Filmin görüntüleri ise, genel olarak sözlere paralel biçimde ancak takip etmesi hiç de kolay olmayan bir hızla değişir. Bu hız, algıda bir eksiklik duygusu yaratır ve zorunlu bir odaklanma talep eder. Anlamlara karşılık gelen görsel imgelerde belli bir dolaylılık vardır; 'baktığımız şeylerin eskiyip yok olması' tarlada biriken otları toplayan bir traktör ve otların yanışı, 'suya yazdığımız yazıların silinmesi' denizin üstünde ilerleyen - farklı çekim ölçekleri ve farklı hareket yönlerinin kısa aralıklarla

birbirine bağlandığı- bir tekneyle görselleştirilmiştir. Görebilmek için bakmanın yeterli olmayacağı; hakikatin, bakıp görmediklerimizde saklı olduğu fikriyse, görme kusurlarının saptanması sırasında kullanılan bir Snellen ölçeğinden alınan çeşitli ayrıntı çekimler ve bazı göz görüntüleriyle birlikte sunulur.

Erol Akyavaş'ta **Özgüven**'in seslendirdiği metin ve metinde yer alan hakikat fikri, görsellerin ortaya koyduğundan çok daha berrak, yüklü ve baskındır: Bakmak ama görmemek ('çoklukla görmeyiz sıradan insanlar olarak'), yaşamda anlam bulmanın güçlüğü ('hiç de anlamlı olmayan bir tekrarlar dizisi'), geçici ve yüzey anlamların yetersizliği ('silinir suya yazdığımız tüm yazılar... ses yalnızca ses, hareket yalnızca hareket'), nesnelerin görünümleri ('balık, bardak, bulut') ve oldukları gibi olmaktan öte bir şey olmaları, gerçek diye bilinenin gerçek olmayışı ('sanırız ki maddeyi görünür kılan güneştir'), 'evrenin sırrı'nın özel bir bakışta gizli oluşu ('kapıları açan o bakıştır'), dünyaya anlam veren bakışın ('**Erol Akyavaş**'ın bakışı o bakıştır') bir sanatçının bakışı olması...

İnsanın veya sanatın aradığının hakikat (truth) olduğunu zannediyorum diyen **Özgüven**'in, ***Erol Akyavaş***'ta, hakikati arama ve ortaya çıkarma rolünü sanata ve sanatçıya vermesi doğal görünmektedir. Buna paralel "**Erol Akyavaş**'ın dedesi de döneminin Mevlevi tekkesinin şeyhiydi. (...) **Akyavaş**, bütün sanat yaşamı boyunca İslam sanatı ve tasavvufunu temel alan işler üretti" (Bal, 2007) veya "**Erol** bize dünyamızın göründüğü gibi ya da olmasını istediğimiz gibi olmadığını söylemektedir. Ona göre duyularımızdan ve akılcı geleneğimizden çok şiirsel duyarlığımıza güvenmemiz gerekir. Gerçeküstücülerinki gibi, onun şiirinin kaynağı da bilinçaltımız, doğamızın derinliğinde yatan istek ve dürtülerimizdir" (Henning, 2000: 50) benzeri bilgiler hesaba katıldığında, hakikat veya görünenin ardının aranması temasının, **Erol Akyavaş**'ın sanat kavrayışıyla da doğrudan ilintili olduğu anlaşılacaktır.

Yaşamın Geneline Dair *(2001)*

Bir erkek ile bir kadın atmosferik, gizemli ve gerilimli (**Alper Maral**'a ait) bir müzik eşliğinde - iki dakika kırkbeş saniye boyunca- sürekli ileriye doğru koşar ve sıklıkla bir duvara çarpıp geri dönerler. Modern dans formundaki hareketlerini kimi zaman duvarın dibinde sürdürseler de, ardından yeniden başa dönerler. Herhangi bir söz veya yazı içermeyen bu deneysel filmde anlatım yine dolaylı ve anlam kapalıdır. Filmde belirsizlik, tekrarlar ve zorluk kolayca seçilebilen temalar arasındadır. Durmadan bir duvardan geri dönülen ***Yaşamın Geneline Dair***'de çift, Sisyphosvari bir durumun içindeymiş gibidir. Tüm film boyunca, çok hızlı görünüş ve kayboluşlarıyla, ***Erol Akyavaş***'taki bakmak, görmek ve görememek gibi temaları somutlaştıran Snellen ölçeği, çok sayıda gözün bir arada olduğu görüntülerle birlikte yeniden karşımıza çıkar. Sonuçta, **Özgüven** için nasıl bir balık sadece bir balık değilse, yaşamın geneli de olduğu gibi, kolayca özetlenebilir ya da göründüğü gibi değildir, demek mümkündür.

Yarın Asla Ölmez *(2002)*

Yarın Asla Ölmez, Toroslar üzerinde kurulmuş ve "nasılsa gizli kalmış" bir uygarlığı miras alan Marla adında bir yerleşim yeri ile Türkiye arasındaki bir karşılaştırmanın, Marlalı Hayrettin Bey'in kişiliği ve hayatını eksen alan, belgesel biçimli hikayesidir. Belgesele göre Marla, çağın çok ilerisinde bir hoşgörü ortamına sahip, çok dilli, çok kültürlü bir yerdir. Türkiye'nin siyah beyaz fotoğrafla yeni tanıştığı bir dönemde, Marla'da dört-beş belgesel yönetmeni vardır. Hayrettin Bey de Marla'nın demokratik ortamında yetişen sanatçılardan biridir ancak o da, özgürlükleri yeşertmekte ve yaşatmakta güçlük çeken Türkiye'nin genel atmosferi içinde küskün ve suskun biri olup çıkar.

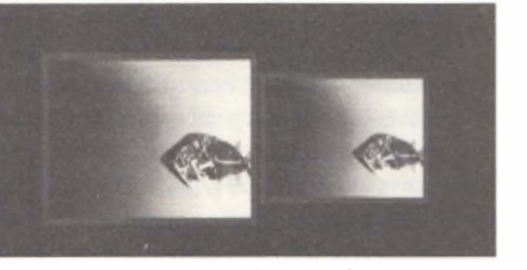
Fantastik özelliklere sahip yerleşim biriminin[7] gerçeklikle ilişkisi araştırıldığında karşılaşılan, eski adlarından biri Marla olan, Antalya'nın Akseki ilçesidir. Bu noktada **Özgüven**'in Aksekili olduğunu bilmek bir gizemi ortadan kaldırır; anlaşılır ki ***Yarın Asla Ölmez***'in hikayesi hem gerçek hem sahte enformasyonlar içermektedir.[8] Filmde yönetmen, hem hikayelediği Hayrettin Bey'i, hem de anlatıcı-seslendiren olarak kendisini 'oynar'. Belki sanatçı olduğu belirtilen Hayrettin Bey de (**Özgüven** gibi) Marla tarihindeki birkaç belgesel yönetmeninden biridir, ki Hayrettin, gerçekte, yönetmenin – günlük hayatta kullanmadığı - herkesçe bilinmeyen bir ismidir.[9] Hayrettin Bey, ülkedeki özgürlük ortamının ve insanca yaşama koşullarının bozulması karşısında çaresiz, susmayı tercih etmiştir. Bir açıdan **Özgüven**, anlatıcının telaffuzuyla "Ardına bakmadan kaçan ve uygarlığı korumaya çalışan yüksek kültür sahibi bir toplum tarafından kurulan Marla..."dır. Yönetmen, bir röportajında, sanatı bir muhalefet formu ama aynı zamanda bir tür geri çekilme aracı olarak gördüğünü ve sanatın, savaş alanını "ardına bakmadan" terk etmesine yardımcı olduğunu söyler (Jesus, 2005). Bu bakımdan Hayrettin Bey'in susup geri çekilişi ile **Özgüven**'in "kaçmayı" bir sanat anlayışı haline getirmesi arasında benzerlikler vardır: "...gittikçe sesleri bozuyorum, bir ağıt gibi, yani anlatmamanın çok sınırında bir yere doğru çekiyorum. Mesela ***Yarın Asla Ölmez***'de metin hiçbir şey söylemez, bir kısır döngüdür." (Okur ve Özçiftçi, 2003: 72) diyen yönetmen, bir anlamda kurmayı denediği 'suskunca geri çekilme estetiği'nden söz etmektedir.

Yarın Asla Ölmez'in anlatı yapısı bir mobius şeridi gibidir. Bir anlamda kısa devre yapan gerçeklik, böylece son derece spekülatif bir hal almıştır. Filmde anlatıyı kuran üç temel metin vardır. Geçmişe ait görüntüler, röportajlar ve anlatıcı. Bu üç metnin birbiriyle eklemlenme biçimi filmin hakikat meselesiyle ilişkisini ortaya çıkarır. Bir yandan bu üç hat birbirine gerçek bağlarla bağlıymış izlenimi yaratır, diğer yandan bilinçle yerleştirilmiş uyumsuzluklar söz konusu bağları koparır. Kopmalar ve yeniden bağlanmalar film boyunca devam eder. Sahneler, çekimler, sesler ve metnin kimi zaman irrasyonel ilmeklerle birbirine tutturulması nedeniyle, izleyicinin filmi zihninde bütünsel düzeyde kurması mümkün olmaz. Artık izleyicinin zihninde Türkiye sınırları içindeki Marla'ya ait görüntüler vardır, ama aynı zamanda görüntüdeki Marla pek de Türkiye'nin parçası değil gibidir; yine de

bu, bazı sahneler, örneğin denize çıplak giren bir grup genç adam ya da Uzakdoğu keşişlerine benzer oldukça büyük bir topluluğun bulunduğu sahneler için oldukça nettir. Aynı şekilde, Hayrettin Bey'i anlatan bir anlatıcı vardır, Hayrettin Bey'e ait görüntüler vardır, Hayrettin Bey'e ait sözler vardır ama anlatıdaki çelişkiler bakımından, Hayrettin Bey gerçekte var mıdır, yok mudur, kesin değildir. Mühendisler, iletişimciler, yayıncılar ve farklı sanat alanlarından insanlar, röportajlarda Marla ve Türkiye'ye ilişkin açıklamalar yapar. Görüş bildiren bir kişi, işkembe-i kübradan atan ve alıntıları parçalayıp anlamı saptıran akademisyenlerden bahsederken (Hayrettin Bey'in susuşuna dolaylı bir gerekçe ortaya koyarak) "Birileri böyle bir ortamda susup kenara çekilebilir" der.

Özgüven, ***Yarın Asla Ölmez***'de sahte belgeseli denemiştir. Gerçekleştirdiği temel oyun, sahte referanslar kullanmak ve bu sahte referansları yanıltıcı ilmeklerle kendi bağlamı dışındaki söylemlere eklemlemektir. Oysa klasik belgeselin söylemi "kamera, yalan söylemez"dir; imge ile temsil ettiği şey arasında güçlü ve doğrudan bir bağ bulunduğunu iddia eder. Klasik belgesellerde görüşüne başvurulan bilim adamı ve uzmanlar ciddi ve ağır başlı sunum tarzı aracılığıyla bir güvenirlilik zırhı, bir bilimsellik kültü ardından konuşurlar. Buna karşılık sahte belgesel, temsilin (görünenin) gerçekliğini araştırır; imge ve gerçeklik arasında kurulan güven ilişkisini kırarak imgenin gerçekliği temsil etme iddiasını şüpheli konuma sürükler (Hight ve Roscoe, 2001: 11). Nihayetinde, pratikte her belgeselin 'sahte' (kurmaca) olduğunu savunan yönetmen için, ***Yarın Asla Ölmez***'de kullanılan teknik, **Özgüven**'in gerçekleştirdiği soruşturmalara (belgesel - kurmaca / gerçek - sahte / gerçek - hakikat) son derece uygun bir kılıf olur.

Şizofreni Hastalığı "1" *(2005)*



Yirmialtı saniyelik bu kontrada şizofreni hastalarının çalışabileceği, evlenebileceği ve tedavi edilebileceği bilgisi, netliği bozuk bir noktadan görünür hale gelen, sonra tekrar netliği bozularak gözden kaybolan yazılar aracığıyla verilir. Bu yazılara paralel, yine **Ethem Özgüven**'in okuduğu, kontra süresince devam eden bir metin, yönetmenin sıklıkla başvurduğu temaya (gerçek/hakikat) geri döner:

> *Tüm çağlar boyunca bilmek hep iddialı bir kelime olmuştur. Objeleri, olayları, kavramları gerçek anlamda anlamak kolay değildir. Gerçekleri tam olarak kavramak, tanımlamak, anlamak, daha açık bir söyleyişle bilmek için dünyaya doğru mesafeden, doğru ışıkta, doğru açıdan bakmak gerekir. Şizofreniye doğru açıdan bakınız.*

Filmde bakmak, görmek ve gerçek teması imgelerin görünüş biçimlerinde kendini gösterir. Göz imgesi de tekrar karşımıza çıkar. Işık patlamaları, netlik değişiklikleri ve yine hızlı kurgu, görüntülerin kavranabilirliğini zorlaştırıp sorunsallaştırır. Bu tarz bir görüntü tasarımı, görmenin her zaman kolaylıkla gerçekleştirilebilen, doğal bir yetenek olmadığını hissettirmektedir. "Gerçek" balıklar ve kağıttan yapılmış "gerçek olmayan" balıklar, çalışmada kullanılan ana imgelerdir. Böylece, varlıkları bilmenin zorluğuna, söz konusu imgeler aracılığıyla, gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ilişkinin sorgusuyla dikkat çekilir.

***Alethea - Hakikat** (2007)*



Hakikat, Bergama halkının siyanürle altın çıkartmak üzere topraklarına yerleşen uluslararası bir şirketle yıllar boyu süren mücadelesini takip eden **Özgüven** ve ekibinin ***Hayır*** (1997), ***Işık İnsanları*** (1998), ***Işık İnsanlarının Uzun Yürüşü*** (2001) gibi adlar ile güncellenen çalışmalarının kırkbir dakikalık son kurgusudur.[10] Yönetmene, filmleriniz neden yeni adlarla tekrar tekrar gündeme geliyor (mesela ***Silikozis*** de ***Toz***'a dönüşmüştür) diye sorduğumuzda gelen cevap kısadır: "Olaylar tamamlanmıyor ki..."[11] Çekimlerine 1994 yılında başlanan, ancak tamamlanmayan ***'Hayır'*** süreci, yirmi yıl kadar sonra böylece ***Hakikat***'e varmıştır. Sömürgeci belgesel tarzının zıddı olan ***Hakikat***, aynı zamanda **Özgüven**'in kabaca, "sanat muhalefettir" anlayışına da karşılık gelir. Belgesel başlar başlamaz - siyah bir fon eşliğinde - şu sözleri duyarız:

> *İlk başlarda diyorlardı ki bize, yani siz bir şey yapamazsınız. Siz köylüsünüz. Bir yere varamazsınız. E, baktık ki yani, oradan insanlar geliyor, buradan insanlar geliyor, çok sağ olsunlar; aa, dedik ki karıncanın kardeşi varmış. Neden biz yapamayız? Biz halkız. Neden yapamayız biz? Ve yaptık ta yani.*

Belgeselin adı ***Hakikat*** (Alethea) da, "kendisine köylü denmesine rağmen" taşıdığı gururu dışa vuran bir Bergamalı'nın sözlerinden hemen sonra açığa çıkar. Alethea ya da Yunanca özgün biçimiyle Aletheia, sahip olduğu hakikat, doğruluk, samimiyet, dürüstlük gibi karşılıkların yanı sıra 'saklı olmayan', 'unutulmuş olmayan' 'hatırdan çıkmayan' anlamlarını barındırır (Aletheia ve Truth, 1999). Bu bakımdan, yönetmenin ***Işık İnsanlarının Uzun Yürüyüşü*** için dile getirdiği "bu belgesel bir dönemi unutturmamaya yönelik" (Özgüven, T.Ye) ifadesinde kendini gösteren amaç, belgeselin sonraları aldığı ad olan ***Hakikat*** (Alethea) ile uyum sağlamaktadır. Buna paralel, ***Hakikat, Sipsi***'de olduğu gibi tarihe, köklere, hafızaya yönelir. Örtüyü kaldırıp saklı olanı açığa çıkarmayı dener. Belgeselin henüz ilk dakikasında **Özgüven**, yine ***Sipsi***'deki estetiğe benzer biçimde kullandığı ara yazılarla birlikte, görüşlerini seslendirmeyip altyazılarla konuşan, 'ardına bakmadan kaçmış' bir anlatıcı aracılığıyla

Bergama'nın geçmişinden söz açarak "Antik Pergamon ölümün yasak olduğu yerdi. Çağdaş Bergamalı'nın sorumluluğu büyüktür; yaşam kutsaldır Bergama'da" der.



Özgüven'in gerçekliği yansıtma biçiminin, hakikat fikri ile bağlarını kavrayabilmek için, yönetmenin kullandığı anlatım tekniklerine dikkat edilmelidir. ***Hakikat***, **Özgüven**'in belgeseli açık biçimde kurmaca (fiction) olarak kabul ettiğini gösteren örneklerden biridir. **Özgüven,** klasik belgesel tekniklerini kullanmasına kullanır; konuyla ilgili kişilerle röportajlar yapar, yıllar boyu yazılı ve görsel materyal toplar, Bergamalıları yerinde (Bergama'da) kayda alır, fakat elindeki malzemeye dramatik yüklü işlemler uygular. Renkli görüntüleri siyah beyaza çevirir, elektronik efektlerle eskitir, peliküllermiş gibi üzerlerini çizer ve titretir... Altın madenlerinin yol açtığı çevre felaketlerini anlatan ara yazıların fonu büyük ölçüde renksiz, soluk ve soyuttur. Yıl yıl direnişin hukuki sürecini anlatan ara yazıların fonunda, siyah beyaz fotoğraflarda 'Işık İnsanları'nın portreleri vardır. Röportajlar ve Bergama yöresini tanıtan görseller renklidir; halk eylemleri, bilim adamları ve siyasilerin katıldığı toplantılar siyah beyaz hale getirilmiştir. Müzik, belgeselin bir başka tasarım öğesidir. Elektronik altyapıyla bestelenmiş müzik, izleyici algısı üzerinde manipülatif etkiler üretebilecek niteliktedir. Belgeselde, Bergama'daki altın arama şirketleri ve bu şirketlerin yol açtığı sorunlar gündeme geldiğinde müzik (Bergama'dan yana olup) tahrif edilmiş sesler aracılığıyla tedirgin edici bir gerilim, bir rahatsızlık yaratır. Tüm bunlarla birlikte, ***Hakikat***'te görüntü ve sesin birbirine geçişleri, bağlanışları; filmin kısa çekimlerinin hızlı akışı ve ritmik sıralanışı bir gerçekliğin belgelenişi kadar, bir tasarımı, bir tarzı ön plana çıkarır.

İhtiyar bir Bergamalı'nın ***Hakikat***'te, etrafında onun yaşlarındaki birkaç kişiye gazeteden bir altın madeni faciası hakkında haber okuduğu bir sahne vardır. İhtiyar okumasını sürdürürken, yönetmen, bir ayrıntı çekimle gazetenin köşesindeki günün tarihine kesme yapar: 29 Haziran 2000. Burada, Bergamalı bir ihtiyar bir altın madeni haberi okuyorken, tam da o sırada bir kamera çıkagelmiş değildir; söz konusu olan, kamera oradayken kendisine altın madeni haberi okutulan Bergamalı bir ihtiyarın varlığıdır. Benzer bir durum, kahvehanede bir televizyondan topluca izlenen Eurogold şirketi tanıtımı için de geçerlidir. İnsanlar kahvehaneye toplanmış, görüntüler televizyona yansıtılmış ve bu "gerçekçi" mizansen sayesinde, Eurogold ile halk arasındaki gerilime dair bir izlenim elde edilmiştir. Böylece, **Özgüven**'in oluşturduğu mizansenler ile "hakikat fikri"nden uzaklaşmadan gerçeği ne şekilde büktüğü görülmektedir. Rol yapan insanın gerçekçi değil ama hakiki olduğu anlar bunlar olmalıdır. Belki de nesnellik hakikate öznellikten daha az yaklaşmaktadır kimi zaman, nesnel tekniklerle yaratılamayan bir gerçeklik, ancak öznel koşullar altında ortaya çıkabilmektedir. Örneğin, Bergamalı ihtiyar belki

gerçekte o gazeteyi okumayacak ya da okurken yanında bir kamera olmayacaktır, fakat haber gerçektir, gazete belki orada değildir ama vardır ve o ihtiyarı, Avusturalya'daki çevre olayı, hemen yanı başındaki altın madeni hakikatte canına kastettiğinden dolayı, herkesten fazla ilgilendirmektedir.

Özgüven, öznel olmanın da ötesinde bir tek belgesel türünü, propaganda belgeselini tanıdığını ifade ediyordu. ***Hakikat'***te de yaşamdan taraftır. Çokuluslu şirketlere ve büyük olana karşı, küçük olanın yanındadır. Evet, Eurogold ve Koza gibi şirketlerin karşısında **Özgüven**, Bergamalının yanındadır yanında olmasına ama ona göre gerçekte belgeselcinin ötekini/nesneyi birebir temsil kabiliyeti diye bir şey yoktur, yönetmen en nihayetinde bizzat kendini savunur.[12] **Özgüven** de hayatı boyunca hep zevk aldığı işleri yaptığını ve hiçbir misyonunun olmadığını söyler ve şöyle devam eder: "Mesela ***Işık İnsanları***'nın çekimleri için Bergama'ya gittiğimizde; İstanbul'dan uzak müthiş bir doğa, koskoca bir şirkete direnen müthiş insanlar, güç veriyor bunlar bana. Zevk alıyorum (anlatımdaki 'sapmalar' ya da yönsüzlükler burada çıkıyor olabilir)" (Okur ve Özçiftçi, 2003: 72).

"Büyük balık küçük balığı yutar" gerçeğine karşı çıkan ***Hakikat***'te öyle ya da böyle propaganda süreklidir. Bir başka deyişle ***Hakikat***, Bergama direnişi aracılığıyla küçük balıkları onurlandıran epik bir kahramanlık öyküsü veya şiiridir. Bu epik anlatı, kaba bir hamaset yerine muzip bir kara mizah duygusu,[13] estetikle kurulmuş bir mesafe ve (yönetmeni hiçbir şey göründüğü kadar romantik değildir dese de) akıntıya karşı kürek çeken romantik bir duyuş yüklüdür (Özgüven, T.Yd).



Silikozis'in ***Toz'***a dönüşmesi gibi, birçok **Özgüven** belgeselinde konu adeta canlıdır, bir nevi yaşamaktadır. Olayların canlı oluşu onları takip etmeyi gerektirir.[14] Yıllar boyu toplanan materyalleri içinde barındırması itibariyle ***Hakikat***, söz konusu takibe özel bir anlam katar. Bergama direnişinin ilk belgesel (***Hayır***) zamanındaki çocuklar, ***Hakikat***'te yetişkin olmuşlar, yetişkinlerse bir hayli yaşlanmış ve (ilk görüntülerinde siyanürle altın aramanın en güvenilir yol olduğunu savunan, ancak yıllar sonra, şirketin yarattığı kirliliğin farkına varıp, işten ayrılarak Bergama direnişine katılan Eurogold eski mühendisi **Hasan Gökvardar** gibi) olgunlaşmıştır.

Belgeselin ortaya koyduğu en son hakikat ise, tüm mücadelenin sonunda madenin hala faaliyette oluşudur. Fakat bundan çok kısa süre önce açılış jeneriğindekine benzer şekilde, siyah fonun üzerinde, bir bilim adamının 'altın macerası' hakkındaki düşüncelerini dinleriz:

Çok komik, yeraltından çıkarılıyor cevher, metal haline getiriliyor, külçe dökülüyor ve tekrar merkez bankalarının birkaç kat altında, zeminin beşinci, onuncu katında

yeniden yeraltına gömülüyor. Ve bu iş için de çok para harcanıyor ve bu işten çok para kazanılıyor. Yöresinde bu işin yapıldığı insanlar genellikle bundan bir şey kazanmıyor. Onlara kalan, işin zehirli yanı...

Belgeselin değil, bir 'hikaye' ya da karanlık bir masalın sonu gibidir.

***Toz** (2009)*

"Türkiye biliyordu bu iş bu kadar tehlikelidir, insanların hayatlarıyla niye oynuyor, niye izin veriyordu bu insanlara?" (*Toz*'da, bir silikozisli). Tuzla Tersaneleri'ndeki yoğun işçi ölümleri sonrasında gerçekleştirilen ***4857*** adlı belgesel sonrasında **Özgüven** ve ekibi bu kez sağlıksız çalışma koşulları nedeniyle silikozis hastalığına yakalanan insanların kanuni haklarını arama ve hesap sorma mücadelesini takibe alır. ***Silikozis*** (2009) belgeseli de ***4857*** gibi ekibin dışından gelen bir taleple, kot kumlama işçilerinin dahil olduğu bir komitenin isteğiyle doğmuştur (Günerbüyük, 2010). Bu başlangıç sonrasında otuz dört dakikalık ***Silikozis***'e ulaşılacak ve gelişmelere uyarlanarak, belgesel otuz yedi dakikalık bir yeni kurguyla - daha önce sözü edildiği gibi- ***Toz*** (2009) adını alacaktır.

Filmin ilk dakikalarındaki bir sahnede, bir hasta ve ardından üç hasta daha bir doktora sorunlarını anlatır. Bu kısımdaki klasik zaman akışını kıran kurgu oldukça dikkat çekicidir. İkinci hastanın yüz çekimi sonrası karşı açıda doktorun göğüs çekimine, hemen ardından yeniden ilk açı ve ölçeğe geçilir, ancak bu kez doktorun karşısında ikinci hasta yerine bir başka hasta vardır. Dördüncü hastanın karşımıza çıkışı da benzer şekilde gerçekleşir. Üçüncü hastanın karşı açısında doktor "Kaç saat çalışıyordunuz günde?" diye sorar, açı bir kez daha değiştiğinde, ölçek aynıdır fakat karşısında üçüncü hasta değil dördüncü hasta vardır...



Toz'da, monitörün karşısında toplanmış bir grup insanın kot kumlama işçilerinin yaşadıkları sorunları anlatan kişiyle (Avukat **Özlem Ayata**) diyaloğa girmeleri, ***Hakikat***'deki gazete okuma sahnesi veya Eurogold videosunun Bergama halkı tarafından seyredilişine benzer bir mizansendir. Dinleyiciler üniversite öğrencileri ve öğretim elemanlarıdır. Aslında onlar büyük olasılıkla, doğal koşullar altında Kot Taşlama İşçileri Dayanışma Komitesi üyesi **Ayata** ile hiç karşılaşmayacaklardır. O halde **Özgüven**, bu mizansen*iyle* yeniden gerçekliğe müdahale edip yapay bir yola girmiş, fakat nihayetinde hakiki bir gerçeklik üretmiştir. Burada, normalde bir araya gelmeyecek tarafların buluşturulması kurmaca iken, anlatan ile dinleyenler arasında doğan ilişki; merak, soru ve bakışlar gerçektir.[15]



Kot kumlama işçilerinin çalışma koşullarının irdelendiği mizansenin ardından, işçiler yararına düzenlenen bir gecede sahne alan Kafkas oyuncuları ile silikozisli bir işçinin sözleri karşılaştırılır. Görüntüler ritmik bir kurguyla iki taraf arasında gider gelir. Güçlü, özgüvenli ve mutlu görünen oyuncular olanca coşkularıyla kendilerini gösterirler. Yakın çekimler, oyuncuların halihazırda hızlı olan hareketlerinin anlamı üstündeki vurguyu arttırır, aynı mantıkla, sahnedeki coşkuya kimi ani kamera hareketleri de destek verir. Karşı cephedeki işçi ise kendisini görüntüleyen tek çekimlik yumuşak ve kısa bir pan hareketi dışında, sabit kamera ölçüsünde durgun, keyifsiz, sitemli ve bitkindir. Oyuncular her devreye girdiğinde, Kafkas oyunlarında seri bir şekilde kullanılan karakteristik bir vurmalı çalgının sesini duyarız. Buna karşın işçinin konuşmasında ek bir ses veya müzik yoktur. Böylece, bir insanın yitirdiği yaşamsal olanakları "bir söz dahi etmeden" gündeme getiren **Özgüven**, aynı zamanda bu ritmik sekansın başlangıcında, onbeş yıl kadar önce yaptığı "kurgusal" bir seçimin benzerini gerçekleştirmiş gibidir. Atletik Kafkas hareketlerinin çekimlerini takiben işçi, "aşırı derecede bir nefes darlığı var" der ve araya giren dört saniyelik Kafkas sahne gösterisinin ardından işçi bir kez daha tekrar eder: "Aşırı derecede bir nefes darlığı var, elli metre bile zor yürüyorum, aşırı derece." Bu çekimlerin filme yerleştirilme biçimi, ***Köle*** belgeselindeki "Tohum yabancı, tohum yabancı" ifadesini kullanan sinemasal aklı hatırlara getirir.

Bir basın toplantısına geçilir. Silikozis hakkında çeşitli bilgilendirmelerin sonunda, **Özlem Ayata**'nın "Salı günü Bakırköy adliyesinde saat onbirde hepinizi desteğiniz için bekliyoruz; suç duyurusunda bulunacağız." sözleri henüz tamamlanmadan, toplantı görüntüsünün üzerine alkış sesleri düşer. Alkışlar, toplantının değil, adliye önündeki eylemin alkışlarıdır. Bu durum somut olarak ancak adliye sahnesinin altıncı çekiminde anlaşılır. Söz konusu sahnede, gerçekçi yaklaşımın aksine zaman katmanları kurgusal olarak üst üste bindirilmiştir ve bir anlamda gelecek, 'şimdi'de sürmektedir. Adliye sahnesinde **Özgüven**'in konusuna bir nevi canlı muamelesi yapışına hizmet eder şekilde, aynı anda birden fazla kamera kullanarak (***4857***'de de görülen) akış halindeki olayı farklı açılardan tüm yaşamsallığı içinde yakalama çabası da göze çarpar.

Özgüven, "Sesimiz Nefesimizdir" adlı dayanışma gecesinde sahne alan grupların söyledikleri şarkıların yer aldığı bölümlerde de gerçekliği (zaman, mekan, nesne ve kişiler arasındaki bağları) radikal olarak yeniden kurar. Bu bağlamda, çöp toplayıcılarına ait çekimler ile ***Tamirci Çırağı*** şarkısını birleştiren kurgu daha özellikli bir konumdadır. Klasik zaman/mekan algısının ötesinde, çizgisel olmayan bir akış içinde, görüntülerin kavranışının aklen değil, daha çok duyumsanarak sağlandığı bu kurgu, oluşturduğu psikolojik atmosfer ve mekan duygusuyla ***Toz***'u, gerçekliği

"olduğu gibi", birebir yansıtmayı ilke edinen "gerçekçi" belgesellerden ayrı -hatta kurmaca filmden farksız- bir konuma taşır.

Sonuç

'Çoklukla görmeyiz sıradan insanlar olarak; yalnızca bakarız.' **Ethem Özgüven** çalışmalarından birinde böyle sesleniyordu. Bakmak sıradan insanınsa, maddeyi görünür kılanın ne olduğunu göstermek sanatçının işiydi. Yönetmenin kurmaca ve hakikat kavramlarına yaklaşımını belirleyen ana çerçevenin bu olduğu söylenebilir. **Özgüven**'in, bu çerçevede yer alan 'sanat muhalefettir' tavrı da, baktığımız şeyleri 'olduğu gibi' kabul etmeme anlayışıyla birlikte, 'gerçeğin yorumu' olarak tanımladığı hakikate bağlanmaktadır. Hakikat gerçeğin bir yorumu ise, hakikat, 'tamamlanmayan olaylar' nedeniyle hep hareket halindedir ve **Özgüven**, birçok ("belgesel") çalışmasında yaptığı gibi, çekim sürecini bu harekete cevap verebilecek biçimde düzenlemektedir.

Dört bir yan kurmaca filmlerle kaplıyken, hakikatin kurmacada olduğunu söyleyen **Ethem Özgüven**, diğerlerinden nasıl ayrılmaktadır? Geniş bir kesim, bir gerçeklik düzlemine dayanarak kurmacaya yaslanmaktadır. **Özgüven** ise, formülü tersten okuyanlar arasındadır. Kurmaca onun için, büyük ölçüde, gerçeğin kendisinin 'kurmaca' olmasından dolayı anlamlıdır. Hakikate, gerçeği birebir yansıtmak idealiyle değil, onun 'sorunlaştırılmış', şüpheli bir yorumu olan kurmacayla ulaşılabilecektir. Yansıtma düz mantığıyla (hakikatin rahmi olan 'kurmaca' düzlemini reddederek) gerçekliği temsil ettiği kabul edilen resim ve seslerin çoğaltılması, **Ethem Özgüven**'e göre hakikati bulunduğu yerden daha da derinlere itmektedir (Özgüven, 2007a).

'Gerçeğin tekrar üretimi olanaksızdır ve gerçek yansıtılamaz.' Öyleyse, gerçek tekrar üretilemiyorsa, öznel (kurgusal) olarak yeniden inşa edilecektir. **Özgüven**'in bakışı, gerçeğin kendisinin bir algılama sorunu olduğunu söyleyen modernist sanatın bakış açısı ile paralellikler taşımaktadır. Yönetmen, filmlerinde yüzeysel okumalara direnç gösteren, şeylerin göründüğü gibi olmadığı bir estetik kurmaktadır. **Özgüven** filmleri – doğrudan deneysel olanlarıyla sınırlı kalmadan- bu yaklaşımı tutarlı bir biçimde sürdürür. **Ethem Özgüven**'in ortaya koyduğu estetik, yapay öykünmelere dayalı bir modernizm değil, yönetmenin, inanmadığı bir verili gerçeklik yerine biçimle oynayarak hakikati yakalamayı hedeflediği bir üsluba karşılık gelmektedir; bu, sahte belgeselinde (***Yarın Asla Ölmez***) ipuçlarını verdiği meseleleriyle birleşen 'suskunca geri çekilme estetiği'yle aynı şeydir.

Görünen ile ancak kısıtlı bir ilişkisi olan hakikate, basit düzeyde gösterilenlerin sıralanışıyla ulaşmak, **Ethem Özgüven**'e göre her zaman mümkün değildir. Gerçeği kimya, hakikati ise simya işlemine benzeten yönetmen, söz konusu sorunu dolaylı anlatımla çözmeyi dener ve hakikati göstermekten çok, onu duyumsatmayı (olayların kavramsal bilgisi yerine yaşantısını vermeyi) seçer. Anlam, elle tutu-

labilir değildir **Özgüven** için ve üretilenler, 'metinlerarası, anlamlandırmalararası, gerçek ve illüzyon arası bir alanda uçuşurlar.' Filmlerini, şiirinin (şiirselliğinin) ifadesi olarak kabul eden yönetmenin bu sözleri, aynı zamanda, esin aldığı şiir dili ile anlam (hakikat) arasındaki bağları hatırlamamıza neden olur. **Özgüven**'in bir koruyucu melek olarak algıladığı **İlhan Berk**'in şiir ve anlam ilişkisi üzerine yazdıklarına bakıldığında bir miktar daha açıklığa kavuşulur:

İyi bir şiir bir şey anlatmak şöyle dursun, ona uzaktan yakından yanaşmaz; arkasını döner. Anlatılmaz olanladır onun çabası, savaşımı. Ordadır gözü, oradan seslenir, bakar. Böyle bir şiirde anlama sarılmak işe yaramaz. Bunda usun da yararı yoktur. Usla yaklaşmak şiiri bütün *bütün* çıkmaza sokar. Ne denli üstüne gidilirse gidilsin boş bir duvara çarpılacaktır. Us çünkü bir şiiri anlamaya yetmez. Kendi dışında hiçbir şey görmez us (Berk, 1997: 51). (...) İyi bir şiir bir yalvaç sözü gibi çok boyutlu ve bütün yorumlara açıktır. Bu yüzden *çokanlamlılık her iyi şiirin kodudur. Kendini oradan gösterir. Çok sesli, çok renkli bir yerden geliyordur. Tüketime, harcanmaya gelmez, kapar kendini. Anlam yalnız sezilir, duyulur ancak (Berk, 1997: 52).*

'Yönetmen en nihayetinde bizzat kendini savunur'. Bu kimin sorusu? **Ethem Özgüven**, filmlerinin merkez noktasına yerleşmiştir. Bu bağlamda, anlatımındaki 'sapma', 'yönsüzlük' ve 'taraflılıklar' bir hatadan çok, hakikatin temel bir niteliğiyle ilgilidir. Gerçeklik ancak onu yorumlayan bir bakışın varlığıyla anlam kazanır. **Özgüven**'in anlatımı, kişiselliği ve şiirselliği hakikat anlayışının özüdür. Bu durum **Rilke**'in nesneyi öznenin bakışıyla mühürlediği şu iki dizeyle özetlenebilir: "Tamamlanmaz hiçbir şey, ben bakmadan / durur tüm oluşumlar kıpırdamadan (Rilke, 2009: 25). **Özgüven**'in eylemlerinin büyük bölümü, gerçekliğin 'olduğu gibi' filme aktarılamadığı, bir bakıma her şeyin 'kurmaca' olduğu bir evren tasavvuru içinde gerçekleşmektedir. Onun için, duygu ve algıyla iş gören kurmacada ilk amaç, bir sanat eseri yaratmaktır. Gerçek bir sanatçıda var olması gereken temel niteliklerden biri ise, genellikle sıradan insanın bakışında bulunmayan, kaçınılmaz, özgün bir gerçeklik algısıdır. Tüm bunlardan hareketle, **Özgüven**'in zihnini meşgul eden asıl meselenin, bir sanatçı için yazdığı metnin içeriğinde gizli olduğu söylenebilir: 'Evreni kavramanın sırrı, bazı ender bakışlarda saklıdır. Kapıları açan o bakıştır. Dünyayı anlamlı kılan, o bakıştır...' Yine bu bakımdan, **Ethem Özgüven** gerçek, hakikat ve kurmaca ilişkisi zeminini de kullanarak sanat uzamında yol almış ve ender bakışları kendine pusula etmiştir, denebilir.

Dipnotlar

[1] Ethem Özgüven, kişisel görüşme, 17 Nisan 2010.

[2] "...rol yapan ya da oyun oynayan ya da yalan söyleyen bir insan gerçekçi bir insan değildir ama hakiki olabilir. Gerçeğe adım adım ve az bir bilgiyle ulaşabiliriz ve onu kolayca sınayabiliriz. Ama hakikat karmaşıktır. Gerçek bir kimya işlemiyse hakikat bir simya işlemine daha yakındır" (Özgüven, T.Ya).

[3] Alternatif alan, Ethem Özgüven'in kimi zaman gerçek belgesel, kimi zaman da bağımsız

belgesel olarak ifade ettiği, "sömürgeci belgesel" (National Geographic, History, Discovery benzeri) örneklerinin dışında bir gösterim ve dağıtım ağı bulunan, anaakımda yer almayan belgesellerin alanını tanımlar.

[4] Ethem Özgüven, kişisel görüşme, 5 Mayıs 2009

[5] Petra Holzer'in Positions on the Margins adlı metni Özgüven ve ekibi adına bu muhalif sesi kuramsallaştıran çalışmalardan biridir (Holzer, 2003).

[6] Yaşlı ustanın ustalığına dair herhangi bir söze (ya da yazıya) yer verilmez. Filmde usta, ustadır: Usta olduğu söylenmez. Elindeki çakıyı kullanışındaki beceri ve malzemesiyle ilişkisindeki dolaysızlık apaçıktır.

[7] Anlatıcıya göre, Hayrettin Bey'den kalan bir filmle sörfün, Batı'dan elli yıl önce keşfedildiği kanıtlanmıştır.

[8] Özgüven, kişisel görüşme, 12 Nisan 2010.

[9] Özgüven, kişisel görüşme, 18 Şubat 2011.

[10] En son, yerini Koza adlı bir Türk şirketine bırakır.

[11] Ethem Özgüven, kişisel görüşme, 17 Nisan 2010.

[12] Özgüven'göre, birilerinin yerine ya da birileri adına söz söylemeye niyetlendiğimizde onları iki gruptan birine dahil etme eğilimindeyiz. İktidar ya da muhalefet, ben ya da öteki, ezen ya da ezilen gibi. Oysa ötekini benden ayırmak olağanüstü zordur ve belgeseller aynı anda ezen ve ezilen olunabileceğinin farkında olmalıdır. Yoksa bazıları sürekli olarak ötekinin yerini alarak ötekinin temsilciliğini yapacak ve bunu yaparken de yalnızca ve yalnızca kendini gerçekleştirecektir (Özgüven, 2007c).

[13] Karamsar ve satirik romanlarıyla bilinen Kurt Vonnegut Jr. da Ethem Özgüven'in sıkça telaffuz ettiği ve en sevdiği yazarlar arasındadır. Özgüven, Vonnegut'un "acının komedisi" (kara mizah) ile meşgul olduğunu ve onun son derece önemli bulduğu çalışmalarından etkilendiğini ifade etmiştir (Ethem Özgüven, kişisel görüşme, 12 Nisan 2010).

[14] Bu çalışmanın yayımlanma aşamasında Toz'un da Kum (2011)'a dönüştüğüne tanık oluruz.

[15] Ethem Özgüven, kişisel görüşme, 18 Şubat 2011.

Kaynaklar

Açıkgöz, E (2008, Haziran) Vay be, Durumumuz Gerçekten Vahimmiş!. Petra Holzer ve Ethem Özgüven ile söyleşi, Cumhuriyet Dergi, http://www.yapi.com.tr/Haberler/vay-be-durumumuz-gercekten-vahimmis_62243.html, erişim tarihi: 29. 09. 2011.

Alethea and Truth (1999) M. Inwood (ed) A Heidegger Dictionary (1.Baskı), Blackwell, Malden, Massachusetts, 13.

Bal, A A (2007) Plastik Sanatlarda Mevlâna ve Mevlevilik Anlayışının İzleri, SÜMAM - Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik Sempozyumu 14-16 Aralık 2006, Konya, http://www.belgeler.com/blg/2hfx/plastik-san-mevlana, erişim tarihi: 29.09.2011.

Berk, İ (1997) Poetika, Yapı Kredi, İstanbul.

Ertürk, G (2008, Temmuz) İşsizlik Korkusu Ölümden Beter. Petra Holzer ile söyleşi. Mirror, http://www.sadibey.com/2008/07/11/issizlik-korkusu-olumden-beter/, erişim tarihi: 29.09.2011.

Günerbüyük, Ç (2010, 17 Nisan) Dileğim, belgeselleri doğuran ihtiyacın bitmesi. Ethem Özgüven ile söyleşi. Evrensel, http://www.evrensel.net/haber.php?haber_id=67976, erişim tarihi: 29.09.2011.

Henning, B E (2000) Erol'un Sanatı, Cevat Çapan (çev) B.Madra ve H. Dostoğlu, (ed), Erol Akyavaş: Yaşamı ve Yapıtları, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, syf.47-51

Hight, C, Roscoe, J (2001) Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality, Manchester University, Manchester and New York.
Holzer, P (2003) Positions on the Margins, Associação Cultural Videobrasil, São Paulo.http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=75618&cd_idioma=18535, erişim tarihi: 29.09.2011.
Jesus, de E. (2005, Nisan) Ethem Özgüven ile söyleşi. Associação Cultural Videobrasil. São Paulo.
http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=75618&cd_idioma=18535, erişim tarihi: 29.09.2011.
Okur Y ve Özçiftçi, G (2003, Haziran) Belgesel Zamanını Doldurdu, Şimdi Reklam Var, Ethem Özgüven ile söyleşi. Altyazı 19, 72.
Özgüven, E (2007a) Belgesel Gerçekler Engeller 1999-2007,
http://belge-sel.blogspot.com/2007/05/belgesel-gerekler-engeller-1999-2007.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (2007b) Belgesel ve Emperyalist İllüzyon. http://belge-sel.blogspot.com/2007/05/belgesel-ve-emperyalist-illzyon.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (2007c) Temsil, http://belge-sel.blogspot.com/2007/05/temsil.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (2009b) Belgesel Sinemaya Dair Yazılar I - Belgesel ve Televizyonda Belgesel, Yeni Film, 18, 61.
Özgüven, E (2009c). Yeni Çağın Belgeselleri Reklamlar. http://kontralar.blogspot.com/2009/12/yeni-cagin-belgeselleri-reklamlar.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (2010a) Birlikte Yaşamak: Geçirgenlik. http://kontralar.blogspot.com/2010/02/birlikte-yasamak-gecirgenlik.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (2010b) Belgesel Sinemaya Dair II - Belgeselde Gerçeklik ve Hakikatı Tanımlama, Yeni Film, 19, 116.
Özgüven, E (2010c) Şiir Yitince, http://kontralar.blogspot.com/2010/02/siir-yitince.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (2010d) Çıkmaz Sokak: Reklam, http://kontralar.blogspot.com/2010/02/cikmaz-sokak-reklam.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (2010e), SS: Sosyal Sorumluluk: SS, http://kontralar.blogspot.com/2010/02/ss-sosyal-sorumluluk-ss.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (2010f) Kontra nedir niçin Kontra 1989-2009, http://kontralar.blogspot.com/2010/02/kontra-nedir-nicin-kontra-1989-2009.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (2010g) Okul, Oyun, http://kontralar.blogspot.com/2010/02/okuloyun.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (T.Ya) Hakikat, http://belge-sel.blogspot.com/2007/05/hakikat-bilim-ve-sanat-zerine-adl.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (T.Yb) Kameranın Gerçeği. http://www.arkeoatlas.com.tr/foto_atlas/foto_notlari/02585/, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (T.Yc) Mekanı Tanımlamak; (Festival/ler, Sanat, Sanat Eser/leri). http://www.kameraarkasi.org/kisafilm/makaleler/mekanitanimak.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (T.Yd) Bizim Deniz. http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/2008/bizimdeniz.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Özgüven, E (T.Ye) Işık İnsanlarının Uzun Yürüyüşü, http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/2000/isikinsanlarininuzunyuruyusu.html, erişim tarihi: 29.09.2011.
Rilke, M. R (2009) Dua Saatleri Kitabı, Yüksel Özoğuz (çev), Yapı Kredi, İstanbul.

SORUŞTURMA

ALTYAZININ NİTELİKLE SENKRONİZASYONU

altuğ kaan paçacı

İnternetin sinemaseverler için en büyük artılarından biri, istenilen film ve dizilerin istenildiği zaman izlenebilmesini olanaklı kılması oldu. Böylece filmler, piyasanın arzına bağlı kalmadan talep edilebilir oldular. Yani artık izleyiciler vizyonda gösterilen filmler ve piyasaya çıkan DVD'lerle yetinmek zorunda değillerdi. İnternet paylaşımı bir takım yasal hakları ihlal ederek, kültür ürünlerinin büyük bir kısmını burjuvazinin elinden alıp herkesin kullanımına soktu. Artık koleksiyoner olmak kabarık cüzdanların değil, internet bağlantısı ve biraz hevesli olmanın göstergesiydi. Bu kolay ulaşım, ulaşınca hevesi yitirmeyi, az okuyarak çok izlemeyi, izlenmek için izlemeyi tedavüle sokmuş olsa da yeni çağın sinemaseverleri değişik türlerden, farklı ülkelerden vizyon dışı filmleri kendi aralarında popülerleştirdiler. Bu yeni piyasanın kendi ağında dil sorununun giderilmesi gerekiyordu. Burada sinemaseverler, sorunları kendi içlerinde çözme yoluna gittiler. Filmlerin çoğuna, uluslararası dolaşımında ortak dil haline gelmiş İngilizce altyazı ekleniyor, gerisi ise sinemayla dilini geliştirmek isteyenler için zevkli bir oyun haline geliyordu. Bu oyunda çoğunlukla değişim aracı olarak yeşil kâğıtlar kullanmak yerine, sinema kültürü paylaşılıyordu. Altyazı için açılan siteler çeviri denetimlerini devreye sokarken, çevirmenler de odaklanmaları gereken terim araştırması, argo kullanımı, Türkçeye hâkimiyet gibi konularda daha iyiye ulaşmak için tartışıyorlardı. Tabii ki bu diyalog sorunsuz gitmedi, nicklerin çarpışması kanlı oldu ve bugünün çevirilerinin argo dilini besledi.

Biz de bu oyundaki rol arkadaşlarının birbirini tanıması gerektiğini düşündük. Çevirmenler sorduğumuz sorular aracılığıyla, filmin dilini ortaya çıkarma yolunda gerekenleri, sorunlarını ve çözüm yollarını, emek vererek sevilen bu yolun uzun vadedeki zorluklarına karşın devam etmelerini sağlayan kendi motivasyonlarını anlatarak, birçok farklı konu hakkında fikirlerini paylaştılar. Kolaylıkla ulaştığımız şeylerin arkasındaki emeği anlamak, izleyiciye ancak izleme konumundan çıktığı zaman yürüyebileceği patikayı gösteriyor. Bu patikada yavaşça ilerlemenin keyfine varmak ise her devirde olduğu gibi zor. Kolayca ulaştığıyla yetinenlere selam olsun!

Çevirilerini internette paylaşan çevirmenlere dair bir profil çizmenizi rica etsek.

BitterMoon: Birbirinden çok farklı, sayısız çevirmen var ama bir genelleme yapmak istersek: '20'li yaşlarda, üniversite öğrencisi ya da yeni mezun, henüz kalıcı bir iş sahibi olamamış ve bu yüzden boş zamanı olan, bekâr bir kitle' diye özetleyebilirim. Bu sadece benim tahminim ve ben bu genellemenin tamamen dışındayım.

Clint Eastwood: Yaş olarak genelde 20 ile 35 gibi bir skala var tahminime göre. İçlerinde öğrenci olan, işi çevirmenlik olan ve mühendisinden doktoruna diğer meslek grupları da var. Eğitim düzeyi yüksektir; en az yüksek okul, daha çok üniversite. Genel sosyo-ekonomik konum ise orta direğin ortası ile alt kısmı diye düşünüyorum. Koca koca şirketlerde müdürlük yapan çevirmenler de biliyorum elbette. Ayrıca gurbetçi arkadaşlar da var.

Doctor_jivago: Çoğu 18-30 yaş arasında, bir kısmı çalışıyor olduğu için maddi bağımsızlığa sahip ama büyük çoğunluğu öğrenci olduğu için herhangi bir maddi gelirleri yok. Hemen hemen hepsi kentli ve orta sınıf tabir edilen sosyo kültürel-ekonomik sınıf mensubu.

Kurt_thewolf: Büyük bir çoğunluğu lisans eğitimi gören ya da bu eğitimi bitirip iş hayatına atılan kişiler. Meslek hususu oldukça geniş bir yelpazedir: Memur, öğretmen, mühendis, doktor, asker, polis, grafiker, yazılımcı vs.

Nano: Kendi profilimi çizmem gerekirse, 42 yaşında, lise mezunu, ev hanımı bir bayanım. Sosyo-ekonomik durumum ortanın üstü.

Bildiğimiz kadarıyla çevirilerini internet üzerinden ulaştıran çevirmenler para kazanmıyor. O halde çevirmenler için bu işin temel güdüleyeni nedir?

Clint Eastwood: Evet, para kazanılmıyor. Gönüllü işler. Benim açımdan İngilizcemi geliştirmeye yönelik bir güdü vardı. Geliştirdim de. Okul dışında herhangi bir kurs almadım. Yanlış çevirerek, sonra düzelterek öğrendim. Gramer kitaplarından daha çok şey öğretiyor yabancı dile dair. Bir de gönüllüce uğraştığınız için öğrenme arzunuz yüksek ve daha kolay kafanız alıyor her şeyi.

DeaDy: Evet, internette paylaşıyorsanız para kazanmıyorsunuz. Sitelerin kuruluş amacı da paylaşım zaten. DivxForever ve DivxPlanet ilk kurulduklarında p2p siteleriydi. Daha sonra altyazı önem kazanmaya başlayınca, altyazı üzerinde yoğunlaşmaya başladılar. Zaten bu iki sitenin konsepti dünyada yok bildiğim kadarıyla ya da çok azdır.

Doctor_jivago: Birkaç nedeni var; bunlardan en önemlisi "şöhret" olmak, adını duyurmak ve ego tatmini. Çok küçük bir kısmı da İngilizcelerini geliştirmek için çeviri yapıyor.

Johnny mo: Evet, ekstrem durumlar haricinde internet üzerinden ulaştırılan ve yine internet üzerinden indirilip kullanılan çevirilerin sahipleri para kazanmıyor. Ama tabii bu şekilde internet üzerinden kendimize bir portföy oluşturup, bu işi gelir getirici bir aktiviteye dönüştürme potansiyelimiz var. Yine isim duyurma ve popülarite kazanma, yabancı dili-ana dili geliştirme ve sinema sevgisi çevirmenlerin bu gönüllü faaliyetine gerekçe gösterilebilecek diğer etkenler.

Nano: Beni güdüleyen şey 2007 yılında keşfettiğim Uzakdoğu sinemasıydı. O zamanlar çok fazla Uzakdoğu çevirmeni yoktu. Çeviri yapanların çoğu da usta çevirmenlerdi. Onların çevirileriyle seyrettiğim her Uzakdoğu filminden büyük keyif aldım. Ve gün geldi ben de 1-2 Uzakdoğu filmi çevirdim. Bu işte en büyük etken hem yedinci sanatı sevmek, hem de çeviri yapmayı sevmek bence.

Navyblue: Kendi adıma konuşacak olursam, çeviri yapmaya şöyle karar vermiştim; yıllarca internetten film ve altyazı indirip sinemalarda izleme fırsatı bulamayacağım pek çok film izledim. Bir gün kendi kendime şöyle dedim; "Sen de İngilizce biliyorsun. O halde neden diğer insanlar gibi çeviri yapıp bunu insanlarla paylaşmıyorsun?" Bu motivasyonla başladım çeviri yapmaya ve pek çok çevirmenin de benzer motivasyonla çeviri yapmaya başladığını düşünüyorum. Aksi takdirde, insanların özel zamanlarından feragat ederek tamamen ücretsiz olarak yaptığı bu iş, bu kadar geniş bir kitle tarafından benimsenmezdi.

Nazo82: Uyku sorunum yüzünden geceleri ayakta olduğumdan kafamı dağıtacak bir şeyler ararken bir şekilde çeviri işine bulaştım. Sonrasında hoşuma gidince de devam ettim.

Çevirmenler aynı zamanda birer sinefil mi?

BitterMoon: Çevirmenlerin çoğu kesinlikle "sinefil" değil. Öyle olsa kendi tercihleri olan filmleri çevirirlerdi. Çoğu çevirmen, çeviri isteklerini değerlendirerek çeviri yapıyor. Popüler olanı çevirme konusunda bir yarış var. Bazen aynı filmi birkaç kişi birden çeviriyor. Önce bitirmek için aceleci davranılıyor ve bu da hatalara yol açıyor, vs. (Forumlarda, önemli bir yönetmeni ya da oyuncuyu tanımadığını ya da hiç izlemediğini itiraf eden çevirmenlere rastlıyorum).

Clint Eastwood: Büyük ihtimalle. Ama bu sinefillikten ne anladığınıza bağlı. Çok film izleyen insanlardan bahsediyorsak, evet, bunlar çok film izleyen insanlar. Ama şöyle bir ayrım yapabilirim: Bazıları sinefildir, bazıları ise film manyağı. ***Jeepers Creepers 9***'u, ***Delta Force 7***'yi (laf ola beri gele) izleyen bir sinefille karşılaşmadım ama film manyağıyla karşılaştım. Bu filmleri de çevirenler var yani.

DeaDy: Sinefil diyebilir miyiz ya da hepsi için geçerli olur mu bilmem ama kendi adıma sinefil olduğumu söyleyebilirim. Aynı filmi ya da sahneyi bir müzik parçası dinler gibi defalarca izlediğim olmuştur.

Kurt_thewolf: Çevirmenler birer sinefil değildir. Sinefil kelimesi daha yoğun anlamlı bir olgu. Çevirmen sadece filme yoğunlaşıp, o filmin en anlamlı şekilde anlaşılmasını sağlayan kişidir. Sinefilin tüm hayatı filmlerdir. Onsuz vakit geçiremez, hayatı yaşayamaz. Çevirmen için sinefil demek, öncelikle sinefillere haksızlık etmektir. Tabii ki çevirmenler arasından da sinefil denilebilecek arkadaşlarımız da var ama tüm çevirmenleri böyle görmek yanlış bir kimliklendirme olur.

Nano: Esasında her çevirmen bir sinefil olmalı. Ama tanıdığım bazı çevirmenler, çeviri yapmaya başladıktan sonra filmlerden ve sinemadan haberdar olmuşlar. Bir de "sırf çeviri yapma gayesi güden, ne çevirdiğini pek önemsemeyen kişiler var" desem daha doğru. Çocukluğumdan beri filmler ve sinema hayatımın vazgeçilmez bir parçası oldu. Sanırım ben bir sinefilim.

Navyblue: Düzenli olarak çeviri yapan çevirmenlerin tam bir sinefil olduğunu düşünüyorum. Hatta çevirmenlerin motivasyon kaynaklarının başında izlediği güzel filmleri, diğer insanlarla paylaşma dürtüsünün yer aldığı yadsınamaz bir gerçektir.

İnternetteki çevirileri beğenilen kimi çevirmenlerin Cnbc-e gibi kanallardan dizi çeviri teklifi aldığı doğru mu? Ya da bu tip başka teklifler geliyor mu?

BitterMoon: Böyle bir şey duymadım ama Digiturk film kanallarında yayınlanan dört filmde, kendi çevirilerimin, bilgim dışında (bazen dublajda, bazen altyazıda) birebir kullanıldığına şahit oldum. Bu kanallara çeviri yapan profesyonel çevirmenlerin, net üzerinde daha önce çevirisi yapılmışsa bu çevirilerden mutlaka yararlandıklarını düşünüyorum. Zaten yıllar önce **Okan Bayülgen**'in programına katılan bir profesyonel çevirmen (sanırım TNT için çalışıyordu) ***Lost*** dizisinin çevirilerinde, netteki çevirilere baktığını itiraf etmişti.

Clint Eastwood: Hem kanallardan hem de başka ortamlardan teklif alınıyor. Ben de bir tanesinden almıştım, ama önerdikleri ücretler bayağı düşüktü. Başka ortamlardan kastım ise korsan ortamı. Onlar bile bu kanallardan yüksek ücret öneriyorlar.

Doctor_jivago: Cnbc-e değil ama çok uzun bir süre başka ajanslarla çalıştım. Bu şekilde teklif alıp TV kanallarına çeviri yapan tanıdıklarım da var.



Nano: Bu tip tekliflerin edildiğini ben de internette okudum ama ne derece doğru emin değilim. Ayrıca farklı bir durum da söz konusu... Televizyon kanalları bizlerden habersiz çevirilerimizle film yayınlıyorlar. Bu benim başıma geldi. Ortak çevirimiz **Thomas Vinterberg**'in ***Submarino*** filmini Digiturk Festival kanalında birebir dublajda kullanmış. Ayrıca Kanal 24 **Ounie Lecomte**'nin yönetmenliğini yaptığı ***A Brand New Life*** çevirimi benden habersiz yayınladı ama kanalda benim çevirimin yayınladığını gördüğümde ne kadar sevindim anlatamam...

Çevireceğiniz filmleri kendi zevklerinize göre mi belirliyorsunuz?

BitterMoon: Çevireceğim filmlere kesinlikle kendim karar veriyorum. Sinema tarihinde henüz Türkçe çevirisi yapılmamış çok önemli filmler var. Seçimlerimi onlar arasından yapıyorum. Vizyon filmlerini çevirmeye sıcak bakmıyorum. Onlar zaten sinemalarda gösterime girerek ya da DVD'si çıkarak izleyiciye bir şekilde ulaşıyor.

Clint Eastwood: Ben tamamen kendi zevklerime göre çeviriyorum, bunda da çok ısrarcıyım. Zevk almak gerek, zaten ücretsiz bir iş. Çevirilerimi paylaştığım yer de buna müsait. Bazı siteler, arkadaşlarımızı yönlendirmek istiyorlar diye duyuyoruz. Mesela sitenin adımini mesaj atıyor, "ya falanca film çevrilmemiş, çevirsen de izlesek" tarzında samimiyetle karışık yönlendirmeler yapmaya çalışıyor. Görev verme şeklinde değil ama rica veya tabir-i caizse "zarflayarak". Bazı çevirmenler de popüler olma ve takdir görmek istenciyle daha yeni veya konuşulacak filmlere de yöneliyorlar tabi. Ama en sonunda onlar da rayına oturuyor, sürekli sanal bir takdir görmeyi de kanıksıyor insanoğlu çünkü.

DeaDy: Evet, kendi zevkime göre belirliyorum. Filmi önce beğenmem lazım ki onun da başkaları tarafından izlenmesi gerektiğine kanaat getirebileyim. Diğer etkenler sanırım ortamda isim yapma isteği oluyor, kastettiğiniz buysa. Sonuçta binlerce kişinin takip ettiği bir ortamda saygınlık kazanma şansınız var. Ha bu saygınlık ne kadar gerçek orası meçhul tabii. Çünkü genel olarak izleyici sizinle pek ilgilenmez, zaten altyazıyla izleyenlerin çoğu çeviri muhakemesi yapacak konumda değildir. Onlar sadece izler, istediğini alır ve başka filme geçer.

Nano: Bireysel çevirimlerimde kendi zevkime göre seçiyorum. Bazen dostlarımın çeviri isteklerini de kıramıyorum. Bir de ortak çeviriler oluyor. Ben kendimi Uzakdoğu çevirmeni olarak görüyorum ama Avrupa ve Latin Amerika filmlerini de çok sevdiğim için fırsat bulduğumda çevirisini yapmaya çalışıyorum. Genelde festival filmleri çeviriyorum desek yanlış olmaz.

Bir filmi çevirebilmek için dil yeterliliği ne düzeyde olmalı? Bazı filmleri çevirirken, konusu nedeniyle araştırma yapmak gerekiyor mu?

BitterMoon: Çeviri yapacağınız dili çok iyi düzeyde bilmeniz şart. Yerine göre bir sözcüğün birçok farklı anlamı var. O sahnede hangi anlamda kullanıldığını iyi tespit etmeniz gerekir (en çok çeviri hatası da bu yüzden yapılıyor). Kendi adıma çevireceğim filmle ilgili mutlaka geniş bir araştırma yapıyorum. Özellikle film gerçek olaylara ya da kişilere değiniyorsa, o olay ve kişileri çok iyi bilmeniz gerekiyor. Bazen günlerce araştırdığım oluyor. Birçok çevirmen arkadaş, altyazı dosyasına ekstra bilgi notları ekleyerek bu konudaki ciddiyetlerini gösteriyorlar.

Clint Eastwood: Film çevirebilmek için insanın yabancı dil bilmesi yeterli değil. Türkçeyi iyi bilmesi gerekiyor öncelikle. Argosuyla, deyimiyle, yapısıyla. İngilizcede

bazen "yes"i "hayır" diye çevirmek, üslup denemelerine girişmek zorunda kalabilirsiniz. Bir Ortaçağ dönem filmi çevirirken, daha eski Türkçe kelimeler kullanılır meselâ. Bu da Türkçeyi idrakten geçiyor. Araştırma gerekiyor bazı filmlerde. Mesela ben ***Unstoppable***'ı (Scott, 2010) çevirmiştim ve demiryollarında çalışan bir üyemizden terimler hakkında yardım almıştım.

Kont Dracula: Dil yeterliliği çok üst düzeyde olmalı. Hem kaynak dile, hem de Türkçeye. Özellikle argo ve deyimler çevirmeni ters köşeye yatırabilir. En son karşılaştığım şeyi örnek vereyim. Üç karakter arabaya binmeden önce biri çıkıp "Shotgun" diyor. Normalde İngilizceye hâkim olduğunu düşünen biri neden söylediğini anlamadan "Tüfek" diye çevirebilir ama aslında olay üçünün içinden ilk "Shotgun" diyenin ön koltuğa oturma hakkını kazanması. Bunu "Ön benim" diye çevirmezseniz orada kopukluk yaşarsınız. Araştırma yapmak zorunda kaldığınız filmler oluyor.

Nazo82: Dil yeterliliği üst düzeyde olsa bile elbette bazı yapımlar gereğinden fazla araştırma gerektirebilir. Örneğin tıpla ilgili bir çeviride mutlaka araştırma yapmanız gerekir. Kafanıza göre çeviremezsiniz.

İnternet sitelerinden indirebileceğimiz çevirilerin güvenilirliği nedir? Güvenilirlik açısından ön plana çıkan site ve isimler var mı? Yanlış çeviriler olduğunda bunlar eleştiriliyor mu, üzerine konuşuluyor mu?

Clint Eastwood: Bence DVD'lerdeki altyazılarla kafa kafaya, hatta daha bile güvenilir. Tabi sitelerin onaylama durumlarını bilmek gerek. Sitede bazı çevirileri "yeşille", bazılarını "kırmızıyla", bazılarını "sarıyla" işaretlerler. Hepsinin aynı kalitede olması imkânsız. Yeşil çevirmenin çevirisini, DVD çevirisine tercih ederim. Mesela son çıkan çevirilerde ön planda olan Batigol var, DVD çevirisi olsa da oturur yine de Batigol'un çevirisiyle izlerim. Site olarak ise kendi dâhil olduğum Yedinci Gemi ve Türkçe Altyazı'yı öne çıkarabilirim. Daha önce dâhil olduğum, Divxplanet ve DivxForever'daki arkadaşlarımızı da tanıyoruz genelde. Yanlış çeviriler eleştiriliyor tabii ki, sert tartışmalar da yaşıyorduk ama şimdi daha bir oturdu her şey. Hem siteler yapı olarak geliştiler, hem de çevirmenler. Son beş sene içinde internet sitesi kaynaklı çevirilerin kalitesi çok arttı. Bazı DVD firmalarının bizim arkadaşlarımızın çevirilerini "apararak" ufak değişikliklerle DVD'lerine attığını biliyoruz.

DeaDy: Bence mevcut sitelerin en büyük sorunu eleştiri. Gönül işi yapan insanların eleştirilmesinin doğru olmadığını savunanlar var ama bence bu yanlış. Hatalar konuşulmalı. Sitelerin bu konuda aldıkları tavır tamamen çevirmeni kaybetmemeye yönelik olduğu için çoğu aynı hata, ileride başkaları tarafından da yapılmaya başlandı ve bir kelimenin hayatımıza ilk girişi gibi hatalar değiştirilemez boyuta ulaştı. Halbuki hesapta paylaşım sitesi olan yerlerde hatalar da paylaşılmalı.

Doctor_jivago: İnternette çeviri yapan kişiler, bu işi amatörce yaptıkları için kalite açısından büyük beklenti içinde olmamak lazım. Bu nedenle, altyazı indirmek için

hangi siteyi kullanırsanız kullanın indireceğiniz altyazının kalitesini bu bağlamda değerlendirebilirsiniz. Bir de zaten bir kişinin çevirdiği altyazı hemen hemen tüm altyazı sitelerine yüklendiği için X veya Y sitesinden indirmeniz arasında fark yok. Yanlışlıkları düzgün bir üslupla çeviriyi yapan kişiye iletirseniz karşılık almanız mümkün. Ama benim şahsi gözlemim internette çeviri yapan kişiler hata yaptıklarını genellikle kabul etmiyor ve yaptıkları hataları mantığa bürüyerek, cansiperane şekilde savunuyor.

Kurt_thewolf: İnternet üzerinden paylaşılan çevirilerin güvenilirliği konusu eskiden bir muamma idi. Ancak her işte olduğu gibi, bunda da zaman geçtikçe ve ilgi arttıkça bir denetim mekanizmasının gerekliliği ön plana çıktı. Bu mekanizma da hemen hemen belli başlı her altyazı sitesinde mevcut. Hatalı çeviriler elbette ki eleştiriliyor. Hem bu altyazı sitelerinin forumlarında hem de internetteki toplulukların birleşme yerlerinde birçok eleştiri mevcuttur. Zaten çevirmenlerin çoğu e-posta adreslerini altyazı çevirilerinde belirtirler ki, bir eleştiri bir hatalı kısım varsa bildirilsin diye.

Nazo82: Benim kullandığım tek altyazı sitesi divxplanet.com. Zaten o sitede eklenen altyazılar, belli bir değerlendirme yapıldıktan sonra izleyicilere sunuluyor. Tabii yapılan hiçbir değerlendirme yüzde yüz doğrudur diye bir şey yok. Yanlış çeviriler olduğunda üzerine konuşulduğu oluyor çoğu zaman. Genelde çevirisi kötü not almış kişiler itiraz ediyor ve yanlışlarını görmek istiyor hâliyle. Bu tip tartışmalar düzeyli şekilde yaşandığında karşı tarafa birçok şey katar bence. Herkes hata yapabilir sonuçta, "ben oldum" diyen büyük yanılgıdadır.

Çeviri işini 'profesyonelce' yapan kanal ya da şirketlerin çevirilerinde de ciddi sıkıntılar oluyor. Sizce Türkiye'de altyazı işi yeterince özenli mi?

BitterMoon: Ne yazık ki altyazı çeviri işini 'profesyonelce' yapanlar da bu işi yeterince ciddiye almıyor. Bazen TV'de öyle çeviri hatalarına rastlıyorum ki filmi izlemekten vazgeçiyorum. Bu da sanırım, yabancı dil eğitim sistemimizdeki sorunlardan kaynaklanıyor. Tabi bir de bir işi zevk için değil, ekonomik nedenlerle yapıyorsanız artık o iş sizin için bir zorunluluk oluyor ve özensizleşiyorsunuz.

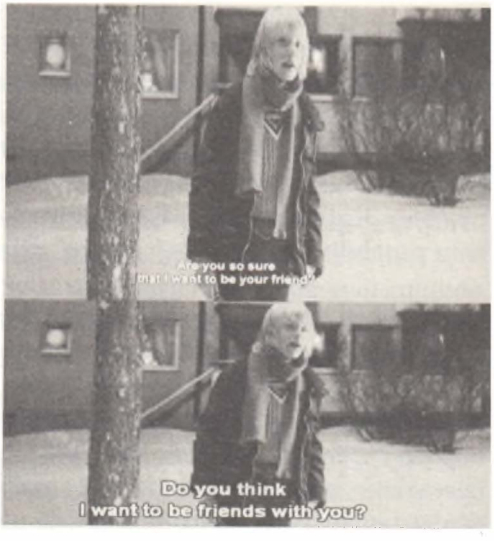
Doctor_jivago: Altyazı değil ama ciddi bir dublaj çevirisi sıkıntısı var. Bunun da çeşitli nedenleri var; süre kısıtlamaları, denetim olmaması, çeviri ücretlerinin düşüklüğü vb. Sonuç olarak Türkiye'de altyazı ve dublaj çevirisi işinin özenli olduğunu söyleyemeyeceğim.

Kont Dracula: Okuduğumuz ya da bildiğimiz kadarıyla Türkiye'de bu işi profesyonel yapan insanlara çok fazla imkân verilmiyor ve yaptığı işe saygı duyulmuyor. Kanallarda çalışan arkadaşların isimlerini hiçbir yerde göremezsiniz. Hâlbuki bir kitap çevirisinde, çevirmen yazar kadar tanınır bazen. Tercih edilme sebebi bile olabilir kitap için. Ayrıca RTÜK gibi kurumlar yüzünden argolar, konuşmalar, sah-

neler kesilip, yumuşatılınca çevirmenin elinden bazen bir şey gelemediğini hissediyorsunuz. Herkesin Cnbc-e çevirmenleriyle "neden fuck kelimesini kahretsin diye çeviriyorlar ki?" diye dalga geçmesi gibi. Bu, onların suçu ya da başarısızlığı değil. Şahsen ben Türkiye'de bu işi yapanları başarılı buluyorum.

Kurt_thewolf: Profesyonel çevirmenleri düşünecek olursa, iş sahibi sana çok çok kısıtlı bir zaman içerisinde birçok çeviri isteğinde bulununca, o dar zamanda işleri yetiştirebilmek adına çevirmen ya baştan savma bir çeviri yapıyor, ya da kolaya kaçıp internet üzerindeki çevirilerde biraz oynama yapıp kendi çevirisiymiş gibi lanse ediyor. Maalesef ülkemizde altyazı çevirmenlerine sağlanan imkânlar oldukça kötü ve sınırlı. Altyazı çevirmenliği, profesyonel bakımdan bir çeşit sömürü gibi. O yüzden tam manasıyla profesyonel bir iş kolu olduğu bile söylenemez.

İngilizce olmayan filmlerde orijinal dilinden çeviri yapılması rastlanır bir durum mu? Sizce ikinci çeviri -İngilizceden- dili bozuyor mu?



Clint Eastwood: Bu az rastlanır bir durum. Almanca, Fransızca ve Flemenkçe bilen arkadaşlar olduğunu biliyorum. İspanyolca ve Aramca üzerinden çeviri yapıldığına da tanık oldum. Ama dediğim gibi Türkiye'de çoğunluğun yabancı dili İngilizce. Ama bunun zorunluluktan ileri geldiğini söylemek lâzım. Yoksa çevirinin çevirisini okumak tabii ki bir tercihe kalmış olsaydı, kimse bunu tercih etmezdi. "Lost in translation" (Coppola, 2003) diye bir şey var, kendisini Türkçeye çevirince bile "Çeviride kaybolan şey" diyoruz; tam anlamını vermiyor. Yani terimin kendisi bile tam anlamını yitiriyorken, bunu içeren şeylerin iki dilin süzgecinden geçerek üçüncü bir dile çevrilmesi dili bozmasa bile tadı bozar. Burada çevirmen devreye girip, tonlamadan falan kelime seçiminde çıkarım yapmak zorunda.

DeaDy: Uzakdoğu filmlerinin çok revaçta olduğu dönemlerde sıkça karşılaşırdık bu durumla. Kaynak altyazı bulmak zordu ya da daha doğrusu düzgün kaynak altyazı bulmak zordu diyeyim. Ama ortamda Çince ya da Korece bilen olmadığı için mecburen yine çeviriyi biz yapıyorduk.

Kont Dracula: İngilizce dışında özellikle Fransızca, Almanca ve Rusçaya çok hakim olan ve o dildeki filmleri çevirirken İngilizce alt yazı karmaşasına girmeden orijinal dilinden çeviren sayılı insanlar da var.

Navyblue: Kendi adıma konuşacak olursam, çevirilerimin bir kısmı Almanca orijinal altyazılardan ve hatta dinlemeden yapılmıştır. Orijinal dili bilmek her zaman için daha doğru çeviriler ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Orijinal dilden İngilizceye, İngilizceden de Türkçeye çeviri yapmak, orijinal altyazıda kullanılan dilin inceliklerinin ortadan kalkmasına sebep olacaktır. Türkçede bu durumu anlatan çok güzel bir deyim vardır; tavşanın suyunun suyu diye... İkinci dilden yapılan çeviriler de kanımca tavşanın suyunun suyu gibi biraz tatsızdır.

Nazo82: İngilizce olmayan filmlerde orijinal dilden çeviri yapılması rastlanır bir durum ama çok çok nadir görülüyor. İkinci çeviri, dili mutlaka bozuyor. Birkaç tane ikinci dilden çeviri yaptığım oldu ama pek içime sinmedi açıkçası bu sebeplerden.

Bu sorulardan bağımsız olarak, konuya dair eklemek istediğiniz şeyler varsa paylaşınanızı rica edeceğiz.

BitterMoon: Aslında hep kaynak dilden çeviri yaparken ortaya çıkan aksaklıklardan bahsettik. Ama bana göre asıl sorun, kaynak dili iyi bilmekten öte kendi dilimizi iyi konuşup yazabiliyor muyuz noktasında. Çünkü çevirilerde yapılan en ciddi hatalar Türkçe hataları. Çevirmenlerin çoğu, yabancı dili çok iyi bilseler dahi kendi dillerini düzgün kullanamıyorlar. Ne yazık ki çoğunluk hâlâ en basit dilbilgisi kurallarından habersiz, "de", "mi" ve "ki" eklerini ne zaman ayrı, ne zaman bitişik yazacaklarını bile bilmiyorlar. Virgülden, noktadan sonra boşluk bırakmayı bilemeyenler var. Beni altyazılarda en çok rahatsız eden konu Türkçeyi doğru kullanamıyor oluşumuzdur.

Clint Eastwood: Çevirilerin "daha Türkçe" olmasından korkmamalı; bu da çok tartışılan bir konu. Amerikalı "inşallah der mi yahu" diyenlerle karşılaşabilirsiniz. Ama hayatınızda kaç kere "lanet olası aşağılık" daha da basiti "korkarım ki", "umuyorum ki" dediniz bir düşünün. Ya da cumhurbaşkanına "Bay Cumhurbaşkanı" dedik mi ki, ABD Başkanı'nı "Bay Başkan" diye çeviriyoruz? "Sayın Başkan" demekten kaçınılmamalı. Yani "cut the shit out!"u "kes tıraşı" diye çeviren, "I'll be damned"i "lanetleneceğim" diye çevirmeyen çevirmen candır.

Kont Dracula: Bir durumdan bahsetmek istiyorum. Özellikle popüler filmlerde ve dizilerde çevirmenin alt yazıyı hemen çevirmesi bekleniyor. Gecikme oldukça çevirenin üstüne gidip, kavga çıkaran, küfreden bile olabiliyor. Bu gönüllülüğe dayalı bir paylaşım işi. İnsanların, çeviri yapan kişilerin de birer hayatları olduğunu düşünmeleri ve saygı göstermeleri önemli. Bazen tek bir teşekkür tüm emeğinize değebiliyor ama herkes böylesine kolay ulaşınca her şeye, bunu bile çok görüyor.

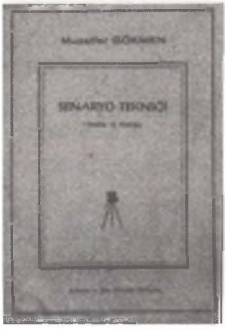
DeaDy: Bence çeviriyi yetiştirmek için acele edilmemeli. Sonuç olarak çeviri paylaşanlar birer memur değil. Nasıl biz bu işi bir hobi olarak görüyorsak, çeviriyi bekleyenler de bunun farkında olmalı ya da farkına vardırılmalı. Sitelerdeki çevirmenler sadece kendine karşı sorumludur.

SİNEMA KİTAPLIĞI

SENARYO TEKNİĞİ (TEORİSİ VE PRATİĞİ)

muzaffer gökmen
ankara-son havadis matbaası
1955 / 216 sf.

gökhan gökdoğan



Muzaffer Gökmen'in kaleme aldığı ***Senaryo Tekniği*** kitabı, ülkemizdeki sinema kitaplığında bulunan senaryo üzerine yazılmış en yaşlı kitap olma ünvanını, 1955 doğumlu olması ile elde etmiştir. Kitabın çok az sayıda basılmış olması, kapak tasarımının amatör doğallığı, elinize alır almaz sarsıyor okuyucuyu.

Kitabın amacı yakın dönem senaryo kitaplarının aksine, sınırları çizilmiş bir senaryo anlayışını veya bir senaryonun seyirciyi yakalaması için dikkat edilmesi gereken püf noktalarını okuyucuya aktarmak değil. Yazıldığı dönemi de göz önüne alırsak, daha çok o dönem Türkiye sinemasının sorunlarını çözmeye yönelik bir anlayışı var. Örneğin kitabın önemli bir kısmında senaryonun sinema için gerekliliğinden, bir fikri ya da olay örgüsünü senaryoya dökme aşamasını atlayarak, doğrudan çekim aşamasına geçilmesinin yanlış olduğundan bahsediliyor. Bu ve benzeri tartışmaları kitapta okudukça, dünya sinemasında **Lumiereler**'in doğaçlama çektiği belgesel filmlerden sonra farkedilen (daha doğrusu ihtiyaç duyulan) bir anlayışın, Türkiye sinemasında 1955 yılına kadar hala benimsenmediği gerçeği ile yüzleşiyoruz.

Kitap, bize senaryonun gerekliliğinden, çekimlere hatları belirlenmiş ve kağıda dökülmüş bir senaryo ile planlıca gitmenin bir şey kaybettirmeyeceğinden bahsederek, senaryonun aşamalarını aktarmaya başlıyor. Bu bölümleri okurken döneminden dolayı farklı şekilde isimlendirilmiş senaryo aşamaları ile günümüz senaryo aşamaları arasında ilişki kurmaya çalışıyoruz. Üzerinden yarım asırdan fazla zaman geçmiş bir anlayışı kavramaya çalışmak, okuyucuya farklı bir keyif veriyor.

Bu bölümü renklendiren bir diğer nokta da her senaryo aşamasından sonra, o aşamayı anlamamızı sağlayacak bir örneğin bulunması. Daha sonra senaryonun bölümleri ve dilini anlatabilmek için gerekli olan bazı temel sinema kavramlarından söz ediliyor. Örneğin kitabın bir kısmında resimlerle desteklenerek çekim ölçeklerinden bahsediliyor ya da bir başka kısmında daha teknik konulara girilerek, iki sahne arasındaki geçiş türleri (fade in/ fade out: kitaptaki diliyle fondü açık/ fondü kapalı) anlatılıyor.

Kitabın *"Senaryo Hakkında Umumi Fikirler"* isimli bölümü ise, günümüz senaryo kitaplarına en yaklaştığı yer. Bu bölümde iyi bir senaryo yazımı için çok temel sayı-

labilecek bazı ufak ipuçlarından bahsedilmiş. Kitabın sonunda ise dünya sinemasındaki önemli filmlerin senaryoları kitapta anlatılan aşamalar üzerinden incelenmiş. Kitabın günümüz okuyucusu için en büyük dezavantajı, döneminden kaynaklı ağır dili. Çekim ölçeklerinin resimlendirildiği kısımda yapılmış bir iki hata ile içindekiler kısmında yapılmış hatalar da kitabın nazar boncuğu sayılabilir.

FAŞİZMİN ETKİSİNDE TÜRKİYE'DE SİNEMA (1939-1945)

ali özuyar
doruk yayınları
2011 / 359 sf.

sertaç koyuncu



Kitap, 1939-1945 yılları arasında Türkiye'de vizyona giren yerli-yabancı tüm filmleri saptayıp, bunları İkinci Dünya Savaşı ve faşizmin eksenine (olabildiğince) oturtması açısından önem taşıyor. Çalışmada yer yer hissedilen eksikler, yazarın da önsözde belirttiği gibi çoğu filmin 1959 yangınında yok olması, dönemin basın kaynaklarının Türk Sinemasına yeteri kadar yer vermemesi ve yayınlanan film eleştirilerinin de "insanda tebessüm yaratacak kadar taraflı" olmasından kaynaklanıyor. Geniş kapsamlı bir gazete-dergi araştırması yaptığı belli olan **Özuyar**, savaş yıllarında yayınlanan gazetelerin, dergilerin, gösterim yapan sinema salonlarının politik duruşlarını tek tek ortaya koyuyor. Kitabın genelini süsleyen görkemli film afişleri ve gazete ilanlarının görselleri dönemin ruhunu yansıtıyor.

Giriş bölümünde, İkinci Dünya Savaşı öncesinde Almanya-Türkiye arasındaki politik, ekonomik ilişkilere bir göz atıyoruz. Birinci bölüm Almanya'nın Türkiye'de özellikle basın, kültür ve sanat alanında yürüttüğü propaganda faaliyetlerine yer veriyor. Amaç, kamuoyunu baskı aracı olarak kullanarak Türkiye'nin Mihver devletlerin yanında savaşa girmesini sağlamak. Faşist propaganda, "Türk-Alman dostluğu"nu pekiştirecek savaş fotoğrafları sergilerinden, **Muhsin Ertuğrul**'un yönetiminde sahnelenen Alman oyunlarına, turne kapsamında konserler veren Alman müzik gruplarından, Türkiye'ye davet edilen Alman futbol takımlarına her alanda kendini hissettiriyor. Dünyaca ünlü Alman piyanist **Wilhelm Kempff**'in Türkiye'de konser vermesi gibi kültür alışverişi sayılabilecek sanat etkinlikleri, sırf sanatçının Alman olması ve konserde **Beethoven** yorumlamasından dolayı ister istemez propaganda alanına dahil ediliyor.

İkinci bölüm 1939-1945 sezonlarında Türkiye'de gösterime giren Alman filmlerine, bu filmlerin künyelerine, hangi sinemalarda kaç hafta gösterildiklerine dair

ayrıntılı bilgi sunuyor. Ancak bu bölüm, kitabın sonunda zaten yer alan film dizininin paragraflara dökülmüş hali olup, farklı olarak sadece bazı filmlerin birkaç cümleyle özetlenmiş konularına yer veriyor. Dördüncü bölüm de aynı sistemle, gösterime giren diğer ülke sinemalarına yer veriyor. Sayfalarca bahsedilen filmlerin büyük bölümünün vasat, konvansiyonel sinema filmleri olması ve film dökümü sunmak dışında yorumlayıcı paragraflara tek tük yer verilmesi okuyucuyu sıkabiliyor. Bu bölümlerde yabancı uyruklu oyuncuların izleyicileri salona çeken starlara dönüşmesini, ileride furyaya dönüşecek Mısır sinemasının Türkiye'ye girişini adım adım takip edebiliyoruz.

İkinci Dünya Savaşı sırasında sanayi tesislerinde ve sinema sektöründe kullanılan malzemeler Almanya'dan ithal ediliyor. Almanya'nın Türk Sinema sektörü üzerindeki baskılarının anlatıldığı beşinci bölüm, Hollywood filmlerinin gösterimini engellemek için, boş (ham) film ithalatının neredeyse durdurulmasına değiniyor. İngiliz haber filmleri de Almanya'nın baskısıyla yasaklanıyor. Özellikle varlık vergisinin sinema sektörüne etkileri konusunda ayrıntılı istatistiklere yer verilen altıncı bölüm oldukça etkileyici. Bu bölümde vergiye tabi tutulan sinemacılar, sahip oldukları servet, ödedikleri vergi ücretleri ayrıntılarıyla belirtiliyor. Ortaya çıkan portrede, haksızlığa uğramış gayrimüslimlerin durumu açıkça görülebilir hale geliyor. Verginin yol açtığı mali sıkıntılar, bazı yapım şirketlerinin batmasına yol açıyor.

Yedinci bölüm, savaş sırasında Türkiye'de çekilen filmleri ve yapım süreçlerini içeriyor. Savaş öncesinde İpek Film ve **Muhsin Ertuğrul**'un tekelinde olan film sektörü, ilk olarak **Faruk Kenç**'in Ha-Ka film adına çektiği ***Taş Parçası*** (1939) filmi ile değişmeye başlıyor. **Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Talat Artemel, Adolf Körner**'in yeni başlayan kariyerleri eşliğinde sinemanın, tiyatronun etkisinden yavaş yavaş kurtulmaya başlamasına tanık oluyoruz.

Kitabın son bölümü yazarın okuyuculara bir sürprizi olarak görülebilir. **Özuyar**, Almanya Büyükelçisi **Franz von Papen**'e düzenlenen suikast girişimini konu alan ***Background to Danger*** (1943), Gestapo'nun Türkiye'deki faaliyetlerini konu edinen **Orson Welles**'in başrolünü üstlendiği ***Journey Into Fear*** (1943) filmlerini çalışmaya dahil ediyor. Bu filmler, kitapta da yer verilen gerçek casusluk olaylarına dayanıyor. Hollywood'tan ilham alan ***Ankara Casusu Çiçero*** (1951), ***Ankara Ekspresi*** (1952) gibi filmler, Türkiye'de çekilen İkinci Dünya Savaşı casusluk filmleri olarak kitabın finaline ekleniyor.

Kitap, 1939-1945 yılları arası Türkiye sinemasının durumunu ve Türkiye'de sinemanın ülke politikaları adına nasıl kullanıldığı, bastırıldığı, sömürüldüğünü ortaya koyuyor. Okuyucuya faşizm, propaganda, manipülasyon, reklam gibi kavramların sinemayla kurduğu bağları inceleyebileceği, ayrıntılı bir alt yapı oluşturuyor.

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINA ELEŞTİREL BAKIŞ

editör: özgür yılmazkol
okur kitaplığı
2011 / 286 sf.

burcu atahan

Kitap, 2000'lerden sonra hareketlenen Türk sinemasının anlatım dilinin dönüşüm gösterip göstermediğini incelemeye alıyor. Artık daha çok ve birçok türden filmin çekiliyor olmasının getirdiği çeşitlilikle bu türlerin ne kadarının toplumsal klişelerden, Hollywood klişelerinden beslendiğini ya da bu klişelere çomak soktuğunu araştırıyor. İçeriği ataerkil kodlarla örülü sinema dilinde, kadının resmedilişinin 2000 sonrası Türk sinemasında kendine nasıl yer bulduğuna da değiniyor.



Reha Erdem'in ***Hayat Var*** filmi üzerinden sesin sinemada ustaca kullanıldığı takdirde en az görüntü kadar etkili bir araç olduğu ve seyirciyi ters köşeye yatıran kesintili ve çerçeve dışı anlatımla seyirciye istediğini vermeyen sinema dili ustalıkla inceleniyor. Aynı zamanda ebeveynlerin dünyasında çocukların kendilerini var etme mücadelesi, kendilerince seçtikleri var olma biçimlerine değiniliyor. Kadının modern-postmodern kavram karmaşası içinde sinemadaki konumlandırılışının toplumsal düzende arzu edilen, beklenen, pompalanan kadın erkek rol alanlarını etkileyip etkilemediği de masaya yatırılıyor. Toplumdaki gibi sinemada da kadının algılanış biçiminin onunla özdeşleştirilen negatif anlam yüklemelerinin korku sinemasında kadın temsiline nasıl yansıdığı da aynı şekilde ele alınıyor. Ve tabiî ki kışkırtılmaya devam eden ataerkil ideolojinin elinde sinemanın nasıl bir oyuncak olduğunun altı çiziliyor.

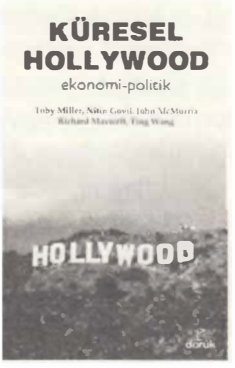
Kadın figürünün 2000 sonrası Türk sinemasında nasıl yer bulduğu, kavramsal olarak ne tür değişimlerle resmedildiği ya da ne kadar kendini tekrarlamaktan öteye gidemeyen bir anlatım klişesinin kurbanı olduğu **Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Çağan Irmak** filmleri üzerinden tartışmaya açılıyor. Kadın erkek olarak değişen rol alanları, beklentileri ve çok kültürlülükle biçimlenen diaspora sineması **Fatih Akın**'ın ***Duvara Karşı*** filmi üzerinden ayrıntılı bir biçimde irdeleniyor.

Dünya sinemasında kullanılan yeni teknolojilerin efekt uygulamalarına Hollywood'tan örneklerle tek tek değinilip, bu yeniliklerin Türk sinemasında nasıl yer bulduğu, hakkını verir biçimde kullanılıp kullanılmadığı **Cem Yılmaz**'ın filmleri üzerinden değerlendiriliyor. Sonuç olarak yer yer yetersiz değerlendirmeler, kısır irdelemelerle karşılaşılsa da konuların çoğunun hakkının fazlasıyla verildiği kitabın, okuru tatmin edeceği şüphesiz gözüküyor.

KÜRESEL HOLLYWOOD

toby miller, nitin govil, john mcmurria, richard maxvell, ting wang
çev: zahit atam, selim türkmenoğlu, yusuf can ekici
doruk yayımcılık
2012 / 720 sf.

dursun veli es



Hollywood denince nedense aklıma ilk gelen, bu diyardan söz ederken, 'Onlar bizim bilinçaltımızı sömürgeleştirdi.' diyen **Wenders** olur. Kitabın da ilk tümcesinin bu olması, elimde doğru ve okunası bir yapıt olduğu anlamına geliyor. Bundan yola çıkılarak, kitabın omurgasının global seyircinin tutumları ve psikolojisi üzerine olduğu sanılmasın. Ana başlığının altında ekonomi-politik yazması asıl derdini yeterince açık ediyor. Bu yaklaşım, **Wenders**'in üzerinde durduğu gerçeği ıskalayıp, gerçeğin nedeninden çok sonuçlarını tartışmaya açıyor. Ancak, gerçeğin ilgilendiği yüzünü çok zengin verilerle ve akılcı analizlerle sunarak önemli bir kaynak yapıt düzeyine yükseliyor.

Hollywood nedir, nerededir, sınırları nasıl çizilmiştir? Bu sorular sinemayla ilgilenen herkesin günün birinde kendine yönelttiği, yöneltmesi gereken sorulardır. Dünyada en fazla uzmanı olan sinema Hollywood fabrikasyonu veya tarzı sinemadır. Metrekareye birkaç havarisi düşmesi nedeniyle en kutsal ibadet yeri orasıdır.

Hollywood'un ekonomik baskınlığı kendini yeniden üreten bir sarmal doğurur. Bütün tablolar ve grafikler tek bir kazananın olduğu bir sinema dünyası görünümü çizer. İstatistiki veriler açısından son yılların en zengin yayını ve bu özelliği yorum zenginliğini de beraber getiriyor. Küreselleşme ve Hollywood üzerine verilen bilgi, Amerikan sermayesine ve politika yapıcılarına yol gösteren güçlerden birinin Hollywood olduğu saptamasını doğruluyor.

Hollywood firmalarının dünyayı bir platoya çevirmesi ne anlama gelir? Onun için her yer kendisinindir. Globalleşme sayesinde sermaye sınırlar ötesine taşarken, uzandığı ülkelerin kültürel ve tarihsel koşullarını kendi lehine kullanmayı amaçlar. Ortak yapımların gerekçeleri farklı olsa da bu amacında başarılı olduğu açıktır. Askeri üsler gibi film platoları da bağımlılığın bir başka göstergesidir. Ortak yapımın Hollywood için taşıdığı anlam ortakları açısından hemen hiçbir durumda aynı anlama gelmez. Gerçekleştirilen ürünün geliri bir tür haraçlar silsilesi sayesinde kendine Hollywood'ta bir adres bulur. Sonsuz bir döngü gibi durmaksızın işleyen bu düzen bazen alınan bazen de dayatılan haklarla korumaya alınmıştır.

Saldırgan uzaylılar gelirse korkmanıza gerek yok. Koyun bir Hollywood filmi beş dakikada kendi çapında bir dünyalıya dönüşeceklerine kuşku yok. Evrim Holly-

wood sayesinde globalizmden universizme uzanan bir yol izlemektedir. Küresel Hollywood bu çıkışsız görünen düzenin ekonomik ve politik altyapısını anlatan, endüstriyel sinemanın tarihine ışık tutan, arşiv ve kaynak değeri yüksek bir kitap.

YAKIN PLAN YENİ TÜRKİYE SİNEMASI

zahit atam
cadde yayınları
2011 / 703 sf.

nagihan konukcu



Yeni Türkiye Sineması'nın "eski"sinden ayrıldığı yer neresidir? "Yakın plan bir bakış", genel bir görünümün olanak tanıyacağı daha geniş bir alanı görme şansını yitirmemize neden olur mu? Yeni Türk Sineması'nın "yeni" dalgası henüz rüştünü ispatlamadığı için mi, yoksa kitap salt lokomotif isimlerin peşinden (yani ilk elden) yeninin izini sürdüğü için mi bu çalışmanın konusu içinde yer almamaktadır?

Atam'a göre 1975-1980 arası dönemde, 1980 sonrasında da sınırlı olarak üretimini sürdüren "gerçekçi sinema" için kullanılan ve kendi köklerini ülkemizden önce Batı'da bulan Yeni Türk Sineması, "yeni" sıfatını, gerçekçilik üzerinden bir sinema yaratma eğilimiyle ve egemen söylemin inşa etmeye çalıştığı Türkiye tablosunu ters yüz etmesiyle kazanmaktadır. İşte bu yıllardan itibaren genç bir yönetmen kuşağı, alternatif bir hareket içinde yer alacak biçimde ilk filmlerini yapmaya başlamıştır.

Yeni Türk Sineması'nı Avrupa Gerçekçiliği'nin mirasçısı olarak tanımlayan **Atam**'ın, 1980 sonrası dönemde Türkiye'nin ekonomik, politik ve kültürel yapısının değişmesine paralel olarak sinemadaki üretimin de değiştiğini; baskı ve sansür yoluyla kimliksizleştirilmeye çalışıldığına dikkati çekerken, ulusal sınırlar içinde bir tarifin eksikliğinden ve yetersizliğinden bahsettiğini söyleyebiliriz. Ona göre 90'lı yıllarda sinemasal anlatıdaki geleneksel kalıpların karşısına, insanın ve toplumun her yönüyle inşa edilmesini amaçlayan gerçekçi ve eleştirel bir sinema anlayışı olarak çıkan Yeni Sinema karakterlerini yaratırken, içinde var oldukları toplumsal arka planı da görünür kılmaktadır. Kendisi de tüm anlatısı boyunca kitabın sırtını, bu toplumsal yapıya dayarken, 12 Eylül tanıklıklarını, dost sohbetlerini, dönemin politik travmalarını, kısaca kendisi ve çevresindekilerinin kişisel tarihlerinin dökümünü de çıkarmıştır. Hatta önsözün ardından gelen uzunca bir serbest şiir formundaki otobiyografi de, kitabın içeriğinin öznelliğine ve dilinin kuralsızlığına da işaret eder niteliktedir. Yer yer bir bant kaydının deşifresini andıran bu dilin, okur için hem samimiyet hem de özensizlik olarak anlamlandırılabilme olasılığı yüksek. Ancak yazarın kurgusundaki ve söylemindeki serbesti, çoklukla kitabının başka-

rakterleri olan **Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim** ve **Yeşim Ustaoğlu** ile olan ahbaplığını açığa vurma çabasını ve böylelikle aslında kendisini anlatma zaafiyetini ele veriyor. Bununla beraber dört yönetmenin film çözümlemelerinin yanı sıra, kendileriyle yapılan söyleşiler de, yapıldığı samimiyetle kitapta yerini buluyor; Yeni Türkiye Sineması ve ürünleri üzerine en çetin tartışmalar da bir bakıma burada veriliyor. Öte yandan Türkiye'nin "yeni"sine değinmeden önce çizilen evrensel bağlamdaki tarihsel süreçte, politik ve ekonomik gelişmeler ile Türkiye'nin değişim ve dönüşüm öyküsünün de bu gelişmeler ve ilişkiler içine yerleştirilmesi, kitabın teorik temeli açısından önemli. Çünkü sinemamız, biraz da yeni dünya düzeninin gereksindiği bir evrilmeyle çizgisini ve anlatı dilini gözden geçirirken, kendi geleneğini ve ideolojisini de sorgulama içerisine girmiştir. Bu yüzden **Atam**'ın sinemasal yeni söylemi, aslında devletin ve toplumun yeni politik söylemidir.

Kitabın önsözünde **Sırrı Süreyya Önder**'in altını çizdiği Türk Sineması alanındaki çalışma ve üretimlerin en belirgin eksiği olarak tanımladığı "bağlamından koparılarak meseleye yaklaşma" sorununun, kitabın anlatısını yalnızca dört isim üzerinden inşa etmesi noktasında ironik olduğu bir gerçek. Çünkü **Tayfun Pirselimoğlu, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem** gibi isimleri bu çemberin dışında tutmak, bir yok saymaya mı, yoksa ötekileştirme sorununa mı işaret ediyor, merak konusu. Zira aynı şekilde ikinci kuşak yeniler olarak **Pelin Esmer, Hüseyin Karabey, Özcan Alper, İnan Temelkuran** gibi isimleri anmak, olsa olsa kitapta adı geçen dört yönetmenin yarattığı sinemasal etki ve sinemasal anlayışı görünür kılarak, öncülü oldukları "yeni"yi daha da pekiştirebilirdi.

INGMAR BERGMAN / SİNEMATOGRAFİ İNSAN YÜZÜDÜR

der: raphael shargel
çev: selim özgül
agora kitaplığı
2012 / 286 sf.

altuğ kaan paçacı



Filmleri anlayabilmek için yapılabilecek şeylerden biri de yönetmenlerini tanımaktır. Ancak bu filmler bir auteur'ün elinden çıkmaysa, yönetmenin hayatından parçalar içeriyorsa, artık bu kişisel haritaları keşfetmek elzem hale gelir. **Ingmar Bergman,** bu haritayı okuyuculara anılarını anlattığı kitabıyla zaten vermişti. Kazandığı ün, yönetmen hakkındaki haritaların bir kısmının dilimize de çevrilmesine vesile oldu.

Raphael Shargel'in yeni bir **Bergman** kitabı olmanın ötesinde röportaj sanatının kendisi üzerine de düşündürdüğü-

nü söyleyerek sunduğu ***Ingmar Bergman Sinematografi İnsan Yüzüdür***'de, 1957 ile 2002 yılları arasında yayınlanmış röportajları derlemiş. Bu uzun süre zarfında farklı ülkelerden yazar, eleştirmen ve film yapımcıları tarafından yapılan röportajlar yayın bilgileri verilerek kronolojik olarak sıralanmışlar.

Röportajlarında yönetmenin ülkesinde çalışmaktan başka bir şey düşünmezken sonunda yurtdışında film çekmesi, tekrar döndüğünde yerleştiği adasındaki hayatı, güvensiz, hırslı ve sinirli başladığı film yapma sürecinde giderek sakinleşip kendi işine bakması, senaryoda ve çekimde matematiği bırakıp sezgilerine yönelmesi, kimseye güvenmeyip setteki her birimi öğrenmek isteyen bir uslanmazken güvendiği yol arkadaşları bulması, her daim düzenli bir çalışma sisteminin olması, eleştirmenlerin söylediklerine verdiği iki uçtaki tepkilerini dizginleyip kendine karşı objektif olmayı öğrenmesi, ürettikçe acılarını sağaltıp geçmişiyle barışması ama diğer yönetmenlerin filmleriyle barışamaması ve tabii ki ölüm, yalnızlık, toplum, ilişkiler, oyunculuk ve sinema hakkındaki görüşleri yer alıyor.

Yaptığı filmlerin "insanlara bir mobilya gibi yararlı olmasını" isteyen **Bergman**'ın, yıllar boyunca değişen, çelişen fikirlerinin yanında hiç değişmeyen ve bir ezber gibi tekrar ettiği cümleleri biz de kitabın sonunda ezberlemiş oluyoruz. Kitapta, her ne kadar sahneye koyduğu oyunların bir dökümü verilmemiş olsa da, yönetmenin tiyatro yapmak konusunda ne kadar ısrarlı olduğu, tiyatroyu sinemaya tercih ettiği ortaya çıkıyor. Röportajların geniş bir zaman dilimine yayılması, **Ingmar**'ın filmlerini ve oyunlarını yaparken verdiği aralarda, burada dur durak bilmeden çalışan birinden bahsediyoruz, geçmişe dönük soruları isteksizce yanıtlarken, o anki icraatlarından ve gelecek planlarından bahsetmeyi tercih etmesinin üstesinden gelerek farklı zaman dilimlerinin **Bergman**'ını gözler önüne seriyor.

Shargel, yazarların uzun yolculuklar sonunda vardıkları Farö adasında kendilerini bekleyen çetin ceviz yönetmenle yaptıkları gergin röportajlara da yer vererek röportaj sanatı hakkında düşünmemizi sağlıyor. Geldikleri gibi dönen yazarların yanında istediklerini alıp bizi de mutluluklarına ortak eden röportaj sanatçıları da var. İngilizce baskıda başta yer alan **Bergman**'ın yaşam kronolojisi ve filmografisi, dilimize çevrilirken kitabın sonuna konulmuş, yabancı baskıda bulunan indeks de çöpe gitmiş.

Filmlerden bahsedilirken yapım tarihi verilmeden Türkçe isimleri kullanılıyor, bunlardan bazıları filmografide sadece yabancı isimleriyle yer alıyorlar. Yazıların bir kısmı önce İngilizce'ye çevrildiğinden, dilimize ulaşana kadar anlamını ve akıcılığını bir yerlerde bırakıyor. Bir de üstüne yazım yanlışlarını ekleyin. ***Güz Sonatı*** (Höstsonaten, 1978) buraya gelene kadar oluyor sonbahar sanatı! Eksik bir harita olsa da okumaya değer.

SANİYEDE 24 KARE ÖLÜM

laura mulvey
çev: selin dinginoğlu
doruk yayımcılık
2012 / 241 sf.

doğu şenkoy



Bir yolun rotası: Hollywood – Kadın – Röntgencilik – Egemen Bakış – Haz Nesnesi – Erotizm. Bir başka yolun rotası: Film karesi – Durağan anlatı – Devinim – Avangard – Zamanın Temsili. Bu farklı rotalar makas değiştirmek, geçmişi tarihe gömmek anlamında yorumlanmamalı.

Modernist düşüncenin estetik ve ideoloji sosuyla harmanlanmış sinemanın henüz demini almamışken terk edilmişliğine neden olan yeni teknoloji ve beraberinde getirdiği izleme biçimleri üzerine önemli bir tartışma alanı yaratan kitap, bugünü doğuran geçmişe ve sinemanın geçmişine yoğunlaşarak bakma şansı veren bir kılavuz misyonunu üstlenmiş.

Zamanın temsilindeki algısal geciktirim bilinçdışına seslenir. Yakalanan an okuma zamanına göre farklı çıkarımlar barındırma potansiyeline sahiptir. Sembollerin deşifre edilmesi ve anlam kaymaları, ister okuyucu öznenin birikiminden, isterse sembolün potansiyelinden kaynaklansın, göstergenin işlevselliğine, yerindeliğine ve esnekliğine bir tartışma alanı yaratır. Dün ve bugün arasında, zaman ve mekan açısından değişen koşullar ve algılar tartışma ekseninde yenilikçi söylemler geliştirme olanağı sağlar.

Teknolojik gelişmeler ve ulaşılabilirlik, önceleri ayrıksı duran temel okuma biçimlerini, eleştirel analiz yöntemlerini ve karşıt iletişim kanallarını birbirine yakın kılarken, bir yandan da sınırlarının belirsizleşmesine neden olur. Belirsizlik belki kalıcı, belki de yaşadığımız sürecin karakteristik bir özelliğidir.

Sinemanın anlık karelerden oluşan bir görüntü dizisi olduğunu unutmadan, durağan tekil fotoğraf ile akar çoğul görüntü arasındaki geçişken ilişkinin analizini örnekler üzerinden yapar **Mulvey**. Görüntünün tarihine çözümlemeci bir yolculuk gerçekleştiren yapıt, tarihin tarih olmadığı gerçeğine dönük bir göndermedir.

Vertov'un deniz feneri, **Petric**'ten sonra **Mulvey**'e de yol gösterir. Yola çıkan **Mulvey**, geçmişin birikimini geleceğe taşıma arzusunu yaşayan ***Saniyede 24 Kare Ölüm*** ile kuramcı, yazar, tarihçi, film ve yönetmen bolluğu içinde varsıl bir düşünce evreni yaratmış. Sinemanın düşünsel dünyasına yatırım yapanlar için kaleme alınmış bir güzellik bu. Güzelin kusuru olmazsa olmazmış: Sorunlu dizin toplama işlemini bilenler için işe yarayabilir.

ARADA KALMAK

meral özçınar eşli
su yayınevi
2012 / 142 sf.

altuğ kaan paçacı



Meral Özçınar Eşli'nin anahtar kavram olarak belirlediği "Arada Kalmak", **Ümit Ünal** sinemasının felsefî arka plânını açığa çıkarmak için kullanılıyor. Giriş bölümünde ***9*** (2002) filmindeki karakterlerin sisteme kendi yalanlarıyla adapte olarak samimiyetsiz bir ara bölgede kalmaları, ikinci bölümde yer alan ***Ara*** (2007) filminde 1970 sonrasında ülkemizde yaşanan değişimler karşısında bireylerin dengeyi kuramayıp arada kalmaları, üçüncü bölümde ***Gölgesizler*** (2008) filmindeki vatandaşların devletin eşiğinden geçemeyip merkez ile taşra arasında kalmaları, dördüncü bölümde ***Anlat İstanbul*** (2004) filminde masal kahramanlarının şehrin büyüsüyle karanlığı arasında kalmışlığı anlatılıyor. Toplumun modernliği tecrübe ederken yaşadığı arada kalmışlık durumunu, farklı ikilemleri konu edinen filmlerle anlatan yazar, son bölümde, ayrı bir noktada duran ***Ses*** (2009) filmini, benliğin bölünmesi ve ikizle yaşanılan mücadeleyle açıklıyor.

Eşli, elindeki anahtar kavramı, yönetmenin ***Ses*** (2009) hariç her filmine girebilmek için kullanırken, okurun bireyden yola çıkarak toplumsal olanın da çatışmasına dahil olmasını sağlıyor. Böylelikle açılan kapıların ardında salt sinemasal bir çözümlemeyle değil, psikoloji ve edebiyatla da ilişkilenmenin kaçınılmaz olduğu bir anlatıyla karşılaşıyoruz. Yazar, filmlerin aktarımında sıklıkla yönetmenin görüşlerine de başvuruyor ve bu sayede yönetmenin kültürel belleğini görünür kılmış oluyor. **Ünal'**ın yeni bir dil arayışının izini süren ***Arada Kalmak***, **Ümit Ünal** sineması ve filmlerinin metaforik dili üzerine araştırma yapmak isteyenler için bir yol açıyor.

TÜRK SİNEMASININ FELSEFİ ARKA PLANI
SİNEMAYI FELSEFEYLE DÜŞÜNMEK

meral özçınar eşli
doruk yayımcılık
2012 / 336 sf.

nagihan konukcu

Özgün bir sinema dili yaratımında felsefe nerede konumlanır? İşte bir düşünce yaratma biçimi olarak sinemanın felsefe ile olan yakın ilişkisi, bu kitabın temel izleği. Bu ilişkiyi görünür kılan, sinemaya içkin imgeyi yaratan temel unsurlar ise zaman



ve mekandır. Yani **Eşli**'nin kendi cümleleriyle söylemek gerekirse "hareket, zaman ve mekan hem felsefi düşüncenin hem de filmsel imgenin konusu olması nedeniyle, filmsel imgenin yaratımını çözümlemek, felsefi bir bakışı zorunlu kılmaktadır." Bu nedenle de işe toplumsal, kültürel ve estetik bir olgu olarak zaman-mekan tasarımından başlayan yazar, öncelikle **Bergson** ve **Deleuze**'ün kavramları üzerinden Batılı sinematografik anlayışta zaman ve mekan imgesinin yorumunu açılımlar. Ardından *Türk Sinemasal Anlatısında Zaman ve Mekan* başlıklı bölümde sinemanın Türkiye serüvenini görünür kılmak için Türk sinemasının anlatısal evriminin, toplumsal yaşamdaki değişim ve dönüşüme paralel olarak üretilen filmlerdeki görsel işitsel kodlarının izini sürer. Çünkü Türk sinemasında çoklukla ekonomik anlatıya hizmet eden zaman ve mekan kullanımı, sinemasal bir dilin oluşmasını sekteye uğratmıştır. Bu bağlamda 90'lı yıllara kadar kendini melodramın ve arabeskin yani Yeşilçam'ın duygu denizinde boğan Türk Sinemasının neden bir anlatı dilinden yoksun kaldığı sorusuna, yazarın tam da üzerine düşünmemizi sağlamaya çalıştığı çok daha önemli bir soru eklenir: "Türkiye'de bir felsefe geleneği var mı; peki ya bir dünya görüşü?"

Bu sorunun yanıtını sinema üzerinden vermeden önce, Türkiye'de felsefenin bir düşünsel etkinlik olarak var olmadığı, yadsındığı ve tamamen politik bir değişken olarak ele alındığını ifade eden **Eşli**, bunun sanattaki karşılığının da benzer şekilde batı felsefesinden devşirdiği anlatı ve karakterlerle, kendi felsefi temelinden ve tartışmalarından yoksun melez bir Türk Sineması olduğunu ortaya koyar. Peki 90'lı yıllara gelindiğinde ortaya çıkan tablo nedir? Felsefe, sinemanın tartıştığı temel konulardan biri haline gelmiş midir? Konuşan Türk Sineması artık düşünmeye, sorgulamaya, kendi kültürel geleneği içinden varoluş kaygısı duyan bir sanat pratiğine dönüşmeye başlamış mıdır? Bu soruların yanıtlarını *Yeşilçam Sonrası Türk Sineması'nda Farklı Anlatı Denemeleri* bölümünde, Yeni Türk Sineması yönetmenlerinden **Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Reha Erdem** ve **Ümit Ünal**'ın filmleri üzerinden yapılan çözümlemelerde bulmak mümkün. Bununla beraber, bölüm başlığındaki "farklı anlatı denemeleri" ifadesi bile, felsefi geleneğinden yoksun, eksik bir miras devralmış varislerin, halen bir sinema anlayışı yaratmaktan çok, bu anlayışa giden yolda verili cevaplara aldırmayıp sorular sorarak yol almayı önemsediklerini vurgular.

Ülkemizde Türk Sinemasını felsefi perspektiften ele alan yapıtların azlığı düşünüldüğünde, elimizdeki kitap, kurgusu ve anlatım diliyle de üzerine harcanan emeği açık ediyor. Ancak redaksiyon konusunda gösterilen özensizlik, kitabın akıcı dilini ve okuma keyfini örselemesi bir yana, kitaba ve yazarına karşı yapılmış bir haksızlık gibi görünüyor. Türk Sinemasının felsefeyle olan ilişkisindeki başarısızlıklarına, ilk adımlarına ve emekleme dönemine tanıklık etmek isteyenler için başarılı bir kaynak olan kitap, Türk sinemasının tarihsel gelişimindeki önemli duraklara da uğramayı ihmal etmiyor. Yol hikayelerini sevenlere...

dosya: sinema ve aşk



El Negro: *Aşka dair bir film mi çeviriyorsun? Nereden esti?*
Anlatıcı: *Bizim hikayelerimiz hep aşk hikayeleri olmuştur.*

Sur, Solanas

SİNEMADA MODERNİZM VE SON BAKIŞTA AŞK

hakan savaş

Ünlü ressam **Henri Matisse** kendisi için hiçbir şeyin bir gül resmi yapmak kadar zor olmadığını söyler. İlk bakışta şaşırtıcı gelebilir bu durum, neden bir çiçeğin resmini yapmak bu kadar zor olsun ki? Hele de boyanın, fırçanın, rengin, ışığın ustası olan bir ressam için... Zorluğun nedenini daha önce çok, hem de pek çok gül resmi yapılmasına bağlar **Matisse**. Onun yapacağı gül resmi daha önce yapılanlardan farklı ve özgün olmalıdır ki, sanat değeri taşıyabilsin. Öyle bir gül resmi yapmalıdır ki, bize o çok iyi bildiğimizi, gördüğümüzü sandığımız gülü bambaşka bir açıdan, yeni bir şekilde gösterebilsin. Bunun için ise hem ressamın hem de onun resmine bakan, izleyen kişinin büyük ölçüde alışkanlıklarının sonucunda edindiği, önceden görüp bellenenlerle koşullanan bakışını yenilemesi, önyargılardan arınması ve insana, hayata, dünyaya, kısacası her şeye "çocuk" gözlerle bakmasını bilmesi gerekir. Bu işin öyle sanıldığı kadar kolay olmadığını anlamak için *"**Rafael** gibi resim çizmem dört senemi aldı, çocuk gibi çizmem ise ömrümü"* diyen **Picasso**'yu hatırlamak gerekir. Belki de, sanatın dilinde anlatılması en zor olan şeyler elimizde çok sayıda benzeri, örneği olduğu için taklit edilmesinin de kolay olacağını düşündüğümüz şeylerdir. Oysa sanat, çağdaş anlamdaki sanatın öncelikli olarak önem verdiği şey taklitteki başarı değil yaratıcılıktır.

Ayrıca *"ne masayı anlatacağım diye masa kelimesini kullanacaksınız, ne kuşu anlatacağım diye kuş kelimesini, ne de aşkı anlatacağım diye aşk kelimesini"* diyen **Jean Cocteau**'nun sözlerine bakacak olursak, aşkı anlatmanın gül resmi yapmaktan çok daha zor olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ya, resimden edebiyata, tiyatrodan müziğe, dansa, mimariye kadar dokusuna aşkın ya da aşkla ilgili bir başka şeyin (sevgi, sevda, tutku, cinsellik, erotizm, arzu, vuslat, hicran, umut, mutluluk, hayal, hayal kırıklığı, bekleyiş, vazgeçiş, günah, haram, hasret) sinmediği bir imge bulmak neredeyse imkansızdır ve aşkı aşk sözcüğünü kullanmadan anlatabilmek teknik ustalıktan, zanaattan çok daha fazlasını gerektirir.

Aslında **Karacaoğlan**'ın şiir için söylediği şey, yani *"bir ayrılık, bir yoksulluk, bir ölüm"* sözü belki de yalnızca şiirin değil tüm sanat dallarının konusunu, derdini bir çırpıda özetleyiverir. Aşkın tanımı, türleri ya da hali-halleri elbette çok çeşitlidir ama iki insan arasındaki sevi-sevgi olarak bakarsak aşka, gelmiş geçmiş en modern tanımlardan birisi **Aşık Veysel**'in aşk nedir sorusuna verdiği yanıttır: *"Seversin, kavuşamazsın aşk olur!"* Öyleyse **Karacaoğlan**'ın biri birinden seçilmez dediği üç derdinden ilki, yani ayrılık aşka dahildir, hatta dahildir de ne kelime, düpedüz aşkın varlık nedeni, özüdür.

Dahası bu öz, yani "ayrılık" aynı zamanda modernizm ile aşk arasındaki ortak noktadır. Modern çağı belirleyen şeyin ayrılık-ayrılma olduğunu söyleyen **Octavio Paz**'dır: *"Modern çağ bir ayrılmadır. 'Ayrılma'yı en bariz anlamıyla kullanıyorum: Bir şeyden uzaklaşmak, bir şeyden kopmak anlamında."*

Her ne kadar modern sözcüğü farklı bağlamlarda farklı anlamlar taşıyan bir sözcük olsa da genel olarak bir eskiden kopuşu, köklü (radikal) bir değişimle birlikte eskiden yeniye geçişi ve güncelliği dile getirir. Bu arada belirtilmesi gereken önemli bir şey de gündelik dilde modern sözcüğünü medeniyetle ya da çağdaşlıkla eşanlamlıymış gibi kullanmaya yatkın oluşumuzdur. Bunun nedeni, belki de biz farkında olmasak da modern sözcüğü ile "yeni - yenilik" arasında kurduğumuz bağ veya yakınlıktır. Oysa her yeni olanın çağdaş ya da medeni olduğunu söylemek mümkün değildir.

Modernite kavramı ise her ne kadar modern-modernlik ve modernizm kavramlarıyla ilişkili olsa ve ortak bir bağlama dayansa da, modern ve modernizmden farklı, kendine özgü anlamı olan bir kavramdır. Modernite de eski ile bir karşıtlığı ve geleneksel olandan kopuşu ifade eder ancak bu karşıtlık ve kopuş bireysel, toplumsal ve politik yaşam alanlarının tamamındaki köklü değişim ve dönüşümü kapsar. Dahası, söz konusu bu köklü değişim ve dönüşümün temelinde odağa insanı alan bir akılcılık (rasyonalite) vardır. Bireyi olduğu kadar toplumu ve tüm toplumsal kurumları aklın ve akılcılığın araçlarıyla düzenleyerek örgütleyen modernitenin felsefi temeli 18. yüzyıl Aydınlanma Felsefesine bağlanırken, politik olarak Fransız Devrimine ve ekonomik olarak da Sanayi Devrimi ile kapitalizme bağlanır. Bu açıdan baktığımızda modernlik de, moderniteyi esas alan bir hayat anlayışının, dünya görüşünün özümsenmesi sonucunda ortaya çıkan yaşam biçimi olarak tanımlanabilir. Ve nihayetinde modernizm dediğimiz şeyin de modern ve modernite kavramlarıyla ilişkili olmakla beraber, kültür tarihi açısından özel bir anlam taşıdığını ve 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan toplumsal (bilimsel, teknolojik, siyasi ve felsefi) değişim ile özellikle sanat alanındaki değişimi, dönüşümü vurguladığını söyleyebiliriz. Kültür tarihinde kendine özgü bir anlamı olan modernizmin özellikle sanata vurgu yapmasının nedeni, modernitenin ilkeleriyle ortaya çıkan yaşam biçiminin, dünya görüşünün, gelenekten kopuşun, yeniyi arayışın en çarpıcı, en canlı ve somut örneklerinin sanatın alanında ortaya çıkması ve gözlenmesidir.

Sanatın öbür dallarından farklı olarak modernizm ile sinema arasındaki ilişki, geç kalınmış ya da geç bulunmuş ama çabuk kaybedilmemiş bir aşka benzetilebilir. Modernizm, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki kültürel, toplumsal değişim ve bu değişimin sanata yansıması ise, sinemanın icadı da modernizmin bir parçasıdır. Başka deyişle, sinema modernizmin çocuğudur fakat araç olarak, teknolojik bir aygıt olarak modern olan sinemanın ilk yılları, dil olarak, anlatı olarak modern değil, gelenekseldir. Sinemayı yalnızca merak konusu teknolojik bir icat ya da panayır eğlencelerinin aracı olmaktan çıkaran ilk şey, hareketli resimlerle bir öykü anlatılabileceğinin fark edilmesidir. Sanayi devrimi ile birlikte ortaya çıkan kitle kültürünün bir parçası olarak doğan sinemanın büyülü dünyası, halkın, geniş kitlelerin en ucuz eğlencesidir ve insanların öykü anlatmaya, dinlemeye duydukları ihtiyacın bir sonucu olarak gelişmiştir. İzleyicinin beyazperdede görmek istediği şey yeni filmler, yeni öykülerdir. Hollywood Sineması ve bu sinemayla birlikte

ortaya çıkan stüdyo sistemi edebiyat eserlerinin sinemaya uyarlanmasını belirli kurallara bağlar ve geleneksel (klasik) anlatı sineması olarak adlandırılan sinema da bu kurallar çerçevesinde şekillenir. Filmlerin stüdyolarda çekilmesinin ve film yapımının belli kurallara bağlanmasının nedeni, izleyicinin talebini karşılamak ve mümkün olan en kısa sürede yeni öyküler anlatan filmler üretmektir. Hollywood Sineması ve stüdyo dönemiyle birlikte sinemada geleneksel anlatı 1930'ların başında ustalık seviyesine ulaşır ve 50'li yılların sonuna dek süren zaman diliminde başat anlatı olarak yerleşir.

Sinemanın sanat olma yolundaki ikinci güçlü adımı ise anlatacağı öyküyü, edebiyatı ya da tiyatroyu taklit ederek anlatmak yerine, kendi dilinin sınırları içerisinde kalarak nasıl anlatacağını keşfetmesidir ki, bu aşama aynı zamanda film dilinin kendine özgü yapısının, gramerinin de yavaş yavaş belirmeye, ortaya çıkmaya başladığı aşamadır. Nihayet, 1920'li yıllara gelindiğinde sinematografik dil büyük ölçüde oluşmuş ve bu dilin yalnızca öykü anlatmakla kalmayıp kurgu aracılığıyla soyutlama yapabildiği, bir kavramı-düşünceyi ifade edebilecek yeterlilikte olduğu anlaşılmıştır.

Sinemada modernizm ve buna bağlı olarak modern sinema, modern ya da çağdaş anlatı sineması için en önemli dönüm noktası İtalyan Yeni Gerçekçiliğidir (1942-1951) diyebiliriz. **Gilles Deleuze**'e göre bu akım, sinema için yalnızca bir dönüm noktası değil, apaçık bir devrimdir, sinemanın yeniden keşfidir. Akımın gerçekçiliğindeki yenilik, yalnızca profesyonel oyuncular yerine amatör oyuncularla çalışması, doğaçlamaya yer vermesi, kamerayı stüdyo dışına, sokağa çıkartması, düşük bütçeli filmler yapması, kurguda özel efektlere başvurmayı reddetmesi, belgesele yakın teknik vb. değildir. Yeni Gerçekçi Sinema, adı bu akımın kuramıyla birlikte anılan **Zavattini**'nin dile getirdiği gibi, sinemada gerçeğe bakan gözün, bakışın kökten değişmesiyle açıklanmalıdır:

...kısacası, gördük ki, gerçek son derece zengindi, sadece bu gerçeğe bakmayı bilmek gerekiyordu. Sanatçının görevi de, birtakım hilelere başvurarak seyirciyi heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değil, onu kendisinin ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine düşünmeye (isterseniz heyecana hatta tiksinmeye) yöneltmekti. Böylelikle gerçek karşısında duyulan derin, bilinçaltı güvensizlikten, yalancı ve belli belirsiz bir kaçıştan, eşyaya, olaylara, insanlara sonsuz bir güvene geçildi.

Roberto Rossellini'nin ***Roma Açık Şehir*** ve ***Almanya Sıfır Yılı***'nda, **Vittorio de Sica**'nın ***Bisiklet Hırsızları*** ve ***Umberto D***'sinde, **Luchino Visconti**'nin ***Yer Sarsılıyor*** ve ***Rocco ve Kardeşleri***'nde yeniden keşfedilen şey sadece sinema değil, insandır; insan gerçeğidir ki bu durumu belki de en iyi anlatan, **Visconti**'nin 1943 yılında, **Cinema** dergisinde yer alan şu sözleridir: *"Beni film yapmaya iten, her şeyden önce, yaşayan insanlarla ilgili, olaylar aracılığıyla değil, olayların tam ortasında yaşayan insanlarla ilgili öyküler anlatmak ihtiyacıdır."*

Sinema dili için daha önce en önemli olan şey, yani konu-öykü ve öyküyü oluşturan olaylar, birbirine olasılık ve zorunluluk kanunlarıyla, neden-sonuç ilişkileriyle bağlanan olay örgüsü artık ikinci plandadır. Olay örgüsü ve öykü geriye itilince öne çıkan ise karakterler ve oyunculuktur. Ancak burada söz konusu olan oyunculuk ya da karakter dramatik yapının soyut bir unsuru değil, sevinciyle, üzüntüsüyle, sorunlarıyla, acılarıyla, umudu ve umutsuzluğuyla "yaşayan", hayatın içinde olan insandır.

Yeni Gerçekçilik kendisinden önceki Şiirsel Gerçekçi Sinema'nın "şaireneliğinden" farklı olarak, şiirsel olanı melankoli, loş ışıklar, sisli puslu rıhtımlar, yağmurlu sokaklar, ıslak kaldırımlar vb.'de değil doğrudan doğruya insanda, toplumsal gerçeklikten ayrı düşünülemeyen insanın yalın gerçeğinde bulur ki; bu yalın olduğu kadar yeni olan gerçeğin ve gerçekçilik duygusunun aşka sirayet etmesi, sinemanın aşka bakışını değiştirmesi de kaçınılmazdır.



Bu değişimin film dili ve estetiğindeki en yetkin karşılıklarından birisi **Visconti**'nin ustalık, olgunluk dönemini simgeleyen ***Masumlar*** filmidir. Konusu 19. yüzyıl sonlarında geçen bu filmde, Roma'nın aristokrat sınıfından bir erkek olan Tullio, metresi Kontes Teresa ve karısı Giuliana arasında kendi çıkmazını yaşar. Yumuşak huylu bir eş olan Giuliana, kocasının ihanetine sabırla katlanmaya çalışır. Fakat kocası, Teresa için düello edecek kadar pervasızdır. Giuliana ihanete ihanetle karşılık verir ve genç bir şairle sevişerek ondan hamile kalır. Tullio, soylu gururu ile kıskançlığı, eşine duyduğu sevgi ile nefret arasında kalmış ve ölümü de öldürmeyi de göze almıştır.

Gabriele D'Annunzio'nun romanından uyarlanan ***Masumlar***, **Visconti**'nin kurgusunu ölümünden az önce tamamlamak üzere olduğu son filmi, beyaz perdedeki son imzasıdır. Yazarın ve yönetmenin ya da filmin ve romanın ortak paydası aşk ve nihilizm olmakla birlikte ortada iki farklı sonuç vardır. **D'Annunzio**'nun romanında nihilizmden çıkartılan sonuç faşizme giden yolu açar. **Visconti** ise romandan farklı olarak Tullio'nun intiharını filme ekleyerek nihilizm batağında çırpınan, iki yüzlü ve köhne asaletin, ahlaktan yoksun bir yaşamın, kendi zayıflığı nedeniyle yenilgiye uğrayacağını duyurur. Söz konusu bu yenilgi aynı zamanda aşkın, daha doğrusu "mutlu aşk" imgesinin yıkılışıdır ve **Aragon**'un "mutlu aşk yoktur" dizesi şiirde, sanatın dilinde olduğu kadar adı "modern" olan hayatta da "romantik" aşkın bitişini, imkansızlığını dile getirir.

Sanatta modernizmi her şeyden önce klasik sanat anlayışına karşı gelişen bir bilinç olarak tanımlarsak, hiç kuşkusuz bu karşı bilincin ilk güçlü ifadesi (18. yüzyıl sonlarından bu yana) romantizmdir diyebiliriz. İnsanı toplumsal bir varlık olduğu için değil yalnızca insan olduğu, "birey" olduğu için önemseyen, belirleyici olanın öznellik olduğunu söyleyen ve dehayı akıl yerine yürekte bulan romantizm de aşkı kutsar, yüceltir. Dahası nihilizm ile aşk arasındaki ilişkinin ilk güçlü karşılıklarından birisi de yine romantik bir şairde; Don Juan'ın yazarı **Lord Byron**'dadır (1788-1824). Romantizmin başarısındaki öncelikli ölçüt ise duygunun aktarımındaki yetkinliktir. Oysa modern sanat için önemli olan yalnızca duygunun aktarımındaki başarı değildir; sanatı anlatım olarak gören kuram, duygunun aktarımının yanı sıra yaratımına ayrıcalıklı bir önem verir.



İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ardından sinemada modernizmin ikinci bir değişim dönemi ya da dönüm noktası 1950'li yılların sonunda yaşanır ve bu dönüm noktası belki de ilkinden, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile başlayan dönemden çok daha fazla etkili olur. Bu yıllarda film dilini, gramerini artık hiçbir şekilde geri dönülemeyecek kadar kökten değiştiren filmlerle karşılaşırız. 1956'da, İsveç'ten **Bergman**'ın ***Yedinci Mühür***'ü ve hemen ardından, 1957'de ***Yaban Çilekleri*** gelir. 1959'da Fransa'dan **Alain Resnais**'in ***Hiroşima Sevgilim***'i büyük beğeni kazanarak yeni tartışmalara konu olurken, **Robert Bresson** unutulmaz bir başyapıt olan ***Yankesici***'ye imza atar. Aynı yıl **Truffaut**, ***400 Darbe*** ile Cannes'da En İyi Yönetmen Ödülü'nü alır. 1959-1960 ise İtalya için önemlidir çünkü **Fellini**'nin ***Tatlı Hayat***'ı ve **Antonioni**'nin ***Macera***'sı bu yıl gösterime girmiştir. **Antonioni**, bir sonraki yıl ***Gece***'yi ve hemen ardından 1962'de üçlemesinin son filmi olan ***Batan Güneş***'i çeker. **Godard**, ünlü filmi ***Serseri Aşıklar***'ı 1960'da tamamlamıştır. Söz konusu bu dönem film dilinin kendi sınırlarını aşarak şiire dönüştüğü, duygunun aktarılmakla kalmayıp yaratıldığı, "son bakışta aşk"ın arandığı dönem olarak da görülebilir.

Son Bakışta Aşk

İlk bakışta aşk geçmişin romantik duyarlılığına yaslanırken, son bakışta aşk, içinde ebedi bir "elveda"nın hüznünü taşıyan büyülü bir anın sonucudur ve bu bakışı adı modern sanatla özdeşleşen bir şairin; **Baudelaire**'in gözlerinde yakalayan da **Walter Benjamin**'dir. **Baudelaire** ise son bakışta aşkı arayan gözlerini "Körler"e borçludur ve onları şöyle anlatır:

Gerçekten pek korkunçtur! Ruhum seyret onları / Belli belirsiz gülünç; ve mankenlere benzer / Dehşet verici, garip, sanırsın uyur gezer / Nereye saplanmış, sır, koyu

göz yuvarları / O gözler ki Tanrısal kıvılcımı gitmiştir / Uzağa bakarlar gibi bakıp dururlar göğe / Ağırlaşmış bir başı kaldırımlar üstüne / Düşle eğdiklerini kimseler görmemiştir/ (...) Ve geçerler sınırsız karanlığın içinden / Bu sonsuz suskunluğun içinden. Ey kent sen! / Şarkı söyler, güler, haykırırken çevremizde... / Acımasız şekilde zevke sefaya düşkün / sürükleniyorum! Bak! Onlardan daha şaşkın / Diyorum ne arıyor bütün bu körler gökte.

"Ruhumuza vurulan mühür içinde yaşadığımız çağın mührüdür ve bizim özgünlüğümüzün tek nedeni budur." diyen **Baudelaire** ile birlikte modernite yeniden tanımlanır; **Jürgen Habermas**'ın deyişiyle *"estetik modernite ruhunun ve adabının hatları **Baudelaire**'le birlikte netlik kazanır."* Bu tanıma göre modernite (mode + eternity) hem modayı; yani gelip geçici olanı hem de değişmez olanı, sonsuzluğu (eternity) içeren bir sözcük olarak karşımıza çıkar. **Baudelaire**'e göre sanatın alanındaki güzel, yani estetik de bu ikili yapıyla, bu paradoksla vücut bulur. Estetik olan, bir yandan ebedi, değişmez bir öğeye sahiptir; öte yandan değişen, göreceli, zamana bağlı ikinci bir öğe vardır ve asıl önemli olan da budur. İkinci öğenin neden daha önemli olduğunu şu sözlerle açıklar **Baudelaire**:

Tanrısal pastanın gözalıcı, iştah kabartıcı, nefis kremasına benzeyen bu ikinci öge *(değişim) olmasa, ilk* öğe *(değişmezlik) sindirimi zor, itici olur, insan doğasına uygun düşmezdi: Bu iki öğeyi içermeyen bir parçacık güzellik bulamazsınız.*

Bu açıklama sanatın alanındaki güzelin-güzelliğin ideal, kutsal ya da mutlak güzellik olmadığını, tam tersine içinde yaşanılan zamana, zamanın ruhuna (zeit geist) bağlı olarak değişime öncelikli önem verilmesi gerektiğini duyurduğu için, modern sanatın estetiğe bakışını da geri dönülmez bir şekilde değiştirmiştir diyebiliriz.

Son bakışta aşk varlığını körlere, yani kent kalabalığına, o kalabalık içindeki insanın yalnızlık duygusuna, önce kendine sonra başkalarına ve çevresine yabancılaşmasına borçludur. Sanatın öbür dallarında olduğu gibi sinemada da modernizm kente özgüdür ve aşk hem konu, hem de içerik ve öz olarak kent yaşamından; kalabalıklar içindeki yalnızlıktan, yabancılaşmadan kendine düşen payı alır.



Baudelaire'in güzellik tanımıyla **Orson Welles**'in aşka bakışı hemen hemen aynıdır. Beyaz perdenin karanlık yüzünden, film noir'dan izleyicisine seslenen **Welles**, ***Şangay'lı Kadın***'da aşık olduğu kadına, Elsa'ya (**Rita Hayworth**) hiç beklenmedik bir anda aşka inanıp inanmadığını sorar, bu ani soru karşısında şaşıran, hatta panikleyen Elsa kendini derhal toparlar ve aşktan ne anladığını şu sözlerle ifade eder:

Aşkı Çinlilerden öğrendim. Aşk hiçbir zaman sonsuza dek sürmez. O yüzden bütün benliğiyle seven insanlar sonunda bu aşk hastalığından kurtulmuş olurlar. İnsan doğası sonsuzdur; bu nedenle onun doğasını izleyenler sonunda kendi doğalarını, kendilerini keşfederler.

Kara filmlerin, ölümcül kadını (femme fatale) son bakışta aşkı arayanlardan değildir çünkü o çevresindeki erkeklerin arzu dolu bakışlarının hep farkındadır ve bakmadan bakıyor gibi yapmanın ustasıdır. Kadın, kendisini gözetleyen erkeğin ya da erkeklerin bilincindedir ama bunu belli etmez. Sadece istediği erkeğe, kurbanına, yine istediği yer ve zamanda bakar. Öte yandan kadın-erkek arasındaki bu gizemli ve tehlikeli oyunda, kara filmlerin tüm düğümleri bakışlarla atılır. **Orson Welles**, Elsa'nın ağzından gelip geçici olanın aşk, sonsuz olanın ise "insan doğası" olduğunu duyurur ve ***Şangay'lı Kadın***'da insanın doğasını açıklayan anahtar sözcük "tutku"dur. Burada söz konusu olan tutku kadın ile erkek arasındaki aşkın belirleyicisi olduğu kadar insanın tutkusunu, arzusunu gerçekleştirmek için aradığı güç-iktidar savaşının yarattığı hırsı, cinayeti, aç gözlülüğü, kan kokusunu, ihanet ve şantajla dolu bir dünyayı, **Orson Welles**'in kendi deyişiyle *"güneşli, suç dolu bir dünyayı"* gözler önüne serer. Elbette bu güneşli, suç dolu dünya yine kente, kent yaşamına özgüdür hatta daha açık ifade etmek gerekirse kara filmlerde de aşkın mekanı olan kent, 1929 dünya ekonomik bunalımının ardından, kapitalizmin bir ara neredeyse can çekiştiği ve yüzünü maskelemeye hiç gerek duymadan açıkça gösterdiği yılların kentidir. Rekabetin, suçun, işsizliğin, güvensizliğin, acımasızlığın kol gezdiği, ahlaki değerlerin iyiden iyiye yozlaştığı bir kenttir söz konusu olan. Öte yandan unutmamak gerekir ki, 1930'lu yılların şiddet yüklü gangster filmlerinin ardından, 40'lı yıllara gelindiğinde Amerika sokaklarındaki, caddelerindeki yaşamı kendine özgü bir üslupla anlatan; ilk bakışta ağır, karanlık, gizemli bir dünya çizen, fakat daha yakından bakıldığında açık, dürüst, abartısız olduğu kolaylıkla fark edilebilecek bir film türü olan kara filmler bütünüyle Amerika'ya özgü bir türdür.



1950'li yıllara gelindiğinde ise Yeni Dalga Sineması'yla birlikte sinemada modernizmin başkenti, aynı zamanda aşkın ve **Paul Eluard**'ın deyimiyle aşkın olduğu kadar acının da başkenti (Capitale de la Douleur) olan Paris'i görürüz. Paris, acının başkentidir çünkü Alman işgalinin yaraları henüz çok tazedir. Acının başkentidir çünkü **Baudelaire**'in şiirine adını veren "Paris Sıkıntısı" alacakaranlığın, "delileri kışkırtan alacakaranlık"ın, can çekişen günün sıkıntısıdır. **Baudelaire**'in hastane, hapishane, kerhane, araf, cehennem olarak özetlediği ve "seviyorum seni rezil başkent!" dediği Paris, 19. yüzyılın ikinci yarısının ve sonlarının başkenti, Paris'i-

dir. Fakat aynı Paris, aynı alacakaranlıkla, aynı grilikle Yeni Dalga Sineması'nın öncü ismi **Godard**'ın da sevgilisidir. **Richard Roud**'un deyişiyle *"**Godard**'ın çok özel bir dünyası vardır: Bu dünya kentli, gelip geçici ve gridir."*

Roud'a göre, **Godard**'ın şehri Paris'tir ve bu şehir, bir cafede bir bardak sıcak süt ya da bir meyhanede bir bardak şarap içerek kendilerini bir şekilde dönmek zorunda oldukları kasvetli otel odalarına hazırlayanların şehridir. **Godard**'ın şehri, caddelerde başıboş dolaşanların, yabancıların, gangsterlerin, fahişelerin, suçluların, pencereleri perdesizlerin şehridir. Toplumun posası olanların, dışlanmış insanların, tutunamayanların şehri... Islak kaldırımlara neon ışıklarının düştüğü, duvarların çıplak olduğu, sıvaları dökülmüş bir şehirdir. **Baudelaire**, bir düşünür gezer (Flaneur), bir aylaktır, metayla toksinlenen insanların arasında, onlardan biriymiş gibi dolaşır. **Godard**'ın filmlerindeki karakterler de birer aylaktır, daha doğrusu birer "göçebe"dirler. Kimsenin bir yuvası, kalacak bir evi yoktur. İç mekanlar halısız, mobilyasız, yavan mekanlardır. Şehir gelip geçicidir, mekanlar gelip geçicidir, hiçbir yerin ayrıcalıklı bir önemi yoktur, yaşam gelip geçici, insan gelip geçicidir. **Godard**'ın kamerasını "serseri" yapan biraz da bu gelip geçicilik duygusudur ve onun ***Serseri Aşıklar***'ı sinemada çağdaş anlatının olduğu kadar "son bakışta aşk"ın film dilindeki en yetkin karşılıklarından birisidir.



Türkçe'ye ***Serseri Aşıklar*** olarak çevrilen filmin orijinal adı ***A Bout de Souffle***, İngilizce'deki karşılığıyla da ***Breathless***'dir. Bu ad, boğuntuyu, soluksuz kalmayı ifade eder. Her şey tek bir nefese, bir tek soluk almaya, belki de içinde aşkın umudunu taşıyan son bir bakışa bağlıdır. Bu film çoğu zaman yanlış ya da eksik anlaşıldığı gibi yalnızca Patricia'nın Michel'e, kadının erkeğe ihanetini anlatan bir film değildir çünkü ihanet birbirine bağlılık, karşılıklı güven, dostluk ya da sevgi, aşk duyan iki insan arasında söz konusu olabilecek bir eylemdir. ***Serseri Aşıklar***, ihanetin değil modern insanın aşkı yanlış anlamasının, kendinden kaçtığı için ya da kendisine yabancılaştığı için aşktan uzaklaşmasının, aşkı yaşayamamasının filmidir.

Modern insanın aşkı yanlış anlamasının önemli nedenlerinden birisi yalnızlıktır. Belki de bu konuda, yani aşkın ne olduğu konusunda **Octavio Paz**'ın düşünceleri daha aydınlatıcı olabilir. **Paz**'a göre aşk, insanın yalnızlıktan duyduğu acının bilincine varmasıdır:

Yalnızlık, insan duygusunun en derindeki gerçeğidir. Yalnız olduğunu bilen ve bir başkasını arayan tek varlık insandır. ....Yalnızlık duygusunun iki ayrı anlamı var

Bir anlamda yalnızlık 'kendini bil'mektir; öteki anlamdaysa, kendimizden (yalnızlığımızdan) kaçıp kurtulma özlemidir. Aşk acısı yalnızlığın acısıdır. ....Aşk eyleminde yaratma ve yıkma birleşir; çok kısa bir an için de olsa, insan, yetkin bir durumu sanki yakalayıp yaşamış gibi olur.

Octavio Paz'a göre aşk, onun anladığı anlamda aşk, çağdaş dünyada ulaşılması en zor olan yaşantılardan biridir. Ulaşılması zordur, çünkü aşk aynı zamanda bir "seçim"dir. Ne var ki, bu seçim ancak toplumun ve toplumsal olanın (gelenek, görenek, yasa vb.) güdümünden kurtulmuş bir seçimse, kişinin bilinçli bir seçimiyse değerlidir. Başka bir deyişle aşk, toplumun direncini kıran, "günah" anlayışını yıkan bir "başkaldırı" olduğu, olabildiği ölçüde değerli bir yaşantıdır. Öte yandan, erkeğe oranla kadının aşık olmasının, başkaldırmasının daha zor olduğu da ileri sürülebilir. Çünkü **Simone de Beauvoir**'a göre *"kadın, bir sevgili, tanrıça, ana, cadı ya da derin bir düşünce olabilir, ama hiçbir zaman kendisi olamaz."* Kadını kendisi olmaktan alıkoyan şey ise onun çok fazla toplumsallaşmış oluşudur. **Paz**'a göre de kadının varlığı, gerçekte olduğu ile olmayı düşündüğü varlık arasında ikiye bölünmüştür. Kadının olmayı düşündüğü ya da olmak istediği "ben", daha çok toplumsal bir "ben"dir. Bu durumda kadın, kendini bir varlık olarak değil de, başka bir varlığın uzantısı (nesnesi) ya da "öteki" gibi algılar.



Serseri Aşıklar'ın Patricia'sı kendi olmaktan korkan, gözlerini sürekli koyu renkli gözlükler arkasında saklayan bir kızdır. Sürekli rol yapar ve bir maske taşımaya çalışır. Michel, profilden bakıldığında çok hoş göründüğünü, "tam kendisi" olduğunu söylediğinde çok şaşırır, çünkü o hiçbir zaman kendisi değildir. Bir anda yüzündeki maskenin düştüğünü ve Michel'in kendisini çırılçıplak gördüğünü sandığı için afallamıştır. Tam da bu sahnede, **Godard**, araya duvarda asılı olan bir **Picasso** resmini sıkıştırır. Resimde görülen ise, yüzündeki maskeyi aşağı indirmiş bir insanın portresidir. Hiç kuşkusuz, bu ayrıntı çekim ile verilmek istenen mesaj ayrıca bir açıklama gerektirmeyecek kadar barizdir. Bu arada Michel de rol yapar, hatta en çok sevdiği rol **Humphrey Bogart**'ı taklit etmektir ama o Patricia'dan farklı olarak rol yaptığının bilincindedir ve maskelerinin hiçbirisini uzun süre taşımaz. Oysa Patricia'nın kafasında kendisine ilişkin bir kadın imgesi vardır ve sürekli bu imgeye uyan davranışlar içinde olmak ister. Söz konusu imge ise kendine ait olmaktan çok içinde bulunduğu çevrenin, toplumun beklentilerine koşuttur ve bu imge uyarınca Patricia başarılı bir gazeteci ya da ünlü bir yazar olmayı ister. Ancak Patricia kendisine yakıştırdığı, daha doğrusu kendisine yakıştırılmak istenen bu imgeyi hiç bir zaman sorgulamamış, gerçekten "olmak istediği ben"in bu olup

olmadığını kendisine hiç sormamış, hiç düşünmemiştir. Sürekli düşünmek istediğini, ama hiçbir şey düşünemediğini söyler durur. Ama İsveçli kızların çok güzel olduğunu kolaylıkla düşünebilmektedir. Kolaylıkla düşünebilmektedir, çünkü onlar, yani "herkes" öyle düşünür, öyle söyler. Oysa Michel'e göre, "herkes"in söylediği ve herkes söylediği için doğru olduğuna inanılan şeyler birer "yalan"dır. İsveçli kızların dünyanın en güzel kızları olduğu da böyle yalanlardan biridir Michel'e göre. Tıpkı adı hırsız olanın çaldığına, katil olanın cinayet işlediğine, muhbir olanın dostunu ihbar ettiğine inanıldığı ya da bütün Fransızlar ödlektir dendiği için bütün Fransızların ödlek olduğuna düşünmeksizin inanıldığı gibi... Benzer şekilde, Patricia, herkesin dinlediğini dinlemekten, yani radyodan hoşlanır; Michel ise plak dinlemekten, özellikle de **Bach**'ın plaklarını dinlemekten zevk alır. Patricia'nın inatla radyo dinlemek istemesinin nedeni ise alışageldiği dünyadan kopmamaktır. Çünkü müziğin insanı bu dünyadan kopardığını, ayırmaya zorladığını düşünür. Özetle, Patricia "Onlar"ın (das man), herkesin, sürünün dünyasından kopmayı göze alamayan bir "kişi"dir. Michel ise, her zaman değilse de, arada bir bu alanın dışına çıkmayı başarabilen bir "kişilik"tir. Filmin sonunda, Patricia'nın Michel'i polise ihbar etmesi ve onun ölümüne neden olması ise yalnızca kızın kişiliksizliğinin bir sonucudur. Başka bir deyişle, Patricia Michel'e ihanet etmemiştir. Onun ihaneti kendisinedir çünkü Michel'i sevdiğini kendisine söylemekten korkar. Eğer onu sevdiğini kendisine söylerse ve Michel'in teklifini kabul ederek onunla birlikte Roma'ya gitmeyi kabul ederse, kendisiyle yüzleşmek zorunda kalacak, dahası bu davranışıyla kafasındaki Patricia imgesini de yıkmış olacaktır. Ama Patricia bu imgeyi yıkmayı göze alamaz. Bunu göze alamadığı içindir ki, çareyi Michel'i ihbar etmekte bulur. Kendi kafasındaki Patricia imgesini yıkmaktan ya da öldürmektense, bu imgeyi sorgulamasına neden olan kişiyi yok etmek, Michel'i bir şekilde yaşamından çıkarmaya çalışmak çok daha kolaydır. Nitekim, Michel'i ele vererek bunu başarır da... Ama hesap edemediği şey, Michel'i yalnızca kendi yaşamından çıkartmak değil, onun ölümüne de neden olmaktır. Ne var ki, Michel'in yaşamı nasıl başkalarından, "Onlar"dan önce kendine bağlı bir yaşamsa, ölümü de bir başkasına değil, kendine bağlı olmalıdır. Bu nedenle son sahnede kendi gözlerini kendi elleriyle kapatır ve öyle ölür. Michel'in bu hareketi açıkça Sartrevari bir varoluşçuluğun simgesi olarak görülebilir. Çünkü **Sartre**'a göre insan, ölüme mahkum olsa ve birkaç saat sonra asılarak öleceğini bilse bile "seçme" özgürlüğüne sahiptir. Michel'in son sözleri ise şunlar olur: "Bıktım artık, yoruldum. Gerçekten çok iğrenç!"

Peki, "iğrenç" olan nedir? İğrenç olan, kişilik sahibi olarak ve aşkı yalnızlıktan kaçış değil, bilinçli bir seçim olarak görmenin, yaşamanın çok zor oluşudur. Çok zor olduğu içindir ki, Michel artık bıkmış, yorulmuştur.

Godard'ın Paris'inden **Antonioni**'nin Roma'sına geçildiğinde "son bakışta aşk"a ilişkin olarak kentin adından başka değişen hiçbir şey yoktur. **Fellini**'nin ***Tatlı Hayat***'ta çıplak lambaların merhametsizce aydınlattığı, ruhsuz, koca koca apartmanların arasında, zihin şaşırtıcı bir sarılıkta ve bir sahne resmi kadar boş ola-



rak betimlediği Roma, **Antonioni**'nin ***Gece***'sinde 20. yüzyıl insanının ruhunu çepeçevre kuşatan bir bunalımın uçsuz bucaksız karanlığına bürünür. **Antonioni**'nin bu koyu karanlıkta aradığı şey küçücük bir ışık, **Pavese**'nin deyişiyle "insanın insanla insan olarak karşılaşabileceği küçücük bir bakış"tır. Fakat bencilliklerinin telaşında yorulan, sözleri gevezelikten, bakışları çıkardan başka bir şey aramayan insanların dünyasında, durup ince şeyleri anlamaya vakit kalır mı? Gerçek anlamda bir dostluk, gerçek anlamda bir sevgi, bir aşk yaşanabilir mi? Yeni yeni ünlenen bir yazar olan Giovanni'nin gösterişli, şaşaalı ve hayli kalabalık bir partide yazı yazmayı, dolayısıyla sanatı "bir yalnızlık sorunu" olarak tanımlarken, onun bu düşüncesinde samimi, dürüst olduğuna inanılabilir mi? Yoksa bu bir "aydın"ın kötü niyeti, kendini kandırması mıdır? Sürekli bir ölüm unutkanlığı içinde yaşayan ve uyuşmuş, felç olmuş ruhlarını gelip geçici anlarda cinsellik ile tüketimden başka hiçbir şeyin uyaramadığı, dostluğun değer olmaktan çıktığı, kısacası kendisine ve yaşama yabancılaşan insanların ***Gece***'sinde aşk olabilir mi? Filmdeki genç kızın, Valentina'nın söylediklerine bakılırsa, hayır. Çünkü o karısını aldatmak ve kendisiyle beraber olmak için yanıp tutuşan Giovanni'ye şöyle diyor: *"Aşk, bazı engeller koyuyor insanın önüne. Çevresinde bir boşluk yaratıyor."*

Valentina, bu boşluktan, aşkın neden olacağı kopuştan korktuğu için aşık olmaktan korkuyor. Oysa Giovanni'ye göre aşk insanın dışında, çevresinde bir boşluk yaratıyor ama "içinde" değil. Hatta Giovanni bu romantizmin romanlara bile yeniden girdiğini, kendisinin de aslında ne yazacağını bildiğini, ama nasıl yazacağına yanıt veremediğini, günümüz edebiyatında "Bunalım" dedikleri şeyin de bu olduğunu söylüyor Valentina'ya. Ne var ki, Giovanni'nin içi belki de dışarısıyla o kadar dolu ki, aşkın, sevginin dolduracağı küçücük bir boşluğa bile yer yok orada. Ne söyleyeceğini gerçekten bilse, "nasıl"ın bunalımını yaşar mı? Yoksa asıl söylemek istediği şey bir an önce Valentina ile yatmak iken, bu söyledikleri gevezelikten başka bir şey değil mi? Birbirlerinin bilmediği iki ayrı ve yabancı dili değil, aynı dili konuşan insanların; Valentina ile Giovanni'nin arasındaki bu iletişimsizliğin nedeni de gevezelik değil mi? Belki de bu soruların yanıtı, Valentina'nın daha önce kendi sesini teybe aldığı ve Giovanni'ye dinlettiği şu konuşmasındadır:

Bugün oturma odasından bir ses duydum, televizyonda gösterilen filmin konuşmalarını: 'Durdur arabayı... Biraz daha viski alır mıydınız?... Ben senin yerinde ol-

saydım Jim, bunu yapmazdım.' Bu cümleden sonra bir köpeğin ulumasını duydum; uzun uzun, güvenle uludu, sesi yükseldi, yükseldi, sonra büyük bir hüzünle sustu. Sonra bir de uçak sesi duydum galiba. Derken sessizlik... Sevindim. Koru, seslerden yapılma bir sessizlikle örtülü. Kulağını bir ağacın gövdesine daya, yeteri kadar beklersen duyarsın. Belki içinden gelen bir sestir bu, ama ağaçtan geldiğini san, böylesi daha iyi. Sonra sessizlik, çevremdeki ses dalgalarını kıran garip gürültülerle bozuldu. Duymak istemedim o gürültüleri, pencereyi kapadım; ama o gürültüler dinmedi. Çıldırıyorum sandım. Faydasız sesler duymak istemiyorum; gün boyunca o sesleri teker teker koparıp toplayayım istiyorum. İnsan seslerini de, kelimeleri de. Duymak istemediğim ne çok kelime var! İnsan onlardan kaçamıyor ki! Kendini o kelimelere bırakmak zorundasın, ölmek üzereyken nasıl denizin dalgalarına bırakacaksan kendini...



Antonioni'nin ***Gece***'sindeki sessizlik özlemi, ***Macera*** ile başlayan ***Gece*** ile devam eden üçlemenin son filmi olan ***Batan Güneş*** ile birlikte Roma borsasının sadece kulakları değil ruhları da sağır eden gürültüsü arasında iyiden iyiye kaybolur. Bir yanda borsaya, borsanın gürültüsüne, telaşına gömülmüş bir Roma vardır, öte yanda bu telaştan, koşuşturmadan ve gürültüden yorulan, bitkin düşen insanlar. Nihayetinde, o insanlardan birinin, filmin kadın kahramanının söyledikleri şunlardır:

Evet zayıfladım, tabii içten içe... Yoruldum, bittim, iğrendim. Ne yapacağımı şaşırdım. Nasıl söylesem bilmem ki... Bazı günler vardır ki masa, kumaş, kitap ya da bir adam hepsi aynı şeylerdir.



Bir anne ile kızının arasındaki ilişkinin bile Roma borsasına bağlı olarak değiştiği bir dünyada insanın nesneleşmemesi, sevginin-aşkın nesneleşmemesi mümkün müdür? Ve anne ile kızı, kız ile sevdiği adam arasındaki ilişkiler, özetle bütün insani ilişkiler birer meta ilişkisine dönüşmüşse, bu ilişkilerde tek ölçü meta değeri ise, filmin kahramanı da "meta" değil midir? **Antonioni**'nin ***Batan Güneş***'inde görülen, insanın nesneleri değil, nesnelerin insanı denetlediği bir

dünyadır ve bu dünyanın, dolayısıyla filmin asıl kahramanı da nesnelerdir; bir telefon, bir balkon, bir elektrik direği, bir cadde, bir yaya geçidi, parktaki bir fıskiye, yarım kalmış bir inşaat vb.'dir.

Yeni Dalga Sineması'nın başkenti Paris'in ve Roma'nın yanı sıra, aynı yıllarda beyaz perdeye yansıyan ve sinema tarihinin unutamayacağı bir başka şehir de Nevers'dir: Paris'in taşrası, **Alain Resnais**'nin ***Hiroşima Sevgilim*** adlı filmindeki Nevers... Filmin senaryosunu yazan **Marguerite Duras**'ın Nevers'i... İşgal edilmiş, iğfal edilmiş bir Nevers. Hiroşima'nın gölgesinde yaşayan, üzerine küller yağan, yalnız kalınan, unutulmaya çalışılan ama bir türlü unutulamayan bir Nevers. Belki de bellekte yaşayan, daha doğrusu bellekte can çekişen ama "ölemeyecek kadar yaralı" olan bir düşsel şehir. O kadar yaralı ki, artık ölemez. Etrafında çingenelerin, köpeklerin, delilerin dolaştığı; yaşlıların ölümü beklediği, şehrin dar, dolambaçlı yollarına inat, ölüm bekleyişinin dümdüz bir çizgi olduğu, aşkın her türlüsünün gözaltına alındığı bir şehir.



Hiroşima Sevgilim, Japon bir mimar ile Hiroşima'da çekilecek filmde oynamak üzere orada bulunan Avrupalı bir kadın (**Emanuele Riva**) arasında geçen aşkı anlatan, bu sırada araya Hiroşima'ya atılan atom bombasıyla ilgili belgesel görüntülerin sıkıştırıldığı bir film değildir kuşkusuz. ***Hiroşima Sevgilim***, "Hiroşima bilinci"nin, bir bilincin filmidir ve film dili ya da sinema anlatısı, ***Hiroşima Sevgilim***'le birlikte bir bilincin diline, anlatısına dönüşmüştür. Bir yanda kadının belleğinde can çekişen geçmişiyle Nevers varsa, bir yanda da Hiroşima vardır: Yaraları, yanıkları, ayağı kopmuş köpekleri, eriyen asfaltı, on bin derece sıcaklığı, iki yüz bin ölüsü, seksen bin yaralısı, hastaneleri, çocukları, külleri, sağ kalanları, sakatlananları ve Hiroşimalı kadınların karınlarındaki bebekleri vardır. Bütün bunlar, Hiroşima'nın "dün"üne, geçmişe aittir ve ne yazık ki bugünün, "şimdi"nin yaşantı alanında bir karşılıkları yoktur. Konuşa konuşa kendine gömülen, gevezelik ede ede kendini yitiren, "unutan" Hiroşima'nın görüntüleridir bunlar. Yaşantı ile konuşma, söz ile imge arasında bir uyumsuzluk vardır. Daha doğrusu, imge söz ile o kadar uyumlu, o kadar birebirdir ki, varlık gerekçesini sözde, sözün varlığında bulan görüntü bir şey ifade etmez hale geliverir. Belki de **Alain Resnais**, imgeyi yaşantıdan koparıp söze bağlayarak, Hiroşima'nın, orada yaşanan korkunç acının nasıl bir masal haline getiriliverdiğini anlatmak istemiştir.

Yaşanan acı, trajedi dünün dünyasına, geçmişe aittir ama bu acının içinde yaşanılan zamanı, şimdiyi anlamlı kılabilmesi için ölü bir masal olarak sunulmama-

sı, toplumsal bellekte diri tutulabilmesi gerekir. Ve toplumsal bellek için geçerli olan şey bireyin belleği için de geçerlidir. Bu açıdan bakıldığında ***Hiroşima Sevgilim***, her şeyden önce "bellek" üzerine yapılmış bir filmdir. İnsanın neyi unutup neyi unutamayacağına, unutmamak kadar unutmanın, unutabilmenin de insan hayatında taşıdığı öneme ilişkin bir film... İnsan, ancak kendi yaşantısının bir parçası olan ya da olmuş olan şeyi unutamaz. Yaşantıya dönüşmeyen, kişinin yaşantısında yeri olmayan şeyi unutması ya da bu şeyin kendisine unutturulması ise çok kolaydır. Filmin henüz başlarında Riva ile Japon mimar arasında geçen konuşma, bu açıdan bakılırsa ilginç görülebilir:

Kadın: Tıpkı aşkta olduğu gibi bir sanı beliriyor insanın içinde, hiç unutamayacağı sanısı, ben de hiç unutamayacağım sanmıştım Hiroşima'yı bu yüzden. Tıpkı aşkta olduğu gibi. (...) Dinle beni. Ben de senin kadar biliyorum unutmanın ne olduğunu.
Erkek: Hayır, unutmanın ne olduğunu bilmiyorsun sen.
Kadın: Benim de bir belleğim var, senin gibi. Biliyorum unutmanın ne olduğunu.
Erkek: Hayır, belleğin yok senin.
Kadın: Senin gibi ben de var gücümle çırpındım unutmak için. Senin gibi, unuttum. Senin gibi ben de avunmak bilmez bir belleğim olsun istedim, gölgelerden, taşlardan bir belleğim.

(Araya, Hiroşima'da ölmüş birinin taş üzerine vurmuş gölgesinin fotoğrafı girer).

Kadın: Kendi adıma her gün savaştım var gücümle, anılarımın nedenlerini anlayamamanın korkunçluğuna karşı. Senin gibi, unuttum ben de... (...) Neden yadsımalı apaçık gerekliliğini belleğin?



Hiroşima Sevgilim, romantik aşkın modern yaşamda artık bir karşılığının olmadığını duyurur. Daha doğrusu tıpkı Hiroşima gibi aşkın, sevginin sözü, masalı vardır ama yaşantı olarak, deneyim olarak bir karşılığı olmadığı, kalmadığı içindir ki, modern yaşamın modern insanı bu konuda zır cahildir. Cahildir çünkü, bilginin hası, değerli olanı insanın ancak birebir yaşantı yoluyla edindiği, doğrudan doğruya hayattan devşirdiği bilgidir. Oysa on derste aşk adıyla kişisel gelişim kitaplarında sunulan aşkın bilgisi ile gerçek aşk arasındaki en önemli fark birinin kendimizi kandırmaya öbürünün ise kendimizi tanımaya giden yoldaki kılavuzluğudur.

İnsanın aşk aracılığı ile kendini tanımak yerine kendinden uzaklaşması, kaçışı, **Antonioni, Godard** ve **Resnais** ile birlikte aynı yıllarda modern sinemanın bir başka ustası olan **Bergman**'ın da konusudur. ***Anna'nın Tutkusu***'nda (The Passion of Anna, 1969) Anna, Andreas ile olan birlikteliklerini kuşatan yaşamın anlamsızlığından sıyrılmak, neresi olursa olsun kaçmak, bir yerlere gitmek ister. Andreas'ın da istediği budur;

"Gitmekten bahsedince hep 'olur' demek geliyor içimden" der ve ekler: *"Fakat içimde birden bir duvar beliriyor; konuşamıyorum, duygularımı belli edemiyorum. Sana bakıyorum, karşımda olduğunu biliyorum, ama ulaşamıyorum. Anlıyor musun? İçimdeki duvarın dışındayım. Kendimi dışarı hapsetmişim. Kaçmışım. Ve sonunda öyle uzaklaşmışım ki..."*

Nedir Andreas'ın uzaklaştığı, kaçtığı? O, bugünün, 20. yüzyılın Faust'undan başkası değildir ve **Goethe**'nin Faust'undan farklı olarak çağdaş Faust'un trajedisi, insanın şeytandan değil, kendisinden kaçışıyla başlar. Aslında bu bir kaçış da değildir, olsa olsa bir kramp ya da ruhunun felç olup, kaskatı kalışıdır. *"Tıpkı bir düş gibidir"* der Andreas; *"Bir düş gibi... Harekete geçmek istersin, ne yapacağını biliyorsundur, ama bir türlü yapamazsın. Bacakların taşımaz, kolların kurşun gibi ağır... Konuşmaya başlarsın ama olmaz..."*



Nedir olmayan? Olmayan canlı, sıcak, insancıl bir şeyleri yakalamak isteyen fakat her seferinde kendini ölü değil, "ölmüş" olarak bulan Andreas'ın hayatta olmaması, bir türlü yaşayamamasıdır. O canlıdır, ama bir hayvan gibi, aşağılanmış bir hayvan gibi canlı... İnsan ise hayvandan farklı olarak canlı olmasının yanı sıra yaşar. Kendisini canlı olmanın ötesinde insan "gibi" değil, insan olarak, insana layık olarak yaşamaktan alıkoyan şeyi de söyler Andreas, Anna'ya:

Ben ölmüşüm Anna... Hayır ölü değilim. Bu aşırı hassas bir düşünce. Bal gibi hayattayım, ama kendime saygı duymadan yaşıyorum. Biliyorum, bu sana yapmacık, saçma gelebilir. Çünkü zaten hemen hemen herkes onur duygusundan yoksun. Kalben aşağılanmış, ezilmişim. Sindirilmiş bir hayatı yaşamak zorunda... Tek fark edebildikleri şey hayatta oluşları. Başka bir şeyin; başka bir seçeneğin farkında değiller. Olsalar bile, ona asla ulaşamazlar. Anlıyor musun beni? Bir insan aşağılandığı için hastalanabilir mi? Yoksa bu hepimizin yakalandığı bir illet mi?

Metayla toksinlenen bir çağda can çekişen, aşağılanan, sindirilen, ezilen, illete yakalanan şey; insanın maneviyatından, ruhundan başka bir şey değildir. Utanan, utanç duyan, insanın iğdiş edilmiş tinsel varlığıdır. Peki ya özgürlük? Ne işe yarar insanın özgürlüğü? Andreas soruya soruyla karşılık verecektir:

Özgürlük hakarete uğramış insanlar için korkunç bir zehir değil mi? Yoksa özgürlük kelimesi aşağılanmış insanların bu acıya dayanmak için kullandıkları bir tür uyuşturucu mu?

Tıpkı aşk gibi, eyleme dönüşmemiş, yaşama geçmemiş, soyut bir sözcük olarak kalan özgürlüğün uyuşturucudan başka bir şey olmadığının ayrımına varan insan ayılır. Andreas da ayılmıştır. Ama bu bilinçle, bu farkındalıkla yaşamak da sanıldığı kadar kolay olmaz. *"Ben bunlarla yaşayamayacağım. Teslim oluyorum. Çünkü dayanılmaz oluyorlar. Günler geçiyor ve ben yediğim yemeklerin, kurtulmaya çalıştığım dışkımın ya da söylediğim kelimelerin içinde boğulacağımı düşünüyorum. (...) "Farketmiş miydin Anna... En kötü durumda olan insanlar en az şikayet edenlerdir. Giderek hiç konuşmazlar. Elleriyle, sinirleriyle, gözleriyle canlıdırlar. Büyük cellat ve suçlu sürüleri! Bir yükselip bir batan o ağır ışık. Gelen soğuklar. Karanlık... Sıcak... Kokular... Her şey sessizdir."* diyen de yine Andreas'dır.

Bu sessizliğin rengi, kül rengidir. **Bergman**, siyah ile beyaz arasında bir ara renk, daha doğrusu renksizlik olan gride, kül renginin gittikçe kararan tonlarında yalnızca sessizliği değil, o sessizlikle birlikte insanlık durumunu, yani 20. yüzyıl insanının gerçeğini de yakalar ve imgeler.

Ve son bakışta aşka eşlik eden de sessizliktir. Ancak bu sessizlik "tutku" duyabilen bir varlık olarak insan ile aşk arasındaki bağı görmenin sonucunda ortaya çıkan bir dinginlikle olumlu bir anlam kazanır. Belki de aşk, insan doğasının karanlıkta, kuytuda kalmış tüm yönlerini olanca çıplaklığıyla açığa vuran tutkuyu dile getirmenin bahanesi olduğu için hassastır, önemlidir. Kimi tutkular vardır ki onların karşılığını nesnel dünyada bulması, o tutkuların doyurulması zor değildir. Oysa zor olan, asıl önemli olan karşılığını nesnel dünyada, somut hayatta bulamayan, doyumsuz, imkânsız tutkulardır. **Aşık Veysel**'in aşk tanımıyla, yani "seversin, kavuşamazsın aşk olur" deyişiyle, "son bakışta aşk"ın ortak yanı her ikisinin de bize sonsuz, mutlak ya da kutsal olduğu belletildiği için öyle olduğunu sandığımız aşkın aslında hiç de öyle olmadığı, olmayabileceğidir. Ancak ne olursa olsun açık olarak bilgisine sahip olduğumuz bir şey varsa onun da şu olduğu söylenebilir: Her tutku, o tutkunun nesnesine karşı bir ilgiyi, merakı açığa çıkartır ve öğretir. İnsanın tutkuya varan bir aşkla bir başka insana bağlanması ise kendimizi, insanı tanıma yolunda atılmış belki de en önemli adımdır. Ancak bu yol uzun ve meşakkatli bir yoldur çünkü tutkuyla birlikte öfke, suçluluk, kıskançlık, korku, utanç da vardır ve bütün bunlar insan doğasının bir parçası; insanı anlamaya, tanımaya giden yolun zorlu uğraklarıdır.

SİNEMADA AŞK VE ARZU

torben grodal
kopenhag üniversitesi

çev: m. kerem yüksel

Özet

Bu çalışma romantik filmlerle pornografik filmleri karşılaştırır ve ilkinin kişiselleşmiş ve dışlayıcı ilişkilerin –aşk bağları- kurulmasına odaklanırken, diğerinin rastgele arzular üzerine odaklandığını savlar. Buna ek olarak, aşkın ve arzunun evrimsel kökenlerini inceleyerek, film çalışmalarında evrimsel psikoloji ve psikanalizin açıklama gücünü kıyaslar.

Filmlerde yer aldığı şekilde duyguları açıklamak istersek şu varsayımı yapmamız gerekir: İnsanların belirli bir kültürel bağlamda oluşmuş ihtiyaç ve duyguları vardır ve bunlar doğuştan gelen yatkınlıklarımızla beslenirler. Son dönemde film üzerine yapılan akademik çalışmalar, özellikle, insanî kültürün doğanın sağladığı çerçeve içinde nasıl geliştiği sorusuna yanıt ararlar[1]. ***Moving Pictures*** adlı kitabımızda, aksiyon, macera, komedi, aşk, pornografi ve korku gibi film türlerinin duygusal güçlerini, Doğu Afrika savanalarında avcı-toplayıcı atalarımızın hayatta kalma ve uyum yeteneklerini arttırmak için geliştirdikleri doğuştan gelen akıl ve beden yapılarından aldıklarını belirtmiştik.

Bu çalışmada, romantik filmler ve anaakım pornografinin temel unsurlarını inceleyip, aşk hikayelerinin kişiselleşmiş bağlarla ilgiliyken, anaakım pornografinin rastgele arzuyu temsil ettiğini gösteriyoruz. Romantik filmlerin aşk bağlarının kurulmasını nasıl ele aldığını çözümlüyoruz. Bu türlerin çekiciliğine, özel olarak neden kadınların aşk hikayelerini, erkeklerin ise pornografiyi tercih ettiklerine, evrimci bir açıklama getiriyoruz. Vardığımız sonuca göre, bilişsel-evrimsel teori romantik filmlerin daha çok tercih edilir olmasını psikoanalitik teoriye göre daha iyi açıklamaktadır. Aşk hikayelerinin incelemesine geçmeden önce ise, duyguların doğasına dair kısa bir tartışma yürütülecektir.

Duygular kültür ve süperego ile devamlı çelişen temel dürtüler değildir. Aksine onlar, daha aşağı yaşam formları için tipik ilkel refleks örüntülerini aşmaya evrilmişlerdir[2]. Memelilerde duygular, hedefe ulaşınada algılama ve öğrenme sonucu elde edilmiş bir esnekliğe izin veren, doğuştan gelen dürtüleri yansıtır. Örneğin örümcekler, ne duygu ne de üst düzey algı yeteneğine sahiptirler ve tehdit edildiklerinde sadece kaçma refleksiyle donanmışlardır. Diğer bir deyişle, dürtü ile uygulama birbirinden ayrılmamıştır. Buna karşın, insanlar korkuyu deneyimlediklerinde, bu tehlikeli durumdan çeşitli yollarla kurtulurlar; mesela taş atabilirler, ağaca çıkabilirler ya da bir lazer silahı kullanabilirler.

Aşk, korku, empati gibi duygular, insan eylemleri için sınırsız ve doğuştan gelen tetikleyicilerdir. Bu gibi duygular esneklik kazanmak için geliştirildikleri kültür, kişisel deneyimler ve yetenekler tarafından şekillendirilirler.

Beyindeki duygulanım merkezleri bellek depolamamız için önkoşuldur. Bu depolar sayesinde bir yılanı sevdiğimiz bir insanın yüzünden ayırabilmekle kalmaz, yılandan sakınmak ama sevdiğimize yakınlık göstermek ayrımını da yapabiliriz[3]. Bu nedenle doğuştan gelen duygusal karakterimiz, kişisel veya sosyal gelişimimizle zıtlaşmak şöyle dursun; varyasyon, adaptasyon ve öğrenme için olmazsa olmazdır. Halk dilinde duygu kelimesini nefret ya da aşk gibi kuvvetli hislere ayırmışızdır. Oysa bu çalışma, kelimenin daha geniş olan psikolojik tanımını kullanmaktadır: Duygular bizi eyleme sevkeder ya da **Nica Frijda**'nın dediği gibi, onlar "eyleme eğilimlilik"tir[4]. Aşk, empati, nefret ve hırs farklı durumlarda farklı eylemleri koşullayan ruhsal ve psikolojik eğilimlerdir. Örneğin arkadaşlık, bir eylemler ve davranışlar kümesidir ve aynı zamanda eylemleri koşullayan duygusal bir eğilimdir.

Bu açıdan bakıldığında aşk, arkadaşlık, diğerkâmlık gibi sözde yüksek duygular ne arzunun bastırılmışlığının, bedenin ya da iğdiş kaygısının ürünleri ne de yanlış bilinç semptomlarıdır. Aksine, bu duyguların kökeni doğuştan gelen eğilimlerdir.

İnsan bilinçliliği, duyguların bilinçli deneyimlenmesi de dahil türün uyumluluğunu geliştirmeye evrilmiştir. Duygusal baskı diye bir şey şüphesiz ki vardır; ancak nasıl duygularımızın bilincine varmamız günlük eylemlerimizi yönlendiriyorsa, kendi bilinçli deneyimlerimiz de filmlerdeki duyguları anlamak için genel olarak en yararlı başlangıç noktalarıdır. Bunlar popüler psikoloji bağlamında çok basit önermeler olarak görülebilir fakat film teorisi için bu önermeler yenidir. Psikanalizin belirli branşlarının etkisi yüzünden ve **Laura Mulvey**'in ünlü ***Görsel Haz ve Anlatı Sineması*** makalesinin[5] izindeki bir çok akademisyen, günlük dilde ifade edilmiş duygulara baskıdan kaynaklanan bozulmalar olarak bakmaktalar[6]. Yine bu akademisyenler, hem yönetmenlerin hem de izleyicilerin, filmleri aslında yanlış algıladıklarında ısrarcıdırlar.

İnsanlar birçok temel duygu ve dürtüsü açısından diğer gelişmiş hayvanlarla benzeştir. Yine de psikoanalitik teorilerin, bu insan olmayan canlılar için uygulandığını hayal etmek bile çılgıncadır. Duygular, bazı kişiler için ya da bazı durumlarda aksi olsa da, hayvanların da insanların da hayatta kalmak için gerçekleştirmek zorunda oldukları çeşitli görevler düşünüldüğünde işlevseldirler. Öfke ve saldırganlık avlanma ve kavgaya, cinsel dürtüler üremeye, korku ise tehlikeli durumlardan kaçınmaya yarar. Film bu işlevsel duygulanımı simüle eder[7]. Sadece insanlara özgü duygular ve tepkiler bile işlevseldir: Gülmek sosyal tansiyonu azaltır, adaletle ilişkili duygular kişilerarası ilişkiyi düzenler, empati sosyal işbirliğini geliştirir, aşk bağlanmayı sağlamlaştırır. Bir tek kişinin yalıtılmış perspektifinden bakıldığında, bazı duygular mantıksız görünebilir. Bütün bir insanlığın perspektifinden ise, bu duygular bir tür olarak var olmamız için önemlidir. Örneğin evlat sevgisi

ve diğerkâmlık türün uyumluluğunu arttırır, ama bunlar sefalet içindeki bir annenin, yoldaşına yardım ederken ölen birinin ya da başkalarının hayatını kurtarırken kendisininkini tehlikeye atan bir itfaiyecinin kişisel uyumunu arttırmak zorunda değildir.

Duyguların arzu ya da cinsellik gibi ortak bir kökene atıf yapan tanımları, onların işlevlerini anlamamızı zorlaştırır. Her duygunun kültürel kurguda bir kökeni yoktur. Örneğin psikoanalist **John Bowlby**, çocukların ebeveynlerine bağlanmasının doğuştan gelen eğilimlere dayandığını ve kültürel olarak koşullandırılamadığını göstermiştir[8].

Aşk ve Aşk Hikayeleri

Aşk, kurmacadaki –binlerce yıllık- baskın temalardandır. Aşk, filmde de popüler bir temadır. Anaakım film eleştirisinde arzu hakkında sayısız tartışma varken, aşk akademik tartışmanın ilgi alanına neredeyse girmez. Bazıları aşk ve arzunun bir ve aynı olduğunu, aşkın yalnızca diğerinin kültürel ifadesi olduğunu iddia ederler. Bu görüşe katıl(a)mıyoruz.

Bir tanımla başlamak gerekirse aşk, bir kişinin –toplumsal cinsiyetine de bağlı olarak- başka bir kişi ile tek eşli (üçüncü şahıslara kapalı), karşılıklı duygusal bir ilişki kurmasıdır ve bunu sürdürmesi için onu harekete geçiren duygudur. Aşk var olduğu sürece ilişki devam eder, hatta bazen sonsuza kadar. Ama, çoğunlukla aşk sönümlenir. Güzellik, sağlık, zenginlik, arkadaşlık ya da zekâ aşkın ilk uyarıcıları olsa da, aşkın tanımındaki merkezî bir unsur, iki kişinin mutlak ve dışlayıcı bir bağ kurmalarıdır. Aşk, tıpkı bir kurbağanın bir öpücükle yakışıklı bir prense dönmesi gibi hikayelerin çok miktarda bulunduğu peri masallarındakine benzer şekilde onu harekete geçiren koşullar kaybolsa bile sürmeli. Aşk duygusunun ve onu tahrîk eden davranışların evrimsel nedenleri, köken olarak, birkaç milyon yıl önce yağmur ormanlarını açık alanlarla baş etmek pahasına terkeden primat ataların homo sapiens'e evrildiği Doğu Afrika'nın savanalarındadır[9]. Milyonlarca yıl boyunca bu primatlar daha büyük beyinli avcı-toplayıcılara doğru gelişmişlerdir. Bizim biyolojik yapımız, 100.000 yıl önce bu avcı-toplayıcıların büyük çoğunluğunun Afrika'dan göç etmesinden beri, çok az değişmiştir. Afrikalı atalarımız açık alanda zekâlarını geliştirerek (ve doğrulup, ellerini kullanarak) hayatta kalabilmişlerdir. Evrimsel sürecin bir etkisi olarak, diğer hayvanlarla kıyaslandığında, insanda yavru erken doğurulur çünkü aksi halde, bebeğin kafası doğum kanalından geçemeyecek kadar büyüyecektir. Bu nedenle ve olgunlaşmanın yavaş gerçekleşmesinden dolayı insan yavrusu, sadece annenin sağlayabileceği ihtimama, bakıma ve kaynağa diğer türlerden daha fazla ihtiyaç duyar. Bu meselenin evrimsel çözümü erkeğin aşk bağı ile özendirilmesidir ki memeliler içinde erkeğin çocuğun büyütülmesine katıldığı tek tür insandır. Avcı-toplayıcılarda aşk bağının varlığı literatürde genel kabul görür[10].

Tristan ve Isolde gibi eski aşk hikayeleri, kara sevdaya düşmeyi, mutlak bağı sağlayan büyülü iksirle açıklarlar. Bazı modern psikologlar bu yorumdan tam da kopmazlar. Örneğin bir psikolog olan **Michael Liebowitz**, aşıkların dünyayı pembe gözlüklerle algılamasını, bir uyarıcı olan amfetaminle sıkı bir bağı olan serebral feniletilamin üretiminin beyinde kimyasal değişiklikler yaratmasına bağlar[11]. ***Sleepless in Seattle*** (Nora Ephron, 1993) gibi henüz yeni bir filmde bile, ana karakter Annie Reed (Meg Ryan), daha önce hiç tanımadığı birine olan saplantısını kısmen büyülü bir şekilde açıklar. Benzer bir durum, **Jean-Pierre Jeunet**'nin ***Amelie*** (Le fabuleux destin d'Amelie Poulain, 2001) filminde de vardır: Amelie (Audrey Tautou) biricik aşkını bulmaya adeta büyülü bir şekilde yazgılıdır. Belirli bir kişiye aşık olmamızın bazı sebepleri olabilir, ama "gerçek aşkın" temel unsuru bağın mutlak olmasıdır. **Frijda**, bu tek duygunun diğer duyguların tetiklediği dürtülerin etkilerinden yalıtılmasına yani dışa kapanmaya dikkat çeker: "Duygular başka etkilerin göreliliğinin muhakemesine ya da başka hedeflerin cazibesine kapalıdır. Böyle muhakemeler göz önüne alındığında ya da tepkiler üzerindeki kontrol konusunda mutlak olma eğilimindedirler."[12] Hem kadîm hikayelerde hem de yenilerinde, gerçek aşk yüksek derece kapalılık (tamamlanmışlık) içerir. Romantik aşklarda bu duygusal kapalılık diğer kaygılarla beraber ifade edilir; bir başka deyişle, mutlak aşk diğer duygulardan ve diğer hesaplardan ayrıştırılmaya çalışılır. **Frijda** bunu "akıbet kaygısı" yani sonuca verilen önem diye adlandırır[13].





Aşkın kapalılığa olan bu eğilimi şairleri ve film yapımcılarını, adı geçen sanatların doğuşundan beri etkilemiştir. **Lars von Trier**'nin ***Dalgaları Aşmak*** (Breaking the Waves, 1996) adlı filminde, örneğin, kahramanımızın eylemlerinin sonucu fahişeliğe ya da ölüme varsa da sadece aşk tarafından yönlendirilir. Buna karşın, **Susanne Bier**'in Dancadan ***Seni Sonsuza Kadar Seveceğim***[14] diye çevrilebilecek Dogma filmi, sonsuz aşkın olanaklı olup olmadığı sorusuna odaklanır.

Perdede kendine yer bulan aşk biçimlerinin en güçlülerinden biri ilk görüşte aşktır. ***Dört Düğün ve Bir Cenaze*** (Four Weddings and a Funeral, Mike Newell, 1994) adlı filmde, Charles (Hugh Grant) ve Carrie (Andie MacDowell) birbirlerine ilk görüşte vurulurlar ve bu film boyunca devam eder. Yine de onların bu aşk dolu bakışları ne minik dürtülerin pasif yatağıdır ne de patriyarkal, sadistik erkek bakışıdır. Aksine Charles ve Carrie, tam da antropologların tarif ettikleri gibi gözleriyle flört

ederek, temas ve karşılıklı bağ tesis ederler. Başlangıçta, dikkat çekmek ve bilgi toplamak için bakışırlar. Carrie bakışını **Irenäus Eibl-Eibesfeldt** tarafından "kaş çarpması" olarak adlandırılan şekilde[15] yani bir kaşını kaldırarak vurgular. Bu sırada bakışlar, suskunluk ve utanç bildiren bir kaçamaklığa evrilir. İzleyiciye anlatı üstü bir bakış lütfedilmez, aksine aklî ve muhtemelen de bedensel temas arzularını açığa çıkartacak şekilde görsel dikkat anlatı içi kılınır. Böylece karakterlerin gözleri bir hakimiyet aracı değil, ama bir iletişim aracıdır[16]. Artık muhtemel bir aşk bağının kurulması eşitlerce sağlanmaya çalışılır ve onların suskunluğu bu bağın zora değil karşılıklı rızaya dayalı olduğunu gösterir.



Resim 1: Mike Newell'ın yönettiği ***Dört Düğün ve Bir Cenaze*** filminde, Carrie (Andie McDowell) ve Charles (Hugh Grant) flört ediyor. İki eşit arasındaki bu bakışlarda erkek egemen bir vurgunun izine rastlanmıyor (MGM, 1994).

Hayvanlar arasında bile çiftleşmek için anlaşma esastır, tecavüz ise istisnadır. **Charles Darwin**, dişinin partnerini seçmesinin evrimsel önemini vurgulamıştır. Bu fikir önceleri çok eleştirilse de zamanla taraftar bulmuştur[17]. Romantik filmler aşk ve bağlanma konusunda bu anlaşmaların önemini gözler önüne sererler. ***Dört Düğün ve Bir Cenaze*** filminde, Carrie ve Charles'in suskunluğu, aralarında bağ kurulmasını engelleyen olay karşısında günü kurtarmalarını sağlar. Sergiledikleri dikkatli tavırlar, duygusal ve cinsel iletişimlerini kontrole ve pazarlamaya yarar. ***Bugün Aslında Dündü*** *(*Groundhog Day, Harold Ramis, 1993) filminde olduğu gibi, birçok filmde aşk ilişkisi yavaşça gelişir. Buna rağmen bu gelişim de ilk görüşte aşk ile aynı amaca hizmet eder, adıyla söylemek gerekirse, bağların kalıcılığını garantilemeye. Çoğu zaman aşkla kurulan bağ öylesine kuvvetliymiş gibi resmedilir ki, aşıklardan birinin ölümü diğerinin intiharını getirir. ***Romeo ve Juliet*** gibi trajik aşk hikayelerinde, bağın kuvveti aşıkların aşk ilişkisi ve diğer duygusal kaygılar –sözgelimi ebeveyn ya da ülke ile kurulan ilişkiler gibi- arasındaki çelişkileri çözmesini engelleyecek bir kapalılık sağlar. Aşk, çoğu zaman ***Bugün Aslında Dündü***'de olduğu gibi varolagelen sosyal düzen ile bütünleşmeye yol açsa da, ***Romeo ve Juliet***, ***Çifte Tazminat*** (Billy Wilder, 1944), ***Ju Dou*** (Zhang Yimou, 1990) ve ***Devdas*** (Sanjay Leela Bhansani, 2002) gibi filmlerde olduğu gibi, var olan sosyal düzenle çelişkileri de tetikleyebilir.

Eğer anaakım akademik film eleştirisinin mantığını takip etmemiz gerekirse, aşk ilişkileri temel olarak iğdiş edilme kaygısı ile baş etme ihtiyacından doğan erkek egemen yönetme – hakimiyet kurma arzularına dayanır. Yine de tipik bir aşk hikayesinde, bağlanmanın temeli karşılıklı aşk yaşama temennisidir. Özen, bu bağın kurulması için önde gelen faktördür. Etnolog **Eibl-Eibesfeldt**'ın belirttiği gibi model genelde şefkat dolu bir çocuk-ebeveyn ilişkisidir, öyle ki "canım" diye seslendi-



ğimiz "bebek" sözcüğü bile bu ilk kelime ile eşanlamlı hale gelebilir[18]. Örneğin ***Bugün Aslında Dündü***'de Phil Connors (Bill Murray), Rita (Andie MacDowell) ile bir aşk bağı kurmadan önce başkalarını önemsemeyi öğrenmek zorunda kalır. ***The Accidental Tourist*** (Lawrence Kasdan, 1988) filminde hayvanlara ve çocuklara gösterilen özen bu bağın kurulmasında merkezîdir. Bütün bunlar, bir aşk ilişkisinin ayrılmaz bir parçasının şimdi veya gelecekte çocuk büyütüyor olmak olduğu anlamına gelmez. Örneğin ***The Bridges of Madison County*** (Clint Eastwood, 1995) filminde temel çelişki, romantik bir aşk ile çocuk büyütmek arasında bir seçim yapma ihtiyacı etrafında oluşur. Bununla beraber psikoanalitik film teorisinde olduğu gibi, aşk ve seksin üreme ve çocuk büyütme ile ilgili olabileceğini göz ardı etmek başlı başına sorunludur.

Arzu ve Pornografi

Aşk iki kişi arasında dışlayıcı ve bireysel bir bağ kurmakla ilgiliyse, kıskançlık da bu bağdan sapmayı ima eden herhangi bir belirtiye tepkidir. Perdeye yansıyan sayısız aşk hikayesi bu duyguyu resmeder. Tek eşli, bireyselleşmiş ve kalıcı olması beklenen ilişkiler, bir başka önemli ama daha az saygın film türü olan pornografide resmedilen ilişkilerle tamamen tezat oluşturur. Pornografide kişilerarası ilişkiler geçici, rastgele ve olabildiğince kişiselleştirilmeden kurgulanır. Herkes bir başkasıyla seks yapmak ister ve bu üçüncü şahıslara duyulan cinsel istek kıskançlığa yol açmaz, üstelik erotik arzuyu arttırır. ***Decameron***'dan ***The Story of O***'ya kadar yazılı pornografik metinlerdeki merkezî mekanizma, cinsel organa indirgenmiş olan ilişkide bulunulan kişiyi tanımlamanın imkansız hale gelmesidir. Şüphesiz bu durumu elde etmek, görsel pronografide daha güçtür. Yine de görsel pornografide de önemli olan vücudun rastgele bir parçasıdır. **Stanley Kubrick**'in ***Gözleri Tamamen Kapalı*** (Eyes Wide Shut, 1999) filminin erotik sahnelerinde olduğu gibi kimliğe ilişkin her şey, örneğin yüz ya önemsizleştirilir ya da maskelenir. Çok az insan sevdiklerini cinsel organlarından tanıyabilir ama yüz kimliği hemen ele verir. Doğuştan gelen zihnî süreçler, kişilerarası ilişkilerde kimliğin önemini vurgularcasına yüzün tanınmasını[19] destekler. Aşk hikayelerinde kahramanlar eşsiz bireyler olarak resmedilirken, pornografik kahramanlar meçhul bir tür seviyesindedir. Makyaj gibi erotik işaretler genelde bireysel düzensizlikleri saklamak ve cinsiyete özgü özellikleri ve bedenin şehvet yaratan bölümlerini vurgulamak için



kullanılır[20]. Pornografik bir sahnenin başlangıcında protagoniste bir kimlik verilmişse bile bu sadece muzır bir reklamdır çünkü saniyeler içinde vücut erotik tetikleyicilere otomatik tepkiler vermeye başlayacaktır. Büyük olasılıkla kıyafetlerden kurtulunur kurtulunmaz bireysel kimlikler de yok olacaktır. Bazı porno filmlerde uyarılmayı sağlamak için ya hasta-hemşire gibi basmakalıp sosyal roller rastgele ilişkiler için model olarak kullanılır ya da kültürel kimlikler ve rollerle, rastgele seks arasındaki ayrım rastgele biyolojik arzuyu arttırmak için seferber edilir. Pornografinin önemli bir özelliği cinsel organlar ve vücudun diğer haz verici/alıcı bölümlerini incelemek için sınırsız ve gelişigüzel bir imkan sunmasıdır. Bu görsel teftişin izleyicide cinsel uyarılmaya yol açtığını söylemek sıradan bir gözlem değildir, zira görsele bu şekildeki erişim, duygusal bir tetikleyici olarak cinsel ilişkiyi ya da cinsel fonksiyonları başlatmayı kısmen kabul etmeyi temsil eder.

Bazı ilkel topluluklar da dahil bilinen bütün toplumlar, cinsel ilişki için yapılan müzakerelerde görsel erişimin bir unsur olması oranında, cinsel organların teşhirine kısıtlamalar getirmiştir. Yine de her toplumun, vücudun hangi bölümünün özel ya da cinsel olduğuyla ilgili farklı sınırları vardır. İnsanlar ve hayvanlar etrafta "alışverişe" çıkmışlardır ve çekiciliklerini gösteren ise vitrinlerinde sergiledikleri boynuzları, göğüsleri, kalçaları, penisleri, kuyrukları, tüyleri ve benzerleridir. Primat atalarımız ağaçlarda yaşamaya başladığında koku alma duyuları görsel yetenekleri lehine azaldı. Bugün, hem primatlar hem de insanlar oldukça görsel hayvanlardır. Buna karşın modern film teorisyenleri pornografi için tuhaf açıklamalar yapmaktadırlar. Görsel teftişin iğdiş edilme kaygısını gideren ya da kadını ötekileştiren bir unsur olduğunu ya da insanlardaki yüksek görsel yeteneğin doğuştan değil, görsel medyanın yaygınlığı yüzünden artan güncel bir fenomen olduğunu belirtmektedirler[21].

Linda Williams pornografinin temelde erkek sadizmini –ve belki de erkek mazoşizmini- tasvir ettiğini savunur[22]. Oysa bu, bütün katılımcıların memnuniyetlerini dışavurduğu ve baştan çıkarıldığı anaakım pornografi için geçerli değildir. Sadomazoşist pornografinin aksine anaakım pornografide sözle, yüzle ve beden diliyle bu hazzı ve memnuniyeti dışavurmak önemli bir unsurdur. Anaakım pornografide beden, her zaman uyarılmaya hazır ve nazırdır. Birçok erkeğin –**Jacques Lacan**'ın iddialarının aksine- iğdiş edilmekten değil de kışkırtılmaktan ya da kadınlar tarafından yetersiz bulunmaktan korktukları göz önüne alınırsa, bu hiç de anlaşılmaz değildir. Üçüncü salışlara açık ilişkiler yerine tek eşli ilişkiler kurma güdüsü, ilişkide güç meselesiyle karıştırılmamalıdır. Aşk, tarafların partnerlerini özgürce seçtikleri bir şekilde de yaşanabilir ama yine, kısa süreler şeklinde de gelişebilir. Özgür partner seçimi karşılıklı rızanın sonucu da olabilir, bir güç ilişkisinin de. Anaakım pornografi için bizim karakterizasyonumuz betimseldir. Onun gerçekçi ya da faydalı olması değerlendirmemizin dışındadır. Çoğu erkek olan izleyiciler, cinsel organların görsel teşhirini ve karşılıklı zevk paylaşımına dayalı gelişigüzel seksi veya bunların kombinasyonunu sever gibidir. Buna karşın anaakım pornografi anlatısal olarak karşılıklı rızaya dayalı olsa da, bazı kadınlar, bu gelişigüzel seksten zevk du-

yan kadınların sergilenmesinin erkeklere daha çekici geldiğini ve gerçek hayatta kadınlara karşı oluşan baskıcı karakterdeki tavırları etkilediğini iddia ederler. Diğer ticarî filmlerde olduğu gibi, pornografik filmlerde de icracıların belirli bir metni takip eden ücretli aktörler olduklarını göz önünde bulundurmalıyız[23].



Tek eşli aşk ile gelişigüzel arzu birbiriyle zorunlu olarak bir karşıtlık içinde değildir. **Baz Luhrman**'ın ***Moulin Rouge*** (2001) filmi gibi birçok Hollywood müzikalinde kişiselleşmiş bir aşk hikayesinin çevresindeki koro bölümlerinde, kadınlar ve erkekler, kendi cinsiyetlerinin anonim temsilcileri gibi sunulur. Bu filmlerde genelleşmiş, gelişigüzel ilişkiler; kişiselleşmiş ve dışlayıcı bağların arka planını oluşturur. Gerçek hayatta şüphesizdir ki gelişigüzel ve tek eşli ilişkiler birbiriyle çelişki halindedir. Sayısız film bu çelişkiye odaklanmıştır. Alice Harford (Nicole Kidman) ve kocası Dr. William Harford'a (Tom Cruise) ve bu çiftin üçüncü şahıslarla gelişigüzel cinsel ilişki yaşama arzularına odaklanmış olan ***Gözleri Tamamen Kapalı*** gibi. William'ın kitabı Hard Core'daki[24] akıl yürütmesini takip edecek olursak, Alice Harford'un temel çelişkisi kadın olarak haz alma arzusu ile erkek egemen süperegosu arasındadır. Burada söylenmek istenen, onu çocuklarına ve eşine bağlayan duyguların aşk ve annelik güdüsü değil yanlış bilinçlilik olduğudur. Bu düşünce hattı libido, süperego gibi sadece bir-iki güdüleyici kuvvetin varlığını varsayar ve dolayısıyla indirgemecidir.



Resim 2: **Stanley Kubrick** tarafından yönetilen ***Gözleri Tamamen Kapalı*** filminde hem Alice (Nicole Kidman) hem de kocası William (Tom Cruise), gelişigüzel cinsel bağlar kurmak üzerine fantazi yaparlar. Burada William Alice'in bir deniz subayı (Gary Goba) ile gizlice buluşup seks yapması hakkında fantezi kuruyor (Warner Bros., 1999).

Aslında ***Gözleri Tamamen Kapalı*** filmindeki çelişki haz ve haz yokluğu arasında değil, değişik duygularla ilişkilenmiş değişik tipte hazlar arasındadır. Bu çatışma olumsuz sonuçlanır. Alice cinsel hayallerinden dolayı utanç duyar. Film Alice'in kocası ile olan aşk dolu ilişkisinin ağır basmasıyla ve gelişigüzel duyguların kısmen bastırılmasıyla sonuçlanır. Buna karşın ***That Touch of Mink*** (Delbert Mann, 1962) filminde aşk, müzmin bekar (Cary Grant) isteksizce aşık olduğunu kabul edinceye kadar geri plana itilmiştir.

Femme Fatale, Arzu ve Duygusal Kapalılık Eksikliği



Aşk ve arzu ile ilgili filmleri incelemek göründüğünden zordur çünkü aşk çoğu zaman cinsel arzuyu barındırır ve kuvvetli duygular –söz konusu duygular cinsel değilse bile- çoğu zaman – özellikle kahraman kadınsa- cinsel arzu olarak sınıflandırılır. Bir çok film noir'da, örneğin femme fatale kahramanlar kuvvetli duygulara sahiptirler. Bu duygular hırs ile ilişkili görünse de, bu kadınlar genelde erotik olarak betimlenirler. Her şey çok belirginmiş gibi bir de aşk hikayelerinin, "kuvvetli aşk eşittir gelişigüzel seks" formülüyle çözümlenmeleri vardır. **Claire Johston**, ***Çifte Tazminat*** filminin erkeğin iğdiş korkusuyla ve kadının arzularının erkek egemen şekilde bastırılmasıyla ilgili olduğunu da bu şekilde savunur[25]. Bu karakterizasyon sorunludur. Cinsellik anlatıda önemli bir rol oynasa da, bu ve diğer film noirlar bir kadının hem mutlak aşk bağı hem de gelişigüzel ve gündelik ilişkiler kurarmış gibi yapmasının getirdiği çelişki nedeniyle oluşan tehlikeli çekim etrafında döner. Bu gelişigüzel ilişkiler, James Bond filmlerindeki, Busby Berkeley müzikallerindeki ya da pornografilerdeki muadillerine benzer. Üstelik, bunlar genelde aşkın ya da arzunun "alçakça" amaçlara hizmet ettiği, dolayısıyla da kapalılık içermeyen ilişkilerdir.

Birleşen Kalpler (The Big Sleep, Howard Hawks, 1946) filmindeki Vivian (Lauren Bacall), bir olasılıkla gelişigüzel olan cinsel ilişki arayışı içindeymiş gibi davranır ve tehlikeli de değildir. Aslında, daha sonra şefkat içeren tek eşli bir ilişki arzusunu dışavurur. ***Çifte Tazminat*** filmindeki ölümcül cazibe cinsel arzu üzerine inşa edilmiş olsa da, eğer Walter Neff (Fred MacMurray) Phyllis Dietrichson'a (Barbara Stanwyck) duyduğu hisleri, bu ikincisinin kriminal niyetlerini farkettikten sonra başka bir kadına yönlendirebilseydi, bu arzu hiç de tehlikeli olmazdı.

Stanwyck, Mrs. Dietrichson olarak tehlike potansiyeli taşır. Bunun bir benzeri, ***Out of the Past*** (Jacques Tourneur, 1947) filminde **Jane Greer**'in, Kathie olarak yarattığı tehlikedir. Bu iki kadının tehlikeli yanı, kısmen gündelik ilişki peşinde koşmalarıyla alakalıdır. Oysa, ne Phyllis ne de Kathie pornografik bir filmin ya da bir James Bond filminin kahramanı değildir. Çünkü bu filmlerde cinsel haz kendi için ve kendinde bir amaç değildir ve kolayca, maddî kazanç isteği gibi diğer duygularla karışabilir. Bir bakıma Phyllis ve Kathie, para için seksi kullanarak fahişelik yapmaktadırlar. Fakat gerçek fahişelerden daha tehlikelidirler, zira erkekleri kuvvetli, dışlayıcı ve aşka benzer bağlar kurmaya ayartırlar. Bu kadınlara aşık olan erkekler, ilk başta onları çekici bulmaktadırlar çünkü bu kadınlar havaya güçlü cinsel sinyaller yaymaktadırlar ki bu da gelişigüzellik fikrini besler. Buna karşın, erkekler

kendilerini tek eşli ilişki peşinde koşarken bulurlar. Bir başka deyişle, hem ilk duruma hem de ikinci duruma arzu duyan bir duruma düşmüşlerdir. Klasik femme fatalein cinsel iştahı, **Frijda**'nın tanımını göz önüne alırsak kapalı değildir ve üstelik, özel bir kazanç için kullanılır. ***Body of Evidence*** (Uli Edel, 1993) filmindeki Rebecca Carlson (Madonna) gibi modern femme fatalelarda bile, aşk ve seks özlemleri birbirine karışmıştır. Bu nedenle, bu filmler sadece arzu üzerine değildir ve tipik olarak, cinsel arzu, hırs ve aşk gibi duygular arası çatışmalara dayanır.

Aşk Tasvirinde Seçimin, Baştan Çıkarmanın ve Kaderin Rolü

Kalıcı bir aşk bağı kurmak karmaşık bir çabadır ve çoğu zaman ilişkiyi bitirmeye de yol açan mekanizmalarla beraber işler. Bu bağ genelde, katılımcıların olası aşk nesneleri arasındaki tercihleri doğrultusunda yaptıkları açık veya gizli seçime dayanır. Kıyas ve seçim mekanizmaları mutlak bağ kurmanın aksi yönde çalışırlar; eğer bu kıyas süreci bağ kurulduktan sonra da devam ederse, oyunculardan birinin seçiminden pişmanlık duyduğu oranda ya da daha iyi bir teklif aldığı zaman, ilişkinin sonu gelir. ***Philadelphia Hikayesi*** (George Cukor, 1940) filminde Tracy Samantha Lord (Katharine Hepburn) kendisini böyle bir seçim pişmanlığı içinde bulursa da ancak –sembolik gelişigüzelliği oldukça garip bir şekilde içeren- seçimin yeni turunda mutlak bağlanmayı başarabilir. Televizyon dizisi ***Ally McBeal*** gibi seriyel aşk hikayeleri, aşk hakkındaki tercihlerin bilerek ya da bilmeyerek ama devamlı yapıldığı duruma örnek olarak verilebilir. ***Dört Düğün ve Bir Cenaze*** filmi Carrie ve Charles'ın ilk görüşte aşkına vurgu yapmaktayken, filmin büyük bir kısmı diğer alternatiflerin incelenmesiyle entelektüel önceliklerin kurulmasına ayrılır. ***The Accidental Tourist*** filminde, Muriel Prichett (Geena Davis) bu öncelikleri bir çırpıda belirler ama bütün film Macon Leary'nin (William Hurt) mutlak bağlılığa karar vermesiyle geçer, zira aralarında sınıf farkı vardır. Macon, Muriel'in içinde büyüdüğü çevrenin ve işçi sınıfı tavırlarının avantajlarını tartmak zorunda kalır, çünkü kadının değerleriyle kendi "protestan" iş-odaklı orta sınıf ahlakı arasındaki olası uyumsuzluk dikkat çeker. Aşk hikayelerinin merkezî özelliklerinden biri sosyal-duygusal zekaya yapılan vurgudur. Öyle ki hem karakterler, hem de izleyiciler kalıcı bir aşk için sağlam temeller olup olmadığını bulmaya çalışırlar.



Aşkta seçime odaklanan psikolojik modeller, daha çok bireyin perspektifinden kurulurlar. Üstelik insanlar bir diğerine, aşkın kendisi doğrudan bir cevap olmadan aşık olurlar ve karşılıklı rıza da aşk bağının kurulması için zorunludur. İlk görüşte aşkta olduğu gibi, aşık olma eşzamanlı gerçekleştiğinde bile aşıkların ilişkileri üzerinde müzakereleri sürer. Flört etmek, kur yapmak ve baştan çıkar(ıl)mak

gibi kelimeler, diğerini ikna edip ilişki kurmada sosyal sinyalleri ve yetenekleri açığa vuran geleneksel terimlerdir. Bu terimler ayrıca farklı seviyelerde kontrol barındırırlar: Flört etmek ya da kur yapmak nesnenin kontrolünü ima ederken, baştan çıkar(ıl)ma baştan çıkarılanın hayatî önem arzeden bir "kalesinin" baştan çıkarılan tarafından ikna edilerek "fethedildiğini" ima eder. Süperegonun tiranca etkileri baştan çıkarılmaya karşı genel olarak "direniş örgütlemezler". Aksine, direnmek ve teslim olmak arasındaki karar, daha çok verili bir durumda, baştan çıkaranın, baştan çıkarılan için uygun ya da kabul edilebilir olup olmamasıyla ilgilidir. Bağlılığın ertelenmesi olarak bir aşk nesnesi seçme süreci, karşıdakine duyulan iğrenmeden başlayarak genellikle kasıtlı ve hedefe yönelmiş gerginliğe kadar değişen, istemsiz ve otonom tepkilerle desteklenir[26]. Bu gerginliğin rıza ve bağlılığa dönüşümü rahatlama (ve yemek yeme, cinsel isteksizlik, gülme ve üzüntü gibi parasempatik otonomik denen istemsiz tepkiler) ile karakterize edilen aklî ve fiziksel mekanizmaların devreye girmesini gerektirir. İzleyiciler ve protagonistler, iki aşık kadere teslim olurken gerilim yüklü bir seçimle başlayan ilişkinin, bağlılık ve rahatlama ile karakterize edilen bir evreye dönüşümünü deneyimlerler. Macon, nihayetinde Muriel'in isteklerine teslim olup kalıcı bağa geçit verdiğinde, karar alması gönüllü katılıma ve değerlendirmeye dayanır ama böyle bir bağlanma eylemi kadere boyun eğme olarak betimlenir: Müzakere bitmiştir ve duygusal kapanış kurulmuştur. ***Philadelphia Hikayesi*** filminde Tracy'nin Dexter Haven'a (Cary Grant) bağlanmadan önce, Mike Connor'dan (James Stewart) sembolik olarak vazgeçmesi, benzer bir amaca hizmet eder, zira bu kuvvetli bir bağın kurulmasına hizmet eder. Bazıları romantik filmlerde kader, alınyazısı ve yazgıcılık gibi araçların kullanımının, sadece dramatik vurgu sağlamak için olduğunu savunur. Ama bu durumda bile, kadere teslimiyet duygusal unsurlar taşıyabilir. Örneğin, kalıcı bağlılığa karar verme gibi. Aşk (ya da arkadaşlık) bağı, diğer hazlar karşılığında verilen kişisel bir karara indirgenir. Eğer karakterimiz aklen veya duygusal olarak yaptığı hesaplar sonucu bağlılığa karar veriyorsa, ***The Accidental Tourist*** filminde olduğu gibi bu kadere boyun eğiş duygusuna, genellikle bir dönüşüm anı eşlik eder. ***İngiliz Hasta*** (The English Patient, Anthony Minghella, 1996) ve ***Çifte Tazminat*** gibi diğer filmlerde, aşk konusunda verilen kararlar kadere rağmen verilir, zira aşk lehine verilen kararlar diğer başka değerlerle baş edilemez çatışmalar yaratır. Arada sırada, aktif karar verme kader olarak sunulur: ***Bringing up Baby*** (Howard Hawks, 1938) filminde, Dr. David Huxley (Cary Grant) nihayetinde Susan Vance'a (Katharine Hepburn) teslim olur ve kaderine boyun eğer ve bunu, bu ilişki dinozorlar üzerine yaptığı çalışmaları olumsuz etkilese de yapar. Bu komik bağlam için kader tehlikesizdir ve David'in varoluşsal imkanlarının sessiz ama rasyonel değerlendirmeleri ile uyum içindedir.



Duygular ve Kültür

Çifte Tazminat*'taki* Phyllis'in kriminal aklının ideolojik bir kurgu olduğu yolundaki varsayım **Johnston**'m femme fatale meselesini ele alışında üstü kapalı ima edilir[27]. Onun teorisinde, erkek egemen toplumlarda yaşayan kadınların cinsel ilişkiden haz almaya hakları yoktur, zira bu iğdiş kaygısı taşıyan erkeklerin kadınları sadistçe kontrol etmesini sekteye uğratır ve cinsel olarak aktif kadının kriminalizasyonu ile sonuçlanır. Yine de kamuda yaygın ideolojilerin ve ahlakî normların kurgunun içeriğini belirlemesini abartmak sorunludur. Çoğu toplumda, erkek ve kadının cezasızca gelişigüzel ilişkiler yaşadığı yasak aşk hikayeleri binlerce yıldır mevcuttur. Bunun için ***Binbir Gece Masalları*** ve ***Decameron***'daki sayısız örneğe bakılabilir. Bu ve benzeri hikayeler Hindistan'dan İran'a ve Avrupa'ya çok değişik toplumlarda alıcı bulmuştur. Erkeklerin cinsel olarak aktif kadınları arzulamaları ve aynı zamanda erdemli kadınları takdir etmeleri konusunda, kültürler tarih boyunca çifte standart sergilemişlerdir. Bunun sıradan bir açıklaması erkeklerin bir koca ve bir sevgili olarak farklı arzulara sahip olmalarıdır. Benzer şekilde, kadınlar da sevgililerinden, kocalarından beklediklerinden farklı meziyetler beklemişlerdir. Bununla beraber, erkeklerin ve kadınların cinsel arzularını ifade etme ve gelişigüzel cinsel ilişki yaşamalarına izin verme konusunda, sosyal normlar kültüre ve zamana göre çeşitlilik arz eder. Filmler çok çeşitli normları gözler önüne serer. ***Dört Düğün ve Bir Cenaze*** filminde Carrie'ye tanınan cinsel özgürlük, **Jane Austen**'in hikayelerindeki kadın kahramanlara tanınmaz. Carrie'nin bu konudaki özgürlüğü ***Çifte Tazminat*** filmindeki Phyllis'ten de fazladır, fakat belki ***Büyük Uyku-*** filmindeki Vivian'a tanınan özgürlüğün gerisinde kalır. Phyllis'in cinsel özgürlüğü söz konusu olduğunda, onun bir şekilde kısıtlanmış olduğunu ancak filmin gündelik cinsellikle suça yatkınlık arasında evrensel bir bağ kurduğunu kabul edersek ve bu ikisini onun karakterinin iki ayrı özelliği olarak ele almazsak, kabul edebiliriz. Bu tasvir, eğer gelişigüzel cinselliğe yatkın bütün kadınlar suça meyilli olarak betimleniyorsa, ideolojiktir. ***Çifte Tazminat*** filminin açık bağlamı içinde, Phyllis'in sorunu cinsel hazza duyduğu istek değildir. Ondaki **Nagisa Oshima**'nın ***Duyular İmparatorluğu*** (In the Realm of the Senses, 1976) filminde yer aldığı gibi öldürücü haz alma ya da Bond filmlerindeki gibi karakterlerin rastgele cümbüş yapma isteği değildir. Phyllis'in sorunu, cinsel olmayan amaçlar için kendi cinselliğini kullanmasıdır. Farklı toplumlarda ve tarihî dönemlerde, aşk ve gelişigüzel ilişkiyi tanımlayan belirli normlar değişik şekillerde müzakere edilir. Ama bilinen tüm kültürlerde, insanlar kişiselleşmiş, tek eşli aşk ilişkileri kurarlar. Margaret Mead gibilerin anlattığı, egzotik kültürlerdeki azgın gelişigüzel ilişki hikayeleri, başlı başına uydurmadır[28].





Kalıcı ve tek eşli bağlar kurmanın hayatî psikolojik işlevleri vardır. Örneğin aşk çoğu zaman çocuk büyütmekle alakalıdır. İnsanın hayatta kalmasında, bakım görmek ve ilgi göstermek gereklidir ve bunların temsili, arzu ya da baskıdan değil, doğuştan gelen eğilimlerden kaynaklanan güçlü ve olumlu duyguları harekete geçirir. ***To Have and Have Not*** (Howard Hawks, 1944) filminde, Marie "Slim" Browning'in (Lauren Bacall) bakire olmaması film içinde bir sorun değildir. Buna karşın onun ve Harry "Steve" Morgan'ın (Humphrey Bogart) fedakar olmaları ve birbirlerine karşı özenli davranmaları hem hikayenin merkezî unsurudur hem de cinsel çekime dayalı bir ilişkinin aşk bağına dönüşmesinde kilit noktadır. Benzer bir şekilde, **Elaine May**'in ***A New Leaf*** (1971) filminde, bir bekar (Walter Matthau), zengin ve dalgın bir bilim kadınıyla (Elaine May), onu öldürüp servetinin üzerine yatmak için evlenir. Fakat zamanla, kadının kendisinde bir şeyleri harekete geçirdiğini farkeder ki bu onu kadına özen göstermeye teşvik eder. Bu duygular, kadının ona duyduğu aşkla beraber, onun da kadına aşık olmasını temin eder.

Anaakım pornografideki gibi herkesin herkesle seks yapmak istediği, herkesin kişiselleşmiş bağlar kurmadan devamlı partner değiştirdiği bir toplum hayal etmek zordur (yine de bazı hippi toplulukları böyle pratikleri benimsemeye çalışmıştı). Film eleştirisinin bazı ekollerinin altında yatan teoriye göre, gelişigüzel arzu insanlararası ilişkinin tek doğru yansımasıdır. Bu düşünce okulu çoğu zaman, insanların sadece bencil dürtülerle güdülendiği ve aşkın sadece kültürel baskının bir ürünü olduğu kaba Freudyenizme dayanır. Bu açıdan bakıldığında ***Taksi Şoförü*** (Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976) filminde Travis Bickle'in (Robert de Niro) Betsy'yi (Cybill Shepherd) ilk buluşmalarında bir porno filme götürmesi iyi bir fikirdir. İzleyicilerin büyük kısmı ise bu bakış açısını paylaşmaz ve dolayısıyla Betsy'nin tepkisini anlayışla karşılarlar. Arzu ve bedenin film çalışmalarında yaygın olarak kabul gören soyut tanımlamaları ve aşk gibi yüce duyguların tanımlama dışı kalması ve başkalarına gösterilen özenin teori dışı tutulması, pornografinin neden bu kadar sınırlı çeşitlilikte duyguyu temsil ettiğini açıklamayı zorlaştırır. Bu, aynı zamanda sadece arzunun değil ama utancın da doğuştan gelen bir duygu olduğunu kabul etmeyi zorlaştırır. Utangaçlık ağırlıklı olarak bir baskı işareti değildir ama cinsel ilişkileri kontrol etme isteğiyle ilişkilidir. İnsanlararası bütün ilişkileri "cinselleştirmek" insan ihtiyaçlarının karmaşıklığını anlamamıza engel olur. Bunu filmlerde "arkadaşlık" teriminin nasıl "aşk" ile aynı kaderi paylaştığına şahit olarak görebiliriz. Öyle ki özel olarak ***Lethal Weapon*** (Richard Donner) filmlerinde Roger Murtaugh (Danny Glover) ve Martin Riggs (Mel Gibson) arasında genel olarak da aksiyon filmlerindeki bütün erkekler arasındaki ilişki, arkadaşlık olarak değil de gizli homoseksüel bir dürtü olarak yansır. Benzer bir şekilde ***Çifte Tazminat*** filminde **Johnston**, Walter ile patronu arasındaki ilişkiyi erotik bir ilişki

gibi görür[29]. Onun bakış açısından, arkadaşlığı (avcı-toplayıcı atalarımızın hayatta kalmasına yardımcı olmuş) müstakil ve erotik olmayan bir duygu olarak veya modern aksiyon filmlerinde kahramanların sorunlarıyla başa çıkmakta kullandıkları bir araç olarak görmek imkansızdır. Bu sav, homoseksüellerin de arkadaşlık ve aşk ya da aşk ve arzu arasında ayrım yapabilmelerine olanak tanımaz. Homoseksüel ve heteroseksüel arzuların varlığını kabul etmek, doğada erotik olmayan duyguların da var olduğunu yadsımayı gerektirmez. Film kuramında aşk tartışmasından kaçınılmasının sebepleri arasında, aşkın ayrılmaz bir biçimde evlilik, heteroseksüellik, çocuk yapmak ve geleneksel toplumsal cinsiyetlerle, arzunun ise kurtuluş, geçişken toplumsal cinsiyetler ve bedenlerle ilgili olduğuna dair basit ve itici yaklaşımlar vardır. Utangaçlık, hepten Viktoryenizmle, arzu ise sanki bazı köktenci kadın hareketleri (açıkça veya zımnen bütün pornografik temsiller kadını aşağılar görüşünü savunarak) pornografiye karşı değillermiş gibi, kurtuluş (emansipasyon) ile ilişkilendirilmiştir. Tarihsel ya da kültürlerarası mütevazi bir çalışma bile bu yorumların yanlışlarla dolu olduğunu gösterir. Onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıl Avrupa romanı gibi bazı bağlamlarda, görücü usulü evliliklere karşıtlık oluşturacak şekilde, romantik ilişkilerin olay örgüsüne dahil edilmesi, kadınların aşk ilişkilerinde kendi seçimlerini önemsediklerini ifade etmelerinin bir yoluydu. Bunun sinemaya yansıyan bir örneği, babanın ekonomik hesaplarının kızın aşk tarafından biçimlenen kurtuluş istekleriyle çatıştığı **Kaige Chen**'in ***Sarı Toprak*** (Yellow Earth, 1984) filmidir. ***Kramer vs. Kramer***'de (Robert Benton, 1979) olduğu gibi, bazı başka bağlamlarda, çatışma aşk ile kişisel kurtuluş arasındadır. Bunlardan da farklı olarak, **Luis Buñuel**'nin ***Gündüz Güzeli*** (Belle de Jour, 1967) filminde rastgele erotik arzu özgürleştirici iken **Zhang Yimou**'nun ***Kızıl Tarlalar*** (Red Sorghum, 1987) filminde aşk ve arzu beraberce özgürleştirici olur.



Filmde Akıl, Beden ve Duygusal Çatışmalar

Anaakım film eleştirisinde bir başka önerme duyguların şiddetiyle ilgilidir. Arzu güçlü resmedilirken, aşk, arkadaşlık ya da diğerkamlık tarafından harekete geçirilen sözde yüce duygular zayıf resmedilir. Bu mantığa göre bir film tarafından tahrik edilen güçlü duyguların kökeni, doğası gereği, cinsel olmalıdır. Eğer kahraman güçlü ama cinsel olmayan güdülenmelere sahipse, o zaman karakter ya baskıdan kaynaklanan yanlış bilinçten muzdariptir ya da belirli ideolojik yapıların sözcülüğünü yapıyordur. **Frijda** duyguların "eyleme eğilimli" olduklarını ve zorlayıcı olmaları için yani "momentum" (güdüleyici kuvvet) ve kapalılık sağlamaları için büyük bir yoğunlukla yaşanmaları gerektiğini bildirmiştir[30]. Bir dizi duygu, böyle kuvvetli bir momentum ve kapalılık sağlayabilir. Daha önce film noir için belirtti-

ğimiz gibi, maddî çıkar genellikle seksten daha kuvvetli bir tetikleyicidir. Duyguların kuvvetinin, onların ilkel ve temel olması nispetinde olduğu fikrinin Amerikalı psikolog **Abraham Maslow** tarafından ortaya konulan duygular ve ihtiyaçlar teorisinde muadilleri vardır[31]. **Maslow**'a göre insanlarda "ihtiyaçlar piramidi"ne yol açan bir genel duygular hiyerarşisi vardır. Örneğin, yemek ve uyku gibi fizyolojik ihtiyaçlar bu piramidin en altındadır. Güvenlik ihtiyacı bunların üstünde ama ait olma ihtiyacı ve aşkın altındadır. Bunların da üstünde saygı duyulmak gelir. **Maslow** piramidin tepesine, güzelliğe, adalete ve gerçeğe duyulan hayranlık gibi meta-ihtiyaçları da barındıran, kendini gerçekleştirmeyi koyar. **Maslow**'un kuramına göre, bir insan ihtiyaçlarını yukarıya doğru karşılar, örneğin fizyolojik ihtiyaçlarını karşılamadan bir yukarıdaki seviyeye geçemez. **Maslow**'un piramidi betimsel bir araç olarak kullanıldığı sürece sorun yoktur. Fakat konu verili bir ihtiyacın güdüleyici kuvvetine geldiğinde, kuramın değeri azalır. Bir başka deyişle, insanların piramidin alt basamaklarında, ihtiyaçları ile çelişen güdüleyici öncelikleri vardır. Örneğin, temel ve ara ihtiyaçları karşılanmayan akıl hastaları, hastalıkları ile başa çıkmak için sanatsal ifadelere başvururlarken, diğer insanlar itibar kazanmak ya da sosyal adalet adına mücadele etmek için hayatlarını tehlikeye atarlar. **Maslow**'un piramidinde sıralanan ihtiyaçlar ile duygusal önceliklerin çelişmesi eğilimine filmlerde rastlanabilir. ***Zor Ölüm*** (Die Hard, John McTiernan, 1988) filminde, John McClane (Bruce Willis) karısını korumak için kendi güvenlik ihtiyacını tehlikeye atar. ***Kramer vs. Kramer***'de, Joanna Kramer (Meryl Streep) kendini gerçekleştirmek için ait olma ve aşk ihtiyacını riske atar. Özel olarak sanat filmleri daha yüksek ihtiyaçları konu edinir, çünkü bu filmler değerler ve duygularda varoluşsal tutarlılık yaratma çabasını resmeder[32].



Sinema hiç şüphesiz yanıltıcı olabilir, zira **Ed Tan**'ın belirttiği gibi sinemada yaşanılan duygusal bir deneyimin maliyeti gerçek hayatta yaşanılandan daha azdır[33]. ***Zor Ölüm***'deki John, toplum için kendi hayatını tehlikeye atarken, bundan mutluluk duyuyor olabilir ya da bizler, ortalama izleyiciden daha fazla risk almayı göze alan kahramanlara veya Romeo ve Juliet'in aşklarının sağlamlığına hayranlık duyabiliriz. Yine de "yüksek" ihtiyaçlar, film yapımcılarının ya da hikaye yazarlarının bir uydurması değildir ve tanımı gereği daha "alttaki" ihtiyaçlardan daha zayıf değildirler. Gerçek hayatta birçok insan, fizyolojik ihtiyaçlarını ve fizikî varlıklarını feda etmek pahasına, bağlanma ve ait olma ihtiyacı dayanılmaz noktalara vardığı için yalnızlığa katlanamayarak intihar eder. Özetle, yüksek psikolojik ihtiyaçlarla alt basamaklardaki fizyolojik ihtiyaçlar arasında ayrım yapmak yanıltıcıdır çünkü bu görüşe göre yüksek ihtiyaçlar biyolojik de nesnel de değildir.

Yüksek ihtiyaçların birçoğu milyonlarca yılda oluşmuştur, buna karşın dil etrafındaki yüksek kültürün tarihi en fazla 150.000 yıldır. Yüksek kültürün çoğu özelliği ise en fazla 50.000 yıllıktır[34]. Dolayısıyla, yüksek ihtiyaçlar da en az alt basamaktakiler kadar nesneldir ve en az onlar kadar hayatta kalmamıza ve türümüzün uyumuna katkıda bulunurlar. Kültürel psikoanalitik öğreti, savunması çok zor bir ikiliğe dayanır. Temel ihtiyaçlar fizyolojik, yüksek ihtiyaçlar hepten psikolojik olarak sınıflandırılmıştır, öyle ki bu yüksek ihtiyaçlar ya daha az gerçek ya da daha az kalıcı görünür. ***Gözleri Tamamen Kapalı***'da Alice "muzır" rüyası sırasında haz ve suçluluğun bir karışımını yaşar, zira hem utanç hem de hafifmeşreplik doğuştan gelen yatkınlıklarımızdandır; kültür ve toplumsallaşma tarafından biçimlendirilirler. Doğuştan gelen eğilimler verili bir durumda birbirleriyle çelişkiye düşebilir ki bu da insan duygularının, onları örneğin sürüngenlerin içgüdülerinden ayıran önemli bir özelliğidir. İnsanlar doğuştan gelen temel insanî meselelere ilişkin bazı duygusal eğilimlere sahipse de, bu duygular arasında katı bir sıralaması olan bir sistem oluşturmaz. Bazıları dostu için hayatını gözden çıkarabilirken, başkaları güvende olmaya öncelik veriyor olabilir. Aşk karşısında arzuya verilen paye de insandan insana ve durumdan duruma değişir. Duygular ve kaygılar arasında katı bir hiyerarşinin yokluğu, bazı açılardan, işlevsel ve pragmatiktir, zira bu insanların bulundukları duruma ve kendi kişisel tarihlerine uygun davranabilmelerine izin verir. Bu aynı zamanda, duyguların zamanla gelişimine de imkan sağlar.

İnsanlar duygusal açmazlarda kaldıkları için bir duyguyu, mesela aşkı, başka biri lehine, mesela gündelik arzuya tercih edebilirler. Böyle bir tercih sürecine, tercih edilmeyen duygu veya dürtüye olan dikkatin azaltılması eşlik eder. Öyle ki bu reddedilmiş duygu ya üzerinde düşünmeden ya da farkında olmadan deneyimlenir. Aç olmak ve çalışmak istemek gibi basit çelişkiler bile duygusal dürtünün geçici olarak bastırılmasına yol açabilir.

Anaakım psikoloji, dürtülerin bastırılması veya bilinçdışına çıkması konusunda psikanalizden farklı düşünmez. Aksine, duygular arasında fıtrî bir hiyerarşinin olmaması çubuğu bastırılma lehine büker. Geleneksel psikoloji, "film çalışmaları psikanalizi"nin[35] aksine duygusal ve aklî yapımızın temelinin, doğuştan gelen birkaç eğilimle değil, bulunduğumuz ortamda ortaya çıkan çeşitli pratik sorunlara verdiğimiz tepkilerle inşa edildiğini iddia eder. Oedipus kompleksinde olduğu gibi, böyle deneyimlerin normal insanlar için karakter inşasında oynadıkları rol dayanaksızdır ve sağlıklı yetişkinlerin zihnî yapısındaki doğuştan gelen eğilimler hakkındaki var olan kavrayışımıza terstir. Değişik sebeplerle bazı kültürler, duygular ve endişeler üzerinde katı sıralamalar dayatırlar. On Emir gibi ahlakî norm düzenlemeleri buna örnek olarak verilebilir. Gerçi bu ahlakî normlar duygusal gerilimlerin çözülmesinde ampirik kurallar olarak işlev görürler. Yine de, bu normlar kendi içinde tutarlı değildir ve normlar arası çatışmalar bir çok durumda ortaya çıkar.

Antigone'dan **Krysztof Kieslowski**'nin ***Dekalog***'larına (Decalogue, 1988) dramatik kurgular genelde karakterlerin iki ya da daha fazla eşit güçte ve birbiriyle çelişen duygu arasında kalmasını anlatır. Örneğin **Mighella**'nın ***İngiliz Hasta*** filminde kahramanımız ülkesine ihanet etmekle, sevgilisine verdiği kutsal sözü tutup sevgilisinin hayatını kurtarmak arasındadır. Burada aşk ve yurt sevgisi birbiriyle çelişme halindedir. ***Casablanca*** (Michael Curtiz, 1941) benzer bir mesele üzerine inşa edilmiştir. **Lars von Trier**'nin ***Karanlıkta Dans*** (Dancer in the Dark, 2000) filminde kahramanımız ya doğruyu söyleyip oğlunun göz ameliyatını tehlikeye sokacaktır ya da infaz edilip oğluna karşı olan görevlerini yerine getiremez duruma gelecektir. Sayısız film öldürmeden kaçınma ile ailenin veya arkadaşların korunması ikilemini kullanır. Neredeyse bütün polisler eşlerine ve ailelerine karşı sorumlulukları ile işlerine ve adalete karşı sorumlulukları arasında sıkışırlar. Kurallar, birbiriyle çelişirken ahlakî ampirik kurallar kısa yollu cevaplar sunmazlar. Böyle açmazların çözülmesi, filmin sunduğu pragmatik ve geçici önermelere kalmıştır. Birçok sinema filmi belirli bir durumu öne çıkararak hem karakterlerin ahlakî önceliklerini, hem de izleyicilerin ahlakî ve duygusal önceliklerini değiştirir[36]. Bu itibarla, drama filmleri çoğu zaman duygusal deney işlevi görür. İzleyiciler gerçek hayatın bu simülasyonlarından keyif alırlar, zira bu filmler farklı duyguları aynı zamanda harekete geçirmekle kalmaz, birbiri ile çatışan duygular arasında seçim yapmaya zorlayarak tamamlanmışlığı besler. Bununla beraber, farazî simülasyonlar, katılımcıların dünya kavrayışlarını zenginleştirdikleri ölçüde eğlenceli öğrenme süreçleri yaratır ki bu da izleyicilere haz verir.



Aşkın Evrimsel Açıklaması

Bu bölümde aşkın ve arzunun evrimsel açıklamaları üzerinde önceki tartışmalarımızı derinleştireceğiz[37]. Kuşlar haricindeki sınıflandırmanın alt basamaklarındaki hayvanlar gelişigüzel seks dürtülerine sahiptir ve yavruları üzerindeki bakım faaliyeti sınırlıdır. Birçok memeli de gelişigüzel seks hayatına sahip olsa da, bu memelilerin dişileri yavruların büyütülmesine aktif olarak katılır. Çok az durumda eril bireyler bu faaliyete katılım gösterir ve sadece insanlarda (harem ve sefahat durumları olmakla birlikte) anne/baba ile yavru arasındaki ilişki heteroseksüel çiftlerin oluşumuna dayanır. Yumurtaları sıcak tutmak ve yavruları beslemek eril-dişi koordinasyonuna sıkı sıkıya bağlı olduğundan, kuşlarda da %90 oranında heteroseksüel çift oluşumu mevcuttur.

Daha önce de değinildiği gibi, erkek bireylerin çocuğun büyütülmesine dahil ve çift oluşunun sebebi insan yavrusunun yavaş gelişimidir. Bu nedenle doğal seçilimle, kuşlardaki strateji, heteroseksüel çiftler oluşturmak olarak, insanlarda

yeniden keşfedilmiştir. Şüphesiz ki bunun olabilmesi için erkek-kadın bağlarının kurulmasına yardımcı olacak doğuştan gelen kuvvetli mekanizmaların varlığı gereklidir. Bu mekanizmalar kişiselleşmiş ve tek eşli bağların kurulmasını sağlarlar. Büyük ihtimalle kişiselleşmiş ilişkiler anne-memeli ile yavruları arasında kurulan bağların daha gelişmiş bir halidir. Doğumdan hemen sonra anne, çocuğunu diğer varlıklardan ayıracak bir şekilde işaretler ve böylece anne ile çocuk arasında annenin çocuğu besleyip büyütmesini güdüleyen özel bir bağ kurulur. Böylelikle, cinsel arzu ile aşkın, evrimin farklı evrelerinde geliştirilmiş farklı fıtrî eğilimler olduğunu görüyoruz. Arzu için temel unsurların kökeni sürüngenlere kadar götürülebilir ve kökenleri yüz milyonlarca yıl öncesine kadar izlenebilir. Aşk ise nispeten yakın dönemlerde, muhtemelen birkaç milyon yıl önce geliştirilen bir eğilimdir ve yine muhtemelen yavruya gösterilen özen ile cinsel arzu eğilimlerinin bir yan ürünü olarak ortaya çıkmıştır. İnsanların heteroseksüel bağlar kurmak için doğuştan gelen eğilimler kazanması, bu eğilimlerin gündelik arzuya baskın geleceği anlamına gelmez. Sürüngenlerde ve memelilerde tür seviyesinde görülen arzu tüm gücüyle etkindir ve belki bazı bakımlardan daha kuvvetlidir, zira kadınların "kızışma döngüsü" yoktur ve bütün yıl boyunca "eşleşebilirler". Bu, aşka sürekli cinsel bir boyut eklediğinden, bu bağı kuvvetlendirir. Aynı zamanda, insan için rastgele cinsel ilişkide bulunma devamlı bir olanakken, birçok hayvan için bu, yılın ancak belli dönemlerinde mümkündür. Dahası, aşk ile arzunun farklı oranlarda ama bir arada var olması da mümkündür. İnsanlar partnerlerini aldatabilir, aralarındaki aşkı kaybedebilir ya da homoseksüel aşk ya da arzuyu yaşabilir, harem kurabilir ya da rastgele cinsel ilişkiye girebilirler. Seksin evrimsel işlevi üreme ve DNA çeşitliliği, aşkın evrimsel işlevi ise yavru gelişimi için kaynak sağlamak olsa da, bu bir kişinin bağ kurma konusunda kendi eğilimlerini izlemesini ve ona göre tutum oluşturmasını engellemez. Doğal ahlak diye bir şey yoktur. İnsanların tamamı ***Gözleri Tamamen Kapalı*** filmindekilere benzer davranışları sergilemeseler ya da benzer rüyaları yaşamasalar da, hem genel hem de kişiselleşmiş cinsel ilişkilerde (ya da bir başka deyişle gelişigüzel arzu ve aşk durumlarında) yapısal çelişkiler ortaya çıkar. Bu nedenle, sadece tek eşli heteroseksüel ve kişiselleşmiş bağların doğal olduğunu söylemek imkansızdır. Örneğin homoseksüel ilişki de benzer mekanizmalara dayanır. Homoseksüel[38] olsun, heteroseksüel olsun, aşk ilişkisinin oluşturduğu bağ evrimsel süreçlerin parçası olarak gelişmiş biyolojik mekanizmalara dayanır. Bu itibarla, bu bağlar belirli kültürel çevrelerin ürünü olarak görülemez. Benzer bir şekilde tersi genelde doğru olsa da, aşk da arzunun bir türevi değildir.

İki insan arasında tek eşli ilişkiyi ve bağlanmayı destekleyen mekanizmaların varlığının evrimsel nedeni çocuk büyütmek olsa da, işlevsel ilişki aşk şeklinde tezahür etmese de evrimsel bir kaygı taşır. Belirli bir zaman süren heteroseksüel bağ, genellikle çocuk büyütme isteği doğurabileceği gibi çocuk sahibi olmayı istemek de aşk ile bağlantılı olabilir. Bununla birlikte, hiç çocuk sahibi olmamış insanlar arasında da aşk bağı kurulması istisnaî değildir. Romeo ve Juliet hiç çocuk sahibi olmadılar. ***Ağlatan Oyun*** (The Crying Game, Neil Jordan, 1992) filminde



Jody (Forest Whitaker) ve Dil (Jaye Davidson) arasındaki homoseksüel bağ çocuk sahibi olmakla ilgili değildir. ***The Bridges of Madison Country*** filminde Francesca (Meryl Streep) ve Robert (Clint Eastwood) arasındaki aşk Francesca'nın kendi çocuğunu yetiştirme kaygılarıyla tezat oluşturur. Böylece, aşk içeren mekanizmaların evrimsel motivasyondan bağımsız olabileceğini görüyoruz.

Aşk ve arzu tanımları film türleri için cinsiyete dayalı tercihlerle uyumludur. Hem erkekler hem de kadınlar, romantik aşk hikayelerinden ve pornografiden hoşlansalar da kadınlar için ilki erkekler içinse ikincisi daha çok tercih edilir. Bu kısmen, kültürel bir inşa sonucu olabilir. Nitekim düne göre, bugün daha fazla kadın pornografi izlemektedir. Buna rağmen, kültürel yapılandırmalar cinsiyete bağlı tercihleri tamamen açıklayamaz. Evrimsel açıklama kadınların aşk bağı kurmaya erkeklerden daha fazla yatkın olduklarını söyler. Bu açıklamaya göre, kadınlar bağlanma konusunda daha fazla yatırım yaparlar. Bağ kurmaya duyulan ilgi tarih boyunca akılcı olmuştur ki, bu bugün de böyledir. Çok az kadın bekar bir anne olmanın külfetinin farkında değildir ve bugün bile, kadınların temel sorumluluğu çocuk yetiştirmektir. Yine de, daha önce belirttiğimiz gibi, kadınların aşk hikayelerine ve bağlanmaya duydukları ilgi tamamen çocuk büyütmeye bağlı değildir. Bağlanmanın olağanlığı evrimsel süreçler sonucu oluşmuştur ve çocuk sahibi olmak için ilişki kurmak tekil durumlarda gerçekleşmesi gerekli olmayan "pragmatik" bir sonuçtur. Kadınlar ve erkekler çocuk sahibi olmayı istemek ve romantik filmlerden zevk almak zorunda değildirler. Kadınlar sınırlı sayıda çocuk sahibi olabilirler ve "çiftleşme" için partner seçimi önemli sonuçlar doğurabilir. Kadınlar bu nedenle güçlü bir sosyal zeka geliştirmişlerdir. Erkekler aksine, çok sayıda çocuğa sahip olabilecek biyolojik yapıdadırlar. Tarih boyunca birçok erkek bir ya da iki kadından çocuk sahibi olsa da, "yüksek kaliteli" çocuk yetiştirmenin avantajları ise niceliksel kaygılarla dengelenir. Bu nedenle kadınların romantik hikayeleri, erkeklerinse pronografiyi tercih etmelerinin bir nedeni olarak ideolojik telkinleri gösterımeyi bir kenara bırakmalıyız.

Evrimsel Psikoloji ve Film Çalışmaları

Sonuç olarak, film çalışmalarında evrimsel ve biyolojik kaygılara dayalı psikolojik açıklamaların, neden indirgemeci olmayan, tarihsel ve ılımlı kültürcü yaklaşımlarla uyum içinde olduğunu gösterebiliriz. Evrimsel psikoloji, evrensel halk psikolojisiyle uyumlu olduğundan, sıradan film izleyicilerinin kavrayışını radikal kültürcüler ya da psikanalistlere göre daha yakından gösterir. Anaakım ve evrimsel psikolojiye dayalı film eleştirisi, bu nedenle bazı avantajlar sunar.

Birinci olarak, evrimsel psikoloji film yapımcılarının bilinçli niyetlerine ve izleyicilerin filmi anlama biçimlerine saygı duymamıza imkan sağlar. Eğer ***Çifte Tazminat*** filmi, Phyllis'in gelişigüzel seks arzusunun ve kriminal davranışlarının, onun maddî kazanç için duyduğu isteğe nasıl bağlı olduğunu gösteriyorsa, filmi çözümlerken bunu da göz önüne almalıyız; zira film genel olarak kadınlar üzerine değil de işte bu belirli bir kadının bulunduğu belirli bir durum üzerinedir. Bu akademisyenlerin, film yapımcılarında ve hedef kitledeki izleyicilerde bilinçaltı motifler bulmalarına ya da bunlardan farklı bir bakış açısına sahip olmalarına engel değildir. Yine de bu alandaki akademisyenler, film yapımcılarının ve izleyicilerin bilinçli kavrayışlarını ve duygularını da açıklamalı, çünkü bu tarihi, tarihsel ötekinin bakış açısı üzerinden anlamamıza imkan sağlar.

İkinci olarak evrimsel psikoloji tarihsel dönemler arası farkları açıklamada psikanalizden daha yetkindir, çünkü "her şeyi" id ve süperegoya indirgemekten ziyade değişik kaygı ve duyguların etkileşimini tanımlamaya koyulur. Örneğin aşka duyulan özlem, görücü usulü evliliklerin hakim olduğu toplumlarda kadının kurtuluşu meselesinin bir parçası olabilirken (mesela ***Sarı Toprak***), bu kurtuluşa ayak bağı da olabilir (mesela ***Kramer vs. Kramer***).

Üçüncü ve son olarak, evrimsel psikoloji filmlerin daha evrensel algılanması hususunda radikal kültürcülüğe göre daha doyurucu açıklamalar sunmaktadır. Örneğin izleyiciler tanımadıkları kültürel veya tarihsel bağlamlara oturtulmuş filmleri de genellikle anlayabilirler. Duygular farklı farklı biçimlense de belli bir evrenselliği paylaşırlar ki böylece izleyiciler de alışık olmadıkları utangaçlık ya da açıklıktaki filmleri anlamakta geri kalmazlar. Ayrıca kültürel ürünlerin üretimi ve alımlanması konusunda herkesçe paylaşılan evrensel bir insan doğası olduğu kabulü, bir ahlakî yüceltmeyi de beraberinde getirir. Öyle ki, bu ortak insan doğası, empati ve hoşgörünün temelidir.

* Bu metnin ilk yayınlandığı kaynak: Cinema Journal, vol. 43, no. 2 (winter, 2004), s. 26-46.

Dipnotlar

[1] Joseph Anderson: *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory* (Carbondale: Southern Illinois Press, 1996); Torben Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford: Oxford University Press, 1997); ve Laurent Jullier, *Cinema et Cognition* (Paris: LHarmattan, 2002). Geçtiğimiz onbeş yılda evrim üzerine birçok kitap yayınlanmıştır. Kültürel çalışmalarla ilgili olarak özellikle bkz., Jerome H. Barkow, Leda Cosmides, ve John Tooby, *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture* (New York: Oxford University Press, 1992). *SubStance* dergisinin güncel sayılarında edebî formlar ve evrim ilişkisi üzerine tartışmalar bulunabilir.

[2] Grodal, *Moving Pictures*, 1. bölüm.

[3] Nörolog Antonio Damasio, *Descartes' Error: Emotions, Reason, and the Human Brain* (New York: Grosset, 1994) adlı çalışmasında beyinde akıl ve duygulanımın nasıl beraber çalıştığını gösterir. (Türkçesi için bkz., Antonio Damasio, *Descartes'ın Yanılgısı: Duygu, Akıl ve İnsan Beyni,* çev. Bahar Atlamaz, İstanbul: Varlık Yayınları, 1999) Bir diğer çalışması olan

The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness (New York: Harcourt Brace, 1999) kitabında ise, bedenin hissedilerek algılanmasının bilincin (nörolojik) oluşumunda ne kadar hayatî olduğunu gösterir. Duygular ve onların nörolojik ve hormonel temellerinin bir başka betimlemesi Joseph Ledoux'nun *The Emotional Brain* (London: Weidenfeld & Nicholson, 1998) adlı çalışmasında bulunabilir (Türkçesi için bkz., Joseph Ledoux, *Duygusal Beyin,* çev. Arıcan Uysal, İstanbul: Pegasus Yayınları, 2006).

[4] Nico H. Frijda, *Duygular* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), s. 69-94.

[5] Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması," içinde: Mulvey, *Görsel ve Diğer Hazlar* (London: Macmillan, 1989), s. 14-26.

[6] Film çalışmaları, genelde tek bir psiko-analitik düşünce okuluna dayanır. Bu da Freud ve Lacan'dan türer. Ancak, ego-psikolojisi, baskı altında olmayanın zihnî gelişimi, bilinçli "ego" dürtüleri gibi psiko-analiz'in cereyanları göz önünde bulundurulmaz.

[7] Torben Grodal, "Film, Character Simulation, and Emotion," içinde: Jirg Friess, Britta Hartmann, ve Eggo Miiller, ed., *Nicht allein das Laufbild afder Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotential* (Sadece perdedeki film değil... Deneyim potansiyeli olarak filmlerin yapısı) (Berlin: Vistas Verlag, 2001), s. 115-28.

[8] John Bowlby, *Attachment* (New York: Basic Books, 1982), s. 210-34.

[9] Bizim aşkın evrimsel kökenlerine ilişkin betimlememiz ilhamını şu kaynaklardan almıştır: Helen Fisher,
The Anatomy of Love: The Natural History of Monogamy, Adultery and Divorce (London: Simon & Schuster, 1992), s. 118-61 (Türkçesi için bkz., Helen Fisher, *Cinsel Aşkın Anatomisi Tekeşliliğin, Zinanın ve Boşanmanın Doğal Tarihi,* çev. Meral Gaspıralı, İstanbul: Cep Kitapları, 2004); Anne Campbell, *A Mind of Her Own* (Oxford: Oxford University Press, 2002); Barkow, Cosmides, ve Tooby, *The Adapted Mind*; ve David M. Buss, *The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating* (New York: Basic Books, 1994).

[10] Fisher, *Anatomy of Love.*

[11] *Age.*, s. 51-55.

[12] Nico H. Frijda, "The Laws of Emotion," American Psychologist 43, no. 5 (Mayıs 1988):354.

[13] *Agm.*, s. 355.

[14] Film gösterime İngilizce *Open Hearts* adıyla girmiştir.

[15] Irenaus Eibl-Eibesfeldt, *Human Ethology* (New York: Aldine de Gruyter, 1989), s. 453-58.

[16] Judee K. Burgoon, David B. Buller, and W. Gill Woodall, *Nonverbal Commrunication: The Unspoken Dialogue* (New York: Harper & Row, 1989), s. 45-46.

[17] Campbell, *A Mind of Her Own*, s. 60-61.

[18] Eibl-Eibesfeldt, *Human Ethology*, s. 144.

[19] Vicky Bruce, *Recognizing Faces* (Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1988), s. 32-33.

[20] Grodal, *Moving Pictures*, s. 197-201.

[21] Film çalışmalarına yoğunlaşmış çoğu akademisyen, görmenin tarihselliği hakkında aşırıya kaçan yorumlar yapmaktadırlar. Ayrıca, temsil metodlarımız veya nasıl gördüğümüzle ilişkili hatalı çıkarsamalar yapmaktalar. Ortaçağda yaşayan insanların iki boyutlu görmedikleri, benim berbat çizimlerimin aslında ne gördüğümü yansıtmadığı kadar aşikardır. Görmenin temel özellikleri beyinin doğuştan gelen yapısı ile ilgilidir ve koşullanamaz. Bkz., Semur Zeki, *A Vision of the Brain* (London: Blackwell, 1993).

[22] Linda Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess," içinde: Robert Stam ve Toby Miller, ed., *Film and Theory: An Anthology* (Malden, Mass.: Blackwell, 2000), s. 207-21.

[23] Oral seksin (*fellatio*) örneğin pornografinin önemli bir parçası olması, *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972) filminden ilhamla söyleyelim, kadınların klitorislerinin ağızlarında olması değil, bunun sinematografik potansiyeli ve aktristlerin performansları karşılığı bir para almalarıdır.

[24] Williams şöyle yazıyor: "Cinsel hazzın bir işlevi ve bir amacı varmış gibi görüldüğü sürece, bu amaç üreme, aşk, başkası üzerinde kontrol ya da orgazm olsa da, bu haz erkeğin görece cimri olan üreme ekonomisindedir. Cinsel haz baştan çıkarıcı sapkın eğilimlere doğru evrildikçe; sınırları belli olan biyolojik ve sosyal işlevlerini ortadan kaldırmaya başlayıp, kendisi bir amaca dönüştükçe; rahatlama, boşalma ve diğerini mutlu etme vasıfları tükendikçe; arzulayan özne başka başka nesneleri seçip bunlarda değer üretici yatırım yapmadıkça; ve nihayet, bu özne bu sonu gelmez değiş-tokuşta, nesnesine sahiplik değeri değil de değişim değeri atfediyorsa, işte o zaman bu dişi tüketim ekonomisi diye tarif ettiğimiz alandır."
Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* (Berkeley: University of California Press 1989), s. 273.

[25] Claire Johnston, "Çifte Tazminat," içinde: E. Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir* (London: British Film Institute, 1988), s. 89-98.

[26] Bilinçli ve kasıtlı hareketlerimiz sadece çizgili kaslar denen uzuvlardaki ve kalpdeki kasları kontrol edebilir. Bunun dışında, vücudun geri kalanını otonom sinir sistemi kontrol eder (örneğin, kalp, damarlar ve hormonlar). Otonom sistem iki alt-sisteme ayrılır: ilki, çoğunlukla kaçınmacı faaliyetleri destekleyen ve kasa dayalı olan sempatik sinir sistemiyken, ikincisi yemek yemek ve seks gibi (katılımcı) rahatlama faaliyetlerini destekleyen parasempatik sinir sistemidir. "Rıza" parasempatik bir eylem görünümü çizmektedir. Bkz., Grodal, *Moving Pictures*, s. 42-45.

[27] Johnston, "Çifte Tazminat" s. 89-98.

[28] Derek Freeman, *Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of a Myth* (Cambridge: Harvard University Press, 1983).

[29] Johnston, "Çifte Tazminat"

[30] Frijda, *The Emotions*, s. 69-94, ve Frijda, "The Laws of Emotion," s. 351-54.

[31] Maslow'un ihtiyaçlar piramidinin bir temsili için bkz., Robert B. Ewen, *An Introduction to Theories of Personality* (Hove, Engl.: Psychology Press, 1993), s. 397-419.

[32] Torben Grodal, "Art Film, the Transient Body, and the Permanent Soul," *Aura* 6, no. 3 (2000): 33-53.

[33] Ed Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film* (Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1996), s. 30, 39, ve 190-93.

[34] Erken modern insan, muhtemelen, 100.000 - 150.000 yıl önce Afrika'da evrimleşmiş, ve yaklaşık 100.000 yıl önce de Afrika'dan göç etmiştir. Bkz., Steve Jones, Robert Martin, ve David Philbeam, *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), s. 400. İnsanın sanatsal faaliyeti ise sadece 50.000 yıllıktır (s. 361-64).

[35] "Film çalışmaları psikanalizi" terimini, film çalışmalarında kullanılagelen psikoanalitik terimlerin görece daraltılmış kullanımlarını bütün psikoanalitik ekollerine yansıtmamak için tercih ediyoruz.

[36] Noel Carroll'a göre filmler izleyicilerin var olan ahlakî değerlerini takviye eder ama onları etkilemez. Carroll, *The Philosophy of Mass Art* (Oxford: Oxford University Press, 1998). Yine de, eğer bu mümkünse bile, çok az izleyicinin katı ve değişmez bir ahlakî dizgesi vardır. Birçok durumda olan, daha ziyade, değişik ve muhtemelen çelişkili duyguların etkilediği bir ampirik kurallar kümesidir.
Filmler de dahil, bilgi içeren her faaliyet izleyicileri etkiler.

[37] Fisher, *Anatomy of Love*; Campbell, *A Mind of Her Own*; and David Buss, *The Evolution of Desire*.

[38] Homoseksüel arzunun muhtemel evrimsel köklerini irdelemek bu çalışmanın sınırlarını aşar.

SEVGİ NEYDİ

altuğ kaan paçacı

Aşk üzerine bu kadar çok ve aslında bu kadar az şey söylenmiş bir yüzyılda yaşarken, çözemediğimiz bir soruyu sayıklar gibi tekrar tekrar düşünüyoruz sevgi neydi diye. **Zygmunt Bauman** bu anlaşılmazlığın sebebinin aşkı ve ölümü yaşamanın biricikliğinde bulur. Sayıca fazla yaşanabilmesi, aşık olmayı her denendiğinde daha başarılı olabileceğimiz bir alan gibi gösterir. Oysa yaşadığımız her bir aşk birbirinden farklıdır. Bu yüzden aşık olmak tecrübe edilemez, her sevdiğimizde daha iyi sevemeyiz. Elbette davranışlarımız, ilişki kurma biçimimiz değişir ama edinilen deneyim bize sadece aşkın kırılgan ikliminde yeniden başlayacak gücü verir. Sonu gelmez denemelerin sonunda olsa olsa aşkı becerememe tecrübesi kazanılabilir.



Atıf Yılmaz da **Cengiz Aytmatov**'u arkasına alıp eskiyi yıkıp yeniyi yapan makinaları seyrederek asri zamanlarda değişen aşkın yolunu açmaya çalışır. Şehrin korkusuyla evinden vazgeçmeyen anne, kızının yüzünü kirletip kutsadığı namusunu delikanlılardan korur. Asya'nın annesi, kızının cinsel yaşamını yüzüne sürekli kara çalarak engelleyemeyeceğini bildiğinden bir an önce evlendirmeyi düşünür onu. Bizim ülkemizde olduğu gibi birçok ülkede, gençlerin evliliğini tüm mahalle dert edinir, insana seçim hakkı tanımayan gelenekler, kurallar ve yasakları kapsayacak şekilde kimin kimle evleneceğini, hangi ırk, sınıf, din mensuplarının çaprazlanmasının uygunsuz sonuçlar doğuracağının kehanetlerini topluluğa gösterirdi. Şimdiyse mahallelerin çoğu kendilerine yeni dertler bularak, nikah sırası bekleyen gelin ve damatları kendi hallerine bırakmış durumda. Bu noktada hikaye, gelinlik ve damatlıklarıyla ortalıkta kalanların evlilikte toplumsal seçimin yerine bireysel seçimleri nasıl koyduklarını anlatır. Bu bireysel seçimde başrolü oynamasına karar verilen aşk, kısaca tanıtılır; İlyas 'kekliği ürkütmeden' yaklaşır, Asya gün yüzü görmek ister. Hepsi hepsi budur. Geleneğin yerine koyulan romantik seçimler, aklı devre dışı bırakabildiği ölçüde duygusal nedenleri ön plana çıkarır. Aşk sağ kurtulduğu her engelden güçlü çıkar. Asya ailesinin seçtiği adayı bırakıp İlyas'la kaçtığında, çiftimiz aşklarının kısa süreli zaferini doğayla kutlar. Burada sorunun devamı gelir, romantizm bir evliliği sürdürmek için yeterli midir? Yoksa romantizm karşıdakinin hayalini severek bir düş mü yaratır? Romantizmin ölümünden evlilik mi sorumludur?

Asya ve İlyas'ın bu soruları cevaplamaları için biraz daha zamana ihtiyaçları olduğundan, **Schopenhauer** devreye girip gelecek neslin terkibi üzerine nasıl düşünmeleri gerektiğini anlatabilir. Ona göre aşk önemsiz bir iş değildir, bu kadar sefalet yaşamanın bir anlamı olmalıdır. Üzerine bunca yazılmış kitap, bunca söylenmiş



söz varken bu işin ciddi bir anlamı olmalı diye düşünür. Bu anlam gelecek neslin oluşturulmasında gizli olabilir. Cinsiyet güdüsü burada zekice devreye girererek bilincimizi yanıltır. Aslında insanlık için yaptığımız işi kendimize faydalı görürüz. İçgüdüsel olarak güzele yönleniriz. **Schopenhauer** eğilimimizi yönlendiren kriterleri sıralarken nedenlerini de anlatır. Yaş önemlidir çünkü cinsin cezbediciliği dölleme ve gebe kalma için en uygun döneme denk gelmelidir. Çiftler sağlıklı olup, doğacak çocuklara geçebilecek zayıflıkları engellemelidirler. Kemik yapısı düzgün olmalı, cenini beslemek için yeterli ağırlıkta olunmalı, güzel bir çehreyle itibar sağlanmalıdır. Çiftler neslin devamı için birleştiklerinden fikri uyuma gerek yoktur! Filmde tüm kriterleri uygulayarak biraraya gelen çiftimiz, görevlerini yerine getirip yeni nesli Samet'le devam ettirirler. İlişkileriyse Asya'nın İlyas'ı işinde mutlu görmek için verdiği çabaya, İlyas'ın tokatla teşekkür etmesi nedeniyle sekteye uğrar. Asya çıkmayacağı belli bir piyango biletine tüm yüreğini yatırmıştır. İlyas'ı bekler, onu sorumsuzluğunun keyfini çıkartırken görünceye kadar bekler. Kocasını hiç göğsünden öpmemiş olmasına rağmen bekler. Geri dönüp bulamayınca da bekler. Diğer kadın olarak sunulmaya karşı koymaya karar veren Dilek Hanım, sorumsuzluğu paylaşmayarak İlyas'ı seçimleriyle, bizi de yeni sorularla başbaşa bırakır. İlyas ve Asya aşkın güneşli doğasına umutlar ve neşeler saçarak dalmışlar, ancak ne zaman birileri gündüzün keyfini çıkarmak istese çabuk bastırmakta ısrar eden gece, biz izleyenleri de kendi karanlık tecrübelerimize götüren bir kalp kırıklığıyla günü bitirmiştir. Ama film bitmez...



Cemşit'in hayatlarına birdenbire girmesiyle anne ve çocuk yeni bir sorunun içinde bulurlar kendilerini. Cemşit depremde kaybettiği ailesinin, Asya da eşinin eksikliğini hisseder. İlyas'ın yokluğunda Cemşit, Asya'ya aşkta bulamadığı şeyleri verir. Asya sevginin tanımını tekrar yapar, sevginin emek, dostça tutan insan eli olduğunu düşünür. İlyas evlerine misafir olduğunda onu unutamadığını, hala sevdiğini anlayıp bir karar vermesi gerektiğini hisseder. Samet'in içine düştüğü durum ise bize **Brecht**'in ***Kafkas Tebeşir Dairesi*** oyununu anımsatır çünkü sorun İlyas'ın Samet üzerindeki hakkı değil, Samet'in daha iyi bir babaya sahip olma hakkıdır. Bu yüzden Samet babalığa Cemşit'i seçtiğinde onu anlarız. Asya'nın çözmesi gereken soruysa sevgi ve arzunun, belki de cinsel çekimin aynı şey olup olmadığıdır. **Freud** "sevgi diye adlandırdığımız duyguların başlangıçta cinsel amaçlarından saptırıldıkları halde, bu amaçlarından ba-

zılarını muhafaza ettiklerini" söyler. **Theodor Reik**'e göre sevgi ve cinsel çekimin ayırt edici özellikleri vardır. İç salgılara bağlı olan cinsel dürtüler, başlangıçta nesnesizdir. Cinsel nesne bu gerilimi ortadan kaldıran bir araçken, sevginin bir nesnesi vardır. İlki doygunluk, ikincisi mutluluk arar. İlki hayvan ve insanda ortak olarak görülürken, ikincisi kültürel gelişmenin sonucu olarak sızar dünyaya.

Aşk ise her ikisini içeren ama her ikisinden de farklı bir 'bilinmeyen' olarak, özne ile nesneyi karşı karşıya getirir. Aşık özne, varoluşunun ancak aşkın nesnesiyle tamamlanacağı yanılgısının peşinde sürüklenerek, kendini ve nesnesini birbirlerinde eritmeyi deneyecektir. Bu nafile çaba, bu büyük yanılgı Asya ve İlyas'ın tecrübe ettiği gibi kopuşla sonuçlanacaktır. Aşkın imkansızlığının ve geçiciliğinin göstergesi olan kopuş yani ayrılık, aşkın bir parçası olarak bu isteğin (öznenin ve nesnenin biraradalığının) olanaksızlığının altını çizer Asya için de. Asya bu olanaksızlığı, umut ettiğinde acı çekerek algılar. Bu nedenle Asya-İlyas aşkı da bu kopuşu ve onunla gelen yıkımı gözler önüne serer. İlyas dönemediğinden acı çeker, tekrar karşılaşınca da dönmek için çok geçtir, yine acı çeker. Çünkü aşk özü gereği diyonizoscudur; bireyi parçalar, yasa, biçim, norm tanımaz... Bir felaket, umutsuz ve yok edici bir işkence öğesi olarak belirerek bir 'trajedi'ye dönüşür. Trajedi başka bir doğuma şahit olur, Cemşit bu mutsuzluğun nedeninini sevgiyle açık eder. Aşkın bu mutsuz edici doğasının görünür olduğu Asya-İlyas çifti, sevginin güvenli ve huzurlu ikliminde sınanarak, sevgiye yenilirler. Aşk bit(e)meyip de acı biçimine bürünerek hatıraların şimdiye akan zamanında kendine yer bulunca, onların başaramadıkları sevgi ilişkisi, dönüp dolaşıp başka bir ailenin temelini atar. Filmin sonunda coşkun akan dereler durulur, yapraklar kurur dökülür, yağmurlar diner. Asya istediğinin yürek çarpıntısı (aşk) değil, emek (sevgi) olduğuna karar verir.



Yeni aile evlerine geri dönerlerken mutlu bir son yoktur. Aşk herşeyi dağıtmış, yürekleri burkmuş, kapanması mümkün olmayan yaralar açmıştır. Peki aşk hakkında ne öğrenebilmişlerdir, bir daha aşık olurlarsa daha iyi aşıklar olabilirler mi? Asya gözleri yaşlı, arkasına dönüp tekrar bakar, aşkları artık içlerinde yankılanmaktadır. Belki de, tıpkı ilk gördüğündeki gibi durursa bir daha kurtulamayacağını bilmektedir. İlyas için çamura saplandığında yardıma gelecek biri artık yoktur. Bitmemiş türküsü Asya'ya bir elvedadan fazlasını söyleyemez. Al yazmasıyla birlikte yaralarını da beraberinde götürür.

Kaynakça

Bauman, Zygmunt (2012), *Akışkan Aşk*, İstanbul: Versus.
Krich, A. (2002), *Aşkın Anatomisi*, İstanbul: Say.
Schopenhauer, Arthur (2011), *Aşka ve Kadınlara Dair*, İstanbul: Say.

KUTSAL ÖRTÜ: PEÇENİN ALTINDA AŞK VE CİNSELLİK

shahla haeri
boston üniversitesi

çev: ebru akay pepedil









Bu yazıda, İran sinemasının bazı örneklerinde var olan bilinçaltı arzu ve cinsellik mesajları tartışılacaktır: ***Gabbeh*** *(1995),* ***Mavi Başörtüsü*** (The Blue Scarf, 1994), ***Mayıs Kadını*** (May Lady, 1997) *ve* ***Born in the Month of Mehr*** (2000). *1979 devriminden sonra İslami hukuk tartışmalarını ön plana çıkarak, baskın hükümleri oluşturmuşsa da, İran şiirine ve popüler kültüre naifçe yerleştirilmiş bir "erotizm" söz konusudur ve başarıyla yüz göstermektedir. Bu yazı, bahsedilen dört filmde aşk ve cinselliğin temsillerini eğlenceli bir biçimde ele alacaktır ve bakış, yani ahkam-i nigah'ı düzenleyen hukuki söylem ve nazar bazi'yi değerlendiren erotik söylem arasındaki dinamik gerilimi tartışacaktır.*

Amerikalı bir dostum bir gün "Bu İran filmlerinin olayı nedir? Filmlerin kahramanları hep çocuk oluyor..." diye sordu. Gerçekten de öyle! Nedir peki İran sinemasındaki çocukların cazibesi? 1979 İran Devrimi'nden önce neredeydi bu çocuklar? Son zamanlarda, İranlı yönetmenler Avrupa'da ve Amerika'da kabul görmektedir; filmleri beğenilmektedir ve gişeleri iyidir.[1] Ama seyircilerini ve pazarını kaybetmeden, çocukların deneyimleri ve rüyaları üzerine kaç tane film yapılabilir?

Şüphesiz bunun sebepleri var: Bu çocukların şirin ve "doğuştan" oyuncu olmalarının yanı sıra[2], İran sinemasına kitleleri çeken bu çocuk yaşta oyuncuların ve karşı konulmaz maceralarının yasal, ahlaki, etik ve teknik nedenleri var.

Öncelikle bu filmler aşk, cinsellik ve arzu gibi yetişkin temalarını ele almayı gerektirmez. Pers edebiyatı aşk, arzu, şehvet ve hasretlikle bezenmiştir. Ancak günümüz İran'ında ve İslam Cumhuriyetinin emirleri altında, özellikle kamusal alanda olmak üzere, akraba olmayan erkek ve kadınların birbirlerine dokunma-

sı yasaktır (ancak görünen o ki, bazı şiddet olayları bunun dışındadır)[3] ve kadınların örtülü olması gerekir.[4] Dolayısıyla, sevgilileri birbirlerinin elllerine bile dokundurtmadan aşk ve bedensel arzuları tema alan bir film nasıl çekilir? Bazı İranlı yönetmenler, katı sansürü delerek, üstü kapalı bir şekilde bilinçaltını dürten arzuyu iletebilmek için dahiyane yöntemler geliştirmişlerdir.[5]

Bu yazı, bazı İran filmlerindeki bilinçaltı arzu ve cinsellik mesajları olarak değerlendirebileceğimiz kimi hususları açığa çıkarmayı ve etnografik anlamda onları tanımlamayı amaçlamaktadır. İran edebiyatında, şiirinde ve minyatürlerin sayısız örneklerinde çok hoş biçimde ifade edilen aşk, sevgi ve arzudan farklı olarak, kadın-erkek cinselliği ve cinsel arzu gerçekçi ve doğrudan değil, daha ziyade metaforik ve üstü kapalı ifade edilmektedir. Özellikle dört filmi değerlendireceğim: **Mohsen Makhmalbaf**'ın ***Gabbeh***'i (1995), **Rakhshan Bani Etemad**'ın ***Mavi Başörtüsü*** (1994) ve ***Mayıs Kadını*** (1997) filmleri ve **Alımad-Reza Darvish**'in ***Born in the Month of Mehr*** (2000) adlı filmi.

Kısa bir süre için İran'daki yasaklar ve gizliliğin üzerindeki örtüyü kaldıralım ve ataerkilliğin yasalarını ve dinin kutsal perdesini aralayalım. Perdenin arkasında göreceğimiz şey bizi şartırabilir; 1979 devriminden sonra İslami hukuk tartışmaları önplana çıkarak, baskın hükümleri oluşturmuşsa da, İran şiirine ve popüler kültüre naifce yerleştirilmiş "erotizm"in varlığını başarıyla sürdürdüğünü görebiliriz. Tarihsel olarak, cinsiyetler arasındaki ilişkileri kısıtlayan hukuki söylem bakışları, yani alıkam-i nigah'ı düzenlemektedir ve tam tersini teşvik eden ve nazar bazi olarak bilinen "bakışların oyunu"nu ele alan erotik söylem ile karşılıklı atışmalar ve gerginlikler söz konusudur. Yukarıda adı geçen filmlerdeki cinsellik ve arzu temsilleri, bu iki karşıt ancak birbirinden ayrılmaz yönleriyle ve İran'ın ülke olarak modernlik deneyimleri bağlamında ele alınacaktır.[6]

Kutsal Örtü: Yasalara İlişkin Söylem

1979 yılının İran devriminden önce, dini oluşumların en önemli rahatsızlıkları arasında ulusal televizyon kanallarında ve sinemada görülen batılılaşmış modern kadınlar, cinsiyetlerarası ilişkiler ve cinsellik gelmekteydi. Hemen söylenmesi gerekir: Bu tedirginlikler, Pehlevi Hükümdarlarının (1925-79) laik ve modern politikalarından faydalanan zamanın yönetmenlerinin bir tedirginliği değildi; bu yönetmenler dini kaygı veya uygunluklara dair özellikle bir tasa içerisinde değillerdi.[7] Dolayısıyla, devrim öncesi İran sineması ruhban sınıfını rahatsız etmekteydi ve kati bir karşıtlık söz konusuydu. Onlar bu filmleri günahkar, emperyalist kültürü temsil eden, gençleri yoldan çıkaran ve kötülük, ahlaksızlık ve fuhuşu yaygınlaştıran yapıtlar olarak görmekteydi.[8]

Giderek artan bu karmaşada; ahlaki bir kargaşa yaratan sosyo-politik düzen ve kaotik kültürel kodlar içerisinde olunan bu dönemde, alaylı bir din alimi olan **Yahya Yaftabadi** (1974), dahiyane bir çözüm geliştirdi. Bir çözüm ki, yasal açı-

dan bakıldığında, temelini ve desteğini hem yasalardan, hem de dinden almaktaydı. Savı şuydu: İslam dini, pragmatiktir ve mensuplarına hayatı kolaylaştıran bir dindir.[9] Önerisi ise şöyleydi: Filmlerde "iç güdüleri tetikleyen aşk sahnelerinde" yer alan kadın ve erkek oyuncuların, filmin çekimleri boyunca geçerli olacak bir geçici evlilik anlaşması yapmaları, yani bir *sigheh*[10] gerçekleştirmeleriydi. Böylece oyuncular çekimler boyunca birbirlerinin "helali" olacaklardı ve film seti dışındaki zamanlarda da birbirleriyle başka şeyler de yapabilirlerdi (mesela cinsel ilişkiye girmek gibi). Bu onların hakkı olacaktı ve yasa dışı olmayacaktı. Ancak beklentimizin aksine, **Yaftabadi**'nin modern teknolojilerle geleneksel ahlak anlayışını İslam örtüsü altında birleştiren ve tamamıyla yasalara ve dine uygun olan bu çözümü, 1979 devriminden sonra sıkıntıya girdi. Devletin din kurumuna kucak açmasıyla yasalara meğil eden ve estetik kaygıları olmayan dindar devlet adamları, **Yaftabadi**'nin bu yasal manevrasına sıcak bakmadılar. Fakat karşı çıkmalarının sebebi, **Yaftabadi**'nin çözümünün ahlaki olarak uygun olmadığı veya Şii İslamın ilkelerine aykırı olduğu ya da iki reşit insanın geçici de olsa evlilik yapmalarının uygunsuzluğu değildi.[11] Gerekçeleri sözüm ona sinemanın kendisinin rezilliğiydi! Devrim sonrası İran toplumu ve devletin katı İslami ahlakı açısından sinema o zaman da, şimdi de saygın bir konumda değildi. Böyle görülmesinin nedenleri arasında **Dabashi**'ye göre "sinema salonlarının karanlık olması" ve "pis bir yer" olarak görülmesi ve buralarda gerçeklerin yarı saydam gösterilmesinin dinselliğe saygısızlık olarak algılanmasıydı.[12]

Sinema herşeyden önce cinsiyet ayrımının kutsal duvarını, örtülü, saklı, kimliksiz ve devinimsiz olması gerektiği düşünülen kadınları "göstererek" ve dolayısıyla yoğun ilgi odağı yaparak yıkmıştır. Hatta aktif röntgenciliğin* bile yolunu açmıştır. Tunuslu sosyolog **Abdelwa-hab Bouhdiba**'ın sözlerini anmak gerekirse[13] sinema doğası gereği, cinsellik, cinsiyet ve seksin sınırlarının aşılmasına imkan tanımıştır. Cinsiyetler arasındaki bu tarz serbest iletişim ve diyalog, İslami yasalarca katiyyen yasaklanmaktadır; bu yasak, bakışları, yani *negah*'ın yanı sıra dokunuş ve kadın sesini de kapsamaktadır.[14] Kuran, Allah'ın kısıtlamalarını belirler: *"De ki inananlar gözlerini düşürsünler ve mahrem yerlerini sakınsınlar. Bu onlar için daha hayırlıdır. Allah herşeyden haberdardır"* ** (24:30–31). **Muhammed** Peygamber açıklık getirir: *"Gözün zinası bakıştır."*[15]

Bouhdiba şöyle yazmıştır: *"Bakış ki cinsiyetler arasındaki sınırların son siperidir".* Bu söylem katı dinsel önermelerin teması olmuştur.[16] **Asma Barlas**, ortaçağ döneminde "zinanın aracısı" olan bakışların, kadınların bir özelliği olduğu görüşünü aktarmıştır.[17] Ancak sanmayın ki bakış sorunsalına ve kadın bedeninin görsel temsiline ilişkin bu denli saplantılı oluşun Müslümanlara özgü olduğunu. Çin asıllı İngiliz düşünür **Ray Chow**, **Fredric Jameson**'a atıfta bulunarak şunları

---

* Çevirmen notu: Voyörizm, röntgencilik olarak çevrilmiştir.

** Nur suresinin A. Fikri Yavuz meali ise şöyledir: "Mümin erkeklere (ve kadınlara söyle), **gözlerini haramdan beri alsınlar** ve ırzlarını zinadan korsunlar. Bu, kendileri için daha hayırlıdır. Muhakkak ki **Allah, onların** bütün yaptıklarından haberdardır."

söyler: *"Dünyaya çıplak bir bedenmiş gibi bakmamızı salık veren görsellik, asli olarak pornografiktir."*[18]

Burada bakışın ne olduğunu sorgulayabiliriz. Bakış denilen şeyin üzerine neden bu kadar düşülüyor diye düşünebiliriz? "Arzu nesnesi" dediğimiz şeyin, onu bu kadar sorunlu kılan ne gibi özellikleri vardır? Neden bakmak veya süzmek bu kadar tehlikeli, bu denli günah veya 'pornografiktir'? Duvarlar, örtüler ile cinsleri ayırmakla meşgul olan bir kültürde, bakılması yasaklanan ve örtüsüz bir şekilde kamuda yer almasına izin verilmeyen nesne kadındır. **Barlas**'a göre kadınların saklanması ve örtüye büründürülmesine ilişkin İslami yasaların gerekçeleri genelde *"kadınların bedenlerinin cinselliği çağrıştırdığı ve onları görenleri baştan çıkarttığı sebebiyle, onları kapatarak, Müslüman adamların bakışlarından onları korumak"*tır[19]. Müslüman Pers-Arap toplumlarında kadın, *'aura* ya da farsi kullanımda *'aurat* olarak algılanmaktadır. Ancak bu kelimenin anlamı, iki kültürde de aynı şekilde anlaşılmazdır. Arapçadaki 'aura kelimesi karmaşıktır ve çok yönlüdür; diğer anlamlarının yanı sıra hem kadın hem de cinsel organ anlamına gelir.[20] Buradaki amacımıza uygun olarak, 'aur'un kelime kökü **Bouhdiba**'ya göre "tek gözlü" veya "gözlerden birini kaybetmek" anlamına gelir. **Bouhdiba**'nın vardığı sonuca göre bakış, cinsel organ ve kadın, yani 'aura arasında güçlü ve kültürel olarak anlamlı bir ilişkilendirme söz konusudur. Yine **Bouhdiba**'ya göre birçok hadis *"aura'nın kutsal ve düşsel önemine işaret eder"*. Örneğin, *"her kim kendine helal olmayan bir kadının cazibesine şehvet ile bakarsa, kıyamet gününde gözlerine kurşun dökülecektir"*.[21]



Ancak Şii İslamcı yasalara ilişkin söylem, erkek bedeninin de arzu nesnesi olarak temsilini kısıtlar ve hem kadın, hem de erkeklerin ona şehvetle bakmasını yasaklar. *"Erkekler, diğer erkeklere şehvetle bakmamalıdır; kadınlar da başka kadınların bedenlerine zevk alarak bakmamalıdır."* Genel olarak değerlendirildiğinde, Şii İran'ın yasalara ilişkin söylemi *raybe*, yani şehvetli bakış ve masum bakış arasında bir ayrım yapar. İlkinin her iki cins için yasak olduğu kesindir ancak diğeri tarihsel olarak din düşünürleri arasında bir tartışma ve anlaşmazlık konusu olmuştur.[22]

Ahkam-i nigah olarak bilinen kapsamlı kurallar setinde Şii yasaları ve dininde, bakış ile ilgili yasaklar detaylandırılır. **Ayatullah Khoe** şöyle talimat vermektedir: *"Zevk versin vermesin, kendisine nahmahrem olan bir kadına bakmak bir erkek için yasaktır."*[23] *"Eğer bir kadının yüzüne veya ellerine bile bakmak zevk veriyorsa, yasaktır"*.[24] **Ayatullah Humeyni** ise şöyle demiştir: *"Zevk uyandırmasa bile ihtiyatlı davranarak, bir kadının bedenine, yüzüne ya da ellerine bakmamakta fayda vardır. Benzer şekilde bir kadının bir erkeğe, yüzü ve elleri hariç bakması yasaktır."* Bu açı-

dan bakıldığında, **Ayatullah Humeyni** filmlerde örtüsüz kadınların yer almasına izin verdiği için Pehlevi rejimini eleştirmiştir. Kendi kelimeleriyle:

Gözler vasıtasıyla onlar [Şah Hükümeti] gençlerimizi zehirlemişlerdir. 'Ne olduğu belirsiz olan' kadınları televizyonlara çıkardılar ve gençlerimizi zehirlediler. Bütün amaçları, İslam düşmanlarına karşı koyacak aktif bir gücün ülkede kalmaması ve böylece hiç çekinmeden tüm istediklerini yapabilmekti.[25]

Bouhdiba'nın ***İslam'da Cinsellik*** (Sexuality in Islam) adlı kitabında buna "bakışın psiko-sosyolojisi" olarak yer verilir ve bu, tanrının kısıtlamalarına karşı "günah işlenmesi" ya da yasakların delinmesinin başlangıcı sayılır[26]. Bu bağlamda kadının görsel temsili, '*aura*sı ve kadının bakışı, dokunuşu ve sesiyle ilintili "pornografik" ilişkilendirmeler, din ve devlet bekçilerinin endişesine, yoldan çıkma ve ahlaksızlık ya da 'zehirlenme' korkusuna yol açmaktadır. Ancak devletin dinin yönetimi altına girmesi ve İran'ın örtülü bir toplum olmasıyla (fiilen ve sembolik olarak), kamu davranışlarına ilişkin katı kurallar uygulanmaya başlanmıştır. İslamcı bir toplumun örtüsünü açmak, açığa çıkarmak veya 'altına bakma' arzusu ise daha da güçlenmiştir. **Farzaneh Milani** durumu şöyle açıklamaya çalışır: *"Bir şey ne kadar saklanırsa, toplum özel ya da gizli olarak nitelendirilen bu şeylerin açığa çıkarılması veya örtüsünün açılması dürtüsünü daha fazla hisseder."*[27]

Röntgenciliğin Bir Liman Olması

Sinemanın 'ahlaksızlık' olarak nitelendirilmesinin bir başka nedeni ise, kamu ve özel alanların sınırlarını yıkmasıdır. Bu yıkım, sinemanın sınıflandırılmasını zorlaştırır ve vereceği mesajın kontrolünü sorunlu bir hale getirir. Bu çelişkiyi **Laura Mulvey** şöyle ifade eder:

Bir film, izleyenin sanki özel bir dünyadaymış ya da yaşamı 'dikizliyor'muş hissine kapılmasına yol açmaktadır. Diğer hususlardan ayrı olarak sinema seyircisinin konumu, kendi tehşirciliğinin açıkça bastırılmasıdır ve bastırılmış arzularının oyuncuya yansıtılmasıdır.[28]

Fakat sinemayı bu denli sihirli bir fenomen yapan tam da bu özelliğidir. Dolayısıyla temel olarak, ataerkil düzen, hukuki ve dini sofular için sorun, içiçe geçen kamu ve özel alanların uzlaştırılması sorunu haline gelmektedir. "Kutsal sınırların", dini kanunların flulaşması, gerçek ve gerçek-dışının veya asıl ve hayalin net olmaması durumu... Başka bir deyişle, aktörlerin hayali özel yaşamlarındaki cinselliklerinin temsil edilmesi konusunun nasıl çözümleneceği düşünülürken, seyircilerin görmesine izin verilecek eylem ve imgelerin kontrol altında tutulması meselesi asıl ikilemdir.

O halde sinema özel mi yoksa kamusal olarak mı değerlendirilmelidir? Kamusal olarak değerlendirilecekse, kadınlar kendi evlerinde bir sahneyi canlandırırken örtünmeli midir? Sinemayı kapsam içinde tutmak ve kontrol edebilmek

için (oyuncuları da aptal gibi göstermeden) yetkililer açık ve net olarak hangi kuralları koyabilirler? Bir sinema eleştirmeni olan **Alireza Sajadipour**, aslında cevabını bildiği bir soru sorar: *"Bir yönetmen, istediği açıdan çekim yapabilir mi? Benim, bir kadının yüzündeki beni gösterecek şekilde kameranın açısını ayarlayabilme hakkım var mı?"*[29] Belli ki yok. İdeolojik açıdan bu kadar hasas bir atmosfer içerisinde, kadın ve erkek oyuncular cinsiyetsizleştirilmektedirler. Fiziksel temas yoktur ve bir anne ve oğlu arasındaki temas dahil olmak üzere, tüm bedensel sevgi ifadeleri yasak hale gelir.[30]

Müslümanların "Tanrının sınırları" yani dinin kanunları içerisinde kalmaları gerekmektedir ve tanrı yani Allah tarafından belirlenen sınırları aşmamalıdırlar. Ancak sinema sanatı ve endüstrisi, aktif olarak röngenciliği teşvik ederek, Tanrının sınırları ile dalga geçmektedir. Dinsel yasakları, duvar ve örtüleri, kamusal ve özel alanlar arasındaki ayrımı yok eder ve sözüm ona gizli ve özel kalması gereken şeyleri seyre sunmak için imkan tanır. Din bilimcisi ve yazarı **Mohammad Qaem Maqami**, bu çatışmaya çözüm getirmeye çalışır: *"Kadınlar her zaman, kocaları için güzel görünmeleri gerektiğinden, evlerinin mahreminde bile kocaları ile birlikte gösterilmemelidirler."*[31] Aşağıda anlatacağım dört filmdeki arzu ve cinsellik temsillleri özel alanın dışında, kamuya apaçık alanlarda gerçekleşmektedir. Bu koşullar altında, röntgencilik bir liman olur; seyircilere örtünün altını, peçenin içini, yüksek bahçe duvarının arkasını ve kutsal tentenin altındakileri dikizleme imkanını sunar.

Telafi Olarak Röntgencilik: Erotik Söylem

Fakat sadece bakışlar için de kurallar vardır: *ahkam-i nigah.* Buna göre kurallar kadın ve erkeklerin birbirlerine bakmalarını yasaklar. Ancak Pers şiirleri, "bakışların oyununu", yani *nazar bazi*'yi anlatır ve değerli kılar. Arzuları anlatmak için, kültürel olarak İranlı kadın ve erkeklerin birbirlerine manalı bakışlarının sayısız çeşidini anlatır. **Bouhdiba**'ya göre Arap şiirleri de "bakışın senfonisini" anlatır.[32]

14. yüzyılın en tanınan ve saygın Persdivan şairi **Hafez**, gizemli ve çok güzel bir ifade kullanmıştır:[33]

Bakışların oyununu, nazar bazi'yi bir bilsen
Nazlanmanın asıl bakış olduğunu anlardın
[Aşkın] dilini bir bilsen
Suskunluğun asıl kelam olduğunu anlardın

Kadınların sadece gözlerini açıkta bırakan ve kadınları kimliksiz kılmaya yarayan peçe, sözsüz ayartıcı mesajları ileten ve erkeklerin arzularını tetikleyen veya dikkatini çekebilecek bir araç haline gelebilir. Dahası **Bouhdiba**'nın "dişiliğin sevdalısı" olarak tanımladığı İspanyol **Ibn-i Hazm** (994–1063)[34], Tanrı'nın bile manalı bakışların ve dişiliğin gücünün farkında olduğunu ifade eder. **Ibn Hamz**'a göre;

Güçlü ve yüce Allah, eğer kadınların sevgililerinin kalplerini çalmak için gözleri ile yaptıkları naif oyunları bilmese, şehveti tetiklemek için kullandıkları stratejilerin kurnazlığını bilmese, sonuçlarının sonsuz olduğu o geniş ve derin fikre bu kadar vurgu yapmazdı. Ayartılmanın tehlikelerinin sınırları dışında kalınan durumlar vardır elbet. Ancak bu sınırların içinde kendimizi bulduğumuz zamanlar için ne söylenebilir peki?[35]



Bakışların yasak olması ve bakış karşıtlığı o kadar derine işlemiştir ki, her İranlı erkeğin içinde bir röntgenci olduğu tasavvur edilebilir! Buna paralel bir gelişme olarak, insan figürlerinin imgesel veya çizim olarak temsil edilmesinin yasaklanması, minyatür resimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur: O minyatürler ki, ilahi ve beşeri kubbelerin altında görebileceğimiz en büyüleyici sanat örnekleri olmuştur. Röntgencilik sanatçı için hem bir liman hem de bir telafidir; sanatçı, minyatüründe, gökkubbenin altında kendini röntgenci olarak resmetmektedir.

Şimdi ise bazı yönetmenlerin yasaları veya ahlaki tabuları ihlal etmeden tanrının sınırlarını nasıl zorladıklarına, sansürcülerin yasaklarını nasıl delmeye yeltendiklerine, cinsellik ve arzu ifade eden imgeleri nasıl göstermeyi becerdiklerine bir bakalım.

Gabbeh

Muhammed Peygamber şöyle buyurmuştur: *"Dokunmak, elin zinasıdır."* Bir hadise göre, *"Bir erkek, karısı olmayan bir kadının eline dokunursa, o kimsenin kıyâmet gününde avucuna ateşten bir kor konulur."*[36]



Mohsen Makhmalbaf'ın uluslararası dolaşıma giren ilk filmlerinden olan ***Gabbeh,***[37] genç göçebe bir kadının uzaktan ve sadece silüetini gördüğü bir adama aşık olmasının hikayesini anlatır. Adam, filmin sonunda kadına olan aşkını ilginç ve anlamlı bir biçimde, kurt uluması olarak ifade eder! Gabbeh'in babası ise bir takım sebeplerden

dolayı evlenmesine karşıdır. Sahnelerden biri göçebelerin mevsimsel göçü ile başlar; göçebeler yüksek dağların karlı patikasında görünürler. Gabbeh'in babası öndedir ve göçe önderlik etmektedir. Grupta diğer erkekler, kadınlar ve sığırlar vardır. Genç Gabbeh, babasının gözleyen gözüne dikkat ederek, onları karlı rotalarında takip eden sevgilisinin kurt ulumasını daha iyi duyabilmek için geriye doğru bakar. Bir an babasının dikkati bir yere kayar ve Gabbeh, muhteşem bir yakın çekim ile kameraya bakar ve sevdiceğinin bulunduğu yöne bakışını çevirir. Bunu yaparak, seyirciyi de planına ortak eder. Şair **Hooshang Ibtehaj**'ın dizeleri yaratıcı bir biçimde belirir:

Aşkımız bir gizdir
Niyetimizi taşıyan gözdür



Yönetmen, birbirini arzulayan bu çifte seyircilerin aracı olmasını ister.[38] Gabbeh aceleyle çok güzel kızıl bir eşarp çıkarır çantasından ve babasından gizleyerek karların üzerine serer. Sonra bir avuç kar alır ve sevgiyle bir kartopu yapar. Hızlıca, kartopunu eşarbın üzerine koyar ve fark edilmeden göç kervanına katılır. O sürekli geriye bakarken, seyirciler aracı rolünü üstlenmeye devam eder. Bir sonraki sahnede, bir erkeğin eli belirir ve yavaşça kartopuna uzanır. Bakışların oyunu şimdi ellerin ve gözlerin oyununa dönüşür. Sahnede eller dönüşümlü olarak gösterilir; erkek ellerinin kartopunu çevirmesi, sevgiyle dokunması ve Gabbeh'in ellerini ovuşturması ve ısıtmak için ağzına yaklaştırması. Sevdiğinin bulunduğu yere doğru bakar Gabbeh ancak adamın elleri dışında birşey görmeyiz. Beklenti içindeki bakışlarımız, onların niyetine tercüman olur ve kartopu adamın ellerinde erir.

Mavi Başörtüsü



Bouhdiba'ya göre *"Erkekler ve kadınlar (ki erkekler kendi karılarından bile) gözlerini göbek ve dizlerin arasındaki bölgeden kesin olarak sakınmalıdır. Bacağın üst tarafı için az ya da çok müsamaha gösterilebilir."*[39] Benzer biçimde ***Hukuk Aynasında Sinema*** (Cinema in the Mirror of Jurisprudence) adlı kitabında **Ayatollah Ali Moravveji,** şehvetle bakılmadığı sürece *nahmarem* bir kadının ayaklarına bakmakta utanılacak bir durum yoktur der.[40]



Mavi Başörtüsü adlı filminde yönetmen **Rakhshan Bani Etemad**[41], yeni evli bir çiftin ilk gecelerini anlatmak için diz altından itibaren birer çift erkek ve kadın ayağı gösterir. ***Mavi Başörtüsü***, yetişkin ve evli kızlarının itirazlarına rağmen, sahibi olduğu domates fabrikasında çalışan genç ve fakir bir kız ile evlenme isteği olan yaşı geçkin, zengin bir dul erkeğin hikayesini anlatır. Açılış sahnesinde, diz altından gördüğümüz bir çift erkek ayağının küçük bir su birikintisi veya sığ bir su akıntısında yansımasını görürüz. Bir sonraki sahnede ise çok güzel beyaz dantel elbise giymiş, yine diz altından itibaren gösterilen bir çift kadın ayağının yavaş yürüşünü görürüz. Kadın yalın ayaktır. Yavaş adımları naif bir dans yaparcasına erkeğin ayaklarına doğru ilerler. Son sahnede kadın suya ulaşır, ayakları dar, sığ sudan geçer ve hareket etmeyen, sabit erkek ayaklarının yanına ulaşır. Sahne, "ayakların evliliği" imgesiyle, iki çift ayağın yanyana durması ile karartılarak kapanır. Bu masum, ancak yönetmenin de kendi ifadesi ile evliliğin "tamamlanmasına" işaret eden "günahkar" imgelem yüzünden ***Mavi Başörtüsü*** İran'da aylarca yasaklanmıştır. Bu sahnenin filmden çıkartılması koşuluyla, yasağın kaldırılabileceği yönetmene ifade edilmiştir. Yönetmen **Bani Etemad** ise bir söyleşide öfkeli bir biçimde *"Filmimden bu önemli, hoş ve üzerinde çok düşünerek ve çok emek vererek çektiğim sahnenin çıkartılması için hiçbir sebep görmüyorum"* demiştir."[42]

Mayıs Kadını



"Dilin zinası, sözdür" ifadesi, **Muhammed** Peygamberin bir hadisi olarak ifade edilmektedir. Bu denli otoriter bir iddia ve ilişkilendirme, kadın sesini *'aura* kılar ve kan bağı ya da evlilik yolu ile kendisine akrabalığı olmayan erkeklerin bir kadının sesini duymaması gerektiğini ifade eder.[43] Bu hadisi tarihsel önem veya kültürel ilgililik açısından sorgulamadığımızı varsayalım (haşa!); unutmamalıyız ki, 1979 yılında İran İslam Cumhuriyeti olduğunda, kadın şarkıcılar radyo, televizyon ve sahnelerden men edildi.

Mayıs Kadını, orta sınıf iş sahibi İranlı kadınların yaşamlarını temsil eden ilk filmlerden biridir. Birçok açıdan otobiyografik olan bu filmde **Rakhshan Bani Etemad**, eğitimli, boşanmış, kendi ve 18 yaşındaki oğlunun yaşamını sürdürmek

için çalışan bir kadının hikayesini anlatır. Filmde bu kadın kendisi de boşanmış bir adama aşıktır; filmin bağlamındaki paradoksa bakınız ki bu adam aynı zamanda patronudur ve adı Dr. 'Rahbar'dır, yani Dr. Lider!

Kadın, bir anne olarak aşkının kültürel ahlaka uygun olmaması ve oğlunun babası olmayan bir adamı sevmesi açısından ikilemdedir ve kafası karışıktır. Birini diğerine tercih etmek zorunda mıdır? Bu duygusal ikilem sadece filmdeki annemizin endişesi değildir; filmin de ana temasıdır. Yönetmen, bu kültürel ıstırabın ikilemini saygın İran'lı kadınlardan olan **Mehranguiz Kar** (avukat ve yazar) ve **Shahla Lahiji**'ye (yayıncı ve aktivist) sorar.[44]



Yönetmen **Bani Etemad**, filmin kahramanının sevgilisini göstermeyerek bu adamın kimliğini gizli tutar. Seyirci sevgiliyi hiç görmez, fakat kadın araba kullanırken, işe veya eve giderken onun çekici, erkeksi ve cezbedici sesini telefonda konuşurken veya ona şiir okurken duyar. Bu seslendirme yöntemiyle yönetmen, akılcı bir biçimde bu çiftin arasındaki yakınlığı ve sevgiyi anlatır ve aynı yerde bulunsalar yapamayacakları şekilde birbirlerine sevgi dolu cümleler kullanmalarına imkan tanır.[45] Film ilerledikçe, arzu ve ihtiyacın ifadeleri daha da benzer olur. İranlı kadın yönetmenin bu cesur hamlesi sadece sessizliği kullanmakla kalmaz, eros ve teması (dokunmayı) anlatmak için bunu beceriyle bir üst düzeye taşır.

Born in the Month of Mehr

Muhammed Peygambere atfedilen bir diğer ilginç hadis ise şudur: "*Arzularımıza gidişimiz, ayakların zinasıdır*". 2000 yazındaki Tahran ziyaretim sırasında, arzunun bilinçaltı iletişim sanatının mükemmel örneği diyebileceğimiz bir film izledim. **Ahmad-Reza Darvish**'in ***Born in the Month of Mehr*** filmi,[46] İran'da yazın popüler filmlerindendi ve özellikle genç seyircilerce beğeniliyordu.

Film, Tahran'ın önemli üniversitelerinin birinde geçer ve üniversitenin uygulamaya koymak istediği kadın ve erkek öğrencilerini ayırma politikasını protesto eden öğrencileri göstererek başlar. Aktivist öğrencilerin başını, babasının tüm karşı çıkmalarına rağmen genç, birbirlerine aşık olan iki öğrenci çekmektedir. Bir yanlış anlaşılma ve üniversitedeki bazı siyasi sorunlar nedeniyle bu genç aşıklar ayrılırlar. Kadın onu bulmak için güney İran bölgesindeki Khuzistan'ın ücra köşelerine gider.[47] Adam, kadını gördüğüne sevindiyse de bunu belli etmez, mesafelidir. Bu genç kadının 'namus' anlayışına ilişkin tepki gösterir. Kadının,



adamın köyüne gitmesi, kadının onurunun zedelenmesine yol açabilir. Buradaki alt metin, kadınların duygularını kontrol edemediği ve kendilerine zarar verecek davranışları nedeniyle erkeklerin onları koruması gerektiğidir. Dolayısıyla adam kadına hazırlanması gerektiğini, onu ailesinin bulunduğu Tahran'a dönmesi için tren garına götüreceğini söyler. Bir sonraki sahnede genç çifti adamın motosikletinde yolculuk ederken görürüz: Adam önde motosikleti sürmektedir ve kadın arkada oturuyordur. Kadının adamı nasıl tuttuğunu anlamayız; sıkıca mı yoksa naifçe mi? Bu bilgilere sahip değilizdir. Ancak bu iki kişinin gövdelerinin tahrik edici bir görüntüsünü görürüz. Bu sahneyi zihnimizde canlandırabiliriz sanırım. Çift mutlu mesut yol alırken, adam küçük bir bohça çıkarır ve geriye, kadına uzatır. Kadın alır, adam sürmeye devam eder ve kadın bohçayı sevgiyle açar. Nazlı bir eda ile bohçadan şeftali, erik çıkarır ve birini kendi alırken, bir tane de adama verir. Eş zamanlı ve şevkle, meyveyi ısırırlar! Yolculuk devam etmektedir. Kadın elini uzatır ve adama bir elma verir (ancak bu elma kırmızı değildir); ve adam hipnotize olmuşcasına yasak meyveden bir ısırık alır.[48] Bu arada kadın kadrajda değildir. Yolculuk devam eder ve onlar yasak meyvelerini yemişlerdir. O sırada sağnağa tutularak sırılsıklam olurlar ve motosikletleri kayarak, akan bir nehirde savrulurlar. Aşıklar darma duman olarak, akıntıda sular altında kalırlar.



Adam yüzeye çıkar ve kadının adını çılgınca ve defalarca bağırır: "Mehtap! Mehtap!" Fakat ne çare; kadın yoktur ortada. Tedirgin birkaç an... Nehir acımasızdır. İzleyici nefesini tutmuştur. Kahramanımız bağırır, umutsuzca karanlık suları tarar. Sonra birden, suda bir hareket olur; Mehtap suyu yararak, yüzeye çıkar. Suyun içinde çırpınırken, yardım çığlığı atar. Fırtına vardır, karanlıktır ve dalgalar devasadır. Kafasını suyun üstünde tutmaya çalışır ancak dalgalar acımasızca onu sarar. Suyun yüzeyine her çıkışında adamın adını çağırır: Daniel! Daniel! Başörtüsü ise bozulmamış biçimde kafasındadır...

Kahramanımız, nereden bulduğunu bilemediğimiz büyük bir ağaç dalını alarak kadına doğru, adını çağırarak akıntıya rağmen yüzer. Mehtap su altından belirir, nefes almaya çalışır. Daniel ağaç dalını uzatarak, kadının tutmasını söyler. Mehtap uzanır, ağaç dalına dokunur ve... sonunda tutar. İki genç yüz yüze ve yorgunluktan

soluk soluğa kalmış halde, Mehtap'ın başörtüsü yerli yerindeyken, ağaç dalına canları pahasına tutunmaktadırlar. Bir sonraki sahnede bu genç aşıkları sakin sularda, nehrin akıntısında ve evet, hala ağaç dalına tutunmuş halde görürüz.

Aah... Bir de sigara içebilme şansları olsa!

İzleyiciler ise, dramatik olayın vahametine kendilerini kaptırmış, kadının dala uzanmasına heyecanlanan, suyun altına çekildiğinde nefesini tutan o izleyiciler de derin bir oh çeker. Diğer izleyicilerin kaçı bu sahneleri gülünç ya da bilinçaltında erotik ve politik olarak yıkıcı buldular bilemem ancak ben şahsen, bu sahnelerden oldukça keyif aldım ve Pers minyatürlerindeki o her daim bulunan röntgenci gibi parmağımı ısırarak, yönetmenin dahice kurgusunu hayretler içerisinde izledim!

* Bu metnin ilk yayınlandığı kaynak; Iranian Studies, Cilt 42, Sayı 1, Şubat 2009.

Dipnotlar

[1] Mohammad Khatami liderliğinde (1997 – 2005), sansür kurumları kısıtlamalarını biraz olsun gevşetmiştir ve yetişkin konularının ön plana çıkmasına imkan tanımıştır. Bu da, ironik olarak, İran sinemasının uluslararası film festivallerinin odağına yerleşmesine yol açmıştır.

[2] Bu yazının ilk taslaklarından biri için görüş bildiren Farzin Vahdat şöyle demiştir: "Aslında, İranlı yönetmenler profesyonel olmayan bu oyunculardan oyun elde edebilmek için çok uğraşıyorlar. Tarihsel olarak bakıldığında, 1970'lerin İran'ındaki yönetmenlerin elinin altında çok az kaynak vardı. Buna maddi kaynak, profesyonel oyuncuların bulunamaması ve profesyonel olmayan oyuncular ile çalışılması dahildir. Bu oyuncuların doğal olabilmesi için çok koçluk yapmak zorunda kalıyorlardı."

[3] Bakınız dipnot 30: Maryam Amiri & Shirin Oveisi. "Where is the Ideal Islamic/Iranian Woman?" (Report of the First Gathering of Women and Cinema), *Zanan*, no. 60 (2000): 28 – 29.

[4] Tabii, her iki cinsiyetin gençleri sofu kısıtlamaları nasıl deleceklerine dair bir çok yöntem bulmuşlardır.

[5] 1996 yazında, Rose Issa'un ifadelerine göre, Kültür Bakanlığı bir "İran Sineması İçin Kurallar" kitabı yayınlamıştır. Bu kitapta bulunan yasaklar arasında şunlar vardır: Dar feminen kıyafetler, yüz ve eller dışında kadın bedeninin gösterilmesi, fiziksel temas, kadın ve erkek arasında sevecen sözler veya şakalar, askeriye, polis veya aile hakkında şakalar/espiriler, olumsuz karakterlerin sakallı olarak temsil edilmesi, yabancı veya kaba kelimeler, yabancı müzik veya zevk veren herhangi bir müzik, kolektif bir yaşama karşın tekil bir yaşam tercih eden karakterler, kötü/paspal giyimli polis veya askerler. Yani diğer bir deyişle, filmlerde her zaman bir ibadet sahnesinin olması, dinin övülmesi, savaş zamanındaki kahramanlıkların övülmesi (İran-Irak savaşı, 1980-88) gerekmektedir ve Batı kültürünün yayılmacılığına karşı yergiye yer verilmelidir. Issa'ya göre, "günümüz İran'ında poetik ve yaratıcı filmler yapan yönetmenlere saygı dışında ne duyulabilir ki?" (1997, http://www.nima3.com/IranMedia2/women.html).

[6] İran Sineması, modernlik ve öznellik ile ilgili tartışmalar için bakınız: Richard Taper, ed., *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity* (London, 2002); Ha-

mid Dabashi, *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future* (London, 2001), 12 – 32; Hamid Naficy, "Veiled Visions/ Powerful Presences: Women in Postrevolutionary Iranian Cinema," in *In the Eye of the Storm: Women in Postrevolutionary Iran*, ed. Mahnaz Afkhami ve Erika Friedl (London, 1994); ve Hamid Naficy, "Tanish-hay-i farhang-i sinamaie dar jumhuri-i islami" (Cultural Tensions in Iranian Film of the Islamic Republic), *Iran Nameh*, XIV, no. 3 (Yaz 1996).

[7] 1970'lerin başında yapılan, Nusrat Karimi'nin *Muhallel'sı* buna iyi bir örnektir. Yasal ve dinsel açıdan *muhallel* bir aracıdır ve karısını 3 kez boşayan bir adam tarafından kiralanır! Karısından boşanan bir adamın bu kadınla tekrar evlenebilmesi için kadının bu muhallel ile evlenmesi, evlilikte cinsel temasın gerçekleşmesi ve sonra onların boşanması gerekmektedir. Aslında amaç, erkeklerin tek taraflı karılarını boşayabilme haklarını futursuzca kullanmamasıdır. Fakat anlaşılan Muhallel'in yönetmeni için Şii yasalarına göre 3 kez eş boşamanın yasak olması önemli değildi.

[8] Bu tartışmalar için bakınız: Naficy, "Veiled Visions/Powerful Presences," 14; Naficy, "Tanish-hay-i farhang-i sinamaie dar jumhuri-i islami"; Dabashi, *Close Up*. Ayrıca, yazı serisi *Zan va Sinema* (Women and Cinema), ed. M. Najm Araqi, M. Salih Pour, N. Mousavi ve M. Samimi (Tehran, 1997).

[9] Qom'da geçici evlilik ile ilgili araştırmalarım sırasında (Yaz, 1978 ve 1980 – 81), din alimleri ve sıradan kişiler de, istisnasız, İslam dininin kolaylık dini olduğunu belirtmişlerdir. Bu sebeptendir ki ruhbanlık ve bekarlık yasaklanmıştır ya da geçici evliliklere izin verilir.

[10] Geçici evlilikler kurumunun (İran'da buna *sigheh* denir) etnografisi için bakınız, Shahla Haeri, *Law of Desire: Temporary Marriage in Shi'i Iran* (Syracuse NY, 1989).

[11] Herhangi bir oyuncunun Yaftabadi'nin talimatlarına uyup uymadığını bilmiyorum. Oyuncuların cinselliklerini sergileyebilmek için geçici evliliğin uygunluğu hakkında ulema ve Yaftabadi arasında kamuoyununda tartışmalar olup olmadığını da bilmiyorum. Bu gibi tartışmalar olmuş da olabilir. Vurgulamak istediğim nokta, geçici evlilikler kamu tarafından kabul görse de, Yaftabadi'nin önerisi açıkça onaylanmamıştır ya da din devleti tarafından aktif olarak teşvik edilmemiştir. Bakınız, Yahya Yaftabadi, *Barghaei az zaman* (Tarihten Yapraklar) (Tahran, 1353/1974).

[12] Dabashi, *Close Up*, 15 – 16.

[13] Abdelwahab Bouhdiba, *Sexuality in Islam*, Fransızca'da çeviren Alan Sheridan (London, 1985).

[14] Her üst düzey Ayatullahın bir tesfiri vardır, "*Resaleh-e Tuzih al-Masa'il*". Kitap farklı bölümlere ayrılmıştır ve her bir bölümde "sorunlar" ve onların nasıl ele alınması gerektiği, numaralandırılarak anlatılır. Bakışlar ile ilgili bölümde, "*ahkam-e negah kardan*," Ayatollah Hussein Tabatabai Brujerdi'nin *Tuzih al- Masa'ils*'inde (Tehran, 1961) sorun 2442 – 2451 (veya 2440 – 2449)'da yer alır. Ayrıca, Ayatollah Shahabuddin Marashi Najai (Tehran, n.d.); Ayatollah Abulghasem Khoe'i (Tehran, 1997); Ayatollah Ruhalla Khomeini (Tehran, 1983)'de ele alınmaktadır. Metinler her bir kılavuz kitapta neredeyse hiç değişkenlik göstermemektedir. Ayatollah Ali Moravveji kitabında, *Cinema dar aieneh fiqh* (Cinema in the Mirror of Jurisprudence), ed. by Mohammad Reza Jabbaran (Tehran, 1999), Şii din alimlerinin tartışmalarına ve bakış ile ilgili görüşlere sistematik olarak yer vermiştir. Ayrıca bakınız: Dabashi, *Close Up*; Naficy, "Veiled Visions/Powerful Presences"; Parvaneh Soltani. "The True Face of Women: A Missing Link in Iranian Cinema," (1998), http://www.iranbulletin.org/Women_in_cinema.htm.

[15] Moravveji, bunun sahihliğini ispatlayabilmek için bir çok hadisi inceler: *Cinema dar aieneh fiqh*, 56, and 50, 74; ayrıca bkz. Bouhdiba, *Sexuality in Islam*, 38.

[16] *Bouhdiba, İslam'da Cinsellik, 37.* Ayrıca bakınız Naficy, "Veiled Visions/Powerful Presences"; Haeri, *Law of Desire.*
[17] Asma Barlas, *Believing Women in Islam: Unreading Patriarchal Interpretations of the Qur'an* (Austin, TX, 2002), 55.
[18] Ray Chow, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies* (Bloomington and Indianapolis, IN, 1993), 29.
[19] Asma Barlas bu gibi yorumlardan rahatsızdır ve etkileyici kitabı *Believing Women in Islam* (54)'da kadınlar ve örtünme konusunda Kuran mealleri aydınlatıcıdır.
[20] Farscada 'aurat sözcüğü her iki cinsiyet için cinsel organ olarak kullanılmaktadır ve neredeyse hiç bir zaman kadın anlamında kullanılmaz. Urducada ise, tam tersine, kadın anlamına gelir. Hatta, Pakistan'ın en saygın kadın kurumlarından birinin adı "Aurat Vakfı" adını taşır ki İranlılar için bu oldukça ayıp kaçmaktadır.
[21] Bouhdiba, *İslam'da Cinsellik,* 38. Ancak Ayatollah Moravveji (*Cinema dar aieneh fiqh*, 57), bu hadisin sahihliğini sorgular fakat bu konuya lişkin çeşitli Şii kaynaklarını kullanır.
[22] Khomeini, 2445; Khoe'i, 2445; Moravveji, *Cinema dar aieneh fiqh*, 57. Tartışmalara ilişkin değerlendirme için bakınız, Moravveji, *Cinema dar aieneh fiqh*, 55 – 61.
[23] *Namahram* kabaca "yasaklanan, yasaklanmış olan" anlamına gelir ve kadın ve erkek arasında belli bir akrabalık derecesine sahip olanların arasındaki ilişkileri belirler, ör. Kuzen veya yabancı. Bu durumlarda kadınların örtülü olması gerekir. *Mahram*, namalıremin karşıtıdır ve genel olarak "yasak olmayan" anlamına gelir. İlişkileri yakınlık veya akrabalık belirler, ör. Kadın yeğen, amca veya dayı, kayınpeder. Bunların yanında kadın örtülü olmak zorunda değildir, bu kapsamda kadın ve erkekler birbirinin mahramidir.
[24] Khoe'i 2440; Khomeini 2440 ve diğer Ayatollah'lar Not 14'de bahsedilmiştir; karşılaştır: Moravveji, *Cinema dar aieneh fiqh*, 53.
[25] Naficy, "Veiled Visions/Powerful Presences", 132 atıfta bulunur.
[26] Bouhdiba, *İslam'da Cinsellik*, 36.
[27] Farzaneh Milani, *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers* (Syracuse, 1992), 202.
[28] Laura Mulvey, "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*,": *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed. Robyn R. Warhol & Diane Price Herndle (New Brunswick, NJ, 1993), 432 – 442.
[29] Amiri and Oveisi, "Where is the Ideal Islamic/Iranian Woman?," 29.
[30] İran sinemasında yetişkin kadın ve erkeklerin dokunma veya fiziksel teması yasaklanmıştır ancak sansür bekçileri tarafından şiddetin temsili/uygulanması kabul görmektedir. Dariush Mehrjui'nin *Hamoon*'ında (1990), kocasını bırakmak isteyen bir kadını, kocası döver. Benzer olarak, Bani Etemad'ın *Mavi Başörtüsü*'nde (1994), baş karakter olan kadın, erkek kardeşini döver (Naficy, "Veiled Visions/Powerful Presences," 133). Diğer yanda, *Mayıs Kadını*'nda (1997) genç boşanmış bir kadının, ergen oğluna filmde sevgi veya sevecenlik gösterebilmesi için çeşitli araç veya nesneleri kullanmaktadır çünkü oyuncuların birbirlerine doğrudan dokunması yasaktır; http://www.iranchamber.com/cinema/articles/veiled_voice_vision_iranian_cinema2.php. Ayrıca bakınız, Issa (1997), http://www.nima3.com/IranMedia2/women.html.
[31] Amiri and Oveisi, "Where is the Ideal Islamic/Iranian Woman?," 28 – 29.
[32] Bouhdiba, *İslam'da Cinsellik*, 39.
[33] Bu şiirin Hafez tarafından yazıldığından emin değilim ancak ona atıf edilmektedir.
[34] Ibn-i Hazm ile ilgili biyografik bilgiler için bakınız Basim F. Musallam's *Sex and Society in Islam: Birth Control Before the Nineteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press 1983, 18-19). Musallam'a göre, "Ibn Hazm'ın fikri, kuralı kanıtlayan önemli bir istisnadır" (18).

[35] Bouhdiba, *İslam'da Cinsellik*, 37.

[36] Bouhdiba, *İslam'da Cinsellik*'te atıfta bulunmuştur. Ayrıca bakınız Issa (1997), http://www.nima3.com/IranMedia2/women.html. Hadisler, Muhammed Peygamberin sözleri veya davranışlarıdır. Müslümanlar, Kuran'dan sonra, hadislerin yasalara temel oluşturduğuna inanır. Sünniler ve Şiilerin "sahih" kabul ettikleri hadisler vardır (bunlar bazen örtüşmez ve birbirine taban tabana zıtlık gösterebilir). Fakat yine de, hem Şiiler hem de Sünniler Peygambere atfedilen hadislerin bazılarının sahihliğini sorgulamışlardır. Buna rağmen, sahihliği süpheli sayısız hadis vardır ve bunlar bir davranışın yasaklığı veya kabul edilebilirliğine dair bilgi/davranış temeli olmaktadır. Bu yazıda kullanılan bazı hadisler "şüpheli hadis" sınıfında kabul ediliyor olabilir ancak popülerlik/bilinirlik nedeniyle burada yer almışlardır.

[37] *Gabbeh* filmi ile Makhmalbaf uluslararası ün kazanmıştır. Kendisi hakkında, ve en az onun kadar yetenekli olan eşi ve kızları hakkında birçok şey yazılmıştır. Makhmalbaf'ın yaşamı, değişen dini bakış açısı ve günümüz İran devletinin ideolojisi ve toplumu hakkındaki samimi ve duygulu söyleşisi için bakınız, Dabashi, *Close Up*, 156 – 212.

[38] Kültürel ahlakı altüst eden ve sevgilerin buluşmalarını sağlayan aracıların İran şiirindeki rolüne ilişkin bir tartışma için bakınız Farzaneh Milani, "The Mediatory Guile of the Nanny in Persian Romance," *Iranian Studies*, 32, no. 2 (Spring 1999): 187 – 188.

[39] Bouhdiba, *İslam'da Cinsellik*, 37; Ayrıca bakınız Khomeini, Khoe'i, Brujerdi, Najafi Marashi, not 14.

[40] Moravveji, *Cinema dar aieneh fiqh*, 75.

[41] Rakhshan Bani Etemad zamanımızın en ünlü ve en üretken İranlı kadın yönetmenlerindendir. Biyografik bilgi için bakınız Dabashi, *Close Up*, s. 213–243; Naficy, "Veiled Visions/Powerful Presences," 132-135.

[42] "A Conversation with Rakhshan Bani-Etemad," *Zanan*, no. 25 (1995), 44 – 50.

[43] Kadınların seslerinin 'aura olup olmadığına ilişkin bir başka tartışma için bakınız Moravveji, *Cinema dar aieneh fiqh*, s. 36 – 47.

[44] *Mayıs Kadını* filmini yapmadan bir kaç yıl önce, Bani Etemad'ın Zanan dergisinde boşanmış veya dul kadınlara karşı kültürel beklentilere ilişkin ifadesi: "(İran'daki) genel atmosfer, onların düşünmesine izin vermez, 'ben de bir insanım ve kendim için yeni bir hayat kurarken, çocuklarıma göz kulak olabilirim, onlara bakabilirim' diyebilmelerine de izin verilmez. Kültürel olarak, annelik yeniden evlenmemek ve kendi hayatını onlar için feda etmek anlamına gelmektedir." ("A Conversation with Rakhshan Bani-Etemad," *Zanan*, age.).

[45] Bu filmdeki bu ve diğer "günahkar" temalar için bakınız, Hamid Nafici: http://www.iranchamber.com/cinema/articles/veiled_voice_vision_iranian_cinema2.php

[46] Biyografik bilgiler için bakınız "Interview with Film Director Darvish," *Bahar Newspaper*, 1, no. 8, 16 Mayıs 2000, http://www.netiran.com/Htdocs/Clippings/Art/200516XXAR02.html.

[47] İlgnç bir husus: Güney Asya'dan farklı olarak, İran mistik geleneğinde "sevgiliye" kavuşmak için eşini ve çocuklarını terk ederek bir arayış için "yola çıkan" taraf genelde erkektir. Ancak bu hikayede, Güney Asya örneklerinde olduğu gibi, sevgilisini bulmak için yollara düşen kişi kadındır. Güney Asya örnekleri için bkz. Annemarie Schimmel, *My Soul is a Woman: The Feminine in islam* (New York, 2003).

[48] İranlı bir oyuncu, İran televizyonunda bazı nesnelerin gösterilmesinin yasak olduğunu anlatmıştı; mesela kırmızı elma. Ancak filmlerde "gizlice" gösterilebilirler.

ROMANTİZMİN SONU: POSTMODERN ÇAĞDA AŞKIN YOK OLAN GİZEMİ

james j. dowd
nicole r. pallotta
georgia üniversitesi

çev: ebru akay pepedil

Özet

Bu yazımızda, çağdaş Amerikan toplumunun romantizmden anladıklarının değişimi ele alınmıştır. 1930'lu yıllardan günümüze Hollywood'da üretilen romantik dram ve komedilerin analizi yapılarak, romantik dram türünün azalmasına sosyal ve kültürel değişimlerin sebep olduğu ve aşkta eş seçimine ilişkin normların zayıflamasının da önemli bir unsur olduğu anlatılmaya çalışılacaktır. Dramların azalmasına karşın, romantik komedilerin arttığı ve 1990'lı yıllarda sinema tarihi boyunca en fazla romantik filmin yapıldığı görülmektedir. Çağdaş romantik komediler kültürümüzün en muhafazakar eğilimlerini pekiştirse de, bu filmler romantik hareketleri yöneten kültürel yazınları da etkili bir biçimde pekiştirmektedir. Romantik komediler, ideal kültürün bir olasılık olduğunu göstererek ütopik "çağdaşlığı kandırma" arzusunu desteklemeye devam ederler.

Postmodern tutumu, bir erkeğin çok görgülü bir kadını sevmesi gibi değerlendiriyorum: Bu erkek kadına "seni delice seviyorum" diyemez çünkü bu sözleri daha önce ***Barbara Cartland****'ın yazdığını kadının bildiğini bilir (ve kadın da erkeğin bunu bildiğini bilir). Ancak bir çözüm vardır bu duruma: Erkek "Barbara Cartland'ın da dediği gibi, seni delice seviyorum" diyebilir.*

Gülün Adı Üzerine, Eco

Günümüz dünyasında küresel ekonomik dönüşümler, hızlı toplumsal değişimler ve kültürel kargaşa içinde yaşadığımız bir gerçek. Değişimlerin insan yaşamları ve karakterleri üzerindeki etkilerini, **Fromm**'dan **Riesman**'a, **Marcuse**, **Lasch** ve **Bellah** ile arkadaşlarından **Hoschschild** ve **Sennett**'e kadar birçok sosyolog araştırmıştır. Bu yazarlar arasında genel bir uzlaşı vardır: 20. yüzyıl boyunca dünyanın hızla rasyonelleştirilmesi ve gizeminin ortadan kalkmasıyla, değişimler sadece kamu alanındaki ticaret ve anlaşmaları değil, özel yaşantımızdaki aşk ve cinsellik alanlarını da etkilemiştir. Tarihsel olarak ilerleyerek, günlük hayatımızın toplumsal yaşamdaki ilişkilere yaklaşımında kültürün hedonist, stratejik, izlenen, öze dönük, rasyonel ve araç temelli olmasına yol açmıştır.

İçinde bulunduğumuz durumda birçok reklamcının iddiasından, siyasetçilerin vaatlerinden, sanal satış tekliflerinden, kendi anı ve algılarımızdan bile şüphe eder olduk (Ewen, 1996; Goldfarb, 1991; Seligman, 1997). Günlük yaşantımız içerisin-

de halkla ilişkiler zırvalamalarını, sözde bilgilendirici reklamları, sayısız tekzipleri, bahaneleri ve anlatımları parçalarına ayırma ustası olduğumuz için birçok yabancıya ve "dış dünyadaki" günlük yaşamda rastladığımız iş, alışveriş ve diğer yapılar içerisindeki kişilere halen güven duymamız ve samimiyetlerine inanmamız büyük bir başarıdır. Dikkatli olmanın gerekliliğini anlasak bile, yeni arkadaşlar edinmeyi ve başka insanlarla yakın bağlar kurmayı göze alırız. Farklı bir değişle bir gün "birine aşık olmayı" umuyor, belki evlenmeyi ya da aile kurmayı istiyoruz. Gazeteciler, sosyologlar ve pek çok kişinin açıklamaları ve aile hayatının başarısızlıkları hakkında farkındalığımız olmasına rağmen bunu yapıyoruz. İlk evliliklerin boşanma oranının %50'nin üzerinde olması, eş ve çocuk istismarının oldukça yaygın olması ve maddi gereksinimler nedeniyle ailede oluşan yeni gerginlikler ve ücretli işe karşılık kişisel doyum arayışlarıyla (Cancian, 1987; Miller, 1995), aile hayatı diye tanımlanan kurum eskiden olduğu gibi artık ideal veya sığınılacak bir liman olarak görülmemektedir. Bu sosyal ve kültürel gelişmeler ışığında, **Freud**'un zamanında düşünüldüğü gibi "iş ve aşk, yaşamlarımızın en önemli iki alanı olmaya devam ediyor mu?" sorusunu sormalı mıyız? Sosyologların mesleklere ve kurumlara gösterdiği ilgiye bakılırsa, iş ve maddi gereklilik yaşamımızın en temel itici güçlerinden biridir. Peki ya aşk? Sosyologlar tarafından doğurganlık rakamları, boşanma oranları ve başta aile olmak üzere, birincil grupların çeşitli patolojileri incelenmektedir. Ancak insanların birbirlerini nasıl sevdiği veya bir başka insanın aşka dair ilgisini nasıl çekebileceğine dair noktalar nadiren sorgulanmaktadır.[1]

Yukarıda kısaca bahsedilen değişimler göz önünde bulundurularak, bu çok özel insani eylem yani birbirimizle yakınlaşarak bağlanmamız, içinde bulunduğumuz yüzyılın ikinci yarısından itibaren değişmiş olabilir. **Parsons** tarafından yıllar önce belirlendiği gibi insanların cinsel ilişkiye girmesine ilişkin geleneksel kurallar formel, rasyonel ve yasal mekanizmalarla değişmiştir. Eskiden sorun olarak görünmeyen veya varolmayan davranış ve ilişkilerin yönetilebilmesi için yasal düzenlemeler getirilmiştir. Bunun yanı sıra modern çağda, vatandaşların davranışları üzerindeki yaptırım sadece devletin ilgi alanında değildir. Yasal yükümlülük kavramının genişlemesi ile işverenler ve profesyonel kurumlar, işyeri kuralları ve katı profesyonel ahlaki kurallarla çalışanlarının veya üyelerinin davranışlarını kontrol etmeye başlamışlardır. Fakat günlük hayatın alt kurumsal düzeyinde, postmodern değişime olan tepkime bu kadar belirgin değildir; serimlenmesi de kolay değildir. Özel yaşamımızın günlük akışında arkadaşlarımız, komşularımız ve ilişkilerimizde davranışlarımızı yöneten kavramlar kültürel normlar, gelenekler ve inançlarımızdır. Kültürel yol haritalarının sözüm ona eksikliği, **Fein** ve **Schneider**'ın (1995, Fein; Schneider ve Schneider, 1997) flört ve aşkla ilgili kılavuz kitaplarının olağanüstü popüleritesini açıklayabilir belki. Bu kılavuzlar, flört ilişkilerinin kaotik durumuna bir düzen getirmeyi amaçlar. Yazarların birçok talimatı arasından sadece bir kaçı şunlardır. İki numaralı kural: *"Erkeklere ilk sen yaklaşma"* ve oldukça önemli olan beş numaralı kural: *"Onu arama ve aradığı zaman da her seferinde telefonu açma"*. Erkekler için olan kılavuzlar da oldukça etkileyicidir. ***Esquire*** dergisinde sayısız yazı yazılmıştır ve *"artık geçersiz olan eski eril kuralların yıkıcı bölümlerinin yeniden yazılması"* ge-

rektiği ifade edilmektedir (Segell 1996:76). Bu bağlamda, aşka dair kültürel inançlar ve uygulamalarla ilgili sorular doğar. Aşktan anladığımız nedir? Aşka olan inancımız eskiden olduğu gibi midir? Sevgililerimizden beklentilerimiz daha mı fazla ya da daha mı az, ya da farklı bir şey mi bekliyoruz? Bu ve benzeri sorular, romantik aşk ve Hollywood'un romantik tür filmlerine olan ilgimizi tetiklemiştir.

Romantik Film Türü

Romantik dediğimiz türün uzun bir geçmişi vardır; ilk edebi eserlerden bile daha eskidir. Erken dönemlerde "romantizm" dedikleri şey, Orta Çağ Avrupası'nın cesur şövalyelerinin maceralarını imlerdi. Daha sonra ise ilk edebi eserlerin ortaya çıkmasıyla, romantizm olağanüstü ve beklenmedik sahnelerin ve olayların yaşandığı bir çeşit edebiyat olarak bilinmeye başlandı. Oxford İngilizce Sözlüğü'ne göre anlatılan hikayeler genelde "sorgulamalar ve konudan sapmalarla doludur." "Romantizm" dendiğinde bir aşk hikayesinin anlaşılması yakın zamanın bir getirisidir aslında. Oxford Sözlüğü'ne göre sözcüğü bu anlamda ilk kullanan **G.B Shaw**'dur ve ***Overrule*** (1919) adlı hikayesinde **Shaw** şöyle der: *"Şu yaşamımda tek bir aşk (romantizm) yaşamadan, gençliğimin elimin altından kayıp gittiğini hissediyorum. Evlilik; evet, iyi hoştur ama bu romantizm değildir. Bunda da bir sakınca yoktur elbet"* (1919; 81).

Shaw'un romantizme dair 'yasak' içeren denklemi, 20. yüzyılın ilk dönemlerinde aşka bakışı yansıtır: Tutkulu bir aşk bazen evliliğe sürükler, bazense evlilikten uzaklaştırır. Bu, **Jane Austin**'ın yarattığı gibi aşık gençlerin olduğu ve aşklarının evlilikle taçlandırıldığı mutlu sonlara sahip olan 19. yüzyıl romantik edebiyatından çok farklıdır.[2] **Austin**'ın ***Aşk ve Gurur***'u (1813), 19. yüzyılın tipik romantik komedilerinin prototipidir. Hikaye, Bennet kardeşlerinin ikincisi olan Elizabeth'in bir partide Bay Darcy ile tanışmasıyla başlar. İlişki kötü başlamıştır. Elizabeth, Darcy'i onu yeterince çekici bulmadığını söylerken duyar. Ancak hikayenin sonunda Elizabeth, Darcy'e karşı olan önyargısını kırar ve Darcy ise gururunu yener ve bu iki genç nihayet evlenerek mutlu mesut yaşarlar. Oysa bu yüzyılımızın sosyolojik gerçekliğinin bizi içine alması ile "romantik aşk" olarak bilinen kavramın değiştiğini görebiliriz. Bireyler kendi özel yaşamlarında birçok kez aşık olup, bir dizi aşk yaşayabileceklerini düşünmektedirler. **Shaw**, romantizmi risk ve sosyal yasaklarla bağdaştırmakta haksız değildir belki ancak 1960'lı yılların eşitlik yönelimi nedeniyle, "yanlış" kişiye aşık olma durumunun öyküleme gücü kaybolmuş olabilir. Böyle bir durumu "uygunsuz karşılayan" kitle, giderek azalmıştır.[3] Klasik romantizm için ikinci bir unsur, romantizmin ilerlemesine engel olabilecek ve hatta sona ermesine bile yol açabilecek olan büyük, yapısal unsurlardır; ya da bir takım güç unsurlarının müdahalelerine uğramasıdır. Savaş, iki aşığın hikayesine arka fon oluşturan güç unsurlarına bir örnek olabilir. **T. Rattigan**'den bir örnek vermek gerekirse, ***Flare Path*** (I.26) oyununda iki aşık, II. Dünya Savaşı'nın zorlu bir döneminde yaşamaktadır: *"Bir haftalık izne*



gelmişti ve bölüğüne dönmeden önce evlendik. Gazeteler yazacak olsa, buna savaş zamanının baş döndürücü aşkı adını verirdi." Buna ek olarak klasik ya da geleneksel romantizme engel olabilecek ve toplumsal dışlanma (ya da toplumsal ayıplanma) riskini göze alan iki aşık için ikinci unsur ise, gelişen bir ilişkinin önündeki olası engellerdir. Okuyucu veya izleyicinin (ya da belki aşıkların kendilerinin bile) ilgisini sağlayabilmek için, bu aşkın yeşermesini -isteyerek ya da tesadüfi bir şekilde- engelleyecek bir zorluk, aşıkları ayıracak bir unsur olmalıdır. Bu gibi engeller aşıldığında, aşk sanki daha anlamlı olmaktadır. Bir engel düşünün ki çok büyük olsun; aşkın gücü ona yetmemiş ve aşıklar kavuşamamış olsun. Bir miktar ki, okuyucu ve bu trajik kadere sahip aşıklar için duygu yüklü bir deneyim olsun.

Aşk romanlarında aşk eğer yasak ise daha da güçlenmektedir. Romantik türün vazgeçilmezidir bu; aşıklar birlikte olabilmek için her türlü sosyal sınırı zorlar ve aşarlar. ***Romeo ve Juliet*** hikayesinde ya da eski tarih hikayelerinden ***Oedipus*** ve ***Jocastra***'da olduğu gibi, toplumsal düzenin sürdürülebilmesi için aşıklar ayrılmalıdır. Gerçek toplumsal yaşama baktığımızda, aşıkların böyle hazin sonlarına nadiren rastlanır çünkü töre, sosyalleşme ve sosyal ayrışım elbirliğiyle yanlış zamanda, yanlış insana aşık olabilme ihtimalini en aza indirir. Ancak günümüzde "yanlış eş" nasıl tanımlanabilir? Doğrusu, modern toplumun en büyük başarılarından biri bizden farklı olan diğerini bizden ayıran sınırları ortadan kaldırmasıdır; ve mantıklı bulduğumuz demokrasiyle, sosyal gruplar arasındaki içkin farklılıklara dair ideolojiler sorgulanmıştır. Irk, sınıf ve cinsiyete dair ideolojilerin kırılmasıyla, gruplar arasındaki çizgiler zayıflamış ve toplumsal birleşime engel olan kültürel engeller ortadan kalkmıştır.

Ancak romantizme karşı sosyal engellerin kalkması değildi sadece aşk ve yakınlaşmaya dair kültürel uygulamaların değişimine yol açan. Şimdilerde, "aşık olmak" ya da "aşka düşmenin" duygusal deneyimleri hakkında daha fazla düşünüyoruz. Dönemimizin ruhuna uygun olarak, eş seçerken ilgi alanları ve inançların uyumu, ekonomik potansiyel, sağlık unsurları ve diğer benzer kaygıları taşır, göz önünde bulundururuz. Aşk dediğimiz şeyi önemli bir girişim, geleceğimizin refahı için bir yatırım olarak görmekteyiz; dikkat ve mantıksallık içeren bir girişim olarak algılamaktayız. Günümüzde pek az sayıda yetişkin "mükemmel eş" kavramını yani dünyada bir yerde yapbozun eksik parçasına uyacak bir kimsenin var olduğunu düşünmektedir. Aşkımızı, ruh ikizimiz olarak tanımlasak bile belirlediğimiz kriterlere yalnızca o kişinin uyduğunu düşünmeyiz. Romantik ilişkiler eskiden olduğu gibi günümüzde de var olsa bile bu iki nedenden dolayı, romantizm ve aşka dair fikirler hem 19. yüzyıldakinden hem de yakın dönemdekinden farklıdır. Her diğer insani adet ve inanış gibi, bir kültürün romantik yazınına ait inanış ve uygulamalar mercek altına alınmaktadır ve dolayısıyla büyüsünü kaybetmektedir.

Örneğin aşkın açıklanamaz olduğu ya da güçlü ve gizemli bir romantik olgu olduğuna dair inancımızı artık sürdüremeyiz. Bu gibi bir yorumlamanın çekici bir tarafı olsa da, böyle bir işin kadere ya da şansa bırakılması ihtimali kendi bireysel yükümüzü zora sokmamız anlamına gelir. Bir romantik eş edinebilsek bile, çabalarımız

dinmez. Artık ilişkimizin klişeleşmemesi için "çabalamalıyız"; birçok aşkın, çağımızın romantik aşklarına kılavuzluk eden duygusal senaryolarının yaygınlaştırılması ve rutin olmasının tahmin edilir sonudur bu (Gergen ve Gergen, 1995). Birçok olası eş ile birçok olası aşkın olabileceği algısıyla hepimizin "ruh eşimizi" bularak "tamamlanacağımız" fikri, yerini kendini bir ilişkide mutlu olma, bir arkadaş ya da bir yoldaş edinebilme veya cinsel ve duygusal deneyimler için bir ortamın oluşması isteğine bırakmıştır. Aşk iyi bir çözüm sunar ancak ihtiyaçların karşılanması sorunu için daimi bir çözüm değildir. Risk ve engel olarak belirttiğimiz bu iki romantik unsur birbiriyle bağlantılıdır. Ve aslında, günümüz aşıklarının karşı karşıya kaldığı sorun, neredeyse hiç engelle karşılaşmıyor olmalarıdır; ve ironik sonuç şudur ki, romantizmin kendisi toplumsal olarak sonuçsuzdur ve kesinlikle romantik değildir. Bu değişimle ilgili **Gornick,** aşkın değişen gücüne hayıflanır ve şunları ifade eder:

> *Şehveti tanımak, kişinin korkak, cahil yanından kurtulmasıdır. Ama tabii bunun bir bedeli vardır. Yanlış bir kimseye aşık olmak, saygınlığın riske atılması anlamına gelebilir. Ancak bu saygınlığın kaybı, bilmeye değer bir şeylere sahip olmayı getirebilir. İnsani riskin asıl anlamı, aşkın arayışında saklı olabilir... Günümüzde, ödenecek bir bedel yoktur, dışlanılacak bir cemaat kalmamıştır. Burjuva toplumu kalmamıştır.* ***The Age of Grief****'teki evli kadın, evliliğini bitirir; Dave adındaki bir adamın değil, kasabanın diğer tarafındaki Jerry isimli adamın evinin kadını olacaktır. On dakika içinde, ilk evliliğindekine eş değer olan sosyal yaşamını eşitler ve iki yıl sonra, kendini yeni kocası ile katıldığı bir yemekte eski eşi ve onun yeni eşi ile karşılıklı yemek yerken bulur. Herkes birbiriyle samimi bir sohbet içindedir (1997:B4).*

Bu makalede bu mesele, sinemanın sesli olduğu dönemden başlayarak, günümüz Hollywood filmlerine kadar uzanan bir alanda incelenecektir. Amacımız, gerçekleşen kültürel değişimi daha iyi anlayabilmek ve romantik türü nasıl "yarattığımızı" inceleyebilmek için romantik filmlerin gelişimsel yolculuğunu analiz etmektir. Hollywood'un romantik filmlerini analiz ederek, aşk ve romantizm dünyasını yöneten kültürel ahlakı daha iyi anlamayı amaçlamaktayız. 1930'lu yılları 1990'lı yıllar ile karşılaştırdığımızda, sinemada tarzın nasıl değiştiğini görebiliriz, ancak tüm filmlerin de 10 yıllar içinde değişmeyen ve benzerlik gösteren bir amacı vardır. Hepsi, belli romantik davranışların tanımlanması, onlara değer verilmesi ve onları pekiştirme çabasındadır; bazı davranışların ise uygunsuzluğunu belirtmeye çalışmaktadır. Yani filmler, kültürel bir kaynak ve romantizm ile ilgili kuralların eski ve revaçta olan algılarının bir arşivi gibidir. Bu filmlerle ve farklı kültürel ürünlerle günlük yaşamımızın ahlaki sınırlarını yapılandırır, değerlendirir ve devamını sürdürürüz.[4]

Yöntem ve Veriler

Romantizm adına kültürel reçetelerin analizi için kültürel yazınların kendilerini analiz etmek en ideal olandır. Ancak bu yazınlar, aslında formal ve yazılı olarak bir yerde bulunmamaktadır. Bu sorun, **Foucault**'nun cinsellik tarihi ve bastırma

tezi hakkında yaptığı araştırma için de geçerli olmuştur (Eribon, 1991). Cinsellik yaşanır, kaydedilmez. Tarih içinde cinsellik uygulamalarını araştırmak, arkeolojik bir süreçtir; zorludur ve ayrıca biraz da tarihsel hayal gücü gerektiren bir işlemdir. Ne var ki bizim işimiz **Foucault**'nunkinden daha kolaydır, ancak elbette romantizm için kültürel yazınlar dikkatle arşivlenmemiştir. Geniş bir serimi olan kültürel ürünlere gömülüdürler ve toplumun hemen her üyesinin erişimine açıktırlar. Bahsettiğimiz ürünler romanlar, televizyon programları (özellikle diziler ve sit-com'lar), kılavuzluk sağlayan rehberler, gazete yazıları ve tabii Hollywood filmleridir. İncelemek istediğimiz sorunların incelenmesi için bu ürünlerin herhangi birisi faydalı olabilir. Burada Hollywood sinemasını seçmemizin sebebi, romanlarda olduğu gibi ilgi alanımızı kapsayacak yeterince uzun bir tarihe ve "romantik" olarak adlandırılan bir türe sahip olmasıdır. Yanı sıra, romanların ve özellikle aşk romanlarının genel takipçi sayısı, popüler filmlerinki kadar geniş bir kitleye sahip değildir. Hollywood sineması Amerikan kültüründe önemli bir yere sahiptir ve hatta bu "daha ilkel toplumlara ait ritüellerin konumuyla benzeştir" (Wexman, 1993). 1990'lı yıllarda kitap sayı ve türlerinin yayım ve film yapım sayılarını etkileyen, yayın ve sinema sektörlerinde ekonomik zorluklar yaşanmışsa da yazarlar günümüzde roman yazmaktansa senaryo yazmayı tercih ederler.[5]

Bu analiz için, 1930-1999 yılları arasında (yaklaşık olarak 1920'li yılların sonuna denk gelen sessiz sinema döneminin sona ermesi itibariyle), ABD'de yapılan tüm romantik tür filmlerini belirlemeye çalıştık.[6] Ancak söylemek gerekir ki bilinmeyen filmler de vardır; bu filmler kayıptır veya video kaset ortamına aktarılmamıştır. Özellikle II. Dünya Savaşından önceki dönemlerin filmleri. 1930'lu yılların filmlerine erişim zorlu olmuştur çünkü o dönemden video kaset aktarımı yapılan çok az sayıda film vardır. 1930'lu yıllarda ABD'de İngilizce olarak yayınlanan romantik tür filmlerinin sayısı 400'den fazladır ancak günümüzde bunlardan en fazla 60 tanesi video kaset formatında bulunabilmektedir. Bu araştırmada, video kaset ortamında bulunmasa bile bilgimiz olan romantik filmler de yer almaktadır.[7]

Romantik tür dendiğinde, alan epey geniştir ve alt gruplara ayrılabilir. **Case** bunu yapmıştır; geniş kapsamlı olan belli başlı kategoriler belirlemiştir. Örneğin, Romantik-İlişkiler, Romantik-Sevdalanma [!], Romantik-Karşılıksızlık ve buna benzer farklı sınıflamalar. Ancak en temel iki kategori şöyledir: Romantik Komedi ve Romantik Dram. Bazen bazı filmleri kesin olarak bir kategoriye koymak zordur. Mesela ***Annie Hall*** veya ***Manhattan*** gibi filmler komedi mi, dram mıdır? Kararsız kalındığında birçok farklı kaynağa başvurulmuştur. **Case**, **Simon** veya **Bourget** gibi. Daha sonra bahsedebileceğimiz bir başka sorun vardır, o da hikaye içerisinde kahramanların romantik ilişkileri olmasıdır ancak bunlar hikayenin asıl teması değildir.



Burada analiz edilecek filmler için özel kriterler belirlenmiştir. Bunlara kriterler ya da filtreler de denebilir; onlar sesli sinemanın başlangıcından beri ABD'de olağanüstü sayıda romantik türde film olmasından dolayı kullanılmıştır. Araştırmaya temel olan evrenin yönetilebilir fakat temsil niteliğinde bir boyutta olabilmesi için



belirlenmiştir bu kriterler. Bunlardan ilki, sadece Amerikan film yapım şirketlerinin yaptığı İngilizce olan filmlerdir. Sessiz filmler örnekleme alınmamıştır; mesela **Greta Garbo**'un oynadığı **Clarence Brown** klasiği olan ***Ten ve Şeytan*** (Flesh and the Devil, 1926) filmi örneklem dışıdır. İngilizce olmayan filmler dışarıda bırakılmıştır; Alman, İtalyan, Brezilya, İngiliz, İspanyol, Japon, Rus ve tabii ki Fransız yapım şirketlerinin hatırı sayılır yapımları olmasına rağmen, odak noktamızın Amerikan kültürü olması nedeniyle ve ayrıca teoride ve pratikte kolaylık sağlayacağı için kısıtlamalarımız Amerikan filmlerini içermektedir. Buna ek olarak, Amerikan filmleriyle sınırlı kalmamızın sebebi, yedi ek filtreleme kuralının uygulanması ile tutarlı ve üzerinde çalışılabilir bir örneklem ile kısıtlı kalınmasıdır.

Bu kuralların ilki, bazen çok net olmayan tür kavramıyla ilgilidir. Tür ile ilgili temel ilkemiz, filmdeki hikayenin temasının aşk olması ve ikincil bir tema olmamasıdır. Romantik tür için tam tanım bellidir: Bu türde, iki baş kahraman arasında bir aşk ilişkisi vardır ve bu hikayenin merkezinde yer almaktadır. Bu iki kahramanın tanışması, aşık olması ve varsayım olarak, uzun ve mutlu bir birliktelikleri olması filmin ana teması olmalıdır. Film eğer karma bir tür ise örneğin macera gibi, ***Amazonda Fırtına*** (Romancing the Stone,1984) veya ***Speed*** filmlerinde olduğu gibi ve karakterlerin romantik bir şeyler yaşaması söz konusu oluyorsa, örnekleme dahil edilmemiştir. Benzer biçimde eğer aşıklar, filmin odağındaki karakterler değilse, bu filmler de dahil edilmemiştir. Bu kriterlere uygun olarak, noir (kara) romantik filmler de örnekleme alınmamıştır. Örneğin ***Çifte Tazminat*** (Double Indemnity, 1944) veya ***Postacı Kapıyı İki Kez Çalar*** (The Postman Always Rings Twice, 1946). Bu filmler ve benzerlerinde romantik unsurlar, filmin teması kapsamında ikincil bir yere sahiptir. Benzer sebeplerden dolayı ***Charade*** (1963) gibi macera/romantik, ***Bull Durham*** (1988) gibi spor/romantik, **Hitchcock**'un ***Aşktan da Üstün*** (Notorious, 1946) gibi polisiye/romantik ve **Mike Nichols**'un çok beğenilen ***Mezuniyet***'i (The Graduate, 1967) gibi filmler de örneklem dışı bırakılmıştır. Tüm karma türdeki filmler arasında, roman-



tik tür olarak belirlenmesi en zor tür kuşkusuz komedidir. Araştırma kapsamında filmlerin sınıflandırılmasında en zor sınıflama kararları, gerçek romantik komedi ve romantik unsurlar barındıran komediler arasında ayrım yapmak olmuştur. Dolayısıyla, filmler arasında tam olarak romantik tür sınıfına girmediğini düşündüğümüz ***Tootsie*** (1982), ***Broadcast News*** (1987), ***Bugün Aslında Dündü*** (1993) ve ***Grumpier Old Men*** (1995) filmleri örnekleme dahil edilmemiştir. İkinci olarak, filmlerde romantik aşkı yaşayan kişilerin yetişkin olması gerektiği gibi bir kriter konulmuştur. Romantik tür kapsamında, "lise aşkları" olarak adlandırabileceğimiz oldukça geniş bir alt tür vardır. Ancak bu alt türü kapsam dışı bırakma kararı alınmıştır çünkü bu filmler, nesiller arası çatışma ve ergenlik travmalarını tema olarak almaktadır ve analizi karmaşıklaştıracağı düşünülmüştür. Bu gençlik aşk filmleriyle ilgili olarak **Lewis**'in mükemmel bir analizi bulunmaktadır. Üçüncü olarak, tarz ya da hikaye adına ciddiye alınması düşünülmeyen veya gerçek dışı bir tarzı olan alt türler kapsam dışı bırakılmıştır. Mesela filmin başkahramanının yaşayan bir insan olmadığı filmler ele alınmamıştır. Örneğin, korku romantik türünde olan filmler analize dahil edilmemiştir. Ayrıca "hayalet" veya "melek" içeren filmler de seçilmemiştir. Bu filmler, kendi içlerinde yüksek bir başarı elde etmiştir ve bazı seyirciler bu hayalet görüntülerini gerçekçi bulsa da doğa üstü tarzları ve hayal gücüne dayalı hikayelerin araçları, onları bu araştırmadaki sosyolojik gerçeklik temasına uygun kılmamaktadır.

Benzer sebeplerden dolayı müzikaller ve absürd komedi olarak anılan filmler de araştırma dışında bırakılmıştır. Bu filmler, yukarıdakiler gibi tipik romantik komedi filmlerindeki genel gerçeklik konumundan bariz bir biçimde sapmaktadır. Ayrıca, diğer bahsedilenlerden belki de daha problematik sayılabilirler çünkü her iki tür aslında sinematik bir tür olarak günümüzde kabul görmemektedir. Durum böyle olunca, çok bilindik romantik müzikal tür örnekleri araştırmaya dahil edilmemiştir. Bunlar arasında ***Easter Parade*** (1948), ***Carmen Jones*** (1954), Akademi Ödüllerinde en iyi kadın oyuncu adayı olan, ilk Afro-Amerikalı oyuncu **Dorothy Dandridge**'in oynadığı ***Batı Yakası Hikayesi*** (West Side Story, 1961) ve **Woody Allen**'ın harika romantik müzikali ***Herkes Seni Seviyorum Der*** (Everyone Says I Love You, 1996) bulunmaktadır. Absürd komedi türüne örnek olan ***Come Live With Me*** (1941), **Frank Capra**'nın çok beğenilen ***Bir Gecede Oldu*** (It Happened One Night, 1934) ve **Billy Wilder**'ın popüler ***Bazıları Sıcak Sever*** (Some Like It Hot, 1959) gibi filmleri de analiz kapsamında değildir. Dördüncü kriter yukarıda belirtilen fantastik veya gerçek dışı filmlerin analiz dışı bırakılmasıdır ancak tam tersi sebeplerden dolayı, sayıları az da olsa biyografik veya diğer tarihsel olayları temel alan romantik türdeki filmler de analize dahil edilmemiştir. Bu hikayelerin gerçek, yaşanmış ilişkileri temel alması nedeniyle, en iyi durumlarda bile bu filmler kültürel temaların yüceltilmesi için biyografilerin kullanılmasıyla kısıtlıdır. Bu tür filmlerde ilişkilerin gelişimi gerçeğe dayalıdır ve dolayısıyla bunların kültürel değer ya da



arzuları ifade ettiği söylenemez; filmin gerçekte olandan uzaklaşması gibi durumların haricinde tabii. **C.S Lewis**'ın yaşamından esinlenen ***Shadowlands*** (1993) veya **Helene Hanff**'ın yarı otobiyografik romanından uyarlanan ***84 Charing Cross Road*** (1986) filmleri, araştırmaya dahil edilmeyen film türü ve örneklerinden bazılarıdır. Beşinci kriter ise 20. yüzyılda yazılmamış olan herhangi bir oyun, öykü veya romanın uyarlandığı filmlerin değerlendirme dışı kalmasıdır. Tabii **Franco Zeffirelli**'nin ***Romeo ve Juliet***'i (1967) ve **Shakespear**'in bu oyunu diğer herhangi bir uyarlama gibi romantik tür kapsamına girer ve insanların duygularını halen harekete geçirebildiği bir gerçektir. Ancak, bu hikaye eskidir ve günümüz kültürüyle herhangi bir ilinti taşıdığı şüphelidir. Aynı sebeplerden dolayı, **William Wyler**'ın 1939 filmi ***Uğultulu Tepeler*** (Wurthering Heights), **Clarence Brown**'un ***Anna Karenina***'sı (1935) ve diğer klasik 19. yüzyıl edebiyat örneklerinin birçok uyarlaması da kapsama alınmamıştır. Altıncı kriter ise ana karakterlerin romantik ilişkisinin başlangıcının ve gelişiminin, hikayenin merkezinde olan filmlere odaklanmaktır. Filme çiftin evli olmasıyla başlanılması, çiftin evli olmayan aşıkların kaygılarını taşımadığı anlamına gelir ve evli çiftin farklı biçimdeki kaygıları işlemesi beklenmektedir. Evli olanların hikayesi olan romantik filmlerin analize dahil edilmesi, odağımızı dağıtır ve bu araştırmanın merkezindeki soruların dışına çıkar, farklı değerlendirme unsurlarını beraberinde getirirdi. Yedinci ve son kriter, diğer belirlenen kriterlere uygunluk gösteren ancak bir avuç izleyiciden fazla izleyeni olmayan filmlerin, araştırma kapsamı dışında bırakılmasıdır. Videokaset ortamında bulunmayan daha eski tarihli filmler dışında, IMDb'de yer alan ancak sinemalarda sadece birkaç hafta gösterimde kalan yakın dönem filmlerini de bu kapsama alabiliriz. Bu kritere göre elenen filmler arasında ***20 Dates*** (1998) filmi vardır. Bu film düşük bütçeli, hiç iyi yapılmamış, oldukça fazla olumsuz eleştiri alan ve 500,000 dolar gişe bile yapamayan bir filmdir. Diğerleri arasında az bilinen, ilginç fakat büyük bir dağıtımcının ilgisini çekmeyen bağımsız filmler vardır. Bağımsız ya da ana akım olsun, her iki halde de bu filmlerin arasında son 20 yıl içinde yapılmış ve brüt olarak en az 1 milyon dolar gelir getirmiş olanları, örneklemimiz kapsamına alınmıştır.



Analiz

Bu analiz iki aşamada yapılmıştır. İlk olarak, 1930-1999 arasındaki filmlerin dağıtımı incelenmiştir. İkinci aşama ise, nihai örneklemimize alınan 182 film arasından seçilen daha küçük bir grup içinde belirlenen filmlerin derinlemesine değerlendirilmesi aşamasıdır. Analizin bu sonraki aşaması, özellikle son dönem filmlerini, popüler olan veya yıllar içinde "en iyi" romantik filmler arasında yer alanları içermektedir.[8] Romantik filmlerin on yıllık dönemlere ayrılması ve videokaset formatında bulunması durumu Tablo 1'de gösterilmektedir. Analize dahil

olan toplam 182 filmin tam listesine yazının sonunda yer verilmiştir. Yıllar kapsamında Hollywood'un yarattığı etkileyici filmlerin çok olan sayısı nedeniyle daha az bilinen yapımların göz ardı edilmiş olması, şüphesiz mümkündür. Olası atlamaları göz ardı edersek, yine de yapılan analizde romantik aşk filmi türünün merkezindeki temaları yakalayabildiğimizi ve sonuçların analiz kapsamına alınmayıp, incelemediğimiz filmlere de genelleştirilebileceği düşünülmektedir.

Hollywood film endüstrisinin tarihi açısından bakıldığında, Tablo 1 bir takım önemli bilgiler sunmaktadır. Birincisi, endüstrinin "altın yılları" olarak adlandırılan 1930'lu yıllarda, Hollywood filmleri yapım açısından zirvededirler. Bu durum daha sonra savaş yıllarında giderek azalmıştır; özellikle II. Dünya Savaşı zamanında çünkü bu dönemde televizyon ortaya çıkmıştır. Hollywood'dan çıkan ürünlerin sayısı, 1970'li yıllarda düşmeye devam etmiştir. Ancak bu dönemden sonra bir yükseliş söz konusudur. 1990'lı yıllar, sadece 1930'lu yıllarda yaşamış olan film üretim bolluğuna şahit olmuştur. İkinci bulgu ise romantik tür filmlerinin yapımının zaman içinde benzer bir eğilim gösteren verileridir. 1930'lu yıllarda, Hollywood'da 400'den fazla romantik türde film yapılmıştır. Ancak bu sayı takip eden 10 yıllık dönemlerde yarıdan da aza düşmüştür. Romantik film türünün popülaritesine dair en düşük nokta, 1960'lı yıllarda görülmektedir. Bu yıllarda, ABD'de yapılan filmlerin %2'sinden azı romantik türe aittir, tabii bunlar romantik tanımına tam da uymayabiliyor. Romantik film türüne karşı yeniden doğan ilgi, 1980'li yıllara denk gelmektedir ve 1990'lı yıllarda beklenmedik bir patlamayla en popüler dönemini yaşamıştır.

Tablo 1
Hollywood Yapımları: VHS formatında bulunmaları ve örnekleme dahil olmalarına göre toplam filmler ve romantik filmler

Yıl	*Toplam Filmler*	*Toplam Romantik*	*VHS Romantik*	*Örneklem Toplamı*
1930'lar	8,377 (21.96)*	402 (4.80) (28.80)	54	19
1940'lar	6,776 (17.76)	159 (2.35) (11.39)	85	28
1950'ler	4,639 (12.16)	120 (2.59) (08.60)	78	27
1960'lar	3,103 (08.13)	43 (1.39) (03.08)	38	12
1970'ler	3,015 (07.90)	48 (1.59) (03.44)	35	14
1980'ler	4,769 (12.50)	146 (3.06) (10.46)	117	18
1990'lar	7,476 (19.59)	479 (6.41) (34.31)	317	65
	38,155	1,397	723	182

* Parantez içindeki rakamlar, o sütundaki toplam sayının yüzdesidir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi romantik filmler iki sınıfa ayrılabilir: Komedi ve dram. Bu yüzyılın çoğunluğunda, dramların komedilere göre sıklığı daha fazladır ancak geçmişte durum böyle değildi. Elizabeth döneminde, **Shakespeare**'in eserleri arasındaki **Bir *Yaz Gecesi Rüyası*, *Hırçın Kız*, *Kuru Gürültü*, *Onikinci Gece*, *Sonu İyi Biterse*** gibi komedilere göre ***Romeo ve Juliet*** çok da alışıldık değildi. Ayrıca dramlar, her aşkın başarılı olamayacağı gerçeğini de kabul etmek zorundadır. ***Romeo ve Juliet*** gibi trajedyalarda, aşıkların ilişkisine mevcut toplumsal düzen bir engel teşkil eder. İşleyişin olması gereken haline geri dönebilmesi için aşıklardan birinin ya da her ikisinin ölmesi gerekir. Bu formül her zaman seyircinin sevgisini kazanmayabilir ve olay örüntüsü öyle ustaca olmalıdır ki işin sonu tahmin edilmemelidir seyirciler tarafından. Bundan da öte, romantik bir dramın en zorlu olan kısmı aşıklar için engellerin inandırıcılıktan uzak olmayacak şekilde tasarlanmasıdır ki seyirci kendini dışlanmış hissetmesin. Modern zamanların başlarında eserlerini yaratan **Shakespeare**, prenslerin köylülerden doğuştan üstün olduğu inancına sahip ve sınıflararası yükselişlerin oldukça kısıtlanmış olduğu bir toplumda yaşamaktaydı. Arka planda, aşiretler birbirleriyle savaşırken **Shakespeare**, ***Romeo ve Juliet*** eserini yaratmıştır. Ancak, tabii birbirleriyle kavgalı olan iki ailenin bulunduğu bir öykü dışında başka ne seçeneği olabilirdi? Bizim anladığımız haliyle sosyal sınıf idesi henüz algılanabilir bile değildi, hele ki çoklu etnik yapılı bir toplumda... Fakat romantik komedilerde, aşkın çatışmalı doğasında birçok tema söz konusu olabilir: Kişilik çatışmaları, yanlış anlaşılmalar ya da iki tarafın yaşamlarında öngörülebilecek herhangi bir karşıt durum. Sanayi döneminin gelişiyle, romantik dram potansiyeli artmıştır. Ulaşım olanakları artarak işçilere ve ailelerinin yaşadığı alanlara ulaştıkça, sosyal ufuklar da genişlemiştir. Orta sınıf, baskın toplumsal sınıf olmasıyla varlıklı ve işçi sınıfları arasında yer alarak, her iki sınıfın mensupları ile düzenli etkileşime geçmiştir. Bunun sonucunda ise **Wartenberg**'in (1998) "alışılmadık çiftler" olarak tanımladığı aşkların sayıları artmıştır. Ve işte trajik aşk hikayesinin popülerleşmesi için sahne hazırdır... ***Anna Karenina***'dan ***Batı Yakası Hikayesi***'ne kadar, yani 19. yüzyılın ikinci yarısından II. Dünya Savaşı'nın etkilerine kadar trajik aşklar romantik türün vazgeçilmezi olmuştur.

Romantik dramların komedilere oranı son yıllarda değişmektedir. Günümüzde, Hollywood aşk hikayesinin baskın türü romantik dram değil, komedilerdir. Bu değişimin nedenlerini hayal etmek zor değildir. Romantik komediler, evrimsel olarak bir formül geliştirmiştir ve bu formül sayısız çeşitlemeye imkan tanımaktadır. Formüle göre aşıklar ilk aşamada bir uzlaşma sağlar, sonra ayrılır ancak romantik bir çift olarak hikayeyi sonlandırırlar. Bu çerçeve kapsamında yararlanılan birçok hikaye örüntüsü vardır ve mutlu son taahhüdüyle seyirciyi de mutlu eder. Durum böyle olunca, romantik komedi türünün, ezeli rakibi olan drama kıyasla neden tercih edilebileceği açıktır. İkinci Dünya Savaşının bitmesinden bu yana, romantik dramlara kıyasla romantik komedilerin oranı artmıştır ve talihsiz aşıkların, sağlık ve mutluluklarına karşı çıkan engellere ilgi giderek azalmıştır. Bu trendler Tablo 2'de incelenmiştir. Tablonun ilk 3 satırı, analize dahil edilen film kategorilerini gösterir. Kırık çizgi, diğer 8 romantik film türünü bu kategorilerden ayırır. Bun-

lar özellikle temel analizin dışında bırakılanlara işaret eder. Bu filmlerin yıllara dağılımına ilişkin bulgular ilginç ve önemlidir. Görülebilir ki örneğin, müzikal ve absürd komedi türleri neredeyse yok olmuştur. 1960'lı yıllardan beri bir zamanlar popüler olan bu filmlerin sayıları çok azdır. Buna karşın, gençlik aşklarını konu alan filmlerde bir artış olmuştur; gençler arasında bu filmlerin popülaritesi vardır. Ayrıca hayalet, ruh ve benzeri unsurlar taşıyan doğaüstü romantik filmler de yeni hayat kazanmıştır. 1930-40'lı yılların Hollywood sinemasında, hayalet hikayeleri başarılı bir tür olmuştur ve bunu ***Angel on My Shoulder***, ***The Ghost and Mrs. Muir*** ve ***A Guy Named Joe*** gibi örnekler kanıtlamaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısında dünyamızın rasyonelleştirilme eğiliminde bir artışın oluşması sebebiyle, hayalet romantik türün düşüşte olması gerektiği mantığı yürütülebilse de aksi doğrudur. 1960'lı yıllarda hayalet hikayeleri neredeyse yokken, son dönemlerde yeniden gündeme gelmiştir. 1990'lı yıllarda doğa üstü güçleri barındıran veya hikayenin örüntü merkezine bunu alan 30'un üstünde Hollywood filmini saymak mümkün. Bunlar arasında ilk bakışta sayabileceklerimiz ***Melekler Şehri*** (City of Angels, 1998), ***Hayalet*** (Ghost), ***Joe Black ile Tanışmak*** (Meet Joe Black) ve ***What Dreams May Come***. Tüm kesimlerde sofistike teknolojik araçların kullanımının artırılması, görünürde modern davranışları popüler kültürle bağdaştırıyor olmalı ki, çağ öncesi tema ve imgeler halen izlenirliğini korumaktadır. Bu benzeşmeyen unsurların yan yana olması, postmodern kültürün en belirgin özelliğidir. Tablo 2'nin son satırındaki yüzdeler, geçen 70 yılın "karma tür" filmlerinin dağılımını göstermektedir. Karma tür filmler, sinematik unsurlara tam olarak öykünmese de türler arasındaki sınırların flulaştığına işarettir. Bu da, postmodern tarzın önemli göstergelerinden biri sayılabilir. Karma türde filmler, zaman içinde Hollywood sinemasında giderek artan bir yere sahip olmuştur. 1970'li yıllardan bu yana Hollywood'un tüm romantik filmlerinin yaklaşık beşte birini oluştururlar.



Bu makalenin odağında Tablo 2'deki romantik komedi ve dram filmlerinin sıklıkları vardır. Buradaki rakamlar, tablodaki kesik çizginin üzerindeki üç satırda verilmektedir. Özellikle ilk iki satır ilgi noktasıdır; komedi ve dramların sıklıkları verilmektedir. Komedi/dramın karma olması durumu, iki türün salt hallerindekinden çok daha azdır. 1970'li yıllarda buna benzer birçok film yapılmıştır; bunların bir kısmı **Woody Allen** isimli zeki adamın ürünüdür (ör. ***Annie Hall*** ve ***Manhattan***). Ancak komedi ve dram olarak ayrılan bu geniş kategori, araştırmadaki amacımıza doğrudan etki etmektedir. 1990'lı yıllar hariç, her 10 yıllık dönemde romantik dramlar, komedilerin sayısından fazla olmuştur. Karma komedi/dramlar komedi olarak sayılsa da, eğilimler değişmemektedir. 1990'lı yıllarda ise bu eğilim tersine dönmüştür.[9]

Yüzyılın son 10 yılında komediler görece olarak zirve sayılabilecek sayılara ulaşmıştır ve dram filmlerinin yüzdesi (%7.6) ise en düşük noktaya işaret etmektedir. Bunun dışında, sesli film döneminin başından bu yana ilk defa komedilerin sayısı, dramların sayısını geçmiştir. Belki de, kıyasla daha az masraflı stüdyo komedileri, ***İngiliz Hasta*** (1996) veya ***Titanik*** (Titanic, 1997) gibi filmlerin yapım masrafları etkili olmuştur. ***Titanik*** filminin çok konuşulan bütçesi, bu tür büyük projeleri almak için **James Cameron** kadar motive olmamış başka yönetmenlerin gözünü korkutmuş olabilir. Ancak, doğrusunu söylemek gerekirse, alışılmış dramlar bu boyutlarda değildir. Örnekleme alınan 24 tane 1990'lı yılların filmleri arasında bulunan ***Genç Ölmek*** (1991), ***High Art*** (1998) ve ***Mississippi Masala*** filmlerinin yapım masrafları söze konu olacak kadar yüksek değildir. Stüdyo dışında çekilen ***Atlara Fısıldayan Adam*** (The Horse Whisperer, 1998) ve ***Şişedeki Mesaj*** (1998) gibi filmler ortalama bir stüdyo filminden daha masraflı olsa da, bir komediden oransal olarak daha fazla masraflı değildi. Romantik dramın düşüşü ve romantik komedilerin yükselişiyle ilgili derinlemesine bir inceleme yapılabilmesi için, özellikle 1990'lı yıllarda yapılan belli bazı romantik filmlerin daha detaylı bir analizi yapılacaktır.

Tablo 2
Türe Göre Yapımlar: Romantik Film Sınıflamaları

Romantik Film sınıflamaları	*Decade*							
	1930s	*1940s*	*1950s*	*1960s*	*1970s*	*1980s*	*1990s**	*Totals*
Komedi	5 (09.3)	9 (10.6)	7 (09.0)	2 (05.4)	3 (05.7)	5 (04.3)	33 (10.4)***	64 (08.8)
Dram	12 (22.2)	16 (18.8)	16 (20.5)	5 (13.5)	6 (20.0)	10 (08.5)	24 (07.6)	89 (12.4)
Komedi/Dram	2 (03.7)	3 (03.5)	4 (05.1)	4 (10.8)	5 (14.3)	3 (02.6)	8 (02.5)	29 (04.0)
Gençlik Aşk	1 (01.9)	0 (00.0)	2 (02.6)	2 (05.4)	1 (02.9)	23 (19.7)	15 (04.7)	44 (06.1)
Evli Aşk	2 (03.7)	5 (05.9)	1 (01.3)	1 (02.7)	1 (02.9)	7 (06.0)	12 (03.8)	29 (04.0)
Doğa üstü	4 (07.4)	13 (15.3)	3 (03.8)	0 (00.0)	2 (05.7)	16 (13.7)	34 (10.7)	72 (09.9)
Absürd	7 (13.0)	0 (00.0)	1 (01.3)	2 (05.4)	0 (00.0)	0 (00.0)	5 (01.6)	15 (02.1)
Müzikal	10 (18.5)	12 (14.1)	18 (23.1)	8 (21.6)	1 (02.9)	3 (02.6)	2 (00.6)	54 (07.5)
Tarihsel	1 (01.9)	1 (01.2)	2 (02.6)	0 (00.0)	0 (00.0)	3 (02.6)	3 (00.9)	10 (01.4)
Uyarlama	0 (00.0)	2 (02.4)	1 (01.3)	0 (00.0)	0 (00.0)	0 (00.0)	11 (03.5)	14 (01.9)
Karma**	10 (18.5)	24 (28.2)	24 (30.8)	13 (35.1)	15 (42.9)	47 (40.2)	126 (39.7)	259 (35.8)
Toplam VHS	54	85	79	37	34	117	317	723
Toplam	402	159	120	43	47	146	479	1,396

Not: Toplam gösteren satırın dışında, tabloda temsil edilen tüm diğer sıklıklar video kaset formatında mevcut olan ya da olmuş tüm filmleri kategorilerine göre göstermektedir.

** 1990'lı yıllarda Hollywood'un yaptığı filmlerin sayısında patlama olması ve gişe rakamlarının bulunması nedeniyle, gişede çok düşük iş yapan ve en ilgili sinefilin bile haberdar olma ihtimalinin düşük olduğu filmler dahil edilmemiştir. Daha erken 10 yıllık dönemler için, filmlerin video kaset formatına geçirilmemesi ihtimali ve az sayıda izlenmiş olması sebebiyle analiz dışı bırakılmıştır. 1990 yılında, yetersiz brüt kazançları nedeniyle 44 film analiz dışı bırakılmıştır.*

*** "Karma tür" filmleri, tam anlamıyla romantik türde olmayan ancak önemli ölçüde romantik unsurlar içeren filmlerdir. Buna örnek, filmin yan konusu aşk olan bir*

macera filmi olabilir. Tabloda bu türle ilgili veriler yer almasına karşın, bu filmler analiz kapsamına alınmamıştır. Kriterleri karşılamayan ve karışık tür olarak değerlendirilebilecek filmler, burada yer almaz (mesela absürd ve doğaüstü karma filmler). Bu gibi filmler sadece tek kez sayılmakta ve tablonun uygun alt-tür kapsamında sayılmıştır. Yani, "evli aşk" ve "doğa üstü" türlerini birleştiren filmler, "evli aşk" kategorisinde sayılmıştır.

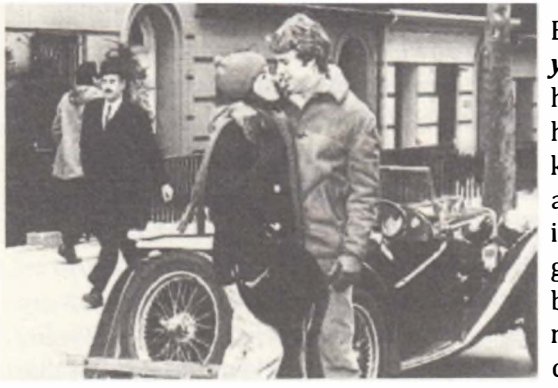
**** Parantez içindeki filmlerin sayıları, belirtilen sütunda VHS toplamının her bir hücre için geçerli yüzdesini gösterir. Mesela, 1990'larda yapılan 33 komedi, 1009'lu yıllarda yapılan toplam 317 romantik filmin %10.4'ünü temsil eder ve VHS formatında mevcuttur. Göreceğiniz üzere 1990'lı yılların sütununun ilk 2 satırının işaretli olmasının sebebi, o 10 yıl kapsamında dramdan komediye görece ve net sayılar arasındaki önemli farka işaret etmektir.*

Tartışma

Romantik dramların olduğu gibi romantik komedilerin de kendine has kuralları vardır. Romantik komediler, dramlarda olduğu gibi aşıkların önüne zorlu engeller değil, aşması daha kolay olan küçük kasisler koyar. Romantik dramların önemli engelleri, iki biçimde görülebilir: (1) aşıkların biri ya da ikisi de evlidir; (2) aşıklar farklı ırk, etnik grup, aşiret, sosyal sınıf ya da yaştadırlar. Bu ikisi arasında, ilki daha sıkça kullanılır. Birçoğumuz buna örnek vermekte zorlanmayız: ***Casablanca*** (1942), ***Doktor Jivago*** (1965), ***İngiliz Hasta*** (1996). Belki de daha az bilinen filmler olan ***Falling in Love*** (1984) veya ***The Bridges of Madison County*** (1995) de aşıklardan birinin evli olduğu şehvetli ilişkinin yaşandığı hikayeyi anlatır. Sadece az sayıda film ırk ya da sosyal sınıf temasını konu alacak kadar cesur olmuştur. 1958 yılının ***Love Is a Many Splendored Thing*** dramı, iki aşığın 1950'lerin başında Hong Kong'da geçen hikayesini anlatır: Amerikan bir gazeteci ve Avrasyalı bir doktor. ***Aşk Hikayesi*** (Love Story, 1970) ise varlıklı hukuk öğrencisi ve işçi sınıfı Radcliffe'li müzik öğrencisini bir araya getirir. Daha yakın bir tarihte ise ***Titanik*** (1997), sonu hazin olan bir gemide başlayan ve bir soylu kızla işçi sınıfından bir genç arasında gelişen aşkı anlatır. Biri hariç[10], bu filmlerin hepsinin sonu mutsuz bitmiştir. Bahsedilen iki engelin ikincisi, dramatik bir unsur olarak giderek daha az inandırıcı olmuştur. Çünkü son 40 yılın eşitlik hareketleri, farklı ırklardan çiftlere toleranslı olmayı öğretmiş ve eskiden "karma evlilik" denilen, çiftlerin farklı dinlere mensup olduğu evliliklere karşı duyulan hoşnutsuzluk neredeyse tamamen bitmiştir. Günümüzde gey ve lezbiyen çiftlerin evlenebilmesi için yasal hakların tanımlanmaya çalışılması, aşk ve evliliğin karşısındaki engellerin kalkmasına belki en güçlü kanıttır. Bu gelişmeler, romantik dramlarda evlilik veya sınıf engellerinin giderek daha az aşka engel olarak



kullanılmasını açıklayabilir. Romantik dramlara iyi örnekler olarak ***Titanik*** ya da ***İngiliz Hasta***, ***The End of the Affair*** (1999) veya ***The Bridges of Madison County*** verilebilir. Günümüzde, sadece yaş veya daha az sayıda ırk unsurları, aşıkları ayrı tutan potansiyel engeller olarak kullanılmaktadır.



Büyük başarı yakalayan ***Aşk Hikayesi*** ile belli bir tür romantik aşk hikayesi dönemi kapanmıştır. Bu hikaye türü, aşıkların toplumsal kuralları karşısına alması ve ideal aşk ve evliliğin doğal, idealist ve insani ifadelerin en içsel hali olarak gösterildiği türdür. 1970'li yılların başlamasıyla ikinci bir feminist hareket, kadın ve erkeklerin doğasına dair eski kültürel anlayışları silmeye yaradı. Jenny ve Oliver'ın "aşkı", artık **Erich Segal**'ın senaryosunda olduğu gibi anlatılamaz hale geldi. Jenny'nin ölüm döşeğindeki gözlerimizi yaşartan Oliver'e onunla evlenmediği için pişman olduğunu anlatan ve müziğine Paris'te devam edeceği olasılığını içeren konuşması, günümüzde küçümseme ile karşılanabilir. Kişinin kendi beceri ve yeteneklerini geliştirmeyerek, çok erken yaşta evlenmesi (ki ***Aşk Hikayesi***'nde bu ünlü Nadia Boulanger'nın öğrencisi olabilmeyi reddetmek anlamına gelecektir), günümüzde romantik değil, ataerkil ideolojinin hegemonik kontrolü ve devamını sağlamak adına bir talihsizlik olarak görülebilir.

Böylelikle, romantik dramın tek tematik engeli olarak evlilik kalır. Ancak, modern toplumlarda evlilik de baskı altındadır; boşanma sayıları artmaktadır ve evlilik dışı çocuklar, sadece bir bireysel günah ya da başarısızlık değil, bir toplumsal sorun olarak değerlendirilmektir. Seyirciler, evliliklerin yürütülmesinin zorluklarını bilmektedir. Ayrıca, çiftlerin mutsuz evlilikleri sürdürmemesi konusunda bir fikre sahiptirler ve erkeklerin ve özellikle kadınların artık kariyer yapabilmek adına evlenmemeleri de hoş karşılanmaktadır. Hakkındaki inançların değişmesi nedeniyle evlilik, aşıkların ayrı kalmasına gösterilen bir neden olarak artık inandırıcı değildir.

Önemli romantik engellerin ortadan kalkmasıyla oluşan boşluğu romantik komediler doldurmuştur. Komediler, toplumsal tabuları ihlal etmeden aşıkların kavuşmasını engelleyen dahiyane ve komik durumlar yaratmaktadır. Örneğin ***Annie Hall***'da onları farklı kılan dinleri değil, yaşam tarzlarıdır: Alvie New York'ludur ve Annie ise batı yakasında iyi bir yaşam sürdürür. Yakın tarihli romantik dramlarda bile tabu değil, durumsal konumlar yaratmaya çalışılmıştır. Mesela ***Atlara Fısıldayan Adam*** ve ***Şişedeki Mesaj*** filmlerinde, karakterler beyaz, orta sınıftandır ve filmlerin birinde evli değillerdir. Her ikisinde de aşıkların kavuşamaması statü farkı veya evlilikten ötürü değildir; kimlik ve kişilik unsurları söz konusudur. Bu iki filmin erkekleri doğaya aittir, şehrin dişileşmiş ortamına değil. Sevdikleri



kadın için kent yaşamına katlanmaya çalışabilirler ancak bu çifte hiç katkı sağlamayacaktır. ***Atlara Fısıldayan Adam***'daki at eğitmeni Tom Booker ve ***Şişedeki Mesaj***'daki tekne onarıcısı Garret Blake, New York ya da Chicago gibi şehirlerde yaşayabilmek için çok fazla ilkeli ve sahici gösterilmektedir. Birçok erkek ve kadın elbette bu şehirlerde yaşamaktadırlar ancak bu iki dramda etkili bir biçimde gösterilen erkeğin doğasının (kadının değil ama...), bu kültürel mitin erkeğin feminen ve kontrollü şehir ortamına uygun olmadığını anlatır. Romantik tür, bir zamanlar geleneklere karşı durduysa da şimdilerde postmodernitenin ironi ve kuşku üzerine kurulu güçleriyle karşı karşıyadır (Purdy, 1999). ***Casablanca*** gibi daha eskilerin romantik dramları, günümüzdeki popülerliğini sadece tarihte kalmış bir antika niyetine izlendiğinde koruyabilir. Günümüzde yapılan romantik dramların neredeyse hepsi, geçmişte yer almakta ve romantizmin eski uylaşımlarına bağlı kalmaktadır. Artık, geçerli olan romantik film konvansiyonu komedidir.

Ancak günümüzde komediler hafif bir iştir. Şekerleme gibidir; uyaracak bir tetikleyicidir ancak etkisi çabuk geçer. Modern romantik komediler, **Shakespeare** ya da **Jane Austin** zamanındakinden farklıdır. ***Pat and Mike*** veya ***Adam's Rib*** gibi ya da başkaca absürd türlerdeki 1940'lı yılların romantik komedilerinden de farklıdırlar. Bu gibi filmler, insanların davranış ve acizliklerini, varlıklı kimseleri veya diğer avantajlı kimselerin alay konusu olarak alınması ile hiciv içermekteydi. Günümüz komedileri, yaratıcı komedilerden de farklıdır; ***Annie Hall*** ile başlamayan ve Amerika'nın şüphesiz son 25 yılın en yaratıcı ve anlamlı filmlerinin yaratıcısı **Woody Allen**'ın imzası olan romantik filmler. ***Annie Hall*** tek başına, ilişkilerdeki tüm statü engellerini ortadan kaldırarak, romantik aşk senaryosunu yeniden yazmıştır ve filme adını bile veren kadın kahramanımız Annie, kadının tarih içerisindeki gelişimsel ilerlemesini yinelemiştir. Annie'nin orta-batıdan gelen bir Lüteriyen ve Alvie'nin New Yorklu bir Yahudi olması, ilişkilerini neredeyse hiç etkilememiştir. Onların aşkındaki sorun, Annie'nin kendine ait bir hayatı batı yakasında sürdürme planları ile Alvie'nin hiç bir zaman taşınmamak üzere New York'ta yerleşik olmasıdır. Film üzücü bir biçimde bitmiştir; Alvie şüphesiz Annie ile birlikte olmak istemiş ancak dönemin ruhu nedeniyle olamamıştır.



Woody Allen'ın bir sonraki romantik komesidi ***Manhattan*** da aşıkların bir çift olamaması ile sonuçlanmıştır. Ancak Tracy ve Isaac'in yeniden kavuşabilmesi olasılığı vardır. Bu filmdeki aşk engeli iki aşığın arasındaki yaş farkıdır: Flört etmeye başladıklarında Tracy bir liselidir ve Isaac ise 40'lı yaşlarında bir yazardır. Filmde, yaş farkı konusu önemli olsa da bunun içinde bulundukları dönemden daha zorlu olmadığı anlatılmaya çalışılmıştır.[11] Yaşanılan dönem samimiyetsiz ve iki yüzlüdür, evlilik sözleri bir anlam taşımaz ve eğitimli insanlar gerçek bilgiden yoksundur. Böyle bir dönemde, Tracy'nin masumiyeti seyircilere bir hediye gibidir ve gelecek için bir umut taşır. Tracy, Isaac'a eğitimi için Avrupa'ya gideceğini ancak insanlara güven beslemesini ve bir gün geri geleceğini söyler. Dolayısıyla, ***Manhattan***'ın Tracy'si, ***Aşk Hikayesi***'ndeki Jenny'nin seçimini tekrarlamaz. Geleneksel romantik konvansiyonlara karşı hareketler içinde olunmasına rağmen, çizdiği portrede romantik niyetler saf ve onurludur.

Günümüzün standart romantik komedileri, **Woody Allen** gibi hiciv ve toplumsal değerlendirme yapma kaygılarına sahip değildir. Amaç basitçe, seyirciler için eğlenceli bir ürün ortaya koyarak, masraflı yıldızlar ve mali destekçiler için karlı bir yatırım olmasını sağlamaktır. Bu filmler, aşkın önüne hafif engeller koymaktadır. Çoğu kez aşıklardan biri nişanlıdır. Nişanlılık hali, evlilikten farklı olarak daha kolay bozulabilir ve seyircinin de desteğini alır. ***Sevginin Bağladıkları***'ndaki **Meg Ryan**, **Bill Pulman**'ı bırakabilir veya ***Kaçak Gelin***'deki **Julia Roberts** nişanlılarından ayrılabilir; ayrılmaları yanlış eş seçimi ile açıklanabilir. Aslında seyirciler, kahramanlarımızdan bile önce **Meg Ryan**'ın **Tom Hanks** ve **Julia Roberts**'ın **Richard Gere** ile birlikte olması gerektiğini fark eder. Türün konvansiyonlarına göre ve seyircilerin de beklentisi doğrultusunda, aşıklar filmin belli bir noktasında kendileri de birlikte olmaları gerektiğini fark edeceklerdir.



Her yaz, en az bir romantik komedinin gösterime girmesi söz konusu olur. Örnek olarak ***Güzel Bir Gün***, ***Notting Hill***, ***Kaçak Gelin*** ve ***Picture Perfect*** gösterilebilir. Bu gibi filmlerin popüleritesinin devam etmesi, seyircilerin beğenisini kazandığını göstermektedir. Birçok komedinin görece absürdlüğü, yazar **Kundera**'nın (1984) dayanılmaz hafiflik olarak tanımladığı bir durumu hatırlatmaktadır. Uzun vadeli bir anlam taşıyacak büyük bir girişimde bulunmaktansa, günümüz romantizminin bir akraba düğününe veya iş yerinin yılbaşı partisine katılırken birlikte gidilebilmek için aranacak birinin olmasından ibaret olabileceği düşünülebilir. Artık aşk ve evlilik, şarkıda olduğu gibi at ve faytonun eşleşen kırsal imgelerini akla getirmese de günümüz aşklarının yine de iki unsurdan oluştuğu söylenebilir: Flört dönemi ve birlikte yaşanan rutin yaşam. Fark edersiniz ki ikinci söylem pek de "sonsuza

kadar" ifadesini çağrıştırmaz. Hollywood romantik filmleri, genelde flört aşamasına odaklandığı ve "sonsuza kadar" kısmının irdelenmesini sosyologlara ve diğer gerçekçilere bıraktıkları için, filmlerin genelde tepkisel olduğu eleştirisi yapılır. Bu filmlerin ilişkinin sonraki dönemlerini, yaşlanan çifti, özellikle kadının "ikinci vardiya" ev işleri görevlerini yaptığını göstermekten imtina ettiği için, romantik tür filmleri romantizm mitinin aşkın en ideal hali olduğunu ve asla sona eremeyeceği beklentisini beslemeye devam eder.

Bu savda belli bir gerçeklik vardır. Bir kültür ürününden, hele ki bu ürün maliyeti yüksek bir sinema filmiyse, kültürel duyguların ötesine geçip, güçlü imgeler kullanarak, kültürümüzü daha aydın bir seviyeye çıkartmasını istemek uygunsuz mu olurdu? Hollywood karlı bir eğlence aracı üretmekle meşguldür, sosyal söylem değil. Buna rağmen ya da daha doğrusu bu nedenle, filmler kültürün ağırlık merkezine dair göstergelerle dolu olduğu sürece sosyolojik açıdan ilgi çekmeye devam edecektir. Bir filmin hikayesi aşk ise, filmde gerçek dünyadaki aşka dair normlar ve algıların yer aldığı anlaşılmalıdır. Ve film bunları pekişmiş ve yenilenmiş bir biçimde kültüre geri enjekte eder. Filmler, sanatta olduğu gibi yönetmenler ve seyirciler arasındaki geniş sosyal ilişkiden ayrıştırılamaz ve "içinde gömülü olduğu koşul ve toplumsal amaçlardan ayrı değildir" (Eagleton, 1996:206).

Romantik film türü ile pekiştirilen, aşka hükmeden kültürel norm ve kurallar şunlardır: (1) evlilikte sadakat (2) doğru sebeplerden evlenilmesi yani aşk[12] (3) eş seçimindeki tercihin aileden ziyade bireyde olması (4) bir yandan aşkta cinsel şehvetin önemi, diğer yandan ise yakınlık, karşılıklı güven ve dostluk duygularının olması (5) aşık çiftin, mevcut modern kapitalist yapının içinde çalışan ve tüketici olarak yer alması (örneklemimizde yer alan neredeyse tüm filmlerde bu vardır. ***Casablanca*** hariç: Ilsa, kaçak bir direniş savaşçısıdır ve Rick, Casablanca'da bir gece klübü işletmecisi ve müşterilerinin talep edeceği mal ve hizmet tedarikçisidir). Modern Hollywood romantik sinemasında beş gelenekten dördü kullanılmakta ve kolayca fark edilebilmektedir. Sadece evliliği yücelten norm zayıflamıştır.



İkinci norm olan aşk evliliği yapma teması şu filmlerde görülebilir: ***Moonstruck*** (1988), ***Harry Sally ile Tanıştığında*** (When Harry Met Sally, 1989), ***Özel Bir Kadın*** (Pretty Woman, 1990) ve ***Sevginin Bağladıkları*** (1993). **Shakespeare** zamanından bu yana klasik romantik türün temel taşlarından olan aileden ziyade bireyin tercihinin önceliği olmasına ilişkin üçüncü norm, bugün de devam etmektedir. **Oates**'un (1999:102) da dediği gibi, romantik aşk "formel, kültürel ve aşiret/kavimsel davranışlara her zaman karşıdır". Bu unsur sadece ***Moonstruck***, ***Sevginin Bağladıkları*** ve ***Kaçak Gelin*** gibi günümüz filmlerinde değil, eskinin romantik aşk filmlerinde de vardır. Daha yakın tarihli filmlerde, bu konu dikkatle

ele alınmaktadır; hem geleneksel bağların ve aile bağlarının giderek daha azaldığı kabul edilmekte hem de toplumsal kısıtlamaların (her ne kadar uygulanmasa da) var olduğu zamanlara bir tür nostalji hissettirilmek istenmektedir.

Klasik normların dördüncüsü olan cinsellik, karşılıklı güven ve dostluk duygularının önemine ilişkin unsurların eskiye nazaran günümüzde daha fazla önem kazandığını görmekteyiz. Bu unsurların bulunduğu filmlere örnek olarak şunlar sıralanabilir: ***Moonstruck, Harry Sally ile Tanıştığında, Chasing Amy*** (1997) ve ***Mesajınız Var*** (You've Got Mail, 1998). Son olarak, ***Moonstruck***'tan ***Mesajınız Var***'a kadar, örneklemdeki tüm yakın tarihli filmlerdeki başkarakterlerin, ekonomik entegrasyonun geleneksel romantik motifi kanıtlanabilir biçimde yer almaktadır.

Bunların yanı sıra, son dönem filmlerinde karşımıza çıkan iki tane daha norm söz konusudur: Toplumsal cinsiyet eşitliği ve toplumsal uygunsuzluk açısından uygunsuz eş unsurunun yokluğu. Toplumsal cinsiyet motifi ilk olarak 1976 yapımı ***Annie Hall*** filminde karşımıza çıkmıştır. Sadece ***Moonstruck*** filmi hariç, örneklem içerisindeki 1980'lerin ortasından bu yana yapılan tüm filmlerde eski idealizmi hatırlatan, başarılı etnik bir aileyi modern kentsel yaşamın içerisinde görürüz ve aşk yaşayan çift sadece ilişkinin romantik bölümünde değil, bağlılık açısından da eşit konumdadır. ***Harry Sally ile Tanıştığında*** filminin kahramanları Harry ve Sally'in profesyonel kimliklerinden bahsedilmemektedir ancak her ikisinin de profesyonel yönetim sınıfından ve kariyer sahibi oldukları bellidir. Ve bu konumlarının ilişki sürmese de devam edeceği varsayılır. Yanı sıra, her ikisinin de farklı kişilerle ilişkileri olmuştur ve kendileri bir çift olmadan uzun ve karşılıklı bir dostluk ilişkisi yaşamaktadırlar. Bu eşit konum temasının, ***Özel Bir Kadın*** filminde de var olduğu iddia edilmektedir. Bu filmin temelindeki öyküyle alay edebilirsiniz ancak fahişe olan Vivian'ın iş adamı Edward ile aralarında gelişen bağın karşılıklı olmasından bahsedebiliriz. Edward'ın maddi ve kültürel edinimleri Vivian'ınkinden elbette üstündür ancak onun da bir tür saflığı ve sahiciliği, Edward'ın sahip olmadığı bir "ahlaki" sınıfı vardır. Tüm bunlar, Edward'ın 'insan' olabilme yolunda geliştirmesi gereken niteliklerdir (Wartenburg, 1998). Bu fikir ***Sabrina***'da da vardır (1995); bu komedideki kadın karakterimiz, erkek karakterin sahip olduğu ekonomik ve kültürel kaynaklara sahip değildir ancak insan olmaya dair hayatı anlamak ve sevginin merkezi önemine ilişkin algısı, adamınkinden çok daha üst boyuttadır.



Günümüzün romantik komedilerinde eşitlik temasına örnek olarak gösterebileceğimiz bir film vardır. ***Sevginin Bağladıkları, Güzel Bir Gün, Chasing Amy*** ve ***Mesajınız Var*** gibi filmlerde, aşıkların her biri ekonomik açıdan eşit konumlarda gös-

terilmektedir ve hikayenin gidişatı için dünyanın veya karşıdakinin sunduğu pasif konumda kalmak yerine, aktif bir yönlendirici olarak aracı bir duyguya sahip olmak söz konusudur. Bu filmlerin çoğunda, karakterlerin yaptıkları iş kolu bile aynıdır; ***Chasing Amy***'de Holden ve Alyssa karikatüristirler ve ***Mesajınız Var*** filminde Joe ve Kathleen kitapçıdırlar. Ancak genelde, iki aşık orta ve üst-orta sınıfın kariyer sahibi kişilerini temsil etmektedir ve onların aşklarına engel olan birinin bir başkası ile nişanlı olmasıdır. Nişanlılık engeli, romantik filmlerin en eski unsurlarından biridir. 1939 yılının ***Love Affair*** filmine kadar uzanır. Ancak son dönem filmlerinde evlilik romantik filmlerde karşımıza çıkmaz ve dolayısıyla sadakatsizlik de ortadan kalkmıştır. Benzer biçimde statü farklılıklarına ilişkin unsurların da pek kalmaması nedeniyle, iki aşığın birbirine ilgilerini belirtmekte bir sakınca kalmamaktadır. Bu evrimin yaşanması, romantik dram türünün de düşüşe geçmesinin sebebi olarak değerlendirilebilir. Başkan **Bill Clinton**'un Beyaz Saray stajyeri **Monica Lewinsky** ile ilişkisi elbette bıyık altından gülüşmeler ve belli şakaların yapılmasına yol açmıştır ancak Amerikan halkının gözünde onun olağanüstü popülaritesinden bir şey kaybetmemesi durumu, uygunsuz olduğu varsayılan ilişkilerin artık düşünülen tepkiye yol açmadığı ve kültürümüzün bu gibi durumlara artık alıştığına ilişkin bir düşünceye sürükler. Siyasi kimseler ve toplumun diğer mensupları, yasak ilişkilerinin kamuoyu tarafından duyulmasının ortaya çıkmasından çekiniyor olabilirler; ancak, artık sadece askeri bir kurum mensubu bir subay ya da bir astsubayın ilişkisi onu kariyerinden eder. Hollywood'un romantik filmlerinde bu gibi ilişkiler sadece sadakatsizliğin yasaklı bir husus olmaya devam etmesi ile cezalandırılabilir. Ancak öyle görünüyor ki bu duygunun Amerikan toplumunda önemi zayıflamış. Fakat buna rağmen, filmlerde "cezalandırmaya" tabii unsurlardan biri halen evli iken bir ilişkinin yaşanmasıdır. Bunun dışında, tehlikeli veya yanlış olarak görülen başka tabu ilişkiler vardır, mesela bir rahip ya da rahibe ile cinsel ilişkinin yaşanması gibi (1983 yılının televizyon dizisi ***The Thorn Birds*** örneği, bu konunun başarılı bir biçimde ele alınabileceğini göstermektedir). Fakat bu gibi öyküler Hollywood filmlerine konu olabiliyorsa, o kadar da kabul edilemez bir husus olmadığını düşünmeden edemeyiz.



Sonuç

Yeni yüzyılın bu ilk yıllarında, çözülmeyi, kayıpları ve inancı kaybetmeyi deneyimlemek kaderimiz olmuştur. Dünyaya dair bilgilere erişimin artık çok kolay olduğu günümüzde, içinde yaşadığımız toplumun geçmişe yüklediği anlamlardan şüphe eder olduk. İnsanlık tarihine bakıldığında, günümüzde var olan teknolojik imkanlar, fiziksel dünya üzerindeki hükmümüzü güçlendiriyor; ancak bu yetkinlik, inançlılık ve amaç sahibi olmak ile eşit seviyede değildir. İçinde bulunduğu-

muz çağ, postmodern bir çağıdır. Geçmiş çağlar ile kıyasladığımızda, kopukluklar, yeniden yapılandırmalar, yön kayıpları ve en çok da özlem dolu gözlerle arkamıza dönüp bakmamız günlük hayatımızın artık alıştığımız özellikleri haline gelmiştir. 20. yüzyılın son çeyreğine ait olaylar, sadece küresel ekonomi ve siyasi sistem için devrim niteliğinde geçmemiştir, aynı zamanda kültürel inançlarımız ve bu inançları besleyen bireysel varoluşumuz da etkilenmiştir. Amerika'nın Vietnam'da yenilmesi, sanayisizleştirme, çevre ve sağlık krizleri, Sovyetler Birliği'nin sona ermesi ve bu dramatik sistemin çöküşünün beraberinde getirdiği kaos ortamı, tüm dünyadaki kültürel sistemlerin ve dünya görüşlerinin yerinden oynaması ve tüm bunlarla gelen ve günlük yaşamın sayısız alanında toplumsal hayatı yönlendiren kültürel yazınların değişmesi... Ancak tüm bu kargaşa ve her şeyin yerinden oynaması durumunu olumlu bir bakış açısıyla da değerlendirmenin mümkün olduğunu anlamak önemlidir. Sonucun sıkıntı ve umutsuzluk değil, bastırılmış grupların hareket kazanması ve küresel boyutta demokratik kurumsallaşma için artan talepler adına önümüzde yeni bir fırsatın olduğu gibi bir bakış açısı söz konusu olabilir. Sivil haklar, yaşlılık ve feminist hareketlerin şüphesiz başarıları ve daha kısıtlı bir seviyede olsa da gey toplulukları ve bedensel engellilerin hareketleri, Amerikan toplumunun daha toleranslı olmasına, ayrımcılık ve bağnazlığın reddedilmesine yol açmıştır. Fakat bulunduğumuz dönemin doğasına da çok uygun olarak, bu ilerlemeler siyasi ve sosyal hareketlerle birlikte yürümektedir. En az bunun kadar ilginç olan sosyal fenomen ise her türlü toplumsal alışkanlıkların anlamlılığı ve etkililiğine dair bir inanç kaybının olmasıdır. Daha azımız artık oy kullanmaktadır ve aile, kilise, askeriye, basın, reklamcı, halka ilişkiler uzmanları, sağlık görevlileri, okullar, hukuk sistemi ve en çok da siyasi sistem gibi kurum ve mesleklere olan inancımız eskisi kadar sorgusuz sualsiz değildir. Bu yapısal ve tarihsel dönüşümler, 1940'lı yıllarda popüler olan romantik dramların 1990'lı yıllarda çağ dışı olarak algılanmasına yol açmıştır. Büyük romantik dramın özü, toplumsal bir engelin olmasıdır; bu engeller, aşıkların kavuşmasını engelleyen, ilişkileri sorunlu ve hatta tehlikeli kılan savaş, düşman aileler veya etnik gruplar olabilir. Büyük romantik aşk hikayeleri genelde trajik olur ve aşıkların ayrılması, ölmesi veya geri dönüşü olmayan durumların ortaya çıkması ile sonuçlanır. Savaşın bitişi, Sovyetler Birliği'nin çöküşü ve Soğuk Savaşın sona ermesi ve devlet eliyle ırk ayrımının artık kalkması ile aşıkları ayrı bırakacak önemli engeller giderek azalmıştır.[13]

Romantik ilişkilerimizin risk ve tehlike unsurları yok oldu, engel teşkil edecek durumlarla başedildi.[14] Savaşların bitmesi, ağır ırkçı tavırların artık olmaması, düşman ailelerin nesillerce süren kavgalarının olmaması, kısaca farklı aileler ve uluslardan olan genç aşıkların birleşmemesi için büyük engellerin yok olmasıyla büyük romantik aşkların döneminin bitmesine şahit olmuş bulunuyoruz. Aşklarımız için sadece az da olsa gerginlik yaratacak olan aşıklardan birinin evli olması ve statü farklılıklarının getirdiği olumsuz görüş dışında pek bir şey kalmadı. Süren bir evlilik, her ne kadar asgari olarak bir yasaklı olma duygusu yaratması için romantik dramlarda işe yarasa da, aşıkların ilişkisi başladığında modern toplumumuzda eskisi kadar ahlaki bir ihlal duygusu yaratmamaktadır. Eski dö-



nem filmlerde durum böyle değildi; ***Brief Encounter***'da (1945), Bayan Jesson'ın Dr. Harvey ile eşini aldatmasına ilişkin yaşadığı huzursuzluğu izlemek dayanılmazdır. Elli yıl sonra ***İngiliz Hasta***'daki Bayan Clifton'un Kont Laszlo Almasy'e olan arzusu seyirciyi büyülemiştir. Sadakatsızca içinde yaşadığı arzu için neredeyse hiç pişmanlık gösterınemektedir ve seyirci de bunu romantik bulmaktadır.

İkinci engel olan statü çatışması teması, eskiden bir çok film, dizi, TV melodramı ve diğer erotik dramların öykülerinin sağlam temelini oluşturmaktaydı. Statü farklılığı genelde farklı ırk, yaş, din/etnik grup, sosyal sınıf veya ulus (özellikle savaş açılan ülkelerden) gibi unsurlar içermekteydi. Bu gibi çatışmalar dünyamızda halen var, ancak postmodern dünyada yaşayan aşıklar için sonuçları eskisi kadar ağır ve olumsuz değil. Gelişen dünyamızda eş seçiminde yerel geleneklere karşı gelenler için çok daha az olumsuz sonuç söz konusudur. Mesela, Sırp ve Arnavut kökenli Kosovalı bir çiftin hikayesini anlatan duygusal, acıklı bir film veya bir roman hayal edilebilir. Ancak ABD'yi ele aldığımızda, bir Anglo Amerikan ve Meksika kökenli Amerikalı arasındaki aşk hikayesi ilginç olabilir (***Lone Star*** filminde olduğu gibi) ancak seyirciden aşırı duygusal bir tepki beklenmez.

Bu koşullar altında, ideal romantik aşk yeniden tanımlanmıştır ve biraz da rasyonelleştirilmiştir. Artık aşka herhangi başka bir rasyonel alışveriş gibi yaklaşıyoruz: Dikkatle, kalite ve değer kaygısıyla (Illouz, 1991; 1997). İnsan ilişkilerinin nesneleştirilmesinin dışında, 1950'li yılların ikinci yarısından sonra başlayan sivil haklar hareketiyle, eşitlik devrimi ile toplum dönüşmüştür ve günümüzde de devam etmektedir. Sivil haklar dönemini izleyen feminist hareket ile toplumsal cinsiyet rolleri değişmiştir ve bu da eskinin ideal romantik aşkı için sonuçlar doğurmuştur. Bu konuda **Giddens** (1992) romantik aşkın, geleneksel erkek üstünlüklerini destekleyen ideolojilerin arasında yer aldığını belirtir.[15] 20. yüzyılın ortalarında izlediğimiz romantik filmlerin sonunda, aşıklar genelde kavuşurdu ve evlilik sonrası ilişki filmde görülmezdi. Romantik filmlerin cazibesi de bir miktar buradaydı; romantik aşk ilişkiye dönüştükten sonra seyircinin geleceği hayal etmesi gerekirdi. Büyük romantik filmlerin bu hayal edilen geleceği, ütopik temanın merkezinde yer alır. Genç aşıkların geleceklerini daha fazla gerçeklik içeren bir şekilde algıladıklarına dair işaretler vardır. Günümüz gençlerinin mevcut ilişkilerinde genelde "şimdilik böyle" gibi bir yaklaşım vardır ve sevginin ruhta, kalpte yer edinmesine ilişkin bir sezgi yoktur (Cancian, 1987; Giddens, 1992). Bazılarımız aşkımızın zamansızlık, kader, maneviyat dolu veya sözlerle anlatılamaz olduğu inancını beslemek istese de, geri kalan çoğunluk belli bir "taahhüt" altına girmekten çekinir ve ancak çocuk sahibi olmak ya da başka hesaplanmış bir sebepten dolayı evliliğe meyil eder. Hepimiz artık, asıl sosyolojik alt metinleri bilmesek de davranış ve "duygu" kuralları tarafın-

dan yönetilen sosyolojik etkileşimin gerçeklerini biliyoruz. Aşıklar birbirlerine sevgililer günü hediyeleri verip, sevgi dolu sözler söylese de bir dolu insanın aynı gün, aynı dakikalarda sevdiğine benzer sözcükler sarf ettiğinin farkındadır (Schmidt, 1995). **Wetherall**'a (1996:134) göre kelimeler ve ifadeler zaten "kullanılmakta, hazırlanmış ve söylenmesi gereken zamanı beklemektedir". Bazıları, bilinçli bir istek olmaksızın, sadece aşkın kültürel yazındaki hükümleri nedeniyle bu ifadeleri kullanıyor olabilir. Bu konuda bizim fikrimiz, çoğumuzun böyle davrandığı ve sonuçlarının samimiyetsizlikle sergilendiğidir. Bir çoğumuz için aşk sözcükleri ve jestleri saçmadır. Cinsel ilişki bile artık daha zor; çünkü algılarımız artık alışılmış olan, cüretkar öpüşmelerin, kadın vücudunun öncelikli gösterilmesinin, erkek vücudunun arkadan görünüşünün ve gerçek olmasa bile daha istekli seks sahnelerinin imgeleriyle doludur. Geçen 60 yıllık zamana ait olan romantik filmlere ilişkin yaptığımız analiz, romantizmin özünü oluşturan şeylerin değiştiğini ve dahası ütopik ve mahçup niteliklerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu göstermektedir. Neredeyse 40 yıl önce **Fromm**'un ***Sevgi Sanatı*** (The Art of Love, 1956) adlı kitabında dediği gibi, romantik aşk arayışlarımızda kendimizi ambalajlarız. Kişilik özellikleri, onur veya sadakat gibi değerlerin ekonomisine güvenmeyiz ve fiziksel "malımızın" değer kazanması için çabalarız ve kapitalist kültürün tüketici sınıfına (popüler müzik, film yıldızları hakkında dedikodu, ünlülerin ilişkileri ve zaafları, vs.) kendimizi kendi ellerimizle takdim ederiz. Böyle bir eğilim, romantizmin ölümü anlamına gelir. İlgi çekici, cazibeli ve sosyal açıdan kabul gören eş imajı yaratıyoruz ancak bu gibi imajlar anlatı gücü olmasa bile romantizmin olmazsa olmazıdır. O halde, her ne kadar bir fantezi olduğunu bilsek de egzotik ortamlarda heyecan verici bir aşk yaşama olasılığı, sürekli bir şeyleri vaad eden ürünlerin tüketilmesi ve yanında getirdiği mutsuzluğun yeniden tüketime itmesi ile niteleyebileceğimiz gerçek günlük yaşamımıza elbette tercih edilebilir. Her ne kadar "aşka aşık olmanın bir hayale inanmak" olduğunu bilsek de, biz insanlar "bize şirin yalanların söylenmesini isteyen bir türüz" (Oates, 1999: 103). Hollywood'un romantik aşk hikayeleri gerçekdışı ve saçma bile olsa, bu filmler romantik hareketlerimizi yöneten kültürel yazınların kullanılmasını etkili bir biçimde pekiştirmek için çabalar. Kültürel bir yeniden oluşum içinde olduğumuz bu zamanlarda, kimin kiminle ve nasıl bir aşk yaşayacağına dair eski anlayışlar bitmiştir. Modern aşklar, birlikteliklerin türüne bir değer atfettiği için, yıllar öncesinin erkek merkezli yazınlarına göre şimdiki eşit aşk/ilişki tarzı daha ilerlemecidir. Ve, bize göre kültürel yazın doğru bir ruhla yeniden yazılmaktadır ve belli bir takdiri haketmektedir.

Nihai olarak, sinemanın gerçek hayata olan etkisini (ya da daha ziyade, kültürel ürünler ve gerçekteki uygulamalar arasındaki bağlantı) kabullenmek ya da bilimsel olarak kanıtlamak zordur. Çok fazla sayıda alışkanlık ve ürün vardır. Gündelik yaşamımızdaki alışkanlıklarımız düzeyinde düşünüldüğünde, ortak birçok anlayış ve inancı paylaşıyor ve ayak uyduruyoruz. Bu yaşam alışkanlıklarının bir parçası olarak sadece aşık olurken ırk, sınıf, maddiyat, görüntü, yaş, beden gibi farklılıkların göz önünde bulundurulmasına ilişkin ortak bir anlayış vardır. Ancak günlük yaşantımızın gerçekliği farklı bir gerçeklik ile parlatılmıştır; inanmak istediğimiz

ya da istediğimize inandığımız ideal bir gerçeklik. Bu mitolojinin, uygun davranışların, saygın bey ve bayanların, sevgi dolu anne babaların, iyi komşuların, vatansever yurttaşların, merhametli yargıçların ve diğer başkaca ideallerin dünyasıdır. Irkçı azınlığın dışında, bir gönül işinde ırkın belirleyici bir unsur olmadığı, olmaması gerektiği ideal gerçeğini biliyoruz. Statü/sınıf için de aynı şey geçerlidir. Sinema üç düzeyde varlık bulur: Kültür, gerçek ve ideal. Filmler, elbette bazı baskın ve geleneksel kültürel anlayışları pekiştirmektedir ancak, **Hess**'in de dediği gibi ve bizim de katılacağımız üzere, tür filmlerinin kapitalist destekli stüdyo sisteminin formülü ile yapılan bir tekrar ürünü olup, sadece mevcut durumu destekleyecek ürünler ortaya çıkardığını söylemek yanlış olur. Film dediğimiz şey, aracısız anlamlar yığınına indirgenemez. Kültürümüzün en muhafazakar eğilimlerini devamlı pekiştiren neredeyse tüm modern romantik komediler bile, salt ideoloji olarak kestirilip atılamaz. Birçok filmden daha ziyade, romantik tür bize ideal kültür hayalimizin gerçek bir olasılık olabilme hissini verir. Sinemadan ayrıldığımızda, kültürel alışkanlıklarımızın daha adi olanlarına geri dönüyor olabiliriz ancak perdeye yansıyan ideal kültür imgeleri önemsiz veya etkisiz değildir. Umutlarımızda ideal kültür yaşamaktadır ancak bunu gerçekleştirebilme enerjisini kendimizde bulamayabiliriz. Başka zamanlarda ise sosyal yapılar ile inşaa ettiğimiz dünyamızın perdelerini aralayıp baktığımızda, içselleştirdiğimiz kültürün (Potemkin köyü, Oz diyarı veya Matrix gibi) genelin kültürel alanının sınırlarında kalmamız için hiçbir işe yaramadığını görebiliriz. Ancak ideoloji, sanatı içinde tam olarak tutamaz ve bu nedenden dolayı ideal ve gerçek arasındaki kıvrımda yaşamaya devam ederiz. Bu sav film eleştirmeni **Stanley Kauffman** tarafından da benimsenmektedir; ***Roman Holiday*** filminin tamamen *romantik* ve gerçekdışı olduğunu bilir ancak buna rağmen filme bayılır:



Bu gibi rüyaların tadını çıkarmaktan utanmamalıyız artık, çünkü tamamen uydurmadır bunlar. Bu filmi izlerken gözümüzün parlaması, filmle birlikte gülmek ve son sahnede benim her zaman yaptığım gibi ağlamak özel bir zaferdir ve tadını çıkarmalıyız. Böylelikle çağdaşlığı kandırmış oluruz (1980: 356).

Ürünler yaşantımızı işte böyle etkiler; mitlerin alışkanlıklarımızı etkilediği gibi. Romantizmin kendisi çağdışı bir dürtüdür: Birleşim için ütopik bir özlemdir ve bir başka insanın kabulüne nail olmadır. Romantik duygular, günlük yaşamımızın tüm alanlarını ele geçirmiş maddiyatçı, rasyonel hesapları reddeder. Romantizm ve rasyonellik arasındaki gergin tartışmanın galibi rasyonellik olsa da, bu kıvrımda geçirdiğimiz zamana, o an'a, o mantık dışı, duygu dolu anlara değer veriyoruz. Romantik filmler ütopik aşk ve mutluluk ideallerini yüceltiyor olabilir ancak aynı zamanda bunları mevcut toplumsal ve ekonomik ilişkiler sistemi içerisine yedirmektedir. Olduğu şekliyle dünyanın gerçekliklerine ayak uydurmamız gerekse

de, Hollywood'un romantik tür sinemasının devam eden başarısına bakıldığında, "çağdaşlığı kandırmak" çağdaş Amerikan kültürünün derinlerinde içselleştirilmiş, geniş kitlelerin ortak düşüncesi olan ve yıkılınası zor görünen bir boyuta işaret etmektedir.

Örneklemde Yer Alan Filmlerin Yıllara Göre Dağılımı

1930'lar

1. Algiers (1938)
2. Bachelor Mother (1939)
3. Camille (1937)
4. A Farewell to Arms (1932 /1957)
5. Gone with the Wind (1939)
6. History Is Made at Night (1937)
7. In Name Only (1939)
8. Intermezzo (1939)
9. Love Affair (1939)
10. Morocco (1930)
11. Ninotchka (1939)
12. One Way Passage (1932)
13. Queen Christina (1933)
14. The Rains Came (1939)
15. Red Dust (1932)
16. Red-Headed Woman (1932)
17. San Francisco (1936)
18. Seventh Heaven (1937)
19. Trouble in Paradise (1932)

1940'lar

1. Adventure (1945)
2. All This, and Heaven Too (1940)
3. Arch of Triumph (1948)
4. Arise, My Love (1940)
5. Casablanca (1942)
6. The Clock (1945)
7. Come Live with Me
8. Dear Ruth (1947)
9. Flamingo Road (1949)
10. Holiday Affair (1949)
11. Humoresque (1946)
12. The Lady Eve (1941)
13. A Lady Takes a Chance (1943)
14. Love Letters (1945)
15. Night Song (1947)
16. No Timefor Love (1943)
17. Once Upon a Honeymoon (1942)
18. The Philadelphia Story (1940)
19. Random Harvest (1942)
20. Remember the Night (1940)
21. Somewhere I'll Find You (1942)
22. That Forsyte Woman (1949)
23. The Very Thought of You (1944)
24. Waterloo Bridge (1940)
25. The White Cliffs of Dover (1944)
26. Woman of the Year (1942)
27. You Came Along (1945)
28. You Gotta Stay Happy (1948)

1950'ler

1. An Affair to Remember (1957)
2. The African Queen (1951)
3. All That Heaven Allows (1955)
4. Bombers B-52 (1957)
5. The Burning Hills (1956)
6. Bus Stop (1956)
7. Carrie (1952)
8. Cash McCall (1959)
9. Diane (1956)
10. Force of Arms (1951)
11. Interlude (1957)
12. Love in the Afternoon (1957)
13. Love Is a Many-Splendored Thing (1955)
14. Marty (1955)
15. The Mating Game (1959)
16. Pat and Mike (1952)
17. Pillow Talk (1959)
18. A Place in the Sun (1951)
19. The Prince and the Showgirl (1957)
20. The Quiet Man (1952)
21. The Rose Tattoo (1955)
22. Sabrina (1954)
23. September Affair (1950)
24. Summertime (1955)
25. A Time to Love and a Time to Die (1958)
26. Weekend with Father (1951)
27. Yankee Pasha (1954)

1960'ler

1. The Apartment (1960)
2. Breakfast at Tiffany's (1961)
3. Doctor Zhivago (1965)
4. Goodbye, Columbus (1969)
5. The World of Suzie Wong (1960)
6. Paris-When It Sizzles (1964)
7. The Rat Race (1960)
8. Rome Adventure (1962)
9. The Sins of Rachel Cade (1961)
10. This Property ls Condemned (1966)
11. Walk Don't Run (1966)

1970'ler

1. Aaron Loves Angela (1975)
2. An Almost Perfect Affair (1979)
3. Annie Hall (1977)
4. Breezy (1973)
5. Cinderella Liberty (1973)
6. A Different Story (1978)
7. The Goodbye Girl (1977)
8. Harold and Maude (1971)
9. House Calls (1978)
10. Love Story (1970)
11. Manhattan (1979)
12. Minnie and Moskowitz (1971)
13. Oliver's Story (1978)
14. The Panic in Needle Park (1971)

1980'ler

1. About Last Night... (1986)
2. The Accidental Tourist (1988)
3. Arthur (1981)
4. The Big Easy (1987)
5. China Girl (1987)
6. The Competition (1980)
7. Continental Divide (1981)
8. Crossing Delancey (1988)
9. Falling in Love (1984)
10. Love Letters (1983)
11. Mrs. Soffel (1984)
12. Murphy's Romance (1985)
13. An Officer and a Gentleman (1982)
14. The Pick-up Artist (1987)
15. Roxanne (1987)
16. Until September (1984)
17. When Harry Met Sally (1989)
18. Witness (1985)

1990'lar

1. 'Til There Was You (1997)
2. The American President (1995)
3. As Good As It Gets (1997)
4. Bed of Roses (1996)
5. Before Sunrise (1995)
6. The Bodyguard (1992)
7. Born Yesterday (1993)
8. The Bridges of Madison County (1995)
9. Chasing Amy (1997)
10. Claire of the Moon (1992)
11. Corrina, Corrina (1994)
12. Dave (1993)
13. Dying Young (1991)
14. The English Patient (1996)
15. Fools Rush In (1997)
16. Forces of Nature (1999)
17. French Kiss (1995)
18. Go Fish (1994)
19. Green Card (1990)
20. Guinevere (1999)
21. High Art (1998)
22. Hope Floats (1998)
23. The Horse Whisperer (1998)
24. I Don't Buy Kisses Anymore (1992)
25. I.Q. (1994)
26. The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love (1995)
27. Intersection (1994)
28. It Could Happen to You (1994)
29. Lolita (1997)
30. Love Affair (1994)
31. Love Jones (1997)
32. The Marrying Man (1991)
33. Message in a Bottle (1999)
34. The Mirror Has Two Faces (1996)
35. Mississippi Masala (1991)
36. Mr. Jones (1993)
37. Next Stop Wonderland (1998)

38. The Night We Never Met (1993)
39. One Fine Day (1996)
40. Only the Lonely (1991)
41. The Other Sister (1999)
42. Picture Perfect (1997)
43. Poetic Justice (1993)
44. Pretty Woman (1990)
45. Random Hearts (1999)
46. Runaway Bride (1999)
47. Sabrina (1995)
48. Shakespeare in Love (1998)
49. She's So Lovely (1997)
50. She's the One (1996)
51. Six Days Seven Nights (1998)
52. Sleepless in Seattle (1993)
53. Speechless (1994)
54. Stanley and Iris (1990)
55. Strictly Business (1991)
56. Three of Hearts (1993)
57. Three to Tango (1999)
58. Titanic (1997)
59. Trick (1999)
60. Untamed Heart (1993)
61. Up Close and Personal (1996)
62. A Walk in the Clouds (1995)
63. A Walk on the Moon (1999)
64. While You Were Sleeping (1995)
65. You've Got Mail (1998)

Kaynaklar

Austen, Jane. [1813] 1972. Pride and Prejudice. London: Penguin.
Babington, Bruce, and Peter W. Evans. 1989. Affairs to Remember: The Hollywood Comedy of the Sexes. New York: St. Martin's Press.
Beck, Ulrich, and Elisabeth Beck-Gersheim. 1995. The Normal Chaos of Love. Translated by M. Ritter and J. Wiebel. Cambridge, MA: Blackwell.
Beigel, Hugo G. 1951. "Romantic Love." American Sociological Review 16 (June):326-34.
Bellah, Robert, Richard Madsen, Anne Swidler, William M. Sullivan, and Steven M. Tipton. 1985. Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life. Berkeley: Uni versity of California Press.
Bourget, Jean-Loup. 1977. "Social Implications in Hollywood Genres." s. 16-42 in Film Genre: Theory and Criticisms, edited by B. Grant. Metuchen, NJ: Scarecrow.
Brehm, S. S. 1985. Intimate Relationships. New York: Random House.
Cancian, Francesca M. 1987. Love in America: Gender and Self-Development. New York: Cambridge University Press, 1987.
Case, Christopher. 1996. The Ultimate Movie Thesaurus. New York: Henry Holt.
Eagleton, Terry. 1996. Literary Theory: An Introduction. 2d ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Eco, Umberto. 1983. Postscript to the Name of the Rose. New York: Harcourt Brace.
Eribon, Didier. 1991. Michel Foucault. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Ewen, Stuart. 1996. PR! A Social History of Spin. New York: BasicBooks.
Fein, Ellen, and Sherrie Schneider. 1995. The Rules: Time-tested Secretsfor Capturing the Heart of Mr. Right. New York: Warner Books.
Fein, Ellen, Sherrie Schneider, and Herrie Schneider. 1997. The Rules II: More Rules to Live and Love By. New York: Warner Books.
Freud, Sigmund. 1964. The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, edited by J. Strachey. London: Hogarth Press.
Fromm, Erich. 1941. Escapefrom Freedom. New York: Holt, Rinehart and Winston.
Fromm, Erich. [1956] 1989. The Art of Loving. New York: Harper and Row Perennial.
Gergen, Mary M., and Kenneth J. Gergen. 1995. "What Is This Thing Called Love? Emotional Scenarios in Historical Perspective." Journal of Narrative and Life History, 5 (3):221-37.
Giddens, Anthony. 1992. The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies. Stanford, CA: Stanford University Press.
Goldfarb, Jeffrey C. 1991. The Cynical Society: The Culture of Politics and the Politics of

Culture in American Life. Chicago: University of Chicago Press.
Gomick, Vivian. 1997. "The End of the Novel of Love." Chronicle of Higher Education, August 15, s. B4-5.
Hess, Judith. 1977. "Genre Film and the Status Quo." s. 65-95 in Film Genre: Theory and-Criticism, edited by B. Grant. Metuchen, NJ: Scarecrow.
Hochschild, Arlie Russell. 1997. The Time Bind: When Work Becomes Home and Home Becomes Work. New York: Henry Holt/Metropolitan.
Illouz, Eva. 1991. "Reason within Passion: Love in Women's Magazines." Critical Studies in Mass Communication 8 (September):231-48. 1997.
_____. Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism. Berkeley: University of California Press.
Kauffman, Stanley. 1980. "Roman Holiday." s. 350-56 in Before My Eyes. New York: Harper and Row.
Kundera, Milan. 1984. The Unbearable Lightness of Being. Translated by M. H. Heim. New York: Harper and Row.
Lasch, Christopher. 1977. Haven in a Heartless World: The Family Beseiged. New York: Basic- Books.
Leonard, John. 1997. "The New Puritanism: Who's Afraid of Lolita? (We Are)." The Nation, November 24, s. 11-15.
Lewis, Jon. 1992. The Road to Romance and Ruin: Teen Films and Youth Culture. New York: Routledge.
Marcuse, Herbert. 1964. One-Dimensional Man. Boston: Beacon.
Miller, Mark Crispin. 1997. "The Crushing Power of Big Publishing." The Nation, March 17, s. 11-18.
Miller, Michael V. 1995. Intimate Terrorism: The Deterioration of Erotic Life. New York: Norton.
Nichols, Peter M. 1997. "Land of the Cineplex, Home of the Cassette." New York Times, July 13.
Oates, Joyce Carol. 1999. "When Tristram Met Isolde: True Love May Last Forever, but It Hasn't Been Around That Long." New York Times Magazine, April 18, s. 102-3.
Parsons, Talcott. 1951. The Social System. Glencoe, IL: Free Press.
Purdy, Jedidiah. 1999. For Common Things: Irony, Trust, and Commitment in America Today. New York: Knopf.
Rattigan, Terence. [1942] 1953. "Flare Path." S. 102-46 in Collected Plays. London: H. Hamilton.
Reisman, David. 1950. The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character. New Haven: Yale University Press.
Schmidt, Leigh E. 1995. Consumer Rites: The Buying and Selling of American Holidays. Princeton: Princeton University Press.
Segal, Erich. 1970. Love Story. New York: Harper and Row.
Segell, Michael. 1996. "The Second Coming of the Alpha Male: A Prescription for Righteous Masculinity at the Millennium." Esquire, October, s. 74-81.
Seligman, Adam B. 1997. The Problem of Trust. Princeton: Princeton University Press.
Sennett, Richard. 1997. The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism. New York: Norton.
Shaw, George B. [1914] 1919. "Overrule." s. 66-104 in Heartbreak House, Great Catherine, and Playlets of the War. New York: Brentano's.
Simon, John. 1981. Reverse Angle: A Decade of American Films. New York: Clarkson N. Potter.
Tolstoy, Leo. [1877] 1961. Anna Karenina. Translated by D. Magarshack. New York: New American Library.

Wartenberg, Thomas E. 1993. "A Fairy Tale with a Difference? Class and Gender in Pretty Woman." S. 245-66 in Radical Philosophy, edited by R. S. Gottlieb. Philadelphia: Temple University Press.
Warshow, Robert. 1970. The Immediate Experience, New York: Atheneum.
Wartenberg, Thomas E. 1998. Unlikely Couples: Transgressive Love, Social Criticism, and the Movies. Berkeley: University of California Press.
Weinraub, Bernard. 1997. "Hollywood Anticipates a Literary Bottom Line." New York Times. October 27, s. B1, B6.
Wetherell, M. 1996. "Romantic Discourse and Feminist Analysis: Interrogating Investment, Power and Desire." S. 128-44 in Feminism and Discourse: Psychological Perspectives, edited by S. Wilkinson and C. Kitzinger. London: Sage.
Wexman, Virginia Wright. 1993. Creating the Couple: Love, Marriage, and Hollywood Performance. Princeton: Princeton University Press.

Dipnotlar

[1] Romantik aşk, antropologlar ve psikologların yıllardan beri incelediği bir konudur; sosyologların ise daha az ilgisine maruz kalmıştır. Bu istisna sosyologlar ise Beck, Beck-Gemsheim (1995), Cancian (1987), Giddens (1992) ve Illouz'dür (1997).

[2] Klasik romantizmden modern romantizme geçiş, aşkın evliliğe gitmesi ve evliliğin bozulmasına olan geçiş, 1877 yılında Tolstoy'un edebi şaheseri Anna Karenina ile başlar. Tolstoy'un bu romanı, 19. yüzyıl Rus üst sınıfı arasındaki trajik bir aldatma öyküsüdür; cemiyet hayatının sakin yüzeyi ve yüzeyin altındaki karanlık, şehvet denizlerinin dalgalanmasının olağanüstü birleşimi. Anna, onu baştan çıkartan subay Kont Vronsky'ye obsesyon ile bağlıdır. Bu romantik dönem, Anna'nın tren istasyonunda son salınelerindeki acınası ıstırabı ile sona erer. Her ne kadar aldatmayı konu alan bir ilişki anlatılmaktaysa da Anna Karenina klasik bir aşk hikayesidir. Anna acı çekecektir ve toplum ve ahlak kuralları nedeniyle de kendi canına kıyacaktır.

[3] Bazı yasaklar mevcuttur: Çocukların kandırılması ve çocukları kullanan çoğu erotik içerik ve pornografi gibi. 1997 yılında çekilen Lolita filminde yapımcıların karşılaştığı zorluklardan biri Amerikalı bir dağıtımcı bulamayışlarıdır (Leonard, 1997). Bazı grupların üniversite hocaları ve öğrencileri arasındaki ilişkilerin yasal olmaktan çıkması için uğraşması, çocukların statüsü hakkında Amerikan kültürünün endişesinin bir yan ürünüdür; sınırda olan üniversite öğrencisini de kapsamaktadır.

[4] Vurgulanması önemli olan bir husus, sinemanın aracısız toplumsal yaşamın bir yansıması olarak görülmemesidir; filmde olanlar "gerçek hayat" değildir. Warshow'nun (1970) tür konvansiyonellerine olan vurgusu, filmlerin sadece toplumsal gerçeklikleri yansıttığı görüşünü desteklemek için gerekli bir ektir. Warshow'a (1970:129-30) göre, tarihsel gerçeklik estetik bir sürece girdiğinde, estetik belirlemeler ön plana çıkar. Westernler gibi tür filmleri, tarihsel gerçekliklere değil diğer tür filmlerine atıfta bulunur. Ve sonra genel yapım kurallarına göre evrilir. Filmler "seyircinin gerçeklik deneyimine çekici değil, daha ziyade türün kendi geçmiş deneyimlerine müraacat eder: Kendi referans noktasını oluşturur" (Warshow 1970:130). Tür gereksinimlerinin kısıtlamalarını bilmek, bir türe olan inancın tersi yönünde gidilmesi hatası yapılmamalıdır, yönetmenin sanatsal bakış açısı veya toplumun eğilimleri etkilenmemektedir. Tür çıkarılması mümkün olmayan bir deli gömleği değildir ve yönetmenler; yaratıcı sanatçılar olarak, türü sürekli bir şekilde yeniden tanımlar ve yapılandırır. Seyirciler de filmleri seçerek, gelecekte yapılacak olan filmlerin türünü/tarzını etkiler.

[5] Bu, Charlie Rose ile mesleklerindeki değişimleri bir söyleşide (8 Eylül 1997) tartışan, Kurt Vonnegut ve Bruce Jay Friedman gibi eski romancıların görüşüdür. Bunda Hollywood hem fikirdir; yazarların kitaplarını film gibi yapılandırmaları bir göstergedir (Weinraub, 1997).

1996 yılı, 20 milyar dolar değerinde bir kitap satışı olması nedeniyle en verimli yıl olsa da (Miller, 1997), bu kitaplar yılda sadece 8 saat kitap okuyan bir okuyucu kitlesine satılmıştır (New York Times, 24 Ağustos 1997, s. 1). Oysa sinema, bir "ulusal eğlence" haline gelmiştir. Sinema alışkanlıkları hakkında yapılan bir ankete göre (Nichols, 1997:H1), "bir aylık süre içerisinde kaç film izledikleri sorulduğunda, birçoğunu sinemada, daha da fazla sayıda filmi ise video veya kabloluda izlediklerini söylemişlerdir."

[6] Bu araştırma süresince çeşitli internet arama motorlarından faydalanılmıştır ve Internet Movie Database (IMDb) ve özellikle Case (1996) olmak üzere bir çok sinema ile ilgili kaynak kitaplar kullanılmıştır. IMDb, veri tabanında 4,698 filmi romantik olarak tanımlamaktadır. Bu kadar çok sayıda film olunca, romantik filmleri belli alt kategorilere ayırma gereksinimi doğmuştur.

[7] Video kaset formatında bulunmayan ancak iki yıl önce yazarlardan birinin filmi izlemesi sebebiyle araştırmaya katılmıştır.

[8] Seçimlerimize IMDb'nin "En iyi 50 Romantik Film" listesi, Facet Media'nin "En İyi 100 Aşk Hikayesi" ve Mr. Showbiz'in "En İyi Aşk Filmleri" listesinden yararlanılmıştır (http://www.mrshowbiZ.com). John Simon, Stanley Kauffman ve saygın Pauline Kael gibi eleştirmenlerin değerlendirmelerine de başvurduk. 1980'li yıllarda yapılan filmler için ikinci bir kriter olarak gişe gelirleri uygulanmıştır.

[9] Modern romantik komedilerin ortaya çıkması 1980'li yıllara denk gelir ve örnek filmler *Roxanne* (1987) ve *Harry Sally ile Tanıştığında*'dır (1989). *Özel Bir Kadın* ve *Sevginin Bağladıkları* filmlerinin büyük başarısı ile modern seyircilerin beğenisi artık kesin olarak belirlenmişti.

[10] Romantik dramın konvansiyonları arasındaki en önemli unsuru ihlal eden Ulu Grosbard'ın Falling in Love (1983) filmidir. Bunun bedelini düşük gişe yapması ile ödemiştir.

[11] Hollywood'un olgun erkek baş karakterlerini kendilerinden daha genç baş kadın kahramanları ile eşleştirme geleneği nedeniyle, beyaz perdede yaş engelini kullanmak zorlaşmaktadır. Yakın tarih filmlerinden Up Close and Personal (1996), bu yaş meselesini filme yedirmeye çalışmıştır ancak salt yaşları yerine aşıkların mesleki statüsünü kullanarak filme başka bir boyut katmaya çalışmışlardır.

[12] Romantizmin iki temel özelliği olduğu fikri Brehm (1985) tarafından belirtilmişti; diğeri ise aşkın herşeyin üstesinden geleceğidir.

[13] Hikayelerinin arka planında Körfez Savaşını (1990-91) kullanan bu iki film, Courage Under Fire (1994) ve Three Kings (1999) romantik tür filmi değildi.

[14] Antik çağ mitolojisinin en büyük aşk hikayelerinde bile, aşkın önündeki engeller vazgeçilmezdi. Yunan ve Roma mitolojisindeki engeller özellikle problematiktir çünkü efsanelerde illaki kıskanç veya öfkeli bir tanrının müdahelesi vardır. Orpheus ve Eurydice'nin hikayesi buna iyi bir örnektir. Hikayede, Orpheus bir müzisyendir ve Eurydice'ye aşık olur. Eurydice ise ölür. Orpheus onu geri ister ve onu getirmek için Ölüler Diyarının hükümdarları olan Hades ve Persephone'ye bir şarkı çalar. Bu şarkı Persephone'yi çok etkiler ve Tanrılar Eurydice'in Orpheus tarafından götürülmesine izin verir. Ancak bir şartları vardır: Ölüler Diyarından çıkana kadar Eurydice'nin yüzüne bakmayacaktır. Orpheus Ölüler Diyarından çıkınca, hemen döner ve Eurydice'ye bakar. Ancak o, Orpheus'un bir kaç adım arkasında kalmıştır, gölgeler ve ölüler karanlığından henüz tam çıkamamıştır. Koşul ihlal edilmiştir. Aşıklar son bir bakışla birbirlerinden ayrılmak zorunda kalırlar. Orpheus Euydice'den ayrılışı nedeniyle ağır depresyon yaşar ve ölür.

[15] Beigel (1951) gibi daha eski analizler tersini savlasa da, genelde romantizmin kadınlardan çok erkekleri kayırdığı söylenebilir. Bu görüş Giddens'ın (1992:62), romantik aşkın güç açısından dengesiz olduğu ve kadınların "kötü domestik nesneleştirme"sine yol açtığına dair savına dayandırılmaktadır.

SEKANS SİNEMA EĞİLİMLERİ ANKETİ 2

tutku mavi erkılıç
tansu ayşe timuçin

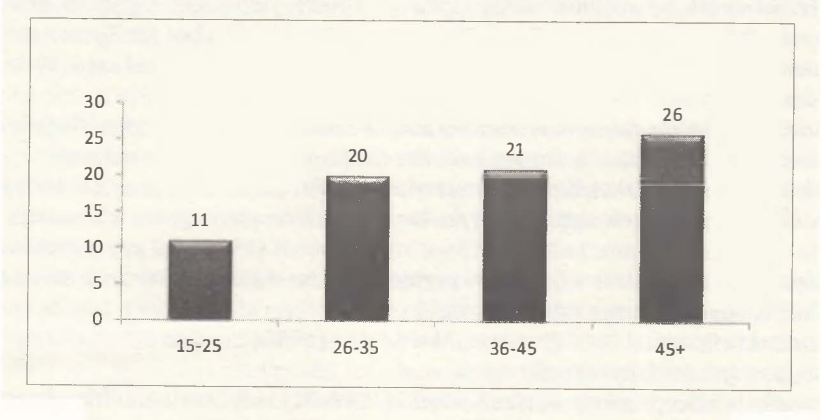
BÖLÜM 1

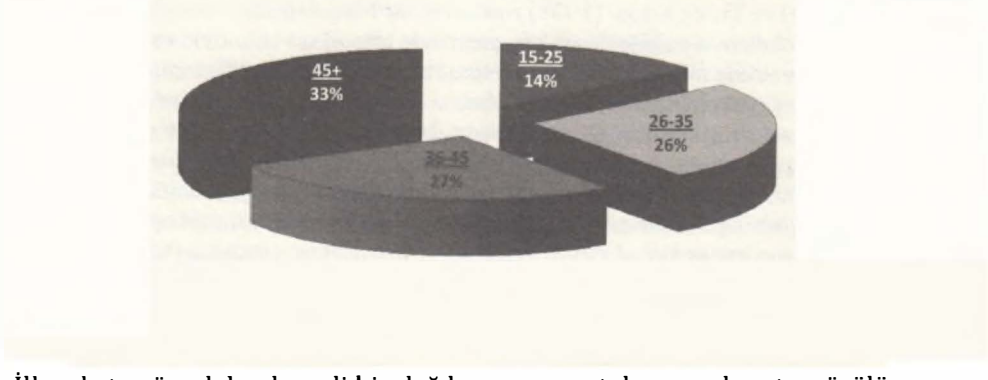
(2009-2012)

Toplam Katılımcı Sayısı: 78

Anketimizin ilk dönemi 2003-2009 yılları arasını kapsarken, süreklilik taşımasını umduğumuz bu çalışmanın ikinci dönemi ise 2009-2012 yılları arasını kapsamaktadır.

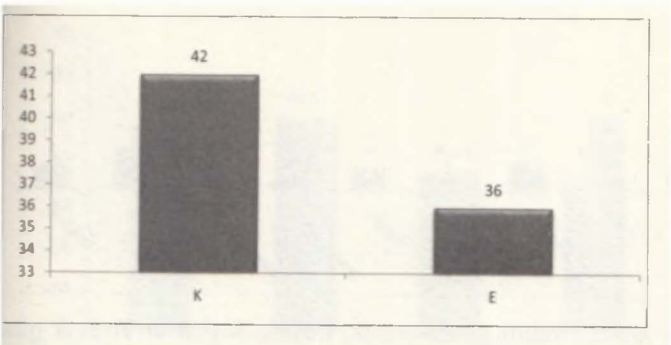
1) YAŞ DAĞILIMI



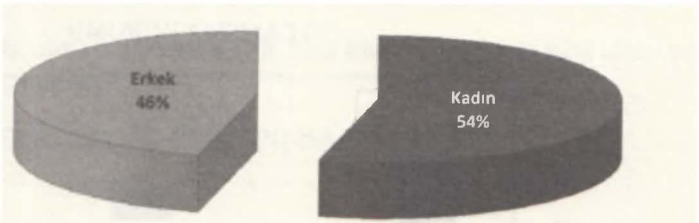


İlk ankete göre daha dengeli bir dağılım ve yaş ortalamasında artış görülüyor.

2) CİNSİYET DAĞILIMI

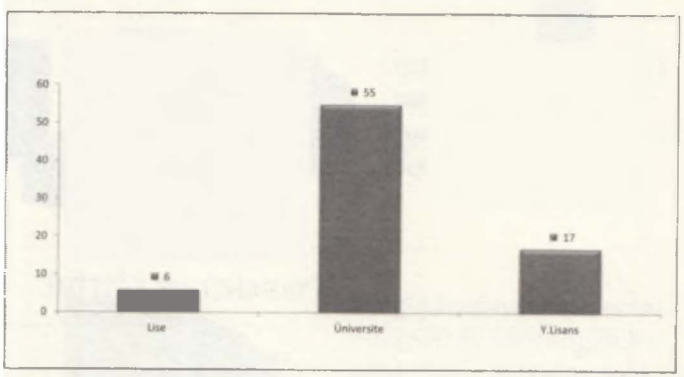


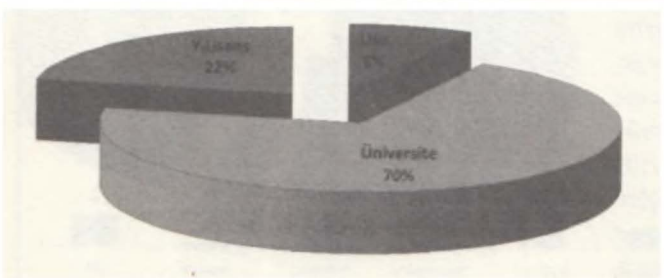
İlk ankete göre daha dengeli bir dağılım ve yaş ortalamasında artış görülüyor.



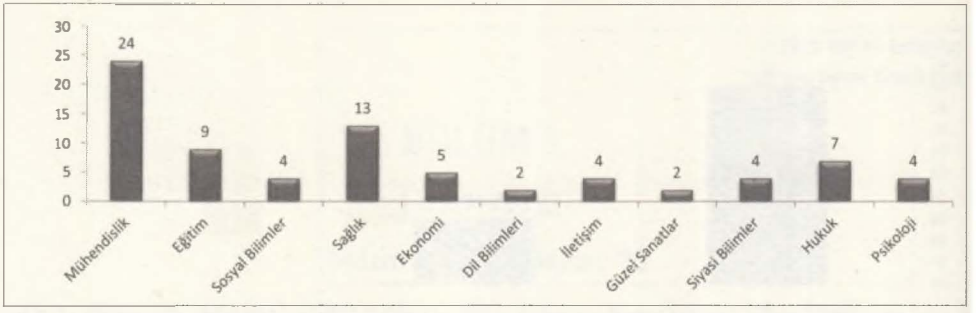
3) EĞİTİM DÜZEYİ

Yüksek lisansını yapan/bitirmiş okuyucu yüzdemiz ikiye katlanmış durumda.



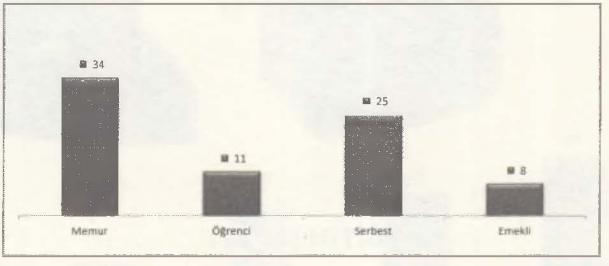


4) EGITIM ALANI

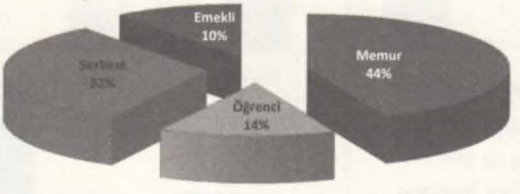


Eğitim ve Sosyal Bilimler alanlarından gelenlerdeki düşüş, Sağlık ve Hukuk gibi beklenmedik iki alandan gelenlerle dengelenmiş görünüyor.

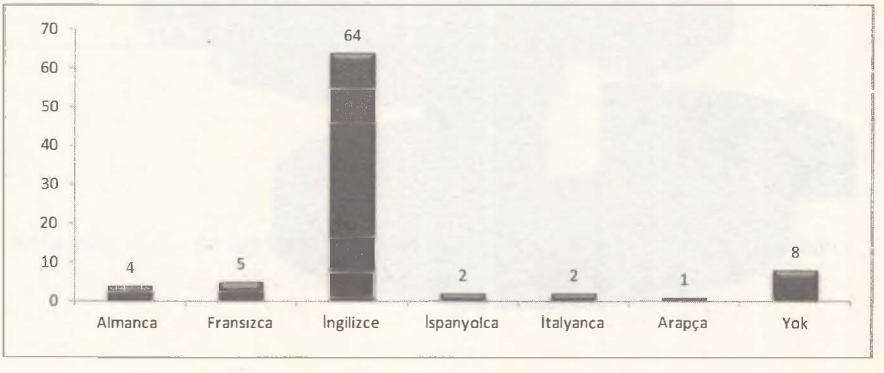
5) ÇALIŞMA DURUMU



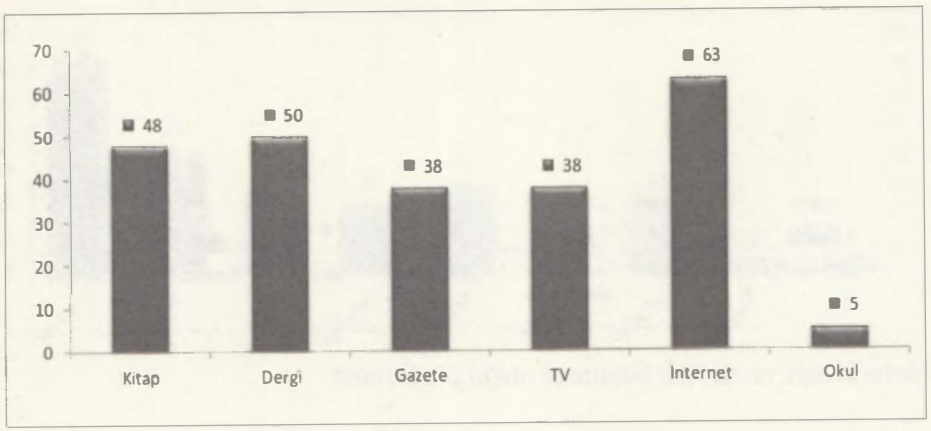
Öğrencilerin terk ettiği alan serbest çalışanlar tarafından doldurulmuş görünüyor.



6) YABANCI DİL EĞİTİMİ

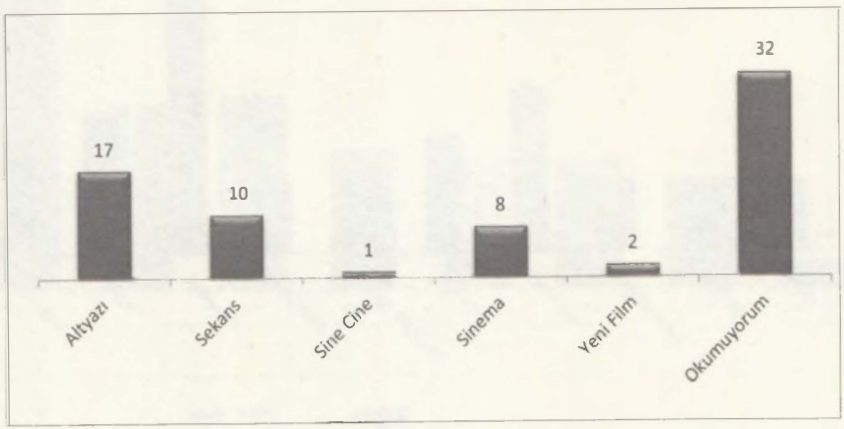


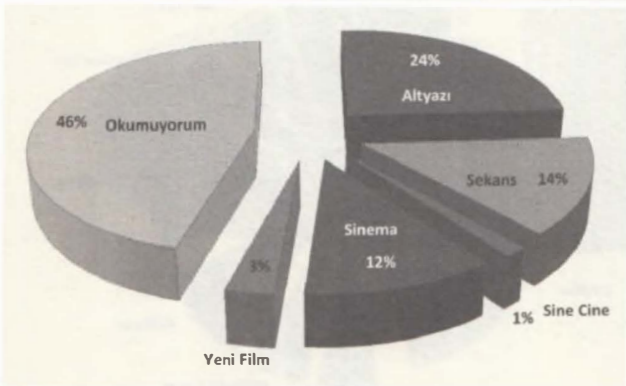
7) SİNEMA İLE İLGİLİ KULLANILAN KAYNAKLAR



Gazete-tv kan kaybetmiş, olması gerektiği gibi. Yine olması gerektiği gibi, kitap ve internet oranlarını yükseltmiş.

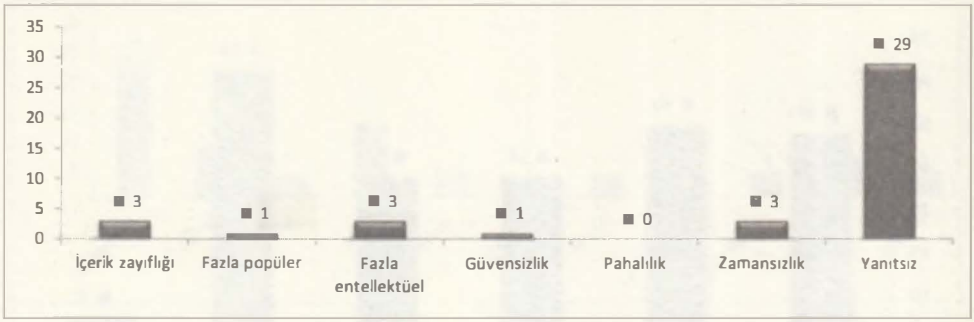
8) PERİYODİK OKUNAN SİNEMA YAYINLARI





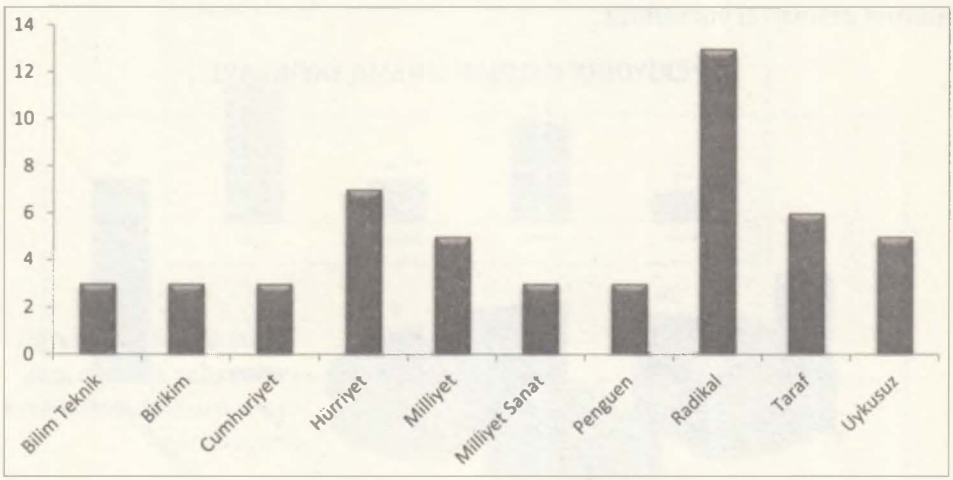
Dergi okumayanların oranı yükselmeyi sürdürüyor. Popüler Sinema'daki tepetaklak düşüş, yüzdelik oranlarda diğerlerine olumlu yansımış. Sekans'taki satış-okunma-ilgi yükselişi ankete yansımış görünüyor. Grafiğin tümüne bakınca, dergi yayıncılığı konusunda olumlu konuşmak olanaksız.

9) YAYIN İZLEMEME GEREKÇELERİ

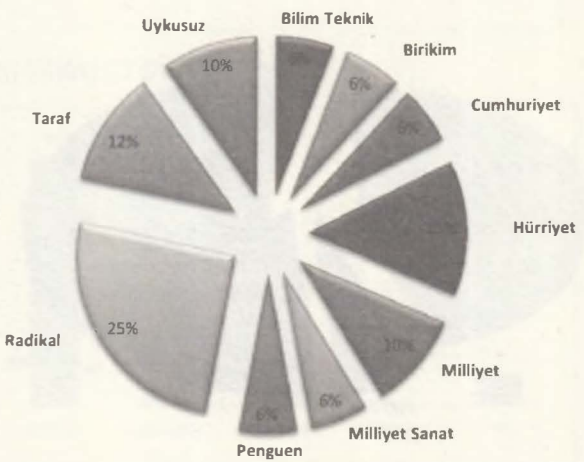


Sözün bittiği, sessizliğin hüküm sürdüğü yerdesiniz!

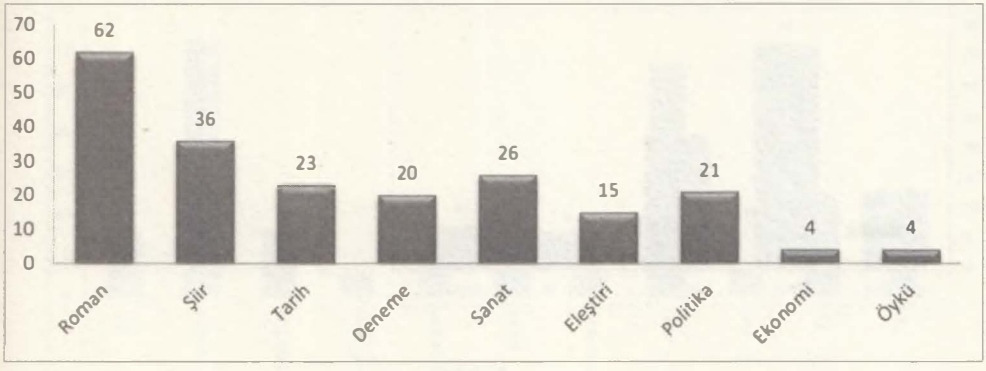
10) HANGİ YAYINLARI OKUYORUZ?



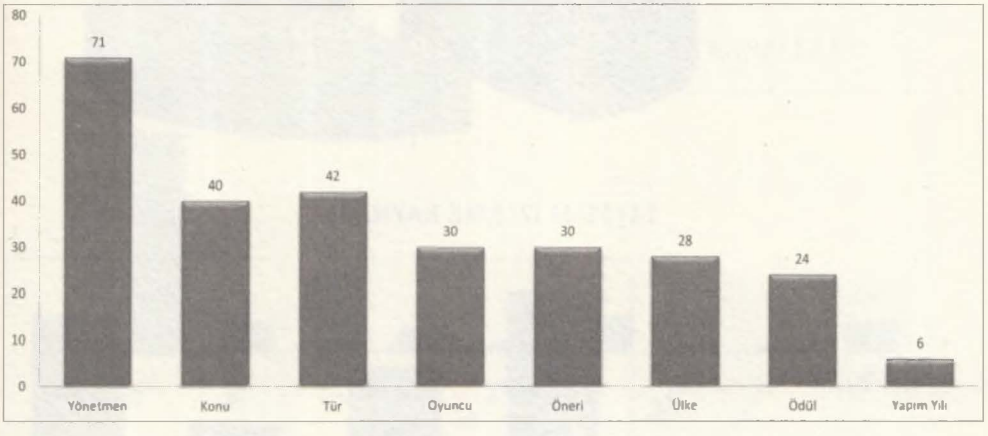
Çeşitliliğin çok fazla olması, bizi üç ve üzerinde puan alan yayınlarla sınırlı kalma kararını vermeye itti.

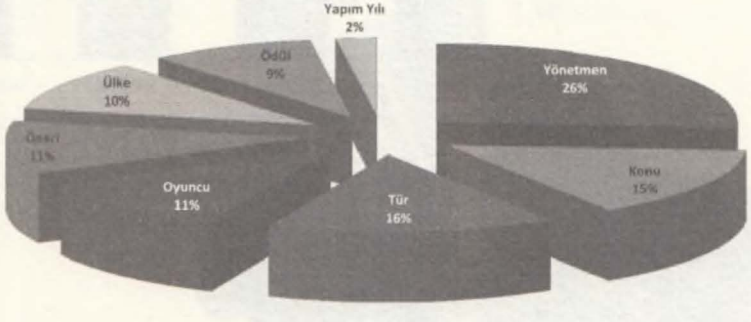


11) SON OKUNAN KİTAPLARIN TÜRLERE GÖRE DAĞILIMI

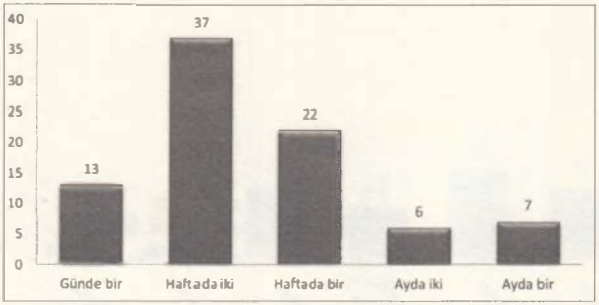


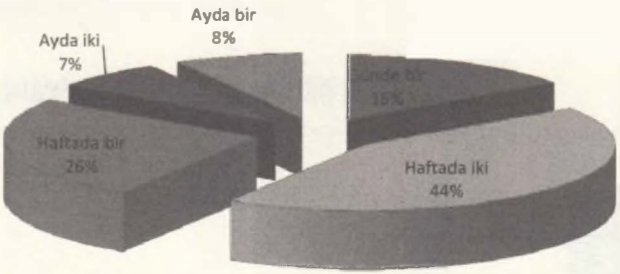
12) FİLM SEÇİMLERİNDEKİ KRİTERLER



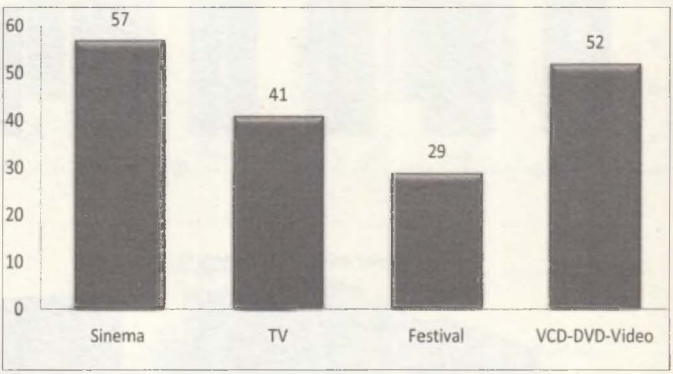


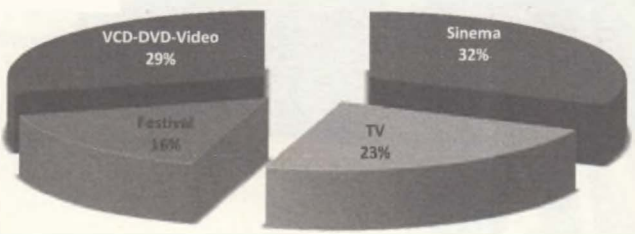
13) FİLM İZLEME SIKLIĞI



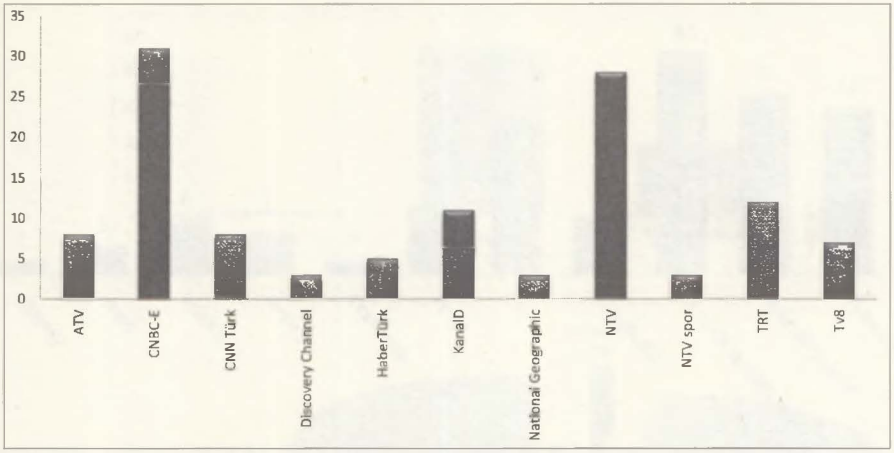


14) FİLM İZLEME KAYNAĞI

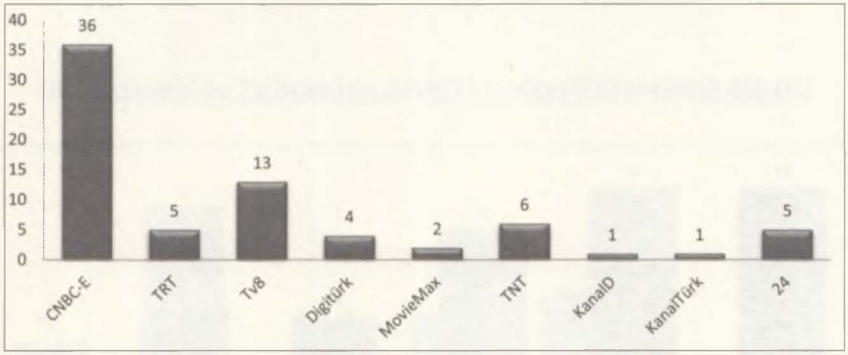


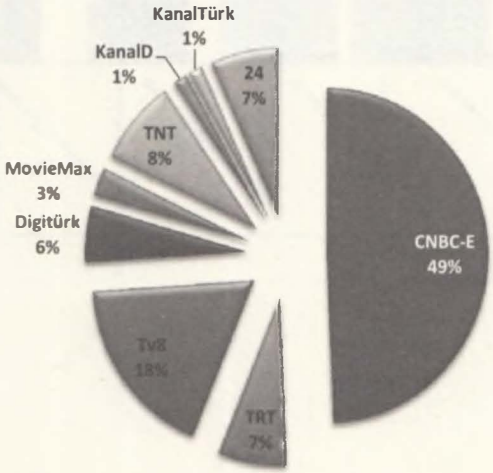


15) EN ÇOK İZLENEN KANALLAR

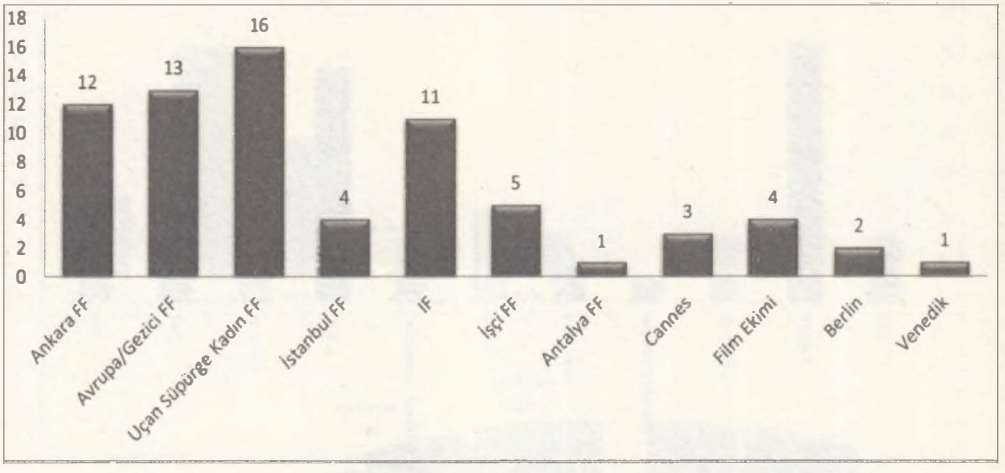


16) EN KALİTELİ FİLMLERİN YAYINLANDIĞI KANALLAR



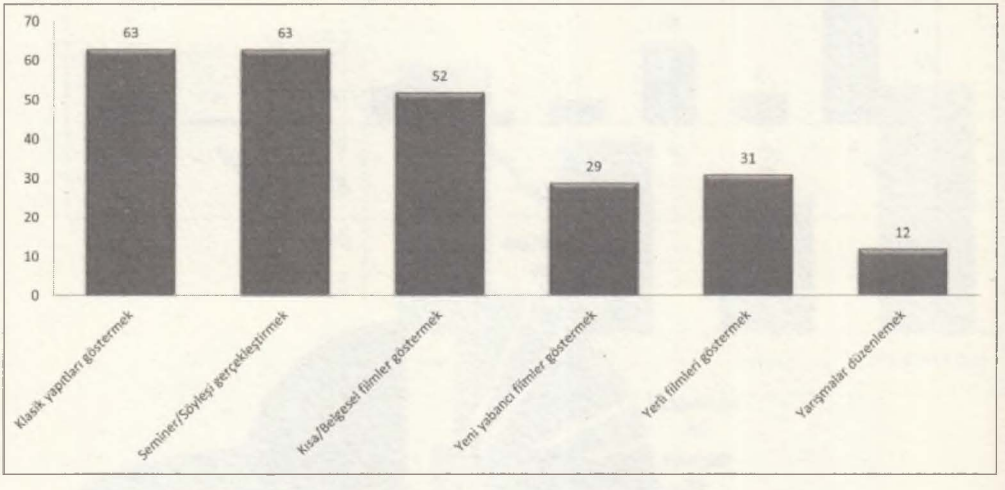


17) İZLENEN FİLM FESTİVALLERİ

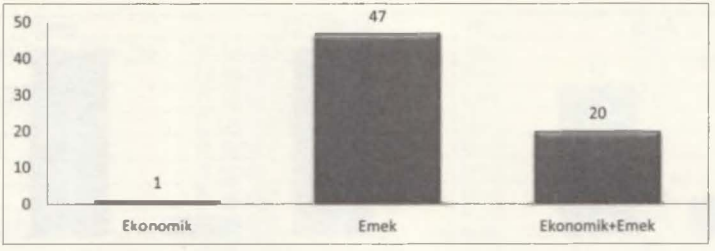


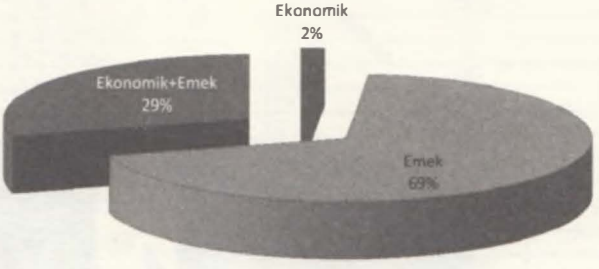
Süpürge yükselen bir ivmeyle uçuyor. Ankara ektiğini biçiyor. İstanbul ligden düşmüş durumda. Yeni gözdenin adı IF.

18) BİR SİNEMATEK HANGİ GÖREVLERİ YERİNE GETİRMELİDİR?

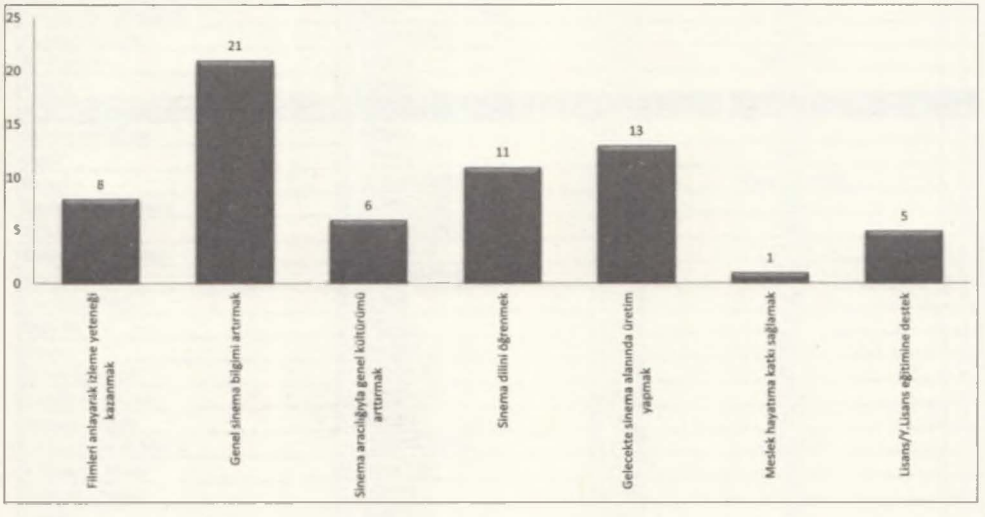


19) BİR SİNEMATEK OLUŞUMUNA NE TÜR KATKIDA BULUNABİLİRSİNİZ?

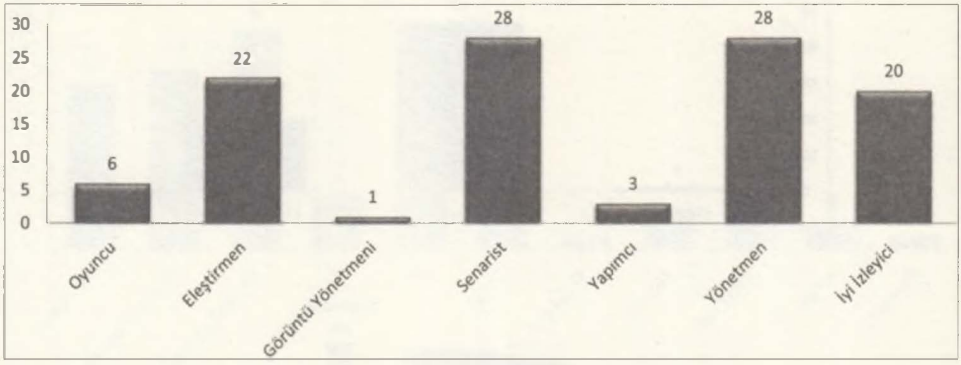


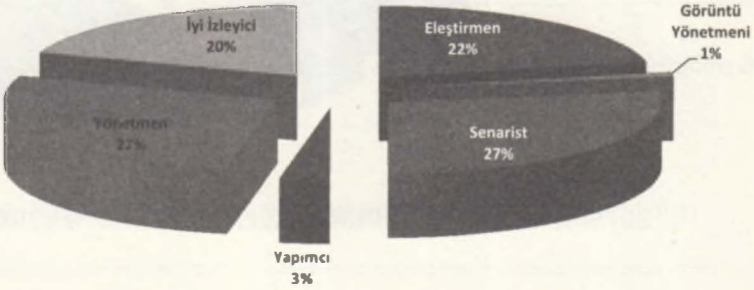


20) SİNEMA EĞİTİMİNDEN BEKLENTİLERİNİZ NELERDİR?



21) SİNEMA ALANINDAKİ UZAK HEDEFLERİNİZ NELERDİR?





Prodüksiyona dönük eğilimin arttığını görmek güzel.

BÖLÜM 2

FİLM	YÖNETMEN	YIL	ÜLKE	SAYI
A Funny Thing Happened On The...	R. LESTER	1966	US	1
Aaahh Belinda!	A. YILMAZ	1986	TUR	2
Los Abrazos Rotos	P. ALMODOVAR	2009	ESP	1
The Abyss	J. CAMERON	1989	US	1
Acı	Y. GÜNEY	1971	TUR	2
Adaptation	S. JONZE	2002	US	1
Ağıt	Y. GÜNEY	1972	TUR	2
A Idade Da Terra	G. ROCHA	1980	BRA	1
Ai No Corrida	N. OSHIMA	1976	JAP	1
L'Albero degli Zoccoli	E. OLMI	1978	ITA	1
Al di la delle Nuvole	M. ANTONIONI	1995	FRA	1
Alien	R. SCOTT	1979	US/GB	1
All Quite on the Western Front	L. MILESTONE	1930	US	1
Amadeus	M. FORMAN	1984	US	3
Les Amants du Pont-Neuf	L. CARAX	1991	FRA	2
Amarcord	F. FELLINI	1973	ITA/FRA	10
Amelie	J. P. JEUNET	2001	FRA	14
American Beauty	S. MENDES	1999	US	1
Amores Perros	A. G. INARRITU	2000	MEX	16
Anatomy of a Murder	O. PREMINGER	1959	US	1
Anayurt Oteli	Ö. KAVUR	1987	TUR	4
Andrei Rublev	A. TARKOVSKY	1969	USSR	4
Angela's Ashes	A. PARKER	1999	US/IRE	1
Anything Else	W. ALLEN	2003	US/FRA/GB	1
Apocalypse Now	F. F. COPPOLA	1979	US	1
Arizona Dream	E. KUSTURICA	1993	FRA/US	3
Artificial Intelligence	S. SPIELBERG	2001	US	1
Ascenseur Pour l'échafaud	L. MALLE	1958	FRA	1
Auf Der Anderen Seite	F. AKIN	2007	GER	2
Autumn Sonata	I. BERGMAN	1978	GER	3
Ay! Carmela	C. SAURA	1990	ESP/ITA	1
Ayneh	J. PANAHI	1997	IRAN	1
Babam ve Oğlum	Ç. IRMAK	2005	TUR	4
Baba	Y. GÜNEY	1971	TUR	1
Babel	A. G. INARRITU	2006	FRA/US/MEX	1
Back to the Future	R. ZEMECKIS	1985	US	1
Balalayka	A. ÖZGENTÜRK	2000	TUR	1
Ballada o Soldate	G. CHUKRAI	1959	USSR	1
Banishment	A. ZVYAGINTSEV	2007	RUS	1
The Bank Dick	E. CLINE	1940	US	1
Baraka	R. FRICKE	1992	US	1
Baran	M. MAJIDI	2001	IRAN	7
Barry Lyndon	S. KUBRICK	1975	GB/US	2
Batalla en el Cielo	C. REYGADAS	2005	MEX	2
Batman Begins	C. NOLAN	2005	US	1
La Battaglia di Algeri	G. PONTECORVO	1966	ITA/ALG	3
A Beautiful Mind	R. HOWARD	2001	US	3
Beautiful People	J. DIZDAR	2000	GB	1
Beetlejuice	T. BURTON	1988	US	1
Before the Rain	M. MANCHEVSKI	1994	MACE/GB/FRA	10
Before Sunrise	R. LINKLATER	1995	US	3
Before Sunset	R. LINKLATER	2004	US	2
Being John Malkovich	S. JONZE	1999	US	1
Belle de Jour	L. BUNUEL	1967	FRA/ITA	2

Bellissima	L. VISCONTI	1951	ITA	2
Ben Hur	W. WYLER	1959	US	1
Benny's Video	M. HANEKE	1992	AUS	1
Beröringen	I. BERGMAN	1971	SWE/US	1
Bez Konca	K. KIESLOWSKI	1985	POL	1
Bhaji on the Beach	G. CHADHA	1993	GB	1
The Big Blue	L. BESSON	1988	US	2
Big Fish	T. BURTON	2003	US	3
The Big Lebowski	J. COEN	1998	US/GB	1
Bin-Jip	K. KIM	2004	S KOREA	4
Birdman of Alcatraz	J. FRANKENHEIMER	1961	US	1
Birds	A. HITCHCOCK	1963	US	1
Bir Zamanlar Anadolu'da	N. B. CEYLAN	2011	TUR/BOS	4
Biutiful	A. G. INARRITU	2010	MEX/ESP	1
Bizim Aile	E. ORBEY	1975	TUR	2
Black Cat White Cat	E. KUSTURICA	1998	FRA/GER/YUGO	2
Blade Runner	R. SCOTT	1982	US	2
Blood Simple	J. COEN	1984	US	1
Blow Up	M. ANTONIONI	1966	GB	6
Blue	D. JARMAN	1993	GB	1
Blue Collar	P. SCHRADER	1978	US	1
The Blues Brothers	J. LANDIS	1981	US	1
Bodas de Sangre	C. SAURA	1981	ESP	2
Boksuneun Naui Geot	C. W. PARK	2002	S KOREA	1
Bombón: El Perro	C. SORIN	2004	ARG/ESP	1
Bone Collector	P. NOYCE	1999	US	1
The Boondock Saints	T. DUFFY	1999	CAN/US	1
À Bout de Souffle	J. L. GODARD	1960	FRA	6
Bow	K. KIM	2005	S. KOREA	2
Bowling for Columbine	M. MOORE	2002	US	1
Braindead	P. JACKSON	1992	N. ZEL	1
Braveheart	M. GIBSON	1995	US	6
Brazil	T. GILLIAM	1985	GB	3
Breaking the Waves	L. VON TRIER	1996	DEN/SWE/FRA/NETH/NOR	5
Brief Encounter	D. LEAN	1945	GB	1
Bronenosets Potyomkin	S. M. EISENSTEIN	1925	USSR	9
A BronxTale	R. DE NIRO	1993	US	1
Buda as Sharm Foru Rikht	H. MAKHMALBAF	2007	IRAN/FRA	1
Buena Vista Social Club	W. WENDERS	1999	GER/US	1
Bulutları Beklerken	Y. USTAOĞLU	2004	TUR	1
The Burmese Harp	K. ICHIKAWA	1956	JAP	1
Burn After Reading	J. COEN	2008	US/FRA/GB	1
Butterfly Effect	E. BRESS & J. M. GRUBER	2004	US	2
Büyük Adam Küçük Aşk	H. İPEKÇİ	2001	TUR/GRE/HUN	1
Das Kabinett des Dr Caligari	R. WIENE	1919	GER	1
Caché	M. HANEKE	2005	FRA	1
Cahil Periler	F. ÖZPETEK	2001	ITA/FRA	5
Camdan Kalp	F. YAŞAR	1990	TUR	1
Canım Kardeşim	E. EĞİLMEZ	1973	TUR	1
Cantata de Chile	H. SOLAS	1976	CUB	1
Capote	B. MILLER	2005	US/CAN	1
Les Carabiniers	J. L. GODARD	1963	FRA/ITA	1
Carandiru	H. BABENCO	2003	BRA	1
Carla's Song	K. LOACH	1996	GB/GER/ESP	2
Carmen	C. SAURA	1983	ESP	1

Casablanca	M. CURTIZ	1942	US	3
Cat on a Hot Tin Roof	R. BROOKS	1958	US	1
Cemile	A. YILMAZ	1968	TUR	1
Cet Obscur Objet du Desir	L. BUNUEL	1977	FRA/ESP	1
Un Chapeau de Paille D'Italie	R. CLAIR	1928	FRA/GER	1
Charlie and the Chocolate Factory	T. BURTON	2005	US	1
Charme Discret de la Bourgeoisie	L. BUNUEL	1972	FRA	3
Che	S. SODERBERGH	2008	FRA/ESP/US	1
Chicago	R. MARSHALL	2002	US	2
Children of Heaven	M. MAJIDI	1997	IRAN	3
Children of Men	A. CUARÖN	2006	US/GB/JAP	1
Chinatown	R. POLANSKİ	1974	US	1
Chocolat	L. HALLSTRÖM	2000	US	3
Chungking Express	K. W. WONG	1994	HK	3
La Cité des Enfants Perdus	M. CARO & J. P. JEUNET	1995	FRA	3
Citizen Kane	O. WELLES	1941	US	16
City Lights	C. CHAPLIN	1931	US	2
A Clockwork Orange	S. KUBRICK	1971	GB	17
Close Encounters of the Third Kind	S. SPIELBERG	1977	US	1
Closely Observed Trains	J. MENZEL	1966	CZE	1
Code Unknown	M. HANEKE	2000	FRA	1
Un Coeur en Hiver	C. SAUTET	1991	FRA	1
Le Collier Perdu de la Colombe	N. KHEMIR	1991	FRA/ITA/TUN	1
The Color Purple	S. SPIELBERG	1985	US	1
Come and See	E. KLIMOV	1985	USSR	5
Il Conformista	B. BERTOLUCCI	1969	ITA/FRA/GER	4
Constant Gardener	F. MEIRELLES	2005	GB/GER	1
The Conversation	F. F. COPPOLA	1974	US	2
The Cook, The Thief, His Wife...	P. GREENAWAY	1989	GB/FRA	2
Cookie's Fortune	R. ALTMAN	1999	US	1
Copying Beethoven	A. HOLLAND	2006	US/GER/HUN	1
Cries and Whispers	I. BERGMAN	1972	SWE	3
Crouching Tiger, Hidden Dragon	A. LEE	2000	US	2
Cube	V. NATALI	1997	CAN	1
Cyclo	A. H. TRAN	1995	FRA	2
Çoğunluk	S. YÜCE	2010	TUR	3
Damnation	B. TARR	1987	HUN	2
Dancer in the Dark	L. VON TRIER	2000	DEN	4
Dance of Dust	A. JALILI	1998	IRAN	1
Danton	A. WAJDA	1982	FRA/POL	1
The Dark Knight	C. NOLAN	2008	US/GB	2
Dark Star	J. CARPENTER	1974	US	1
Dead Man Walking	T. ROBBINS	1995	US	1
Dead Poets Society	P.WEIR	1989	US	1
The Deer Hunter	M. CIMINO	1978	US	1
Dekalog 1-10	K. KIESLOWSKI	1989	POL	8
Delicatessen	M. CARO & J. P. JEUNET	1990	FRA	3
Demanty Noci	J. NEMEC	1964	CZEC	1
Depuis qu'Otar est parti	J. BERTUCELLI	2003	FRA	1
Le Dernier Metro	F. TRUFFAUT	1980	FRA	1
Dersu Uzala	A. KUROSAWA	1975	USSR/JAP	1
Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle	J. L. GODARD	1966	FRA	1
The Devil's Advocate	*T. HACKFORD*	*1997*	*US*	*2*
Devrim Arabaları	T. ÖRNEK	2008	TUR	1

Diagonal Symphonie	V. EGGELING	1924	GER	1
Diarios de Motocicleta	W. SALLES	2004	ARG/US/CHI/PER/BRA/GB/GER/FRA	2
Dina	O. BORNEDAL	2002	DEN	1
Dog Day Afternoon	S. LUMET	1975	US	1
Dogville	L. VON TRIER	2003	DEN	3
Dolce Vita	F. FELLINI	1960	ITA/FRA	2
Dolls	T. KITANO	2002	JAP	6
Double Indemnity	B. WILDER	1944	US	1
The Double Life of Veronique	K. KIESLOWSKI	1991	POL	5
Doubt	J. P. SHANLEY	2008	US	1
Down by Law	J. JARMUSCH	1986	US/GER	1
Dr. Strangelove	S. KUBRICK	1964	GB	1
Dreamers	B. BERTOLUCCI	2003	FRA/GB/ITA	2
Dreams	A. KUROSAWA	1990	US	1
Duvar	Y. GÜNEY	1983	TUR/FRA	2
The Edukators	H. WEINGARTNER	2004	GER	1
Edward Scissorhands	T. BURTON	1990	US	3
The Elephant Man	D. LYNCH	1980	US	2
Emak Bakia	M. RAY	1926	FRA	1
Empire of the Sun	S. SPIELBERG	1987	US	1
The English Patient	A. MINGHELLA	1996	US	4
Escape from Sobibor	J. GOLD	1987	GB/YUGO	1
El Espinazo del Diablo	G. DEL TORO	2001	ESP/MEX	1
El Espiritu de la Colmena	V.ERICE	1973	ESP	2
Esti Kornél csodálatos utazása	J. PACSKOVSZKY	1995	HUN	1
Eşkıya	Y. TURGUL	1996	TUR	4
Eternal Sunshine of the Spotless Mind	M. GONDRY	2004	US	1
Eternity and a Day	T. ANGELOPOULOS	1998	GRE	11
Europa	L. VON TRIER	1991	DEN	3
The Evil Dead	S. RAIMI	1981	US	1
Existenz	D. CRONENBERG	1999	CAN	1
Das Experiment	O. HIRSCHBIEGEL	2001	GER	1
Eyes Wide Shut	S. KUBRICK	1999	GB	5
Face Off	J. WOO	1997	US	1
Faces	J. CASSAVETES	1968	US	1
Faceto Face	I. BERGMAN	1975	SWE	2
Fahrenheit 451	F. TRUFFAUT	1966	GB	4
The Fall	T. SINGH	2006	US/INDIA	1
Fanny and Alexander	I. BERGMAN	1982	SWE	2
Far Away so Close	W.WENDERS	1993	GER	2
A Farewell to Arms	C. VIDOR	1957	US	1
Fargo	J. COEN	1996	US	1
Farinelli	G. CORBIAU	1994	ITA/BEL/FRA	1
Fastand Furious	R. COHEN	2001	US	1
Fata Morgana	W. HERZOG	1971	W.GER	1
Fat City	J. HUSTON	1972	US	1
Fato - Ya İstiklal Ya Ölüm	F. TUNA	1969	TUR	1
Female Trouble	J. WATERS	1974	US	1
La Femme d'à Côté	F. TRUFFAUT	1981	FRA	2
Festen	T. VINTERBERG	1998	DEN	2
La Fidelite	A.ZULAWSKI	2000	FRA	1
Fight Club	D. FINCHER	1999	US	22
Filler ve Çimen	D. ZAİM	2001	TUR	1
La Finestra di Fronte	F. ÖZPETEK	2003	ITA	6

Fitzcarraldo	W. HERZOG	1982	W. GER/PERU	1
Forrest Gump	R. ZEMECKIS	1994	US	5
French Kiss	L. KASDAN	1995	GB/US	1
Fried Green Tomatoes	J. AVNET	1991	US	1
From Dusk Till Dawn	R. RODRIGUEZ	1995	US	1
From Here to Eternity	F. ZINNEMANN	1953	US	1
Full Metal Jacket	S. KUBRICK	1987	GB	3
Funny Games	M. HANEKE	1997	AUS	3
Gabbeh	M. MAKHMALBAF	1995	IRAN/FRA	4
Garage Olimpo	M.BECHIS	1999	ITA/ESP	1
Il Gattopardo	L. VISCONTI	1963	ITA/FRA	1
Die Geduld der Rosa Luxemburg	M. VON TROTTA	1986	GER	1
Gegen Die Wand	F. AKIN	2004	GER	7
Gelin	L. Ö. AKAD	1973	TUR	1
Genesis	C. NURIDSANY&M. PERENNOU	2004	FRA/ITA	1
Germania Anno Zero	R. ROSSELLINI	1948	ITA	1
Gizli Yüz	Ö. KAVUR	1991	TUR	1
Godfather	F. F. COPPOLA	1971	US	26
Godfather II	F. F. COPPOLA	1974	US	7
Godfather III	F. F. COPPOLA	1990	US	4
The Gold Rush	C. CHAPLIN	1925	US	2
Gone with the Wind	V. FLEMING	1939	US	2
Goodfellas	M. SCORSESE	1990	US	4
Goodbye Lenin	W. BECKER	2003	GER	2
Gölge Oyunu	Y. TURGUL	1992	TUR	2
Gönül Yarası	Y. TURGUL	2004	TUR	6
La Grande Illusion	J. RENOIR	1937	FRA	1
The Great Dictator	C. CHAPLIN	1940	US	2
The Green Mile	F. DARABONT	1999	US	5
Hable Con Ella	P. ALMODOVAR	2002	ESP	9
Hahaham Sınıfı	E. EĞİLMEZ	1975	TUR	2
Hævnen	S. BIER	2010	DEN/SWE	2
Hair	M. FORMAN	1979	US	2
Halloween	J. CARPENTER	1978	US	1
Hamam	F. ÖZPETEK	1997	ITA	1
Happiness	T. SOLONDZ	1998	US	3
Haxan	B. CHRISTENSEN	1922	SWE	3
Heat	M. MANN	1995	US	2
Hecate	D. SCHMID	1982	SWIT	1
Hei Yan Quan	M. L. TSAI	2006	MAL/CHI/THAI/FRA/AUS	1
Hellzapoppin	H. C. POTTER	1941	US	1
Hero	Y. ZHANG	2002	CHI	1
Der Himmel Uber Berlin	W. WENDERS	1987	GER	6
Hiroshima Mon Amour	A. RESNAIS	1959	FRA	3
Home Road	Y. ZHANG	1999	CHI	1
Hong Gao Liang	Y. ZHANG	1987	CHI	1
Hostel	E. ROTH	2005	US	1
Hotaru No Haka	I. TAKAHATA	1988	JAP	1
The Hours	S. DALDRY	2002	US/GB	5
How to Lose a Guy in 10 Days	D. PETRIE	2003	US	1
The Hudsucker Proxy	I. COEN	1994	US	1
Hukkle	G. PALFI	2002	HUN	1
The Hunchback	P. MEDAK	1997	US/HUN/CAN/CZE	1
The Hunt for Red October	J. MCTIERNAN	1990	US	1

Las Hurdes	L. BUNUEL	1933	ESP	1
Husband and Wives	W. ALLEN	1992	US	1
I Am Sam	J. NELSON	2001	US	1
I Walked With A Zombie	J. TOURNEUR	1943	US	1
Iberia	C. SAURA	2005	ESP/FRA	1
The Ice Storm	A. LEE	1997	US	2
Idiots	L. VON TRIER	1998	DEN	3
Im Juli	F. AKIN	2000	GER	1
Incendies	D. VILLENEUVE	2010	CAN/FRA	1
Inception	C. NOLAN	2010	US/GB	2
Inglorious Basterds	Q. TARANTINO	2009	US/GER	1
Institute Benjamenta	S&T QUAY	1995	GB	1
In the Mood for Love	K. W. WONG	2000	HK	16
Intolerance	D. W. GRIFFITH	1916	US	1
Irma la Douce	B. WILDER	1963	US	1
Irréversible	G. NOE	2002	FRA	2
Isle	K. KIM	2000	S. KOREA	1
Issız Adam	Ç. IRMAK	2008	TUR	1
It's a Free World	K. LOACH	2007	GB/ITA/GER/ESP/POL	2
It's a Wonderful Life	F. CAPRA	1946	US	1
Ivan's Childhood	A. TARKOVSKY	1962	USSR	1
Ivan the Terrible	S. M. EISENSTEIN	1944	USSR	1
İklimler	N. B. CEYLAN	2006	TUR	3
İnat Hikayeleri	R. ÇELİK	2003	TUR	1
İstanbul Kanatlarının Altında	M. ALTIOKLAR	1996	TUR	2
İtiraf	Z. DEMİRKUBUZ	2002	TUR	2
İzin	T. GÜRSU	1975	TUR	1
Jackie Brown	Q. TARANTINO	1997	US	1
Jestem	D. KEDZIERZAWSKA	2005	POL	1
Je T'aime Je T'aime	A. RESNAIS	1967	FRA	1
La Jetée	C. MARKER	1962	FRA	1
JFK	O. STONE	1991	US	1
Jodaeiye Nader az Simin	A. FARHADI	2011	IRAN	3
Jude	M. WINTERBOTTOM	1996	GB	1
Jules et Jim	F. TRUFFAUT	1962	FRA	2
Kader	Z. DEMİRKUBUZ	2006	TUR	4
Kakushi-toride no San-akunin	A. KUROSAWA	1958	JAP	1
Kaos	P. & V. TAVIANI	1984	ITA	6
Karanlıktakiler	Ç. IRMAK	2009	TUR	1
Katyn	A. WAJDA	2007	POL	1
Katzelmacher	R. W. FASSBINDER	1969	GER	1
Keiner Liebt Mich	D. DÖRRIE	1994	GER	1
Khamosh Pani	S. SUMAR	2003	PAK	1
Khaneh Siah Ast	F. FERRUHZAD	1962	IRAN	1
Kıskanmak	Z. DEMİRKUBUZ	2009	TUR	1
The Kid	C. CHAPLIN	1921	US	1
Kill Bill	Q. TARANTINO	2003	US	3
Kingdom	P. BERG	2007	US/GER	1
Kings of the Road	W. WENDERS	1976	W. GER	1
Kiss of the Spider Woman	H. BABENCO	1985	BRA	1
Knocking on Heaven's Door	R. E. LARRY	1992	CAN/GER	1
Korkuyorum Anne	R. ERDEM	2004	TUR	1

Kötü Tohum	N. PESEN	1963	TUR	1
Kuyu	M. ERKSAN	1968	TUR	1
Lady in Water	M. N. SHYAMALAN	2006	US	1
El Laberinto del Fauno	G. DEL TORO	2006	ESP/MEX	2
El Lado Oscura del Corazon	E. SUBIELA	1992	ARG	1
Ladri Di Biciclette	V. DE SICA	1948	ITA	12
Lakposhtha Parvaz Mikonand	B. GHOBADI	2004	IRAN/FRA/IRAK	1
Land and Freedom	K. LOACH	1995	GB/ESP	2
Landscape in the Mist	T. ANGELOPOULOS	1988	GRE/FRA/ITA	2
Last Days	G. V. SANT	2005	US	1
The Last Emperor	B. BERTOLUCCI	1987	ITA/CHI	1
The Last Samurai	E. ZWICK	2003	US	1
Last Tango in Paris	B. BERTOLUCCI	1972	ITA/FRA	5
Last Temptation of Christ	M. SCORSESE	1988	US/CAN	1
L'Avventura	M. ANTONIONI	1960	ITA	2
Das Leben der Anderen	F. H. VON DONNERSMARCK	2006	GER	2
L'Eclisse	M. ANTONIONI	1962	ITA/FRA	1
Legenda Suramskoi Kreposti	S.PARADJANOV	1984	USSR	1
La Lengua de las Mariposas	J. L. CUERDA	1999	ESP	1
Leon	L. BESSON	1994	FRA	4
Letters from Ivo Jima	C. EASTWOOD	2006	US	1
Letyat Zhuravli	M. KALATOZOV	1957	USSR	2
Der Letzte Mann	F. W. MURNAU	1924	GER	4
Life on a String	K. CHEN	1991	CHI/GB/GER	2
Little Miss Sunshine	J. DAYTON & V. FARIS	2006	US	2
Le Locataire	R. POLANSKI	1976	FRA	1
Lock, Stock and Two Smoking Barrels	G. RITCHIE	1998	US	1
The Long Day Closes	T. DAVIES	1992	GB	1
Looking for Richard	A. PACINO	1996	US	1
Loong Boonmee Raleuk Chat	A. WEERASETHAKUL	2010	THAI/GB/FRA/GER/ESP/NETH	1
Lord of the Rings	P. JACKSON	2001	US	8
Lorenzo's Oil	G. MILLER	1992	US	1
Lost Highway	D. LYNCH	1997	US	4
Love and Death	W.ALLEN	1975	US	1
Lulu on the Bridge	P. AUSTER	1998	US	1
Los Lunes al Sol	F. L. de ARANOA	2002	ESP/FRA/ITA	1
M	F. LANG	1931	GER	2
Ma Nuit Chez Maud	E. ROHMER	1969	FRA	1
Magnolia	P. T. ANDERSON	1999	US	2
La Mala Educacion	P. ALMODOVAR	2004	ESP	1
Malena	G. TORNATORE	2000	ITA	1
The Maltese Falcon	J. HUSTON	1941	US	1
A Man Escaped	R. BRESSON	1956	FRA	1
The Man Who Wasn't There	J. COEN	2001	US	1
Man with a Movie Camera	D. VERTOV	1929	USSR	11
Manhattan	W.ALLEN	1979	US	1
Manhattan by Numbers	A. NADERI	1993	US	1
Man of Flowers	P. COX	1983	AUST	1
Mar Adentro	A.AMENABAR	2004	ESP	1
Masumiyet	Z. DEMİRKUBUZ	1997	TUR	9
Matador	P. ALMODOVAR	1986	ESP	1
Match Point	W. ALLEN	2005	GB/LUX	1
Matrimonio All'italiana	V. DE SICA	1964	ITA	1
Matrix	L&A WACHOWSKI	1999	US	16

Mauvais Sang	L. CARAX	1986	FRA	1
Mayıs Sıkıntısı	N. B. CEYLAN	1999	TUR	4
Mediterraneo	G. SALVATORES	1991	ITA	2
Memento	C. NOLAN	2000	US	9
Memories of Murder	J. H. BONG	2003	S KOREA	1
Mephisto	I. SZABO	1981	HUN	2
Mest Kinematograficeskovo Operator	V.STAREVICH	1912	RUS	1
Metropolis	F. LANG	1927	GER	4
Mine Vaganti	F. ÖZPETEK	2010	ITA	1
Minority Report	S. SPIELBERG	2002	US	1
Modern Times	C. CHAPLIN	1936	US	3
La Mome	O. DAHAN	2007	FRA/GB/CZE	1
Mona Lisa's Smile	M. NEWELL	2003	GB	1
Monster	P. JENKINS	2003	US/GER	1
Monster, Inc	P. DOCTER	2002	US	1
Morte a Venezia	L. VISCONTI	1971	ITA	1
La Mort en Direct	B. TAVERNIER	1980	FRA/W. GER/GB	1
Moskovskaya Elegiya	A. SOKUROV	1987	USSR	1
Mother and Son	A. SOKUROV	1997	RUS/GER	3
Mothlight	S. BRAKHAGE	1963	USA	1
Moulin Rouge	B. LUHRMANN	2001	AUST/US	2
Mr. Arkadin	O. WELLES	1955	US	1
Muhsin Bey	Y. TURGUL	1987	TUR	3
Mujeres Al Borde De Un Ataque...	P. ALMODOVAR	1988	ESP	3
Mulholland Drive	D. LYNCH	2001	US	3
Le Mur	Y. GÜNEY	1983	FRA	3
Mùi du du Xanh	A. H. TRAN	1993	VIET/FRA	1
Mustafa Hakkında Her Şey	Ç. IRMAK	2003	TUR	1
Mutluluk	A. OĞUZ	2007	TUR/GRE	1
My Neighbour Totoro	H. MIYAZAKI	1988	JAP	2
Mystery Train	J. JARMUSCH	1989	US	1
Nanook of The North	R.J. FLAHERTY	1922	US	1
Nattvardsgasterna	I. BERGMAN	1962	SWE	1
Natural Born Killers	O. STONE	1994	US	4
Nell	M. APTED	1994	US	1
Nema-ye Nazdik	A. KIAROSTAMI	1990	IRAN	1
Neşeli Günler	O. AKSOY	1978	TUR	1
Nevestka	H. NARLIEV	1972	USSR	1
A Night at the Opera	S. WOOD	1935	US	1
Nikita	L. BESSON	1990	FRA/ITA	1
Ni Na Bian Ji Dian	M.L. TSAI	2001	THAI/FRA	1
The Ninth Gate	R. POLANSKI	1999	ESP/FRA/US	1
Niwemang	B. GHOBADI	2006	AUS/FRA/IRAN/IRAQ	1
No Country for Old Men	E. & J. COEN	2007	US	4
Noi Tre	P. AVATI	1984	ITA	1
Il Nome Della Rosa	J. J. ANNAUD	1986	GER/ITA/FRA	3
Nosferatu, eine Symphonie des Grauer	F. W. MURNAU	1922	GER	1
Nostalghia	A. TARKOVSKY	1983	ITA	2
The Notebook	N. CASSAVETES	2004	US	2
Notre Musique	J. L. GODARD	2004	FRA	1
La Notte	M. ANTONIONI	1961	ITA/FRA	2
La Notte di San Lorenzo	P. & V. TAVIANI	1981	ITA	1
Novecento	B. BERTOLUCCI	1976	ITA	6
Nuovo Cinema Paradiso	G. TORNATORE	1988	ITA/FRA	16

O Brother Where Art Thou?	J. COEN	2000	US	1
L'Odeur de la Papaye Verte	A. H. TRAN	1993	FRA	1
Of Freaks and Men	A. BALABANOV	1998	RUS	1
Offret	A. TARKOVSKY	1986	SWE/GB/FRA	2
Okuribito	Y. TAKITA	2008	JAP	1
Old Boy	C. W. PARK	2003	S.KOREA	5
On The Waterfront	E. KAZAN	1954	US	1
Once Upon a Time in America	S. LEONE	1983	US	12
One Flew Over the Cuckoo's Nest	M. FORMAN	1975	US	3
Onibaba	K. SHINDO	1964	JAP	1
Orlando	S.POTTER	1992	GB	1
The Others	A. AMENABAR	2001	US	1
Otobüs	T. OKAN	1976	TUR	1
Otto e Mezzo	F. FELLINI	1963	ITA	2
Out of Africa	S. POLLACK	1985	US	1
Out of Past	J. TOURNEUR	1947	US	1
The Ox-Bow Incident	W. WELLMAN	1943	US	1
Padre Padrone	P. & V. TAVIANI	1977	ITA	1
Paisà	R. ROSSELLINI	1946	ITA	1
Palermo Shooting	W. WENDERS	2008	GER/FRA/ITA	1
Pane e Tulipani	S. SOLDINI	2000	ITA	1
Papillon	F. J. SCHAFFNER	1973	US	2
Paris-Texas	W. WENDERS	1984	GER/FRA/GB	7
Pasazerka	A. MUNK	1961	POL	2
Patch Adams	T. SHADYAC	1998	US	1
Paths of Glory	S. KUBRICK	1957	US	1
Pelle Erobreren	B. AUGUST	1988	DEN/SWE	1
Persepolis	V. PARONNAUD & M. SATRAPI	2007	FRA/US	1
Persona	I. BERGMAN	1966	SWE	3
Petrina Hronia	P. VOULGARIS	1985	GRE	1
Philadelphia	J. DEMME	1993	US	1
Pi	D. ARONOFSKY	1998	US	2
The Pianist	R. POLANSKI	2002	FRA/GER	3
The Piano	J. CAMPION	1993	AUST	3
Piano Teacher	M. HANEKE	2001	FRA/GER	3
Pierrot le Fou	J. L. GODARD	1965	FRA/ITA	1
Pina	W. WENDERS	2011	GER/FRA/GB	1
The Pink Panther	B. EDWARDS	1963	US	1
Platoon	O. STONE	1986	GB/US	1
Posle Smerti	E.BAUER	1915	RUS	1
Il Postino	M. RADFORD	1994	ITA/FRA	5
Il Posto	E. OLMI	1961	ITA	2
Potomok Chingis-Khana	V. PUDOVKIN	1928	USSR	2
The Postman Always Rings Twice	B. RAFELSON	1981	US	1
Powaqqatsi	G. REGGIO	1988	US	1
Professione: Reporter	M. ANTONIONI	1975	ITA/ESP/FRA	1
Psycho	A. HITCHCOCK	1960	US	1
Pulp Fiction	Q. TARANTINO	1994	US	8
Les Quatre cents coups	F. TRUFFAUT	1959	FRA	12
Quills	P. KAUFMAN	2000	US	2
Raging Bull	M. SCORSESE	1980	US	2
Rain Man	B. LEVINSON	1988	US	2
Raise the Red Lantern	Y. ZHANG	1991	HK	1

Ran	A. KUROSAWA	1985	JAP/FRA	1
Rashomon	A. KUROSAWA	1950	JAP	11
Rear Window	A. HITCHCOCK	1954	US	3
Reconstruction	C. BOE	2003	DEN	6
The Remains of the Day	J. IVORY	1993	US	1
Rembetico	C. FERRIS	1983	GRE	2
Repulsion	R. POLANSKI	1965	GB	1
Requiem	Z. FABRI	1981	HUN	3
Requiem for a Dream	D. ARONOFSKY	2000	US	8
Reservoir Dogs	Q. TARANTINO	1992	US	7
Le Retour à la Raison	M. RAY	1923	FRA	1
The Return	A. ZVYAGINTSEV	2003	RUS	6
Rhapsody in August	A. KUROSAWA	1991	JAP	1
Rien Que Les Heures	A. CAVALCANTI	1926	FRA	1
Rocco e i Suoi Fratelli	L. VISCONTI	1960	ITA/FRA	1
Roma, Città Aperta	R. ROSSELLINI	1945	ITA	2
A Room with a View	J. IVORY	1985	GB	1
Rope	A. HITCHCOCK	1948	US	1
Rosemary's Baby	R. POLANSKI	1968	US	4
Rosetta	JP&L DARDENNE	1999	FRA/BEL	1
Rumble Fish	F. F. COPPOLA	1983	US	1
Run Lola Run	T. TYKWER	1998	GER	4
Russkiy Kovcheg	A. SOKUROV	2002	RUS/GER	1
Sag-Haye Velgard	M. MESHKINI	2004	IRAN	2
Salo o le 120 Giornate di Sodoma	P. P. PASOLINI	1975	ITA	2
Salt for Svanetia	M. KALATOZOV	1930	USSR	1
Salvatore Giuliano	F. ROSI	1962	ITA	2
Samaria	K. KIM	2004	S KOREA	1
Le Samouraï	J. P. MELVILLE	1967	FRA	1
Sånger Från Andra Våningen	R. ANDERSSON	2000	SWE/NOR/DEN	1
Såsom i en Spegel	I. BERGMAN	1961	SWE	1
Saving Private Ryan	S. SPIELBERG	1998	US	2
Sayat Nova	S. PARADJANOV	1968	USSR	2
Scarface	B. DE PALMA	1983	US	1
Scenes from a Marriage	I. BERGMAN	1973	SWE	6
Schindler's List	S. SPIELBERG	1993	US	6
Secret Ceremony	J. LOSEY	1968	GB	1
The Secret of Santa Vittoria	S. KRAMER	1969	US	1
El Secreto de Sus Ojos	J. J. CAMPANELLA	2009	ARG/ESP	1
Sedotta e Abbandonata	P. GERMI	1964	ITA/FRA	1
Selvi Boylum Al Yazmalım	A. YILMAZ	1978	TUR	4
Senso	L. VISCONTI	1954	ITA	1
Sen to Chihiro no Kamikakushi	H. MIYAZAKI	2001	JAP	1
Seven	D. FINCHER	1995	US	5
Seven Brides for Seven Brothers	S. DONEN	1954	US	1
Seven Samurai	A. KUROSAWA	1954	JAP	4
Seven Years in Tibet	J. J. ANNAUD	1997	US/GB	1
The Seventh Continent	M. HANEKE	1989	AUS	2
The Seventh Seal	I. BERGMAN	1956	SWE	8
Sevmek Zamanı	M. ERKSAN	1965	TUR	9
Sex, Lies and Videotape	S. SODERGERGH	1989	US	1
Shawshank Redemption	F. DARABONT	1994	US	12
The Sheltering Sky	B. BERTOLUCCI	1990	GB/ITA	2
Shi-Gan	K. KIM	2000	S KOREA	1
The Shining	S. KUBRICK	1980	GB	2
A Short Film About Killing	K. KIESLOWSKI	1988	POL	6
A Short Film About Love	K. KIESLOWSKI	1988	POL	2

Sibirskiy Tsiryulnik	N. MIKHALKOV	1998	FRA/RUS	2
The Silence	I. BERGMAN	1963	SWE	2
Le Silence est d'Or	R. CLAIR	1947	FRA	1
Silence of the Lambs	J. DEMME	1990	US	1
Sixth Sense	M. N. SHYAMALAN	1999	US	1
Skazka Skazok	Y. NORSTEIN	1979	USSR	1
Smoke	W. WANG	1995	US	1
Smultronstället	I. BERGMAN	1957	SWE	1
Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu	E. AYÇA	1990	TUR	1
Solaris	A. TARKOVSKY	1972	USSR	3
Sommarnattens Leende	I. BERGMAN	1955	SWE	1
Sonbahar	Ö. ALPER	2008	GER/TUR	2
The Song of Sparrows	M. MAJIDI	2008	IRAN	1
Soul Kitchen	F. AKIN	2009	GER	1
Sophie's Choise	A. J. PAKULA	1982	US	2
La Souriante Madame Beudet	G. DULAC	1923	FRA	1
Spartacus	S. KUBRICK	1960	US	1
Spellbound	A. HITCHCOCK	1945	US	1
Spring, Summer, Autumn, Winter...	K. KIM	2004	S KOREA	8
Stachka	S. M. EISENSTEIN	1925	USSR	1
Stagecoach	J. FORD	1939	US	1
Stalker	A. TARKOVSKY	1979	USSR	10
Stanno Tutti Bene	G. TORNATORE	1990	ITA/FRA	2
Star Wars	G. LUCAS	1977	US	1
Stealing Beauty	B. BERTOLUCCI	1996	ITA/GB/FRA	1
Stellet Licht	C. REYGADAS	2007	MEX/FRA/NETH/GER	1
La Strada	F. FELLINI	1954	ITA	1
Straight Story	D. LYNCH	1999	US	1
Stranger Than Paradise	J. JARMUSCH	1984	US/GER	1
A Streetcar Named Desire	E. KAZAN	1951	US	1
Sullivan's Travels	P. STURGES	1941	US	1
Sur	F. E. SOLANAS	1988	ARG/FRA	10
Susuz Yaz	M. ERKSAN	1983	TUR	3
Sürü	Z. ÖKTEN	1978	TUR	5
The Sweet Hereafter	A. EGOYAN	1997	CAN	1
Sweet Movie	D. MAKAVEJEV	1974	FRA/CAN/GER	2
Szerelmes	K. MAKK	1971	HUN	1
Tabutta Rövaşata	D. ZAİM	1996	TUR	3
Tacones Lejanos	P. ALMODOVAR	1991	ESP	1
Taking Sides	I. SZABO	2001	FRA/GB/GER	1
Tango	C. SAURA	1998	ESP	3
Taste of Cherry	A. KIAROSTAMI	1997	IRAN	3
Taxi	G. PIRES	1998	FRA	1
Taxi Driver	M. SCORSESE	1976	US	7
Tatar Ramazan	M. GÜLGEN	1990	TUR	1
Ten	A. KIAROSTAMI	2002	FRA/IRAN/US	1
Teorema	P. P. PASOLINI	1968	ITA	4
The Terminal	S. SPIELBERG	2004	US	1
Terra em Transe	G.ROCHA	1967	BRA	1
La Terra Trema	L. VISCONTI	1948	ITA	2
Tesis	A. AMENABAR	1996	ESP	1
Tess	R. POLANSKI	1979	FRA/GB	2
Teyzem	H. REFİĞ	1987	TUR	3
They Shoot Horses, Don't They?	S. POLLACK	1969	US	1
Thiassos	T. ANGELOPOULOS	1975	GRE	1
The Third Man	C. REED	1949	GB	1
Thin Red Line	T. MALICK	1998	US	5
This Boy's Life	M. CATON-JONES	1993	US	1

Throne of Blood	A. KUROSAWA	1957	JAP	1
Tiempo de Morir	A. RIPSTEIN	1965	MEX	1
A Time for Drunken Horses	B. GHOBADI	2000	IRAN	5
Time of the Gypsies	E. KUSTURICA	1988	YUGO	9
Time Stands Still	P. GOTHAR	1982	HUN	2
The Tin Drum	V. SCHLÖNDORFF	1979	GER	3
Titanic	J. CAMERON	1997	US	2
Todo Sobre Mi Madre	P. ALMODOVAR	1999	ESP	5
Together	K. CHEN	2002	CHI/S.KOREA	1
Tokyo Story	Y. OZU	1953	JAP	1
To Live	Y. ZHANG	1994	CHI/HK	1
Touching of Evil	O. WELLES	1958	US	1
Touching the Void	K. MACDONALD	2003	GB/US	1
Touki-Bouki	D.DIOP-MAMBETY	1973	SENE	1
Tous Les Matins Du Monde	A. CORNEAU	1992	FRA	1
Traffic	S. SODERBERGH	2000	US	1
Train de Vie	R. MIHAILEANU	1998	FRA/BEL/NETH/ROM	3
Trainspotting	D. BOYLE	1995	GB	3
Transylvania	T. GATLIF	2006	FRA	3
Trois Couleurs: Blanc	K. KIESLOWSKI	1994	FRA	7
Trois Couleurs: Bleu	K. KIESLOWSKI	1993	FRA	26
Trois Couleurs: Rouge	K. KIESLOWSKI	1994	FRA	9
The Trouble with Harry	A. HITCHCOCK	1955	US	1
Turtles Can Fly	B. GHOBADI	2004	IRAN/FRA/IRAQ	1
Twilight	C. HARDWICKE	2008	US	1
Twilight Samurai	Y. YAMADA	2002	JAP	1
U-Turn	O. STONE	1997	US/FRA	1
Uçurtmayı Vurmasınlar	T. BAŞARAN	1989	TUR	1
Ugetsu Monogatari	K. MIZOGUCHI	1953	JAP	1
Ulysses' Gaze	T. ANGELOPOULOS	1995	GRE/ITA/FRA	6
Umberto D	V. DE SICA	1952	ITA	1
Umut	Y. GÜNEY	1970	TUR	7
Una Giornata Particolare	E. SCOLA	1977	ITA/CAN	3
Un Chien Andalou	L. BUNUEL	1929	FRA	2
Unbearable Lightness of Being	P. KAUFMAN	1988	US	1
Underground	E. KUSTURICA	1995	FRA/GER/HUN	9
Une Femme Douce	R. BRESSON	1969	FRA	1
Unfaithful	A. LYNE	2002	US/GER/FRA	1
Unforgiven	C. EASTWOOD	1992	US	1
Der Untergang	O. HIRSCHBIEGEL	2004	GER	1
Until the End of the World	W. WENDERS	1991	GER/FRA	2
The Usual Suspects	B. SINGER	1995	US	6
Utomlyonnye Solntsem	N. MIKHALKOV	1994	RUS/FRA	2
Uzak	N. B. CEYLAN	2002	TUR	14
Üç Maymun	N. B. CEYLAN	2008	TUR/FRA/ITA	2
Üçüncü Sayfa	Z. DEMİRKUBUZ	1999	TUR/ITA/FRA	1
Vals Im Bashir	A. FOLMAN	2008	ISR/FRA/GER/US/FIN/SWI/BEL/AUS	1
Vanilla Sky	C. CROWE	2001	US	4
Vavien	D. & Y. TAYLAN	2009	TUR	1
Vertigo	A. HITCHCOCK	1958	US	1
Vesikalı Yarim	L. Ö. AKAD	1968	TUR	1
V for Vendetta	J. MCTEIGUE	2005	US/GB/GER	1
Los Viajes del Viento	C.GUERRA	2009	COL/GER/ARG	1
Vicky Cristina Barcelona	W. ALLEN	2008	ESP/US	2
The Village	M. N. SHYAMALAN	2004	US	3
El Violin	F. VARGAS	2005	MEX	1

Viridiana	L. BUNUEL	1961	ESP/MEX	1
The Virgin Spring	I. BERGMAN	1960	SWE	1
La Vita e Bella	R. BENIGNI	1997	ITA	8
Viva Zapata	E. KAZAN	1952	US	1
Volver	P. ALMODOVAR	2006	ESP	1
Vor	*P. CHUKHRAI*	1997	RUS	2
War and Peace	K. VIDOR	1956	US	1
Week End	J. L. GODARD	1967	FRA/ITA	1
The Weeping Meadow	T. ANGELOPOULOS	2004	GRE	3
Welcome to Sarajevo	M. WINTERBOTTOM	1997	GB	1
West Side Story	J. ROBBINS & R. WISE	1961	US	1
What Dreams May Come	V. WARD	1998	US/N.ZEL	1
When My Father was Away on Business	E. KUSTURICA	1985	YUGO	3
Wilbur Wants to Kill Himself	*L. SCHERFIG*	2002	DEN	2
WR-Misterije Organizma	D. MAKAVEJEV	1971	YUGO	1
X-Men	B. SINGER	2000	US	1
Yazgı	Z. DEMİRKUBUZ	2001	TUR	2
Yip Man	W. YIP	2008	HK/CHI	1
Yol	Ş. GÖREN	1982	TUR	14
Yumurta	S. KAPLANOĞLU	2007	TUR	1
Z	C. GAVRAS	1969	FRA/ALG	3
Zahrada	M. SULIK	1995	SLOV	5
Zavet	E. KUSTURICA	2007	SERB/FRA	1
Zelig	W. ALLEN	1983	US	2
Zengin Mutfağı	B. SABUNCU	1988	TUR	1
Zerkalo	A. TARKOVSKY	1975	USSR	14
2001: A Space Odyssey	S. KUBRICK	1968	GB	8
21 Grams	A. G. INARRITU	2003	US	3
25th Hour	S. LEE	2002	US	1
The 39 Steps	A. HITCHCOCK	1935	GB	1
50 First Dates	P. SEGAL	2004	US	1
8½	F. FELLINI	1963	ITA/FRA	1

Lütfi Ömer	**AKAD**	2
Fatih	AKIN	11
Orhan	**AKSOY**	1
Woody	ALLEN	9
Pedro	ALMODÔVAR	22
Özcan	**ALPER**	2
Mustafa	ALTIOKLAR	2
Robert	ALTMAN	1
Alejandro	AMENÂBAR	3
Paul Thomas	ANDERSON	2
Roy	**ANDERSSON**	1
Theo	ANGELOPOULOS	23
Jean-Jacques	ANNAUD	4
Michelangelo	ANTONIONI	13
Michael	APTED	1
Fernando León	**De ARANOA**	1
Darren	ARONOFSKY	10
Bille	AUGUST	1
Paul	AUSTER	1
Pupi	AVATI	1
Jon	AVNET	1
Engin	AYÇA	1
Hector	BABENCO	2
Aleksey	**BALABANOV**	1
Tunç	BAŞARAN	1
Evgeni	BAUER	1
Marco	BECHIS	1
Wolfgang	BECKER	2
Roberto	BENIGNI	8
Peter	BERG	1
Ingmar	BERGMAN	35
Bernardo	BERTOLUCCI	21
Julie	BERTUCELLI	1
Luc	BESSON	7
Susanne	**BIER**	2
Christoffer	BOE	6
Joon-Ho	BONG	1
Ole	BORNEDAL	1
Danny	BOYLE	3
Stan	**BRAKHAGE**	1
Eric	BRESS	2
Robert	**BRESSON**	2
Richard	BROOKS	1
Luis	BUNUEL	10
Tim	BURTON	8
James	CAMERON	3
Juan José	**CAMPANELLA**	1
Jane	CAMPION	3
Frank	CAPRA	1
Leos	CARAX	3
Marc	CARO	6
John	CARPENTER	2
John	CASSAVETES	1
Nick	CASSAVETES	2
Michael	CATON-JONES	1
Alberto	CAVALCANTI	1
Nuri Bilge	CEYLAN	27
Gurinder	CHADHA	1
Charles	CHAPLIN	10
Kaige	CHEN	3
Benjamin	CHRISTENSEN	3
Pavel	CHUKRAI	2
Grigori	**CHUKRAI**	1
Michael	CIMINO	1
René	CLAIR	2
Eddie	CLINE	1
Ethan & Joel	COEN	11
Rob	COHEN	1
Francis Ford	COPPOLA	41
Gérard	CORBIAU	1
Alain	CORNEAU	1
Paul	COX	1
David	CRONENBERG	1
Cameron	CROWE	4
Alfonso	CUARÔN	1
José Luis	**CUERDA**	1
Michael	CURTIZ	2
Reis	ÇELİK	1
Olivier	**DAHAN**	1
Stephen	DALDRY	5
Frank	DARABONT	17
Jean P & Luc	DARDENNE	1
Terence	DAVIES	1
Jonathan	**DAYTON**	2
Zeki	DEMİRKUBUZ	19
Jonathan	DEMME	2
Djibril	DIOP-MAMBETY	1
Jasmin	DIZDAR	1
Pete	DOCTER	1
Stanley	DONEN	1
Florian H	Von DONNERSMARCK	2
Doris	DÖRRIE	1
Troy	**DUFFY**	1
Germaine	**DULAC**	1
Clint	EASTWOOD	2
Blake	EDWARDS	1
Viking	EGGELING	1
Atom	EGOYAN	1
Ertem	**EĞİLMEZ**	3
Sergei M.	EISENSTEIN	11
Reha	**ERDEM**	1
Victor	ERICE	2
Metin	ERKSAN	13
Zoltan	FABRI	3
Asghar	**FARHADI**	3
Valerie	**FARIS**	2

Rainer Werner	FASSBINDER	1
Federico	FELLINI	16
Costas	FERRIS	2
Furuğ	FERRUHZAD	1
David	FINCHER	27
Robert	FLAHERTY	1
Victor	FLEMING	2
Ari	**FOLMAN**	1
John	FORD	1
Milos	FORMAN	8
John	FRANKENHEIMER	1
Ron	FRICKE	1
Tony	GATLIF	3
Costa	GAVRAS	3
Pietro	**GERMI**	1
Bahman	GHOBADI	8
Mel	GIBSON	6
Terry	GILLIAM	3
Jean-Luc	GODARD	6
Jack	GOLD	1
Michel	GONDRY	1
Peter	GOTHAR	2
Şerif	GÖREN	14
Peter	GREENAWAY	2
David W.	GRIFFITH	1
J. Mackye	GRUBER	2
Ciro	GUERRA	1
Melih	GÜLGEN	1
Yılmaz	GÜNEY	17
Temel	GÜRSU	1
Taylor	HACKFORD	2
Lasse	HALLSTRÖM	3
Michael	HANEKE	11
Catherine	**HARDWICKE**	1
Werner	**HERZOG**	2
Oliver	HIRSCHBIEGEL	2
Alfred	HITCHCOCK	10
Agnieszka	**HOLLAND**	1
Ron	HOWARD	3
John	**HUSTON**	2
Kon	ICHIKAWA	1
Alejandro G.	INÂRRITU	21
Çağan	IRMAK	7
James	IVORY	2
Handan	**İPEKÇİ**	1
Peter	JACKSON	9
Abolfazl	JALILI	1
Derek	JARMAN	1
Jim	JARMUSCH	3
Patty	**JENKINS**	1
Jean-Pierre	JEUNET	20

Spike	JONZE	2
Mikhail	KALATOZOV	3
Semih	KAPLANOĞLU	1
Lawrence	**KASDAN**	1
Philip	KAUFMAN	3
Ömer	KAVUR	5
Elia	**KAZAN**	3
Dorota	**KEDZIERZAWSKA**	1
Nacer	KHEMIR	1
Abbas	KIAROSTAMI	5
Krzysztof	KIESLOWSKI	64
Ki-Duk	KIM	17
Takeshi	KITANO	6
Elem	KLIMOV	5
Stanley	**KRAMER**	1
Stanley	KUBRICK	40
Akira	KUROSAWA	21
Emir	KUSTURICA	27
John	LANDIS	1
Fritz	LANG	6
Roger Evan	LARRY	1
David	LEAN	1
Ang	LEE	4
Spike	LEE	1
Sergio	LEONE	12
Richard	**LESTER**	1
Barry	LEVINSON	2
Richard	LINKLATER	5
Ken	LOACH	6
Joseph	LOSEY	1
George	**LUCAS**	1
Baz	LUHRMANN	2
Sidney	LUMET	1
David	LYNCH	10
Adrian	LYNE	1
Kevin	**MacDONALD**	1
Majid	MAJIDI	11
Dusan	MAKAVEJEV	3
Hana	**MAKHMALBAF**	1
Mohsen	MAKHMALBAF	4
Karoly	MAKK	1
Terrence	MALICK	5
Louis	**MALLE**	1
Milcho	MANCHEVSKI	10
Micheal	MANN	2
Chris	MARKER	1
Rob	MARSHALL	2
James	**McTEIGUE**	1
John	McTIERNAN	1
Peter	**MEDAK**	1
Fernando	MEIRELLES	1
Jean-Pierre	MELVILLE	1
Sam	**MENDES**	1

Jiri	MENZEL	1
Merzieh	MESHKINI	2
Kenji	MIZOGUCHI	1
Radu	MIHAILEANU	3
Nikita	MIKHALKOV	4
Lewis	**MILESTONE**	1
Bennett	**MILLER**	1
George	**MILLER**	1
Anthony	MINGHELLA	4
Hayao	MIYAZAKI	3
Michael	MOORE	1
Andrzej	MUNK	2
Friedrich W.	MURNAU	5
Amir	NADERI	1
Hocakuli	NARLIYEV	1
Vincenzo	NATALI	1
Jessie	NELSON	1
Jan	NEMEC	1
Mike	NEWELL	1
Robert	De NIRO	1
Gaspar	NOE	2
Christopher	NOLAN	14
Yuri	NORSTEIN	1
Phillip	NOYCE	1
Claude	**NURIDSANY**	1
Abdullah	**OĞUZ**	1
Tunç	OKAN	1
Ermanno	OLMI	3
Ergin	**ORBEY**	2
Nagisa	OSHIMA	1
Yasujiro	OZU	1
Zeki	ÖKTEN	5
Tolga	ÖRNEK	1
Ali	ÖZGENTÜRK	1
Ferzan	ÖZPETEK	13
Al	PACINO	1
József	**PACSKOVSZKY**	1
Alan J.	PAKULA	2
György	**PÁLFI**	1
Brian	De PALMA	1
Jafar	PANAHI	1
Sergei	PARADJANOV	3
Chan-wook	**PARK**	6
Alan	PARKER	1
Vincent	**PARONNAUD**	1
Pier Paolo	PASOLINI	6
Marie	**PÉRENNOU**	1
Nevzat	PESEN	1
Donald	PETRIE	1
Gérard	**PIRÈS**	1
Roman	POLANSKI	13
Sydney	POLLACK	2

En iyi film listemizde **687 film**, en iyi yönetmen listemizde **385 yönetmen** bulunmakta. Yapım yılı aralığı hem geriye, hem de doğal olarak ileri doğru genişledi ve 1912-2011 oldu. Onar yıllık dönemlere düşen film sayısını çıkardık ve aşağıdaki verileri elde ettik:

1910-19: 4
1920-29: 18
1930-39: 12
1940-49: 24
1950-59: 37
1960-69: 67
1970-79: 74
1980-89: 96
1990-99: 164
2000-09: 181
2010-11: 10



Listemize en fazla sayıda filmini sokmayı başaran yönetmen **Ingmar Bergman** oldu: 14. Onu 9 filmle **Stanley Kubrick** izledi. 8 filmi bulunanlar kalabalık bir grup oluşturdu: **Krzysztof Kieslowski, Steven Spielberg, Alfred Hitchcock, Pedro Almodovar, Joel Coen, Wim Wenders**. 7 filmi bulunanlar: **Bernardo Bertolucci, Andrey Tarkovski, Woody Allen.**

Kadın yönetmenlerin listedeki ağırlığı ilk anket sonuçlarına göre artmış gözüküyor. Ancak görünen değişim yine de bir kıpırdanmanın ötesine geçemiyor. Toplamın içinde % 5 oranına bile ulaşamayan sayılarıyla, 18 kadın yönetmen birer filmle listede yer alıyor. Listede iki filmi bulunan kadın yönetmen yok. Filmlerin aldığı toplam puan 23. Liderleri 3 oyla **Jane Campion**. Onu ikişer oyla **Marzieh Meshkini, Susanne Bier** ve **Lone Scherfig** izliyor.



Gilberto	PONTECORVO	3
Henry C.	**POTTER**	1
Sally	**POTTER**	1
Otto	**PREMINGER**	1
Vsevolod	PUDOVKIN	2
Stephen-Timothy	QUAY	1
Michael	RADFORD	5
Bob	RAFELSON	1
Sam	**RAIMI**	1
Man	RAY	1
Carol	**REED**	2
Halit	REFİĞ	3
Godfrey	REGGIO	1
Jean	RENOIR	1
Alain	RESNAIS	4
Carlos	REYGADAS	3
Arturo	**RIPSTEIN**	1
Guy	RITCHIE	1
Jerome	**ROBBINS**	1
Tim	ROBBINS	1
Glauber	ROCHA	3
Robert	RODRIGUEZ	1
Eric	ROHMER	1
Francesco	ROSI	2
Roberto	**ROSSELLINI**	4
Eli	ROTH	1
Başar	SABUNCU	1
Walter	**SALLES**	2
Gabriele	SALVATORES	2
Gus Van	**SANT**	1
Marjane	**SATRAPI**	1
Carlos	SAURA	8
Claude	SAUTET	1
Franklin J.	SCHAFFNER	2
Lone	SCHERFIG	2
Volker	SCHLONDORFF	3
Daniel	**SCHMID**	1
Paul	**SCHRADER**	1
Ettore	SCOLA	3
Martin	SCORSESE	14
Ridley	SCOTT	3
Peter	**SEGAL**	1
Carlos	**SORIN**	1
Tom	SHADYAC	1
John Patrick	**SHANLEY**	1
Kaneto	SHİNDÔ	1
M. Night	SHYAMALAN	5
Vittorio	De SICA	14
Bryan	SINGER	7
Tarsem	**SINGH**	1
Steven	SODERBERGH	3
Aleksandr	SOKUROV	5
Fernando E.	SOLANAS	10

Listedeki belgesellerin sayısı **8**, farklı film türlerinde gerçekleştirilen kısa filmlerin sayısı ise **7**.

Listemizdeki **385** yönetmenin **239**'u tek bir filmiyle listeye girebildi. Bu filmlerin **196** tanesi de sadece 1 oy alabildi. Listede **146** yönetmenin iki ve daha fazla filmi bulunuyor. Yönetmen başına film sayısı **1.79** olarak gerçekleşti.

En iyi film listemiz farklı eğilimleri yansıtmayı sürdürdü:

1. ***The Godfather*** **/ Coppola**
   Trois Couleurs: Bleu **/ Kieslowski** (26 p)
2. ***Fight Club*** **/ Fincher** (22 p)
3. ***A Clockwork Orange*** **/ Kubrick** (17 p)
4. ***Amores Perros*** **/ Inarritu**
   Citizen Kane **/ Welles**
   In the Mood for Love **/ Kar-wai**
   Matrix **/ Wachowski**
   Nuovo Cinema Paradiso **/ Tornatore** (16 p)



İlk anketimizin en iyi film listesinde kendine yer bulan ***Amelie*** **/ Jeunet** ve ***Zerkalo*** **/ Tarkovski** liste dışı kaldı. Yeni film yok.

Humberto	SOLAS	1
Silvio	SOLDINI	1
Todd	SOLONDZ	3
Steven	SPIELBERG	14
Vladislav	**STAREVICH**	**1**
Oliver	STONE	7
Preston	STURGES	1
Eliseo	SUBIELA	1
Martin	SULIK	5
Sabiha	SUMAR	1
Istvân	SZABÔ	3
Isao	TAKAHATA	1
Yôjirô	**TAKITA**	1
Quentin	TARANTINO	20
Andrei	TARKOVSKY	36
Bela	TARR	3
Bertrand	**TAVERNIER**	1
Paolo & Vittorio	TAVIANI	8
Durul & Yağmur	**TAYLAN**	1
Giuseppe	TORNATORE	19
Guillermo	**Del TORO**	3
Jacques	**TOURNEUR**	2
Anh Hung	TRAN	4
Lars	Von TRIER	18
Margarethe	Von TROTTA	1
François	TRUFFAUT	21
Ming - Liang	**TSAI**	3
Feyzi	TUNA	1
Yavuz	TURGUL	15
Tom	TYKWER	4
Yeşim	USTAOĞLU	1
Francisco	VARGAS	1
Dziga	VERTOV	11
Charles	VIDOR	1
King	VIDOR	1
Denis	**VILLENEUVE**	1
Thomas	VINTERBERG	2
Luchino	VISCONTI	8
Pantelis	VOULGARIS	1
Larry&Andy	WACHOWSKI	16
Andrzej	WAJDA	2
Wayne	WANG	1
Vincent	**WARD**	1
John	**WATERS**	1
Apichatpong	**WEERASETHAKUL**	1
Hans	WEINGARTNER	1
Peter	**WEIR**	1
Orson	WELLES	19
William	WELLMAN	1
Wim	WENDERS	21
Robert	WIENE	1
Billy	**WILDER**	2



Türkiye yapımı filmler listesinde, ilk anket sonuçlarımızla karşılaştırıldığında, hem sıralamada hem giren / çıkan filmler açısından değişiklikler görülüyor.

1. ***Uzak* / Ceylan – *Yol* / Gören** (14 p)
2. ***Masumiyet* / Demirkubuz**
   ***Sevmek Zamanı* / Erksan** (9 p)
3. ***Umut* / Güney** (7 p)
4. ***Gönül Yarası* / Turgul** (6 p)
5. ***Sürü* / Ökten** (5 p)

İlk anketimizin en iyi film listesinde kendine yer bulan ***Eşkıya* / Turgul - *Mayıs Sıkıntısı* / Ceylan - *İklimler* / Ceylan - *Tabutta Rövaşata* / Zaim ve *Teyzem* / Refiğ** liste dışı kaldı. ***Sürü* / Ökten** listenin yeni filmi oldu.

En iyi yönetmen sıralaması ilk bakışta fark edilir biçimde kopmaların ve yığılmaların yaşandığı bir liste oldu:

1. **Kieslowski** (64 p)
2. **Coppola** (41 p)
3. **Kubrick** (40 p)
4. **Tarkovski** (36 p)
5. **Bergman** (35 p)
6. **Ceylan – Fincher – Kusturica** (27 p)
7. **Angelopoulos** (23 p)
8. **Almodovar** (22 p)
9. **Bertolucci – Inarritu – Kurosawa – Truffaut – Wenders** (21 p)
10. **Jeunet – Tarantino** (20 p)

Listenin yeni yüzleri **Almodovar**, **Ceylan**, **Kurosawa** ve **Wenders** olurken, **Von Trier** ve **Kar-wai** kadro dışı kaldı. Listede **Welles**, **Güney**, **Fellini**, **Scorsese**, **Spielberg**, **Antonioni**, **Polanski**, **Eisenstein**, **Bunuel**, **Chaplin**, **Hitchcock** ve **Lynch** gibi isimlerin olmamasına dikkatinizi çekmek isteriz.

Michael	WINTERBOTTOM	2
Robert	**WISE**	1
Kar-Wai	WONG	19
John	WOO	1
Sam	WOOD	1
William	**WYLER**	1
Yoji	YAMADA	1
Fehmi	YAŞAR	1
Atıf	YILMAZ	7
Wilson	**YIP**	1
Seren	**YÜCE**	3
Derviş	ZAİM	4
Robert	ZEMECKIS	6
Yimou	ZHANG	5
Fred	ZINNEMANN	1
Andrzej	ZULAWSKI	1
Andrei	ZVYAGINTSEV	7
Edward	**ZWICK**	1

Genel listeye **Ceylan** dışında yönetmen sokamayan sinemamızın en iyi yönetmen sıralaması:

1. Ceylan (27 p)
2. Demirkubuz (19 p)
3. Güney (17 p)
4. Turgul (15 p)
5. Gören (14 p)
6. Erksan (13 p)

Listeden **Yılmaz**'ın çıkıp, yerine **Erksan**'ın geldiği görülmekte.



Listede en fazla filmi olan yapımcı ülkeler sıralamasında ilk rakam film sayılarını, ikinci rakam bu filmlerin aldıkları toplam puanı, üçüncü rakam film başına düşen puanı göstermektedir.

1. ABD: 232 / 495 / 2.13
2. FRANSA: 69 / 178 / 2.58
3. TÜRKİYE: 62 / 162 / 2.62
4. İTALYA: 51 / 143 / 2.80
5. BİTANYA: 36 / 89 / 2.47
6. ALMANYA: 33 / 62 / 1.87
7. SSCB-RUSYA: 30 / 86 / 2.86
8. İSPANYA: 24 / 43 / 1.79
9. JAPONYA: 17 / 36 / 2.11
İRAN: 17 / 36 / 2.11
10. İSVEÇ: 16 / 38 / 2.37

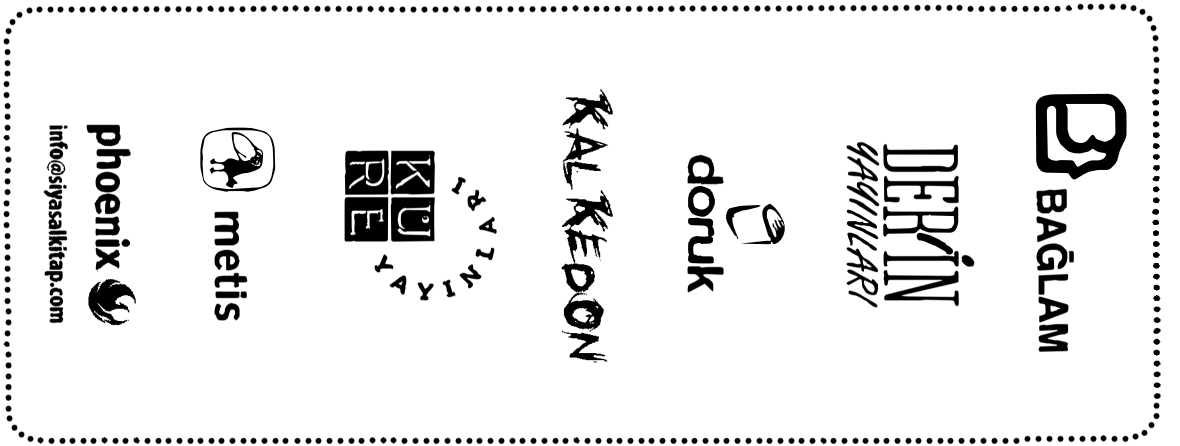
Önceki anket sonuçlarına göre, listede çok sınırlı bir değişim görülüyor. Danimarka gitti; İsveç geldi. İran bir basamak atladı. Film başına düşen puan sıralamasında SSCB/Rusya ve İtalya'nın elde ettiği ortalama puanlar, filmlerinin daha geniş ve yoğun bir beğeniyle karşılandığını gösteriyor. Listede kendine yer bulamamış olsa da yükselen değer Güney Kore.

Yapımcı ülke verilerinin kıtalara dağılımı sonucunda elde ettiğimiz bu verilerde ilk rakam film sayılarını, ikinci rakam bu filmlerin aldıkları puanları ve üçüncü rakam ülke sayısını göstermektedir.

1. AVRUPA: 339 / 863 / 18
2. K. AMERİKA: 243 / 518 / 3
3. ASYA: 89 / 212 / 11
4. G. AMERİKA: 11 / 19 / 4
5. AVUSTRALYA: 3 / 5 / 2
6. AFRİKA: 2 / 2 / 2

Yapımcı ülkeler listesindeki dengesiz ve uzun yıllar boyunca biçimlendiği için ancak uzun yıllar boyunca değişime uğrama olasılığı olacağını düşündüren dağılım, kıtalar üzerinden çok daha net bir görünüm taşıyor. Film başına düşen puan açısından Avrupa önde; onu Asya izliyor. Ülke başına düşen film sayısında, ABD nedeniyle, Kuzey Amerika'nın baskın bir üstünlüğü var.

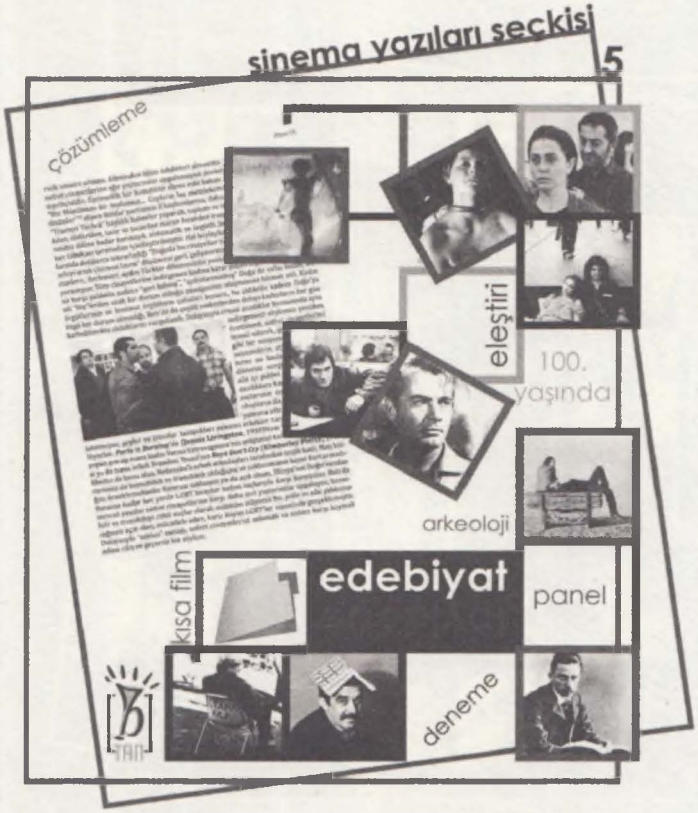
Sekans Sinema Grubu olarak düzenlemiş olduğumuz
Film Eleştirisi Yarışması'nın basın sponsorlarına

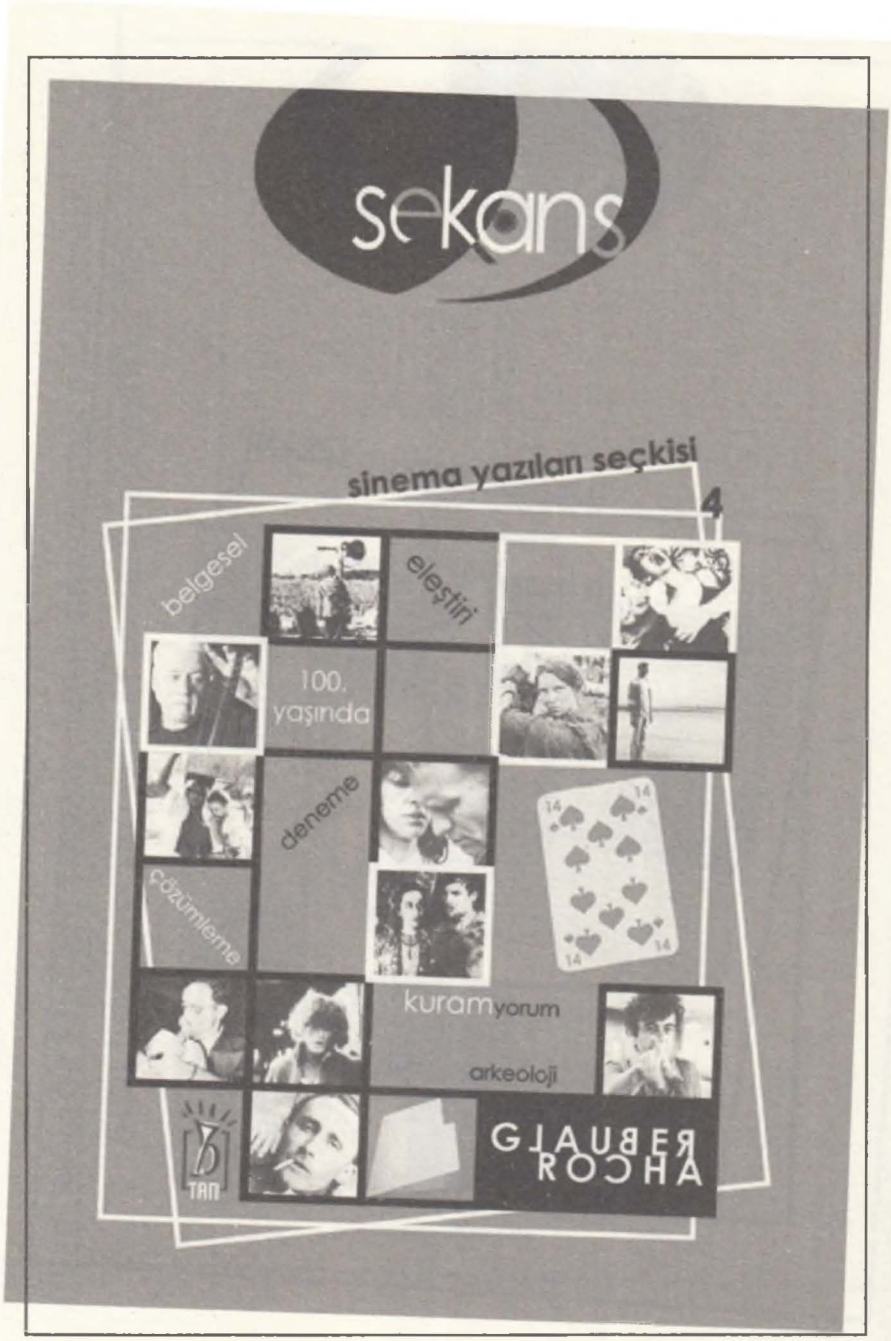


teşekkür ederiz.

sekans

sinema yazıları seçkisi 5




sekans
sinema yazıları seçkisi
4
belgesel
eleştiri
100.
yaşında
deneme
çözümleme
kuram
yorum
arkeoloji
TAN
GLAUBER
ROCHA

TAN KİTABEVİ YAYINLARI 33
SİNEMA DİZİSİ 6 / SEKANS 6
www.tankitabevi.com

12 TL (KDV DAHİL)

9 786055 668341