

# sekans

sínema kùltürü dergísí

MART 2016 | Sayı e1



The Babadook / Jîn / Kış Uykusu  
Dijital Diyarın Canavarları  
Yapısal Zorunluluk Olarak Serim  
Kısa Filmde Ses  
Dosya: Sinema ve Arkeoloji

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Mart 2016, Sayı e1, Ankara

© Sekans Sinema Grubu Tüm Hakları Saklıdır.

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi ve sekans.org içeriği Sekans Sinema Grubu ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

info@sekans.org

http://www.sekans.org

---

### **Yayın Yönetmeni**

Nagihan Konukçu

tasarım@sekans.org

### **Tasarım**

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

### **Web Uygulama**

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

### **Kapak Düzenleme**

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

### **Kapak Fotoğrafı**

*Blaundos Antik Kenti*, Mine Tezgiden

minetezgiden@sekans.org

### **Dosya Editörü**

Altuğ Kaan Paçacı

altugkaanpacaci@sekans.org

### **Katkıda Bulunanlar**

Can Ataç, Bilge Miraç Atıcı, Öktem Aykut, Thomas Balkenhol, Osman Başaran, Ender Bazen, İlknur Beyaz, Yvette Biro, Murat Çağıltay, Ebubekir Çetinkaya, Nihat Dağistan, Kurt Denzer, Gökhan Erkılıç, Dursun Veli Es, Gökhan Gökdoğan, Gregor Grave, Kadir Gülen, İlknur Kara, Selmin Kara, Sezen Kayhan, Sertaç Koyuncu, Miguel Llanso, İlker Mutlu, Osman Özarıslan, Recep Özdaş, Tuğçe Paçacı, Ebru Akay Pepedil, Rick Pettigrew, Halil Sanbur, Tom Stern, Doğu Şenkoy, Tansu Ayşe Timuçin, Dilek Tunalı, Nesli Uras, Yörükhan Ünal, Kenneth Zoll

---

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.



Çizim: Tansu A. Timuçin

Ulusumuz bu topraklarda çok uzun zamandır yaşadı ve bize bugün uygulamak için bir mesaj bıraktı. Çevrenizle uyumlu yaşayın ki gözlerinizle güç noktaları görebilesiniz. Ormanlarda onları takip edebilirsiniz. Orda bir mesaj var, sadece yerli insanlara değil, dünya insan ailesine. Geçmişte olanlardan, bir de gelecek olanlardan konuşuyor. İyice düşününce birinin kehaneti öbürünün tarihidir. Geçmişten bir şeyler görüyorsun, gelecekte bir şey görüyorsun.

*Konuşan Taşlar* (2005) filminden bir Kızılderili Sözü

## ÖNSÖZ

Bu sayının hikâyesi bir yıl öncesine dayanıyor... Lâkin yazıya başlamak için üç noktadan da fazlası gerek.

*Sinema Dostları*, bir tersane olarak kullandıkları derneklerinde üç yılda inşa ettikleri amiral gemileri *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*'ni takvimler 2005'i gösterirken Ankara'nın serin sularına bırakırlar. Yola çıkarken geminin kuytu bir köşesine kazıdıkları şu paragraf, anlatır eski bizi şimdiki bize:

*Beyazperdedeki düşleri söze dökmek hep zor oldu: Zaman aktı, resimler döndü, renkler yandı, göz kandı - dil kaldı. Varsa yoksa makaranın sesiydi; sus pus karanlığa daldık.*

*Biz günlerimizi o suskunluğa, o karanlığa adadık.*

Denizde zaman farklı akar, kara unutulur, derneğe ihtiyaç kalmaz; mürettebat ise hızla değişmektedir. Ankara'nın her kıyısından alınan yolcularla yapım, yayıncılık, organizasyon alanlarında pupa yelken ilerlenir. 2009'da geminin ilk halinden kalan tek şey ismidir; o da *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi* olarak değişir.

Oysa bu yazı, geminin su aldığı zamanları anlatmak için yazılacaktı... Gel gör ki dalgalar bir türlü oraya götürmek istemiyor. Doğrudur; Ankara'da deniz hasreti insanı rehavete sürükler, Sekans da çoğu zaman limanlarına zamanında varamamıştır. Yine de az tayfası ve sadık yolcularıyla, antika ama sağlam bir pusulayla birçok fırtınayı atlatmayı bilmiştir. Sonra bir zaman geldi, rota onuncu yılı kutlamak üzere çizilmişken, yayıncılık alanında nice armadayı batırmış buz dağı bu sefer grubun kendi kazasına doğru hızla yaklaştı. Tamam, fırtınalı zamanlarda birbirimizi duymak güçleşir; tamam, anılarla dolu güverteyi terk etmek de zor; peki ama gemi su alırken çalan orkestraya ne demeli?

Geçen bunca zaman biz fark etmeden omurgayı sağlamlaştırmış olmalı ki yelkenleri tekrar açabiliyoruz. Kaza bizden neleri götürdü, dümeni kırmak zorunda kaldığımız bu sanal okyanusta rüzgâr hangi yönden eser; bunları zaman gösterecek. Bildiğimiz, bu gemiye bir kere binip sinemanın mavisini ciğerine çekenin bir daha karada yapamayacağı.

Bizi sabırla bekleyen sinema dostlarına teşekkür, zamanında bu gemiyle yol almış herkese selâmla:

Yelkenler fora!

**Altuğ Kaan Paçacı**

# İÇİNDEKİLER

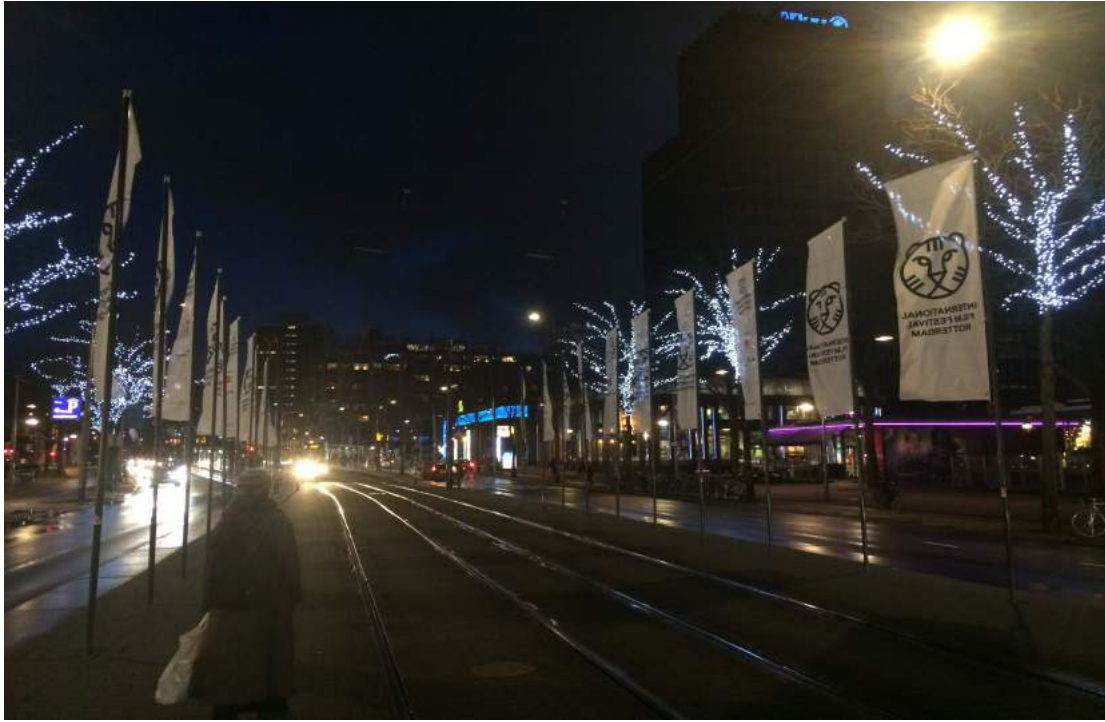
ÖNSÖZ	2
İÇİNDEKİLER	3
FESTİVAL	
<b>IFFR 2015 (21 Ocak – 1 Şubat)</b>	5
Altuğ Kaan Paçacı	
ELEŞTİRİ	
<b>Gerilim Olur Musun?</b>	17
<i>Köksüz, Deniz Akçay</i>	
Recep Özdaş	
<b>Babası Gibi Erkek Evlat!</b>	22
<i>Like Father Like Son, Hirokazu Koreeda</i>	
Ebubekir Çetinkaya	
<b>Yeraltı'nın İnsanı</b>	28
<i>Yeraltı, Zeki Demirkubuz</i>	
Osman Özarслан	
<b>Salonsuz Kral</b>	40
<i>Çekmeköy Underground, Aysim Türkmen</i>	
Murat Çağıltay	
ÇÖZÜMLEME	
<b>Öteki-Sevicilik Merkezinde <i>Jin</i> Üzerine Bir Çözümleme</b>	60
Öktem Aykut	
<b>Aydın'ın Kış Uykusu</b>	77
Dilek Tunalı	
<b>Amelia'nın Pop-Up Canavarı:</b>	92
<i>The Babadook'ta Anne Temsili</i>	
Sertaç Koyuncu	
KURAM	
<b>Yapısal Bir Zorunluluk Olarak Serim</b>	100
Yörükhan Ünal	
<b>Dijital Diyarın Canavarları:</b>	109
<b>Dijital Sinemada Gerçekçilik ve Kökenlere Dönüş</b>	
Selmin Kara	
KISA FİLM	
<b>Sınırlanmış Uzam: Bela Tarr, Prolog</b>	131
Yvette Biro	
<b>Kısa Filmde Ses (Söyleşi)</b>	136
Bilge Miraç Atıcı, Can Ataç, Osman Başaran	

<b>DOSYA: SİNEMA VE ARKEOLOJİ</b>	
<b>Kurmaca Filmde Arkeolog</b>	149
Kurt Denzer	
<b>Arkeoloji Film Festivalleri:</b>	152
<b>“YouTube Jenerasyonunu Yakalamak” (Söyleşi)</b>	
Gregor Grave, Kenneth Zoll, Rick Pettigrew	
<b>Arkeoloji Filmleri Festivalleri ve</b>	159
<b>Gedeon-Produktion'un Duygusal Stratejileri</b>	
Tom Stern	
<b>Arkeoloji Işığında Özgün Bir Sinema Deneyimi:</b>	169
<b>İdrimi; “Unutulmuş Krallığı Ararken”</b>	
Sezen Kayhan	
<b>Geçmiş Geçmemiş Bile:</b>	174
<b>Arkeoloji Filmi Kurgu Deneyimlerim</b>	
Thomas Balkenhol	
<b>SENARYO</b>	
<b>Senaryo Üzerinde Doktorculuk Oynamak Üzerine</b>	188
Ender Bazen	
<b>SİNEMA KİTAPLIĞI</b>	191
<i>Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu</i>	
Siegfried Kracauer, Metis 2015	
<i>Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyân Eşiği</i>	
Feride Çiçekoğlu, Metis 2015	
<i>Sinema I: Hareket – İmge</i>	
Gilles Deleuze, Norgunk 2014	
<i>Sinemaya Giriş: Korku</i>	
Brigid Cherry, Kolektif 2014	
<i>Sinemaya Giriş: Suç</i>	
Sarah Casey Benyahia, Kolektif 2014	
<i>Sinemada Tarihin Görüntüsü</i>	
Oğuz Makal, Kalkedon 2014	
<b>50. YAŞINDA</b>	
<b>Karanlıkta Uyananlar</b>	204
İlker Mutlu	
<b>ARKEOLOJİ</b>	
<b>Sinema Sanatı (Nijat Özön, 1956)</b>	213
Ayhan Yılmaz	



**IFFR 2015 (21 OCAK – 1 ŞUBAT)\*****Altuğ Kaan Paçacı**

44. Uluslararası Rotterdam Film Festivali (IFFR) başlarken Rotterdam'a her zamanki gibi gri bir gökyüzü, soğuk ve şiddetli rüzgâr hâkim. İnsanlar hani nerdeyse güneşin kendini gösterdiği nadir anlarda mevsimin kış olduğunu unutup baharlık kıyafetleriyle dışarı çıkmaya razılar. Ancak bu, kentin festival havasına girmesine engel değil çünkü nereye giderseniz IFFR'ın kaplanlı estetik logosu karşınıza çıkıyor. Bunda ikinci dünya savaşı sonrası modern mimarîyle yeniden inşa edilen şehrin planlı yapılanması ve dolayısıyla sinemaların merkezde toplanmasının da payı var.



\* Bu yazı (ve ardından gelenler) dergimizin yayın koşulları normal düzeninde kalsaydı 2015'te yayınlanabilecekti. Bir yıllık gecikmenin getirdiği güncellik kaybı için okurlarımızdan samimi bir özür diler; bu gecikmenin büyük ölçüde, basılı yayın yapmanın güçlükleriyle ilintili olduğunun bilinmesini isteriz.

Sinema çıkışlarında puanlanan filmler, internet sitesinde yayınlanıyor ve puanları yüksek olanların diğer gösterimlerinin biletleri günler öncesinden bitiyor. Öyle ya da böyle, her film farklı sinema ve seanslarda defalarca oynamasına rağmen yoğun katılımı değişiklik olmuyor. Festival biterken puan listesinin en üst sıralarında, prömiyerlerini daha önce başka festivallerde yapmış filmler göze çarpıyor. Bunlardan biri olan *The Dark Horse* (Robertson, 2014) izleyici ödülünü kazanıyor. Ancak örneğin kişisel olarak festivalin en iyi filmlerinden biri olduğunu düşündüğüm, sadece memleketi Portekiz’de değil, birçok ülkede kitaplara konu olan yönetmen **Pedro Costa** imzalı *At Parası* (Cavalo Dinheiro, 2014), listenin dibinde en beğenilmeyenlerden biri olarak göze çarpıyor. Belki de filmi beğenenler sinema çıkışında puanlama kâğıdını görevlilere vermek yerine benim gibi saklamayı tercih etmişlerdir, bilemiyorum.

Festivalin ülke dışından katılan konukları bir yana, Rotterdam’ın sanayileşmemiş ülkelerden en yoğun göç alan şehir olması Hollanda’daki diğer film festivalleriyle karşılaştırıldığında uluslararası sıfatının hakkını vermesini sağlıyor. Başka şehir ve ülkelerden gelen konuklar için hazine haritası değerini taşıyan sade ve pratik akıllı telefon uygulaması sayesinde gideceğiniz filmleri takviminize kaydedip kendi programınızı yapıyor, biletleri bir tıkla alabiliyor, filmlerin oynadığı sinemaları, etkinliklerin gerçekleşeceği mekânları harita üzerinde işaretleyerek kolayca bulabiliyorsunuz.

İngilizce yazıların da yer aldığı festival gazetesi her gün basılıyor. Diğer ülkelerdeki festivallerde defalarca gösterilmiş filmler sadece Felemenkçe altyazıyla verilirken, nispeten daha yeni olanlar İngilizce altyazıyla gösteriliyor. Böylece festival festival gezen sinefiller kıyıda köşede kalmış yapıtları keşfederken, yerli halk nicedir beklediği bol yıldızlı filmleri seyretme şansı buluyor.

Ülkenin diğer şehirleri gibi burada da ulaşımın kolay olması, hızlı bisiklet sürmekte ustalaşmış vatandaşların filmlerden kısa bir süre önce evlerinden çıkarak son dakikada yarı fiyatını ödeyerek sinemaya girmesine olanak tanıyor.





IFFR'ın en önemli özelliklerinden biri de bu zaten. Daha cesur bir politikayla yeni ve şimdilik bağımsız olan yönetmenlerin önünü açmak, dil olarak ayrıksı duran filmleri seyirciyle buluşturabilmek. Ancak küreselleşen dünyada artık tüm festivaller Cannes, Berlin, Sundance gibi en büyüklere benzemeye çalışarak kan kaybederken, yönetmenler de filmlerinin öncelikle bu büyük pazarlarda yer almasını istiyorlar. Diğer festivaller, geriye kalan çoğunluktakiler, ancak doğru bir politikayla yönetilirse ayakta kalabiliyorlar. İşte IFFR'da da bu konular son yıllarda sıklıkla konuşuldu. Festivalin eski geleneklerini sürdüremediğinden şikâyetçi olan sinema yazarları, festivalin Büyük Kaplan Ödülü sahiplerinin filmlerinin bile dağıtım şansının az olduğundan yakınıyorlardı. Olumsuz gidişat nedeniyle bazı Hollândalı gazete yazarları âdetleri olduğu üzere tüm festival ekibinin değişip yeni bir anlayışın getirilmesi gerektiğini savunuyorlardı. Nihayetinde muratlarına erdiler, festival yönetmeni bunun son festivali olduğunu açıkladı.

Giderayak kendini ve ekibini savunan festival yönetmeni **Rutger Wolfson**, değişen endüstri şartlarına uyum sağlayabildiklerini, yenilikçi tutumlarını

devam ettirdiklerini söyleyerek buna iki örnek veriyor. İlkinde, çeşitli Avrupa şehirlerindeki sinemalarla kurulan iş birliği sayesinde filmlerin eş zamanlı olarak başka ülkelerde de gösterileceğini, seyircilerin yönetmenlerle yapılacak film sonrası söyleşilere twitter vasıtasıyla katılabileceğini anlatıyor. İkinci yenilik ise ana yarışmadaki filmlerin VOD platformlarında (Video on Demand, 2010 yılından beri çeşitli ortamlarda video gösterimi sağlayan bir yapı) gösterilmesiyle festival dışında da seyirciyle buluşabilme imkanı sağlanması. Geçmişte Cannes FF ödüllü *4 Ay 3 Hafta 2 Gün* (Mungiu, 2007) ve *Amcam Önceki Hayatlarını Arıyor* (Weerasethakul, 2010) filmlerine verdikleri destekten gurur duymalarına rağmen bu başarılarından yararlanmadıklarını, yönetmenlerin filmlerinin ilk gösterimlerini Cannes, Venedik, Toronto ve Berlin gibi festivallerde yapmak istemelerini anlayışla karşıladıklarını anlatıyor. Zaten basına bu durumu anlayışla karşılamadıklarını söylemeleri pek mümkün gözüküyor.

Bu noktada belki de sözü festival ekibinden alıp genç bir yönetmene vermek en mantıklısı. Türü, konusu ve çekim yeriyle dikkat çeken İspanya-Etiyopya-Finlandiya ortak yapımı sürrealist bilimkurgu *Crumbs*'ın (2015) yönetmeni **Miguel Llanso** ile filmi ve festival üzerine konuşuyoruz.\*

*Yıllık film üretiminin çok az olduğu bir coğrafyada, orayı sadece bir dekor olarak kullanarak değil aynı zamanda -sektörün içinden ve dışından- oradaki kişilerle birlikte film çektin. Ancak bir taraftan da bu film, benzer coğrafi özellikleri barındıran herhangi bir yerde de çekilebilirdi. Farklı bir kültürle alışveriş içinde olması filmi nasıl bir değişikliğe uğrattı?*

Bence her film; bir manzarayı, hayatın belirli bir anını, bir durumu ifade ettiğinden çekim mekanları değiştirilemez. Herzog'un, *Fitzcarraldo*'yu bir Hollywood stüdyosunda çektiğini düşünebilir misiniz? Filmler aslında hayattaki deneyimlerimizin bir yansımasıdır. Bu yüzden *Crumbs*'ın, Etiyopya'da, bir süre önce birlikte çalışmaya başladığım aktör Daniel Tadesse'yle çekilmesi gerekiyordu. Filmin, prodüktörlerimiz Yohannes Feleke,

---

\* Söyleşinin çevirisi için Tuğçe Paçacı'ya teşekkür ederiz.



Meseret Argaw ve Daniel Taye Workou, sesçi Quino Piñero ve görüntü yönetmeni Israel Seoane ile yapılması gerekiyordu ve film müzikleri için en başından beri aklımda Atomizador vardı. Bu, öteki “Etiyopya”yı temsil eden homojen bir grupla kültürel bir alışverişi deneyimlemek değil, bir grup insanla yaşamak anlamına geliyor ve bu insanların her biri bir kültürü temsil ediyorlar. İşte o an eşsiz. Bu, ne senaryoda yazıyor ne de daha önceki bir fikirden ileri geliyor.

***Senin gelecek tasavvurunda Noel babalardan hediye almak için bile sadece uslu olmak yetmiyor, önce bürokrasi karmaşasından geçmek gerekiyor. Peki, kişisel dilini korumaya çalışan bir yönetmen nasıl engellerle baş ediyor? Örneğin prodüksiyon aşamasında hangi fonlar arasında koşturdun?***

O zaman protokol ve alışkanlıklar hakkında konuşalım. Dün gece Pasolini'nin *Aziz Matyas'a Göre İncil*'ini (1964) izliyordum ve bu soruya cevap olabilecek bir şey üzerine düşündüm. Ben bir ateistim, mucizeler ve

İsa'nın hayatı benim için etkileyici değil. Filmde daha derin bir şey var ki o da İsa'yla Meryem'in ilişkisi. **Pasolini**, tehlike ve belirsizliklere rağmen oğlunun özgürlüğünü, maceralarını kabul etmesi gereken anne rolüne kendi annesini seçmiş. Kahraman olan İsa değil, insanların birbirlerini kabul ettiklerindeki zaferidir. İsa'nın çarmıha gerilip ölmesinden sonra Meryem ağlar ve yüzündeki çelişki rızaya dönüşür: "Hayatını dilediği gibi yaşadı" dediğinde İsa tekrar dirilir.



**Pasolini** de aynı şekilde öldü. Kimse ölmek istemez. Tabii ki ölmek berbat bir şey. Genç yaştaki bir yönetmen için en zor şey, kader ve bir arada yaşama, yaratıcılık ve hayatta kalma arasındaki dengeyi bulmaktır. Kendi yolunda kimseye zarar vermediğinden emin olman lazım. Peki ya engeller? İspanyol kamu fonları **Crumbs**'ı reddettiğinde, çocukluk arkadaşım ve yapımcı **Sergio Uguet de Resayre** kendi parasını bu riskli işe yatırdı. Yani "Girdik bir alamete, gidiyoruz kıyamete."

*Crumbs'ta farklı tür kalıplarından yararlanmakla beraber bireysel bir görsel-işitsel dil oluşturmaya çalışan bir yönetmenin varlığı hissediliyor. Festivaller de ana akım dışı film üretenlerin sığınakları haline gelmiş durumdadır. IFFR'ın yeni ve farklı yönetmenlere desteği konusunda ne düşünüyorsun? Festivalde bulunduğun sürede ekibinin ve senin izlenimleriniz nelerdi?*



Sanat eserinden kar ve yatırım bekleyen bu çürümüş dünyada, IFFR küçük bir ada, bir bahçedir. Festival, tanınmış veya ruhen yalnız her türden sanatçıyı bir araya getirir. Günümüzde bu bir mucize; neo-liberalistlerin festivale üşüşerek onu hala berbat etmemelerine şaşırıyorum!



***Son zamanlarda konuşulan konulardan biri de Cannes, Berlin, Venedik, Sundance gibi büyük festivallerin pazar gücü karşısında daha küçük ölçekli festivallerin giderek yetersiz kalması. Sen, filminin dünya prömiyerini IFFR'da yaptın. Dağıtım aşamasındaki güçlükleri azaltabilmek adına kendine nasıl bir festival rotası çizmiştin?***

IFFR hala film endüstrisinin taraflarını "Cinemart" sayesinde bir araya getiriyor. Bu bize ABD dağıtımıcısı Indiepix ve New Europe Sales gibi satış ofislerini bulmak için olanak sağlıyor. Filmi dünya çapında dağıtabilmek için onlarla çalışıyoruz. Çok zor bir iş. Her yıl binlerce filmin üretildiği oldukça rekabetçi bir sektör; yatırdıkları parayı ve emeği kurtarmak için de insanlar stres altına giriyorlar. Filminiz dünya çapında birçok kişi tarafından izlense bile, yoksulluk sınırının biraz üzerinde bir hayatı endişe içinde sürdürebilirsiniz.

*Birçok yönetmen filmlerinin yarışmasından rahatsız olsa da daha fazla izleyiciye ulaşabilmek veya sonraki filmlerini yapabilmek adına ödüllere muhtaç durumda. Crumbs'ta popüler kültür imgelerinin ileride birer dini objeye dönüştüğünü görüyoruz. Şimdinin film festivali "ödüllükleri" de geleceğin dini simgeleri haline gelir mi, ne dersin?*

İnsanların buzdolaplarının üzerinde plastik Oscar heykelleri var. Büyükannemin eskiden Guadalupe Bakiresi mozaiği vardı. Bırakalım, herkes buradan kendi sonucunu çıkarсын.

**Vakit ayırdığın için teşekkürler. Yolun açık olsun Miguel!**

Ben de teşekkür ederim!

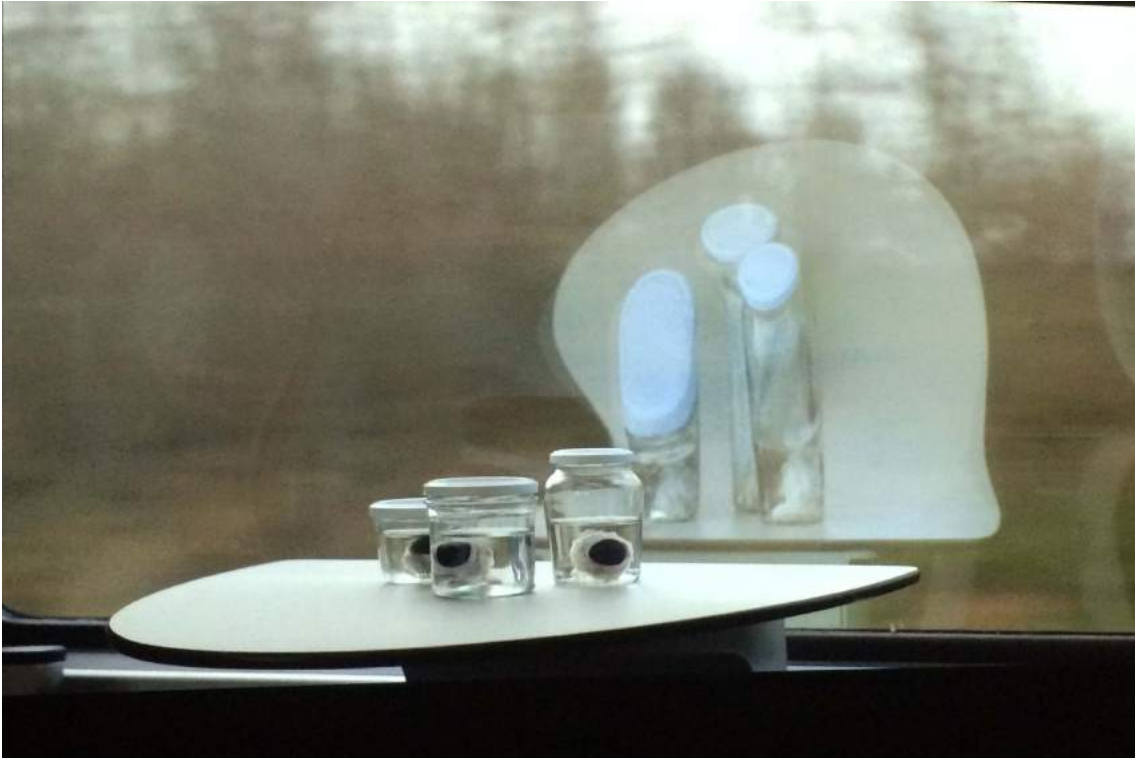
IFFR'ın en çekici yanlarından biri de onu canlı kılan etkinlikleri. **Günlük Propaganda**, basın ofisi gibi dizayn edilmiş bir odadaki ekranlarda çeşitli ulusal televizyon kanalları, internet ve sosyal ağlarda günlük olarak akan, hayatın bir parçası haline gelmiş propagandayı görünür hale getiriyor.





Pop videolarından savaş haberlerine, Coca-Cola reklâmlarından aktivizme farklı alanlardaki propaganda, altyazılı olarak sunuluyor. Tabii ki ekranlarda sadece ülke dışındaki kanalların propagandası görünür kınıyor. Ancak katılımcıların **Kendi Propaganda Filmini Yap** atölye çalışmasında ortaya çıkarttıkları sevimli videolar, ev yapımı da olsa propaganda ihracatı yapabileceklerini gösteriyor.

Küçük bir basım evinde sergilenen *flipbook* (cep sineması) koleksiyonu, sanatçıların, tasarımcıların, fotoğrafçıların ve teorisyenlerin işleri arasında kaybolmanızı sağlıyor. **Sergei Eisenstein**'in 1930'da Paramount'a sunduğu bilimkurgu filme dair notları ve çizimlerinden yola çıkan **Zoe Beloff**'un enstalasyon çalışması **Glass House** (Cam Ev) de burada sergileniyor. **Eisenstein** bir kapitalizm taşlaması olan **Cam Ev**'de gözetim toplumunun insan ilişkilerini git gide zayıflatmasını konu ediyor. Cam evin yalnızca duvarları değil, tavan ve zemini de cam olarak tasarlanmış. Bir taraftan ev maketinin farklı bölmelerine yansıtılmış çeşitli filmleri seyrederken, diğer taraftan da ana ekranda gösterilen kısa filmi izleyebiliyorsunuz.



Etkinliklerin bir kısmı da müzelere taşınıyor; **Bruce McClure**'ın *Karanlığı Kurtarmak İçin Işığı Davet Etmek* isimli çalışması Modern Sanat Müzesi'nde, *Hareket Halindeki Fotoğraf*, Fotoğraf Müzesi'nde sergileniyor. Bu sayede farklı disiplinlerden gelen sanatçıların işleri de sinemayla bağlantılı olarak incelenebiliyor. **Sarah Vanagt**'ın *Uyanma Saatlerinde* (In Waking Hours)adlı enstalasyonu, bakışın başlangıç aşamalarını üç olayla (1632-1851-1978) anlatıyor: 17. yüzyıldaki anatomik bir deney, fotoğrafçılığın ilk yıllarındaki kısa ömürlü bir uygulama ve sinemadaki bir ayna anı.

Festivalin bir yan etkinliğinde organize edilen kısa film otobüsü şehre yansıttığı projeksiyonla bizi hayalden hayale sürüklüyor. Kimi zaman bir evin mutfağındaki yemek sofrasına, kimi zaman bir köprü altına, yoldan geçen bisikletlilerin yüzüne veya karanlık ormandaki sık ağaçlara yansıtılan videoları izliyoruz. Otobüs yol aldıkça şehir sinemayla bütünleşiyor, birlikte başka bir dünyaya dönüşüyorlar.

Festivalin eğlenceye dönük yüzü de iyi organize edilmiş. *IFFR Çalıyor*'da her akşam konukların toplanıp beraber yiyip içtikleri geniş salonda, bir müzisyen-yönetmen, her gün farklı şarkı listeleri çalarak konukların keyifli vakit geçirmesini sağlıyor. *IFFR Geceyarısı*'nda müzisyen-yönetmen **Tom Barman** yönetmen konuklarını sorularıyla tatlı tatlı sıkıştırıyor, ayrıca seyircilerle beraber soru-cevap oynuyor. Festival organizatörlerinden yaşlıca bir teyzenin beni Yunan yönetmen sanarak telaş içinde sahneye çağırması da gecenin bu eğlenceli dakikalarına denk geliyor.

Festivalde yeniden açılan bölüm *Eleştirmenlerin Seçimi*, film eleştirmenlerinin programlamaya katılıp, gösterilecek filmleri seçmelerini ve çekilen videolarda seçimlerinin nedenlerini açıklamalarını içeriyor. **Roger Ebert**'i konu edinen belgesel *Hayatın Kendisi* (James, 2014) bölümü anlamlandıran bir film olarak göze çarparken, **Borowczyk**'un 1981 tarihli erotik filmi *Docteur Jekyll et les Femmes*, üretimine son veren stüdyo Ghibli'nin 2015 yapımı son animasyonu *When Marnie Was There* öne çıkan diğer filmler.



24/7 bölümünde değişen teknoloji ve dünya, *Günlük Propaganda* bölümünde modern propaganda teknikleri, *Gerçekten mi? Gerçekten.* bölümünde sürrealizmin yeniden ortaya çıkması, *Yeniden Kazanılan* bölümünde restore edilmiş klasikler, *What the F!?* bölümünde yükselen feminizm konu edilirken, **Jang Jin** ve **Bruce McClure** bireysel düzeyde odaklanılan sanatçılar.

Festivalin öncelikleri, yeni sinemacılara verdiği önemle ortaya çıkıyor. Birçok organizasyon düzenlenerek yönetmenler, basın ve endüstriden insanlar ile bir araya getiriliyorlar. Yeni yönetmenler keşfetmek için hazırlanan *Parlak Gelecek* programından iki film, **Debbie Tucker Green**'in *Second Coming*'i *Büyük Ekran Ödülü*'ne ve **Isabelle Tollenaere**'in *Battles*'ı *FIPRESCI Ödülü*'ne layık görülüyor. Uluslararası festivallerden seçilmiş filmlerden oluşan *Spektrum* bölümünde sırasıyla Asya ve Hollanda filmlerinin dağıtımını desteklemek için kurulmuş NETPAC ve KNF jürileri *Poet on a Business Trip* (Ju Anqi) ve *Key House Mirror* (Michael Noer) filmlerini ödüllendiriyor. CineMart üç projeye geliştirme ödülü veriyor; *Gittiği Kadar* bölümünde



gösterilen kısa filmlerden başarıya ulaşanlar, paranın yanı sıra dijital kamera hediye edilerek destekleniyorlar. Festival kapanırken değişik coğrafyalardan üç film, Kübalı **Carlos M. Quintela**'nın *La Obra Del Siglo*'su, Jakrawal **Nilthamrong**'un Tayland yapımı *Vanishing Point*'i ve Perulu **Juan Daniel Molero**'nun *Videophilia (And Other Viral Syndromes)*'u sadece ilk ve ikinci filmlerin yarıştığı 2015 *Havos Kaplan Ödülü*'nü paylaşıyorlar.

Bir festival bitiyor, diğeri başlıyor; şiddetli esen rüzgar sanatseverleri Rotterdam Modern Sanat Festivali'ne; film izlemekten bıkmayan sinefilleri daha da uzağa, Berlin Film Festivali'ne savuruyor. Gri gökyüzü birkaç günlüğüne yerini güneşe bırakınca baharlık giysiler dolaplardan çıkıyor, bisikletlerle yola çıkılıyor. Şehre yansıyan sinemanın izleri silinmiyor, festival bitse de hafızamdaki görüntüler, şehri daha renkli kılıyor.



## GERİLİM OLUR MUSUN?

Recep Özdaş

Köksüz

Yönetmen: Deniz Akçay

Oyuncular: Ahu Türkpençe, Lale Başar, Savaş Alp Başar, Melis Ebeler

Senaryo: Deniz Akçay

Görüntü Yönetmeni: Ahmet Bayer, Deniz Tortum

Sanat Yönetmeni: Haluk Ünlü

Kurgu: Ruşen Dağhan

2014 / 81' / Türkiye

Türkiyeli herhangi bir dram hikâyesinin görünmeyen öteki yüzünü çoğu zaman gerilim oluşturur. Bizim buraların söylenmeyen ama gösterilen, anlatılmayan ama açık edilen tüm hikâyelerinde potansiyel bir 'sırat köprüsü' mevcuttur. Söylenmeyen de anlatılmayan da içerisinde gerilimi mutlaka barındırır ve de toplumsal bir mahkemeyi. Bu gerilimin açık edildiği anlarda ise çatışmanın beslediği toplumsal değişim ve antagonizmanın öngördüğü günlük yaşam uzlaşısı anlam bulur. Bu anlam süs değildir ya da prodüksiyona meze olacak cinsten bir 'kara fon' sahteliği yoktur. Aksine, günlük yaşama öylesine gömülüdür ki herhangi bir toplumsal kazı sonucu ya da kazara gün yüzüne çıkan gerilim içinde, kurgunun gerçeği örttüğü iddiasını bile ortaya koyabilir.

**Köksüz**'deki örtük gerilimin, kurgunun önünde bir tavşan koşucu gibi depar atması da filmi izleyeni - tavşanın aslında bir kurgunun ve oyunun parçası olsa da - gerçeği bir koşu parkuruna salan ve özünü bu durumun yeniden üretimiyle yarıştıran bir dramaturjik çözümlenmeye ittiği söylenebilir.

İşte bu yüzden Türkiyeli hikâye anlatımında ve sinemasal katarsiste ‘Anadolu toplumsal gerilim’ janrından söz edebiliriz. Nasıl ki Latin Amerika sineması büyüğü gerçekliğin perdedeki temsiline örnekse, Türkiye sineması da alt-orta sınıf toplumsal gerilimini perdeye ister istemez yansıtıyor. Tabii, bu gerçeği sembolizme kurban eden birçok bayat hikâye de mevcut. Fakat bu riski göze alarak riskten gerilime, gerilim toplumunun kentsel kesitini doğrucu bir anlatımla sunduğu için **Köksüz**, toplumsal olanın filmi. Toplumsal alanın verdiği gerçekçilik hazzını filmin hızlı temposuyla alışılmadık bir ekseninde anlattığı için de riskini ikiye katlamış. Diğer bir risk de hikâyenin düz çizgisel zamanın şart koştuğu eylemlere, başlangıç ve bitiş noktalarına getirdiği eşzamanlı anlatım. Yani klasik hikâye anlatımından kaçarak şimdi ve burada gerçekleşen, ne olacağının tahmin edilmesine gerek kalmadan, uzamsal bakışı önceleyen ve artzamanlı tarihsel fetişizmi söküme uğratan **Köksüz**, riskleriyle fazlasıyla yüzleşiyor. Peki, bu yüzleşmeden alınıp çıkabilen bir film seyri oluşturuyor mu yönetmen **Deniz Akçay**? Bu sorunun cevabını yine toplumsal alanda ve filme gömülen alt metinlerde arayalım...

İlkin, anne-kız geriliminin ön plana çıktığı bir anlatımda ne anneyi önceleyen ne de kıza hak veren bakış, ‘ne kız ne anne/ hem kız hem anne’ demeyi becerebiliyor. Türk sinemasında ikili karşıtlıklardan nemalanarak kabul görmüş hikayeciliğin sağlam kolonlarına yaslanan filmler, başat karakterler arasında ‘hem... hem...’ söylemi kuramaz. **Köksüz** bu söylemin bir tık ötesinde, elektronlarına ayrılması an meselesi olan çekirdek ailenin diğer çocuk karakterlerine de hak veriyor. Bu hak veriş iyi-kötü ayırımının muğlaklaştığı Amerikan kahramanlık hikâyelerinin uçuculuğuna benzemiyor. Daha çok post-travmatik stres belasının yakaladığı en ufak toplumsal denge içinde çekirdek ailenin dallanıp budaklanma gerçeği gibi. **Deleuze**’ün ‘köksap’ diye kavramsallaştırdığı esneme ve genişlemenin toplumsal hali gibi. Çekirdeğin merkezinde, dolayısıyla kökün timsali babanın kaybında vuku bulan hikâyede, kök bitkisinin toprağın altındaki ‘ölü-gerçekliği’, filmin ikinci yarısına beklenmedik ve anlamlı bir hareket katıyor. Ölü babanın ölmeyen iktidarı ve kayboluşun hayaleti, ailenin üstüne psişik hikâyeler yağmuru yağıyor. Babanın ölümlerle kastre ettiği anne, abla, kardeş, küçük kız, bize



babanın yokluğundaki acıyı değil, babanın varlığındaki hegemonyanın yokluğa nasıl da yansıdığını anlatıyor. Hikâyenin miladı film içerisinde izlemediğimiz babanın vefatı. Bir tür ulaşılamayan idea ve anıt gibi. Bu milat 'köksap'ın da başlangıcı. Aile, dağılmaca gibi görünen bir hücre-aile hikâyesinden fazlasını gösteriyor. Dağılarak genişleme! Yokluk anının sonsuz yokluk ve daimi hüznü varacağı varoluşsal bir düşünsel evren. Bu evrenin genişlediği bir sapma hikâyesi. Sapma derken dilin ikili karşıtlığında aranamayacak, anlamı terse çeviren bir gelişme ve büyümeden bahsetmek daha doğru. Yani çekirdek aile, merkezinden kurtularak zincirlerinden de kurtulabilmenin sinyallerini veriyor. Anne Nurcan'ın mutsuzluğuyla yüzleşmesi bundan ötürü. Yoksa filmin kocasını kaybettiği için Nurcan'da mutsuzluk baş gösterdi gibi bir önermesi yok. Aksine yıllarca kocasıyla yaşadığı için, ölümden sonra çark eden bir mutsuzluk miladı var. Bu yüzden anne Nurcan, kızına 'Evlenirsen mutsuz olacaksın' diyebiliyor. Ve bu yüzden anneanne torunu için 'Gelinlikle gidiyorsa ancak kefenle geri dönebilir' diyor. Ve evliliğin öznesi gibi görünen Feride bu yüzden nişanlıyla ilk öpüşmesi sonrası deli gibi dişlerini fırçalıyor. Çünkü o bu hikâyenin öznesi değil aslında. Annesi ve anneanesi gibi bir çarkın nesnesi.



Öyle ki babayı kaybeden ailenin çocukları filmin finalinde, elektron ve protonlar gibi birbirilerinin etrafında dönerek kuantumu çağrıştıran bir taziye merasimi sergiliyorlar. Harman dalı! Ve bu taziyenin getirdiği düğünden sonra karakterler için hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı duygusunu çabucak hissediyoruz. Ablanın düğünü ise hasat sonrası başlangıç sevinci gibi okunabilir. Kötücül annenin bile gözyaşlarını 'Düğünümde ağlama ki bu düğün kavuşmanın habercisidir' gibi okuyabiliriz.

'Düğünümde ağlama ama beni birazcık da olsa anla' demeye getiren abla Feride'den daha gerçek bir karakter ise hikâyenin hakkını çok iyi veren anne Nurcan. Nurcan'ın kötücül olmayan toplumsal 'hin'i, obsesif-depresif hezeyanları ve sosyofobisi anne-kız gerilimine çok iyi yansıyor. Erkek olmaya çalışan yetim İlker'in ise erkeklik çıkmazları, filmde daha geniş yer bulan anne-kız hikâyesinin biraz gerisinde kalmış. Ya da erkekleşme hikâyeleri ve sancıları fazlaca konu edildiği için anne-kız hikâyesi daha albenili.

Anne Nurcan'ın televizyon ve temizlikle olan seviyeli birlikteliği, sırt üstü yatarak yüz üstü bıraktığı çocuklarının çıkmazları; uğursuzluğu, kendi bilincinin taşrasında arayarak etrafına yüklemesi... Tüm bunlar onu görünmeyen kadınlar toplumunda gerçek bir görünür karaktere büründürüyor. Görünmeyen kadınların görünmeyen depresyonlarından hiç bahsetmediğimizi düşünürsek, **Köksüz**'ün son zamanların en devrimci anne karakterini yarattığı cesur bir kahramanlaştırmadan söz edebiliriz. Bu noktada ise erkeklikten devralınan yeni bir düzleme kayıyor hikâye. Hegemonik kadınlık hikâyesi! Ben bu durumu erkeği merkeze alarak, erkeğe özenilen, erkeklikten devşirilen sahte bir iktidar meselesi gibi görmüyorum. Aksine Nurcan'ın kötücül hezeyanları kadınlığı ve anneliğiyle doğrudan ilgili; kaybolan baba iktidarının kalıntıları değil. Bu annelik durumunu da yukarıda bahsettiğim 'bize özgü gerilim'de aramak mümkün.

Yani kadınlığı oluşturan şey erkeklik değil; toplumsal olaylar çok katmanlıdır ve kendi bağlamını yaratır. **Köksüz**'ün aile odaklı hikâyesinde sadece gerilimli-depresif kadın hikâyelerinin etkisi yok. Sosyokültürel bağlamın ve hatta coğrafyanın bile gücü mevcut. İzmir'de geçen film, kentin çevre-çeperlerinin Anadolu'luluk ve Egelilik arasındaki çatışmalarının mekânsal okumalarına da



olanak veriyor. Nurcan'ın otobüs sahneleri, anksiyete ve atakla örülü kamusal mekân sahneleri, neredeyse filmin en tatmin edici görsel-mekânsal anlarını sunuyor.

İzmir'in dram hikâyelere çok yakışan bir yanı var. Kentin cenabet ve uğursuz imalarını *Masumiyet*, *Kader*, *Bornova Bornova*, *Karnaval* gibi filmlerin anlattıkları hikâyelerin gücüne çok yakıştırmıştım.

Muhteşem genç yetenek, Oidipus sinemacısı **Xavier Dolan**'ın *Annemi Öldürdüm* ve *Mommy* gibi filmlerinin çağrıştırdığı katastrofik durumları da anmak gerek. *Köksüz* ve **Xavier Dolan** filmleri arasındaki en görünür fark, 'toplumsal altyapılar'. Yoksa ikili çatışmalar özelinde filmler uzaktan akraba bile sayılabilir.

*Köksüz*'ün izleyiciyi çok fazla indirgenen bir yere oturttuğu tek konu ise babanın ölümüne olan vurgunun yukarıda bahsettiğim tersine okumalar dışında, 'baba ne kadar da önemliymiş' mesajı verme tehlikesi. Varlığı aileyi yıkılmaz ve sapasağlam kılarken, yokluğunda bütün ilişkileri pamuk ipliğine dönüştüren bir baba figürü 'Bu kadar dağılmak da hiç gerçekçi değil' dedirtebilir. Ne var ki hikâyenin asıl vurguladığı bu değil. Aslolan varlığı yokluğa incelemek değil, varlığa içkin toplumsal gerilim potansiyelini yok oluştan önce görebilmek!

## BABASI GİBİ ERKEK EVLAT!

Ebubekir Çetinkaya®

**Soshite Chichi ni Naru / Like Father Like Son**

**Yönetmen:** Hirokazu Koreeda

**Senaryo:** Hirokazu Koreeda

**Görüntü Yönetmeni:** Mikiya Takimoto

**Kurgu:** Hirokazu Koreeda

**Oyuncular:** Masaharu Fukuyama, Machiko Ono, Keita Nonomiya, Yoko Maki

2013 / 121' / Japonya

Filmdeki anne olup sevimli bir erkek çocuğun elini tutarak babasından kurtarma telaşı kaplar içimizi. Sonra ise bir anda kendisinden kaçtığımız babanın elini tutuveririz. Bir yanımızda oğul, diğer yanda baba. Kaçmak istediğimiz kocaman erkek bir dünya kaplayıverir bizleri. Kaçacak bir yer yokken bir anda vicdan yetişiverir imdadımıza.

“Benim Babam, Benim Oğlum” şeklinde Türkçeye çevirebileceğimiz, **Hirokazu Koreeda** tarafından yazılan ve yönetilen *Like Father, Like Son*, bizleri "duygularını sertlikle örtmüş" erkek yüzü ile karşılaştırır. Hırslı ve hoyrat Japon erkekleri sinirlerimizi bozar ve kararımızı filmin en başından verir: kötü karakter baba rolündeki kişidir. Film ilerlediğinde ise kötü adam iyi adama dönüşüverir. Ryota ve Midori Nonomiya çifti ile Yudai ve Yukari Saiki çiftlerinin bebekleri doğum sonrası hastanede bir karışıklıkla yanlış ailelere teslim edilir. Çocuklar 6 yaşına varınca okul kayıtları için istenen kan testleri sonucunda, bilinen anne ve babalarıyla akraba olmadıkları anlaşılır ve durum

---

® ebubekircetinkaya@yahoo.com

ebeveynlere aktarılır. İki ailenin de ne yapacağı başroldeki “baba” Ryoto Nonomiya'nın tavrıyla belirlenir. Ryoto Nonomiya'nın filmde baskın olması bir Japon ailesinde baskın olmasını gerektirecek sebeplerden kaynaklanır. Bir kentli ve üst sınıf "erkeğidir" ve zengindir. Önemli olan diğer bir unsur ise çocukların “erkek” oluşudur. Çocukların erkek olmalarının filmde altı çizilmemiş olsa da yönetmen tarafından erkek evlat tercih edilmesinin ardındaki nedenleri anlamak için Japonya'nın toplumsal yapısına yakından bakmamız yararlı olabilir:

Japonya'nın günümüz itibarıyla bir robot krallığı olarak teknoloji ve ekonomi alanlarında dünyada söz sahibi olmakla beraber geleneksel toplum yapısının izlerini de güçlü bir şekilde sürdürdüğü görülmektedir. Sanayileşme sürecini tamamlamadan önce, KOAZA adı verilen Japon köy toplumu sosyal ve üretim boyutlarında köy ve "kökaileyi" merkez alan bir yapıya sahipti. Sistem olarak köy, Japonya'da yaklaşık 15 asırlık yerleşik bir birikime sahiptir Buna bağlı olarak, günümüzdeki toplumsal normlar ve kültürel tabular da elbette ki, bireyin davranışlarını tek başına belirlemesini zorlaştıracaktır.

Japon toplumunda temel prensip olarak evin büyük erkek çocuğunun ailenin malvarlığını, aile mesleğini devam ettirmek gibi geleneksel yapıdan kaynaklanan görevleri olması sebebiyle, evin diğer -ikinci ve varsa üçüncü erkek- çocuklarının kente göçü, aşırı nüfus sorunu başlığı altında en çok işlenen konuların başında gelir ve bu konu “ İkinci, Üçüncü Erkek Çocuklar Sorunu” (Jisannan Mondai) terimini Japon sosyolojisine kazandırmıştır. Ailenin tüm malvarlığının büyük erkek evlat tarafından sahiplenilmesi yasalar tarafından korunmaktadır ve günümüzde veraset sistemi aynen kırsal Japonya dönemindeki gibi devam etmekte erkek evlat aile içerisinde daha kıymetli olmakta ve soyun devamını sağlamaktadır.<sup>1</sup>

Bu bilgiler ışığında **Hirokazu Koreeda**'nın tüm filmografisine baktığımızda temel izleğinin kırsallık ve kentlilik arasında sıkışmış ve deyim yerindeyse birer “robot” olmak zorunda kalmış Japon erkeklerinin durumunu görünür kılmak olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki erkek karakterler “erkek” olma hallerini

---

<sup>1</sup> Bkz. Ozsen Tolga, “Robot Krallığı Japonya'nın Görünmeyen Yüzü: Dünden Bugüne Japon Kırsalı” [http://www.sosyolojiderneji.org.tr/dergi/pdf/sos\\_aras\\_der\\_2011\\_2\\_Ozsen\\_Tolga.pdf](http://www.sosyolojiderneji.org.tr/dergi/pdf/sos_aras_der_2011_2_Ozsen_Tolga.pdf)

ataerkil düzendeki konumlarını sarsmamak adına çoğu zaman “sert” olmak veya sert görünmek yoluyla dışa vururlar.

*Like Father Like Son*'da birbirinden farklı iki aile ve aslında birbirinden farklı iki baba görülür; çünkü babaların kimlik ve karakterleri ailelerin yapısında son derece etkilidir. Nonomiya ailesi bir plazada yaşar, Ryota hırslı bir üst sınıf çalışanıdır (patron değil, üst sınıfa işçi olarak girmiş ve çok para kazanan takım elbiseli bir işçidir). Onun ailesinden çaldığı zaman işyerinde fazla mesai olarak patronunun daha huzurlu yaşamasını sağlar. Bunun yanı sıra anne Nonomiya çok şık bir evde hep yalnızdır, kocasının işinden artan zamanında kendisini sevmesi için bekler haldedir.



Diğer taraftan Saiki ailesinde azıcık saf, para kazanamayan, evinin bir odasını dükkan olarak kullanan baba Yudai sınıfsal konumundan ötürü filmdeki edilgen tarafa karşılık gelir, hastanede karışan çocuklarının akıbetini baba Ryota'ya bırakmıştır. Annelerin ise aslında en başından kararları bellidir: doğurdukları değil, 6 yaşına kadar beraber oldukları evlatlarıyla hayatlarını sürdürecektir. Oysa onların fikirlerini soran yoktur. Aslında evlat sahibi babadır. Anneler sadece eşlerinin çocuklarını taşıyan birer araçtır. Hatta babalarına benzeyecek şekilde çocuk yetiştirmek zorunda kalan bir aile çalışanıdır. Ryota, süreci kendisini robot gibi çalıştıran patronundan aldığı bir



fikirle çözmeye çalışır: “İki çocuğu da evlat edinerek onlara bakmak”. Bunu da avukatıyla anlaşarak halletmeye çalışır ancak bu durum yasal olarak mümkün olamayınca da yine Ryota’nın isteğiyle çocuklar değiştirilir.

Filmde bir kötü adam aranacaksa kuşkusuz bu, Ryota olabilir. Ondan nefret edip etmeme hissiyle bocalarken birden bire kendinizi Ryota için derin bir üzüntü duyarken bulabilirsiniz ya da neredeyse eşine fiziksel şiddet uygulamasını beklediğiniz anlarda onun soğuk ve mutsuz duruşuyla Ryota’dan nefret etmenin eşiğinden dönebilirsiniz. Farkına varmadan Ryota’ya karşı duyduğunuz üzüntü, Ryota’nın ailesini ziyaret ettiği sahneyle anlam kazanır. Ryota yaşlı babasının tam bir kopyası ve aynı zamanda bu babadan arta kalan bir yıkıntıdır. Geçirmiş olduğu mutsuz çocukluğun acısını onunla konuşmayarak ya da arada ona yönelttiği ima dolu bir iki lafla çıkarmaya çalışır. Japon aile yapısındaki ikinci ve üçüncü erkek çocuğun konumunu hatırladığımızda Ryota’nın ailedeki değersiz konumu daha anlaşılır hale gelecektir; çünkü Ryota bu sahnede abisiyle beraber görüntülenmektedir ve zamanında kente giderek köle gibi çalışmak zorunda kalanın ve aile tarafından gözden çıkartılanın Ryota olduğu anlaşılır. Ryota’nın annesi de aynen Ryota’nın eşi gibi naif ve hizmet eder konumdadır. Ryota’nın babasının da söylediği şu sözler filmin adını tümüyle açıklar bizlere: *“Ailenin anlamı budur, beraber yaşamasalar da çocuk aileye çeker. Soy meselesi aynı atlardaki gibidir. O çocuk gitgide senin gibi olacak. Ama Keita hep daha çok öz babasına benzeyecek”*.

Ryota’nın ailesi sınıfsal olarak da dikkat çeker, baba bir kentte kapıcılık yapmaktadır. Kırsal hayata göre bir sınıf atlamış, bir kent apartmanında zenginlere hizmet etmektedir oğlu Ryota’nın patronuna hizmet etmesi gibi. Ryota’nın babasıyla olan ilişkisini gördükten sonra 6 yaşına kadar birlikte yaşadığı oğlu Keita’ya yaklaşımını daha iyi anlayabiliriz. Ryota arada kalmış bir hayata sahiptir, köle gibi bir burjuva çalışanıdır ve hizmet ettiğine benzemek ister. Keita çok sevmese de sırf babası istiyor diye piyano çalmayı öğrenmelidir. Keita Ryota’ya değil annesi Nonomiya’ya benzemektedir. Hayata dair hırsları yoktur, çok naiftir; bu haliyle babasına benzemez ama benzemek için çok mücadele verir. Bu mücadele, Anne Nonomiya’nın Ryota’ya söylediği *“Keita çok çabalıyor, senin gibi olmak istiyor.”* sözlerinde karşılığını bulur. Filmde

üçüncü kuşağı temsil eden Keita'nın babaya benzeme mücadelesinin çocukta yarattığı tahribat bizi Ryota'nın çocukluğuna dair bazı verilere de götürür kuşkusuz. Kendisine benzemeyen oğlu Keita'nın karşısında Ryota geçmişinden getirdiği “soğuk bir duvarla” durmaktadır; bu duvara bazen kendisi çarpar bazen de Keita. Keita'yla babasının kendisiyle kurduğu ilişkinin benzerini kursa da bundan canı yanan yine kendisi olduğu için Keita'ya nasıl davranacağını bilemez. Çocuklar uyum sağlasın diye iki aile sık sık bir araya geldiğinde Ryota, diğer ailenin babası Yudai Saiki'den ne kadar farklı olduğunu görür. Yudai her evladın keyifle zaman geçireceği ve ileriki yaşlarına bir yığın keyifli anı taşıyabileceği bir babadır. Kariyerinde çok başarılı olan Ryota'ya “babalık” dersi verir. Çocuklarıyla uçurtma uçurur, onların oyuncaklarını tamir eder ve hep birlikte banyo yaparlar. Duygusal paylaşım üst safhadadır Saiki ailesinde; başka bir sınıfa benzemek için çocuklara verilen görevler ve konulan kurallar da yoktur.



Fakat bir ailenin mutluluğunun yine bir “babadan” kaynaklandığı (!) görülür Saiki ailesinde. Oysa anne Saiki eşinden çok daha zeki, duygusal ve eli iş tutan bir kadındır. Kadının pasif gösterilmesi filmin geneline sinmiş durumdadır; tıpkı Japon aile yapısında olduğu gibi kadınlar burada da yardımcı oyuncudur. Onlara verilen eş ve anne olma görevleri çok net şekilde tanımlanır.

Bebeklerinin karıştığını 6 yıl boyunca nasıl fark edemedikleri hem mahkeme hem de çevreleri tarafından acımasızca sorgulanır ve yadırganır. **Koreeda**'nın bir önceki filmi *Still Walking* bizleri bir bakıma *Like Father Like Son*'a hazırlar niteliktedir. *Still Walking*'te de evin ikinci erkek evladının şehre göçüyle artık "ikincil" evlat olduğu çok trajik bir şekilde gösterilirken yine kadınlar kendilerine biçilen edilgen rollerle aktarılır. Her iki filmde de büyük anne rolündeki kadınların saygınlığı gösterilirken yine de bir erkek kadar söz sahibi olamayacakları görülür. Baba ve oğulları arasında bir köprü gibidirler, baba gibi oğullar yetiştirmek vazifeleridir. Filmde kadınlar aslında en trajik haldeki karakterlerdir, bir varlıkları yoktur ve erkek üzerinden var olurlar. Tüm hisleri erkeklerin hislerine bağlıdır. Erkeğin mutlu olması kadının mutlu olmasını sağlar Ryota'nın mutlu olmasının eşi Midori'nin mutlu olmasına yetmesi gibi.

Aslında yönetmen **Koreeda** ataerkiyi eleştirerek kadın, çocuk ve yetişkin erkek travmalarının altını çizmiş olsa da filmde bir "toplumsal baba erkek" modeli çizmeyi de ihmal etmemiştir. Mesela ideal baba elektrik işlerinden anlar çocuklarının oyuncaklarını tamir edebilir.

Ryota geçmişinden, babasından getirdiği soy takıntısıyla çocukların öz aileleriyle değiştirilmesini sağlar. Ancak çocukların gittikleri ailelere uyum sağlaması pek kolay olmaz. Ryota, Keita'dan kalan fotoğraf makinesinde kendi fotoğraflarını görür. Fotoğraflarda Keita'nın babasını ne kadar sevdiğini gösteren çok özel anlar vardır. Ryota'nın gözlerinden bir anda yaşlar boşalır ve o ana kadar kötü adam-iyi adam çatışmamız yerle bir olur. Nonomiya ailesi öz evlatları Ryusei Saiki'yi ailesine vermek ve Keita'yı almak üzere Saiki ailesine giderler. Ryota oğlu Keita'dan özür diler. Bu özür ataerkinin çocuk, kadın ve erkeklerden özürdür aslında.

## YERALTI'NIN İNSANI

Osman Özarslan

### Yeraltı

**Yönetmen:** Zeki Demirkubuz

**Senaryo:** Zeki Demirkubuz

**Görüntü Yönetmeni:** Türksoy Gölebeyi

**Sanat Yönetmeni:** Nihan Güneş

**Kurgu:** Zeki Demirkubuz

**Oyuncular:** Engin Günaydın, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın, Murat Cemcir, Feridun Koç

2012 / 107' / Türkiye

### Giriş

**Zeki Demirkubuz**, şüphesiz ki yakın dönem Türkiye sinemasının en önemli yönetmenlerinden birisi. Onun bu başarısı, belirli temaları ve objeleri belirli bir sinematografik dil içerisinde ama her filmde başka bağlamlarda ve başka mânâ evrenlerinin kapılarını aralayacak şekilde kullanabilmesinden kaynaklanıyor. Bu bağlamda **Demirkubuz**'un mahir olduğu temalar, mekanı klostrofobik hale getiren yoksulluk, libidinal itkiler tarafından sınırları zorlanan etik ilkeler ve tabu alanları, sıkıntı, taşınması zor hikayeler ve yaşanması zor hayatlar olsa gerek.

**Demirkubuz**'un 2012'de çektiği *Yeraltı* da benzer temalar üzerinden ilerliyor. Hikayenin çatısını kuran öğeler benzer olmakla birlikte, bu öğelerin kurgulandığı hikaye başka bir mecrada aktığından, filmin temel sorunsalı da başka ilişkiselliklere çarparak ilerlemek durumunda kalıyor. Bu filmin en önemli ögesi *sıkıntı* için de bu durum böyle. Diğer **Demirkubuz** filmlerinin

tersine, sıkıntı burada bir yaşam ağrısı ya da oluşturulmuş (*constructed*) bir durum değil, insan doğasına ve zamanına içkin bir varoluş ontolojisi şeklinde ele alınıyor.. Filmin ikinci önemli ögesi ise, **Demirkubuz**'un çok sevdiği bir başka tema olan *etik açmazlar*. Bu öge de *Masumiyet* (1997), *Kader* (2006), *İtiraf* (2001) ve *Kıskanmak* (2009) filmlerinde kurulan zülfiyâre bağlı libidinal sıçramalar ile ahlaki tabuların arasında sıkışan öznenin etik açmazlarıyla yüzleşmeleri üzerinden değil, hepsi birbiriyle derinden ilişkili olan siyasi duruş, entelektüel ahlâk ve öznel tutarlılık üzerinden yapılandırılıyor. Filmin üçüncü önemli teması ve sorunsalı ise *alışmak*. **Demirkubuz**'un, filmin senaryosunu esinlendiği Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ına (1985) en sadık kaldığı yer işte bu alışma teması. Ne var ki, burada bahsedilen alışkanlık herhangi bir alışkanlık (*habit*) değil. **Demirkubuz** ve Dostoyevski'nin burada alışkanlıktan anladıkları, Lacan'ın *Jouissance*<sup>1</sup>, Sloterdijk'in *sinizm* diye tarif ettiği şey; yani modern insanın içinde bulunduğu bu adaletsiz dünyaya alışmayı ve hatta ondan zevk almayı bir iptila haline getirmesinden doğan sosyal semptomlar ve psikolojik patolojiler.

## I. Sıkıntı ya da Varoluşun Dayanılmaz Ağırlığı

“Koskoca adam köpek gibi uluyor Muharrem Bey..”

*Yeraltı* üzerine yapılan incelemeler genelde bir klişe üzerinden başlıyor: “... bürokrasinin başkenti Ankara'da modern insanın yaşadığı sıkıntılar üzerine bir film...” Bu klişe aslında, Türkiye sinemasının asıl gövdesinin takip ettiği batı sineması ve edebiyatı için de söylenebilir. Kent yaşamında sıkılan insanın kendini taşranın asudeliğine, tasavvufun dinginliğine, doğanın kollarına atması en çok tüketilmiş kanonik senaryo güzergahlarından olsa gerek. Ben, **Demirkubuz**'un sıkıntı teması için en azından bu filmde böyle bir izlek kurmadığını; varoluşçu felsefenin Türkiye ve dünya sinemasındaki en önemli

---

<sup>1</sup> Lacan'ın bizzat kendi isteği üzerine Fransızca kullanılan ve çevirisi çok tercih edilmeyen bir sözcük. Haz ve keyif gibi anlamlara geliyor ama hazdaki cinsel içerik, keyifteki eğlence nosyonlarından tümüyle farklı göndermeleri var. Daha ziyade, arzu edilen nesnenin eksikliğinden ve özleminden duyulan haz gibi düşünülebilir.

müfessirlerinden birisi olarak sıkıntıyı insan ilişkilerinin doğal bir sonucu değil, onun ontolojik varoluşunun doğal bir yönü olarak görmeyi yeğlediğini düşünüyorum.

**Demirkubuz**'un sıkıntıyı insan varoluşu hanesine yazmasının en açık göndermesi, Muharrem'in yaşadığı iğrenme, bulantı ve kusma durumları. Varoluşçu felsefenin ve edebiyatın en önemli temsilcilerinden olan Sartre'in başyapıtı olan *Bulantı*'nın temel öğeleri olan iğrenme, bulantı ve kusma '*insanın saf gerçeklik ile karşılaşmasının kaçınılmaz sonucudur*' (Sartre, 1994). Muharrem de, kendi sinikliğiyle, dostlarının riyakarlığıyla ve hayatın acımasızlığıyla ortaya çıkan gerçeklerle her yüzleştiğinde; kendinden, arkadaşlarından ve hayattan iğrenir. Bu tür yüzleşmelerin en derinden ve sert biçimde yaşandığı yemek gecesinden sonra, arkadaşları kendisini yüzüstü bırakıp gidince çıldırır, onların kaldığını düşündüğü oteli basar, ortalığı birbirine katar, otelin korumaları tarafından yaka paça dışarı atıldıktan sonra gerçeğin bu en ham haliyle yüzleşmeye daha fazla dayanamaz ve kusar.

*Yeraltı*'nda yalnızca gerçeklik değil, gerçekliğin içinde aktığı zaman da sıkıcıdır. Bu sıkıcılık, temelde tekdüzelikten (Heidegger 1996, Kant 2001) ve dünyanın tümüyle dünyevi bir yer olmasından kaynaklanır. Goodstein, hayatın armonisini ve ritmini bozan bu tekdüzeleşmeye (*repetition*) niteliksiz deneyim (*unqualified experience*) der (2005). Weber ise bu deneyimi niteliksiz kılan şeyi daha çarpıcı bir şekilde açıklar: Ona göre dünyayı tekdüzeleştirerek büyüsünü bozan şey, kapitalist toplumun örgütlenme ve disiplin düzeyinin en somut hali olan bürokrasidir (Weber, 2005) ve kahramanımız Muharrem, onun hayatının da üzerine karabasan gibi çöken bu bürokratik örgütlenmenin basit bir memuru olarak onun hem faili hem de mağdurudur. Zaman ve sıkıntı bahsinde ismini zikrettiğimiz tüm bu kült düşünürler, özellikle Goodstein, ortaçağlarda ruhbanların ve soyluların bir ayrıcalığı olan sıkıntının (*seclusion, contemplation, inziva*) bayağı ve tekdüze bir şey haline gelmesini modern zamanlar ile eşitlese de; **Demirkubuz** zaman sıkıntısını, dikkatle takip ettiği bir başka önemli düşünür olan Nietzsche'nin yorumuyla ele almayı tercih eder.

Bilindiği üzere Nietzsche tarihi, Zeus'un politik olarak zuhur etmiş hali olan Platon ve onun her şeyi akıl üzerinden dolayımlayan ve aklın işlevselliğine göre



değerlendiren *Devlet* adlı yapıtından önce ve sonra olarak ikiye böler (Nietzsche, 2005). Bu araçsallaştırma ile insanın ahmaklığı baki kılınmış, Hristiyanlığın ardından ise köle ahlakı temel etik ilke olarak genel kabul görmüştür (Nietzsche, 1998). Nietzsche'ye göre, Platon ve İsa'dan beri insanlık, işte bu köle ahlakının ve ahmaklığının değişik versiyonlarında yaşamaktadır ve onun başyapıtı *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te bu tekerrür, sonsuz dönüş (*eternal return*) olarak adlandırılır ve akşam vakti uluyan köpek metaforuyla takdim edilir. "*Daha önce de böyle bir köpek uluması işitmiş miydim? Düşüncelerim geriye doğru koşuyordu. Evet! Çocukken, - en uzak çocukluğumda - böyle bir köpek uluması işitmişim o zamanlar.*" (Nietzsche, 2004: 27)



Filmde ilk bakışta, komşusunun yaptığına imrenip kendi yabancılaşmasının ve köpekleşmesinin bir dışavurumuymuş gibi uluyan Muharrem'in ulumaları, onun kendisine ve topluma yabancılaşmasının ötesinde anlamlarla yüklüdür. Muharrem'in uluması bir yanıyla büyü modern dünyanın bürokrasisinden önce, Atina sitelerinin *demos*'uyla bozulmuş, zamansallığın içindeki bütün şenlik öğeleri ayıklanarak, araçsal aklın taşeronluğuna hadim kılınmış, tekdüzeleştirilmiş dünyaya bir ağıt; bir yanıyla da Dionysos şenliklerinin özlemiyle gözleri açık giden ve aklını yitirmeden hemen önce, dayak yiyen bir sütçü beygirine "*Kardeşimsin*" diye sarılıp ağlayan Nietzsche'ye bir saygı duruşu gibidir.

## II. *Yeraltı'nın Giriş Kapısı: Etiğin İlgası*

“Yoksa, notçu fortçu hepsi lafın bok yemesi...”

Muharrem'i yeraltına iten, yeraltındaki yaşamını daha da çekilmez kılan yalnızca varoluş sıkıntısının dayanılmaz ağırlığı ve sonsuz dönüşün atonal bayağılığı değildir. **Demirkubuz**'un, Dostoyevski'ye sadık kalarak betimlediği dünyanın yerüstünde değil de yeraltında konumlandırılmış olmasının sebebi, insanı bir tür olmaktan çıkarıp ünsiyet haline getirdiği, getireceği varsayılan etik ilkenin gerçekte var olmaması ya da bunun, en azından Dostoyevski'nin *Yeraltı*'nı yazdığı zamandan **Demirkubuz**'un *Yeraltı*'nı çektiği yaklaşık bir asırlık zaman aralığında, yalnızca farazi ve fantastik tahayyül düzleminin konusu olmasındandır.

İnsanı diğer mahlukattan ayırıp onu halk haline getiren şey, bilhassa ahlak felsefesi ve semavi dinler açısından, bir ahlaka sahip olmasıdır. Etik ilke ile insan arasındaki ilişki, en azından etimolojik olarak, Arapça'dan Türkçe'ye geçen ve hepsi halik (*yaratıcı*) kelimesinden türetilmiş olan, halk-ahlak-helak-mahluk kelimeleri üzerinden takip edilebilir. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* (2004), *Karamazov Kardeşler* (1988) ve *Budala*'da (2004) sıkı sıkıya takip ettiği ve onun için 'İnsanlık durumunun neresindeyiz?' sorusunun (Nietzsche'nin de benzer bir sorusu vardır, "Düşünmeye başladık mı?") yanıtı sayılabilecek olan etik zemin, *Yeraltından Notlar* romanında net bir şekilde olumsuz yanıtlanır. Bu adaletsiz ve zalim dünyaya alışan ve hatta ondan keyif alan insan, Dostoyevski tarafından yeraltı sürüngenleri ve kemirgenleriyle karşılaştırılır ve hatta eşitlenir. **Demirkubuz** da *Yeraltı*'nda insanı, yeryüzünden yerin altına işte bu ahlaki noksanlığından dolayı sürer ve tam da bu yüzden film kimi zaman insana ilişkin bir film olmaktan çıkıp, bir cangılın ışıklı yerlerinde çalışan, kuytu izbelerinde çiftleşen, karanlıkta uyuyan, kendi kokusundan rahatsız olan tuhaf bir türü anlatan bir belgesele benzer.

**Demirkubuz**, bu filmde kahramanların altındaki etik zemini iki biçimde boşa düşürür: İlki, her şeyin farkında zeki bir adam olan Muharrem'in kendini ve yerini bilmezliği (Ahlak felsefesinin de, etik mülahazalarının da ve hatta semavi dinlerin tasavvufunun da ilk sorusu '*Ben kimim?*', bu bağlamdaki ilk

emri '*Kendini bil*'dir) ikincisi ise hayatta ikbal peşinde koşmaktan başka hiçbir nirengi noktaları kalmamış olan eski dostların birbirleriyle ve Muharrem ile ilişkileri.

Muharrem yaptığıнын yanlış olduğunu bile bile, kendisini arkadaşlarının akşam yemeğine davet ettirir ve orada arkadaşlarıyla hesaplaşmak ve yüzleşmek yerine, daha çok haz aldığı başka bir şeyi yapar; eski dostlarının hayatlarının tırnak aralarına kıymık gibi saplanır, varlığıyla dayanılmaz acılara yol açmasa da keyif kaçıır ve huzursuzluk verir. Bu huzursuzluk ve keyif kaçırma performansından belli bir haz olsa da sonunda kendisinin ve arkadaşlarının gecesini mahvettiğiyle kalır; gecenin sonunda kendi gerçekliğiyle tüm çıplaklığıyla karşılaşır ve bu karşılaşmanın sonunda, daha önce de zikrettiğimiz üzere kusar.



Fakat **Demirkubuz**'un asıl eleştirisi, Muharrem'den ziyade onun solculuğu artık nostalji düzeyinde yaşayan eski dostlarındadır. Burada, **Demirkubuz** siyasetin sorusu olan "*Ne?*"yi kullanmak yerine, etik alanının sorusu olan "*Nasıl?*"ı sorar. Yani **Demirkubuz**'un, devrimci nostaljisine sorusu "*Neye inanıyorsun??*" değil, "*Nasıl inanıyorsun?*"dur.

İsmi *Kızıl Elma* olan bir neşriyat çıkaran ve bürolarına Che Guevara'nın meşhur pozlarından birisini asan çevrenin seyircide yaratacağı ilk izlenim elbette tutarsızlık olmalıdır. Zira bu tutarsızlığın bir yanı Kutadgu Bilig'in çağrısına uyarak, Tanrı Dağları'nın eteklerindeki Ötüken Ormanı'nda sonsuza kadar kıymık içerek ve at eti yiyerek saf kan Türk olarak yaşamayı arzulamakta;

öteki yanı ise And Dağları'ndan Afrika ormanlarına uzanan cihanşümul bir rüzgarla yelkenlerini şişirmeyi ummaktadır. Ne var ki bu neşriyat çevresinin tutarsızlığı, enternasyonalizm ile milliyetçilik arasında bocalamanın daha da ötesindedir.

**Demirkubuz** gene Dostoyevski'yi takiben, komünist düşünceyi *modern dünyanın dini, kalpsiz dünyanın kalbi*<sup>2</sup> olarak görür, kapitalist dünyanın meta piyasasının rekabetinin *komünistler* (bilhassa entelektüel düzlemde) arasında, statü ve ikbal için rekabet düzleminde sürüyor olması durumuyla yüzleştikten sonra ise büyük bir düş kırıklığına uğrar. Filmdeki solcular, modern dünyanın etik ilkesini oluşturmaya aday olmak yerine, entelektüel güçlerini birbirlerinin altını oymak ve birbirlerine kazık atarak ikbal kapılarına yaklaşmak için kullanmışlardır. *Yoldaşlık* dedikleri şey kurtların kardeşliği, *homo homini lupus*'tur.<sup>3</sup> Ne hesap sormuşlar, ne hesap vermişler; bir mürşidin yanında pişmek yerine piyasada pişkinleşip kaşarlaşmışlar ve bu kalpsiz dünyayı daha yaşanılabilir bir yer yapacak bir davayı koalamak yerine, bu dünyayı kendi davaları haline getirmişlerdir.. Bu maksatla birbirlerinin düşüncelerini çalmakta beis görmemişler ve en yakın arkadaşlarının en mahrem hatıralarını edebiyat piyasasında ifşa etmekten kaçınmamışlardır. İçlerinde bu oyunu en pervasızca oynayan kişi, Mefisto'dan ihaleyi almış, ruhunu satmış ve yalnızca edebiyat piyasasının şöhretine değil, arkadaşlarının gıptaıyla karışık kıskançlığına da mazhar olmuştur.

---

<sup>2</sup> Dostoyevski ve Demirkubuz, gençliklerinde sosyalist düşünceye gönül vermiş ve Dostoyevski, idamdan son anda kurtulup sürgüne gitmiş, Demirkubuz ise bir süre hapis yatmak zorunda kalmıştır.

<sup>3</sup> *Homo homini lupus*: İnsan insanın kurdudur anlamına gelir ve Thomas Hobbes'un Leviathan kitabının lejant başlığıdır.

### III. Acının Tadı: *Jouissance*

Evet yanlış anlamadınız, bildiğiniz şu haz, canım! Başkalarının da aynı hazzı duyup duymadıklarını öğrenmek için bu konuyu açtım. Konuyu biraz daha açıklayayım: Küçüldüğünüzü ve bu yolda en aşırı dereceye varmış olduğunuzu fark etmekten doğar bu haz. Durumunuzun umarsızlığını (çaresizliğini), başka bir adam olamayacağınızı, değişmek için zamanınız, inancınız bulunsa bile değişmeyi kendiniz de istemeyeceğinizi anlamanın tadına doyum olur mu? Hem değişmek isterseniz ne olurdu ki; belki sizin için aslında başka yol yoktu! (Dostoyevski, 1985: 13)

Her siyasal daralma döneminde, Marksistlerin gündeme getirdiği '*İnsanların içinde yaşadığı bu acımasız, adaletsiz dünyaya neden katlanmaya devam ettikleri, neden onu değiştirmek için bir adım atmadıkları*' sorunsalı Dostoyevski'nin ve **Demirkubuz**'un *Yeraltı*'larının da temel sorunsalıdır. Tahmin edileceği üzere, Marksistler bu konuya siyasal ve ekonomik sebepler aramışlar ve bunu değişik bağlamlarda tartışmışlardır, Dostoyevski ise *Yeraltı*'nda bu mesele ile varoluş felsefesinin psikoloji ile kesiştiği yerlerden ilişkilendirilmiştir.

Bu kesişim yerini daha anlaşılır kılmak için, aynı problematik ile başka disiplinler üzerinden ilişkilendirilmiş iki önemli düşünürün, Lacan ve Sloterdijk'in teorik açılımlarına bakalım:

Sloterdijk'in sinizme batmış sinik kişiliği, tıpkı Dostoyevski'nin kahramanı, **Demirkubuz**'un Muharrem'i ve Muharrem'in arkadaşları gibi, gerçekte olan ile ideolojik aygıtların çarpıttığı gerçeklik arasındaki farkın farkındadır; ne var ki o Marks'ın *Alman İdeolojisi*'nde '*görünen ile gerçeklik arasındaki fark*'ı (Marks, 2004) kaldırma mücadelesine girmek yerine, bu gerçekliğin görünümünü ti'ye alır, tıpkı Muharrem gibi, farkındalığını, 'kılık' derecesinde hissettirir ama başkaldırmak için kılını bile kıpırdatmaz.

Sloterdijk'e göre davaya uyanmış insanın sinizmde ısrar etmesinin sebebi, onun da aslında, eleştirdiği dünyanın ilişkiselliklerine boğazına kadar batmış olmasıdır (1987). Lacan ise Sloterdijk'in çizdiği bu sosyal bağlama psikolojik bir katman daha ekler: *Jouissance*. Şimdi bunu açalım.

Freud, bilinçaltında süper egonun depoladığı semptomları ve bunun patolojik yansımalarını açıklamak için psikanaliz yöntemini kullanır ve yöntemini Amerika'da vermiş olduğu bir konferansında kısaca şöyle özetler:

Farz edin ki ben konuşurken seyircilerden birisi bağırıp çağırarak konferansın akışını bozuyor. Sonra birkaç kişi onu tutup dışarı çıkarıyor. Bu kovulmaya duyguların, arzu ve korkuların 'bastırılması' diyoruz. Mesele çözüldü mü? Hayır. Zira bastırılan kişi dışarıdan da sıkıntı verebilir bize; işte dışarıdan yani bilinçaltından gelen bu rahatsızlığa 'sendrom' diyorum. Farz edin ki konferansı düzenleyen Dr. Hall geliyor ve bu kişiyle pazarlık ederek sessiz kalması şartıyla içeri alıyor. (aktaran Yılmaz, 2012: 8)

Freud'a göre, psikanalitik kimi uygulamalar yoluyla bu terbiyesizle yani bilinçaltıyla ve onun sebep olduğu semptomlarla yüzleşmek mümkündür. Lacan ise Freud'un bu görüşünden o kadar emin değildir. Lacan'a göre gerçek haz, bir arzunun tatmin edilerek sönmülendirilmesi değil, tatmin edilmeyerek süregelen kılınmasıdır. Dolayısıyla, *Jouissance* durumuna keyif kadar acı ve sızılar da eşlik edebilir. Başka türlü söylersek, Lacan'a göre keyif alanı tatmin edilmeyi bekleyen alan, keyfin objesi de tıpkı Sisifos söylencesindeki gibi yakınlaşılan, belki temas edilen ama asla tam elde edilemeyerek bu beklentiyi süregelen kılan şeydir (1977).

Muharrem'i *Yeraltı*'na iten, bütün o etik mülahazaların ve içinde bunaldığı, bulandığı sıkıntılı dünyaya müptela kılan şey işte bu beklentilerle yüklü haz alanıdır. Bu, *Yeraltı*'nda iki biçimde karşımıza çıkar: Birincisi Muharrem'in komşularının camını kırdığı sahne, bir diğeri de müdavimi olduğu fahişenin evine gelip sevgilisi olmaya talip olduğu sahnedir.

Nedense Muharrem'in komşularının camını kırma sahnesi üzerine kafa yoran eleştirmenler, yumurtanın dişilliği ve patatesin erilliği üzerinde durmuşlar ve **Demirkubuz**'un dediği gibi aslında kendisinin pek de öyle düşünmediği bu sahne hakkında yanılmışlardır (**Demirkubuz & Hazar** 2012). Bu sahne Bertolucci'nin *The Dreamers*'ta (2003) kullandığı cam kırma metaforunun tersi olarak da görülebilir. İçine düştükleri etik ve siyasal



açmazlardan kurtulamayan *The Dreamers*'in ensest kardeşleri, hava gazını açıp intihar etmeye kalkışınca, sokaktaki bir eylemci camı kırar; onları hayata döndürmekle kalmaz, sokağa, aşka, isyana ve devrime davet eder.



Bu filmdekinin aksine, *Yeraltı*'ndaki benzer sahnenin asıl göndermesi, Muharrem'in kendisini çağıran *Yeraltı*'ndan çıkış imkanını imha etmesidir. Zira filmi değerlendirenlerin bana göre gene yanlış gördüğü üzere, komşuları gürültü yapmaktan ziyade, kendi dünyalarında karnaval havasında eğlenmektedirler. Muharrem'i çıldırtan işte tam da onun bu sıkıntılı varoluşunun karşısına dikilen ve onun *Jouissance* için bir tehdit oluşturan eğlence imkanıdır. Tıpkı, İthaka'dan dönen İlyada'nın Sirenlerin şarkısından korunmak ve onları duymamak için çareler aradığı gibi, Muharrem kendi kulağına balmumu dökmez belki ama komşularının camını kırarak onların sesini keser ve kendi fanusunu daha müsterih bir yer haline getirir.

Filmin sonunda iyi anlaştığı tek kişi olan gündelikçiyle de arasının açılmasının ardından, *Yeraltı*'ndaki yuvasını yıkmaya başlar. İlk önce, Muharrem'in artık hayatıyla yüzleşip, içinde bulunduğu durumu dönüştürmeye çalışacağını düşünürüz. Kader ona bir de sevgili göndererek yolunu biraz daha açar ama Muharrem bu fırsatı da teper; bir *Jouissance* objesi

olarak kadını her zaman ulaşabileceği bir yakınlıkta değil, özleyebileceği bir mesafede tutmayı yeğler ve filmin sonunda, *Yeraltı*'nda yaşama alışkanlığını ve bu alışkanlıktan aldığı hazzı şöyle anlatır:

"Acı en üst sınırına ulaştığında; alçakçasına zayıflamaya, yerini daha önce hiç tatmadığım bir duyguya bırakmaya başladı. Kendini olanca şiddetiyle hissettiren, diş ağrısına<sup>4</sup> benzeyen zevkli bir duygu. Bir an başıma gelen bütün felaketlerin nedeninin bu olduğunu anladım. Artık değişemeyeceğimi, bunu kendimin de istemediğini, başka bir adam olamayacağımı söylüyordum."

#### IV. Sonuç

Hülasa *Yeraltı*, Demirkubuz filmografisinin diğer örnekleri gibi gene varoluşçu edebiyatın ve felsefenin temel sorunsalları, sıkıntı, bulantı, kapatılma, yoksulluk, klostrofobi, etik gibi temalarla ama Türkiye'nin Ankara'sında ve modern zamanlarda entelektüel solculuktan bürokrasi memurluğuna terfi etmiş ve hayatı boyunca tutunamamış, tutunmaya da çalışmamış bir adamın hikayesi üzerinden hemhal olur. Muharrem'in hikayesinde bize anlatılan aslında üzerimize bütün ağırlığıyla abanan varoluş ve zaman sıkıntılarını, daha çekilir hale getirmeye çalışırken geliştirdiğimiz ilişkiselliklerin ve oynadığımız oyunların, içinde aktığımız zamanın dişlilerini daha da sertleştirmesi ve sertleşen dişlilerin yalnızca arkadaşlık gibi kırılğan mahremiyet alanlarını değil, etik ilkeleri de paramparça etmesi ve tüm bu keşmekeşin, önce alışkanlığa; ardından da acıya bulanmış hazzın bir iptilaya dönüşmesidir.

---

<sup>4</sup> Dostoyevski de bu hazzı anlatmak için diş ağrısı metaforunu kullanır (Dostoyevski, 1985: 18), Lacan da aynı şekilde *Jouissance*'den bahsederken, diş ağrısı örneğini verir.

## Kaynaklar

- Demirkubuz, Zeki; Hazar, Nedim M. (2012) *Zeki Demirkubuz, yeni filmi Yeraltı'yı Zaman'a anlattı: Çok izlenmeyi herkesten daha çok ben istiyorum* 14 Haziran 2012: Zaman Gazetesi.
- Dostoyevski, F. Mihayloviç (1985) *Yeraltından Notlar*, İstanbul: Adam Yayınları
- Dostoyevski, F. Mihayloviç (1988) *Karamazov Kardeşler*, İstanbul: Cem Yayınları
- Dostoyevski, F. Mihayloviç (2004) *Budala*, İstanbul: Cem Yayınları
- Dostoyevski, F. Mihayloviç (2004) *Suç ve Ceza*, İstanbul: Cem Yayınları
- Goodstein, E. S. (2005) *Experience Without Qualities: Boredom and Modernity*; Stanford: Stanford University Press
- Heidegger, Martin (1995) *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*; Bloomington: Indiana University Press
- Kant, Immanuel (2001) *Lectures on Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacan, Jacques (1977) *Écrits: A Selection*, London, Tavistock Publications
- Marks, Karl (2004) *Alman İdeolojisi*, Ankara, Şahin Matbaası
- Nietzsche, Friedrich (1998) *Ecce Homo-İnsan Nasıl Kendisi Olur?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Nietzsche, Friedrich (2004) *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, İstanbul: Cem Yayınevi
- Nietzsche, Friedrich (2005) *Ahlakın Soykütüğü*, İstanbul: Gün Yayınları
- Sartre, Jean-Paul (1994) *Bulantı*: İstanbul, Can Yayınları
- Sloterdijk, Peter (1987) *Critique of Cynical Reason: Theory and History of Literature*, Mineapolis & London: University of Minnesota Press
- Weber, Max (2005) *Bürokrasi ve Otorite*, İstanbul: Adres Yayınları
- Yılmaz, Mehmet (2012) *Gurbetçi Freud*, Pdf-kitap. Şu adresten 23 Şubat'ta erişildi: [link](#)

# SALONSUZ KRAL

**Murat Çağıltay**

**Çekmeköy Underground**

**Yönetmen:** Aysim Türkmen

**Senaryo:** Aysim Türkmen, Can Merdan Doğan, Ŗirin Güven

**Görüntü Yönetmeni:** Vedat Özdemir

**Sanat Yönetmeni:** Elif TaŖcıođlu

**Müzik:** Acarkan Özkan, Uran Apak, Erhan Seyran

**Kurgu:** Ayhan Ergürsel

**Oyuncular:** Can Sipahi, Kerem Can, Gözde Kocaoğlu, Aslı Menaz, BarıŖ  
Gönenen

2014 / 96' / Türkiye

*Çekmeköy Underground*'un 'altından çekmenizi', her ne kadar "anlar mısınız, anlamazsınız" diye ergen isyankar bir peŖin hüküm verseler de fark edip anlamamanızı, asal hikayeyle 'birlikte yaşatabilmenizi' bekleyen yan öykücükleri, ciddi meselelere temas eden uzanımları, film boyunca sergilenen irili ufaklı alt kültürel ayrıntıları ve çok boyutlu bir örtüşmeler zenginliği var... Bu katmanlı filmsel mimarının 'deprem riski yüksek' bir anlatı arazisine inşa edilme nedeni ise belli ki yönetmen **Aysim Türkmen**'in projenin daha embriyonal döneminde aldığı kararlardan vermediği tavizler.

**Türkmen**'in Çekmeköy'de dolaşırken bir site duvarına spreyle boyanmış "Çekin lan duvarı teli, insan gibi yaşayın" cümlesini okumasıyla filmin tohumu ekiliyor. Fikri filizlendiren ise güvenli sitemin konforlu yaşam alanlarına dair çevredeki gecekondu mahallesi gençlerinin hissettiği dışlanmışlık duygusunu tek cümleyle özetleyen bu küçük isyanın peşine düştüğünde karşılaştıkları: Eser sahibi Küllü Harap'ın cezaevinde yattığını öğreniyor ve

onun hakkında dinledikleriyle daha önce benzer muhitlerden topladığı başka izlenimleri birleştirdiğinde büyük ölçüde yaşanmış gerçek olaylara dayanan filmin ilk ışıkları görünüyor. Lakin Küllü Harap'tan, kişi ve yaşantılardan ziyade esas heyecan verici olan el değmemiş, kamera girmemiş, bakir, taptaze bir stil ve alt kültürün keşfi. **Çekmeköy Underground** sinema-müzik ilişkisi ve alt kültür-sinema ilişkisi gibi listeler dolusu filmi kümeleyen, üzerlerine sayısız akademik tez yazılabilecek çalışma sahalarının Türkiye sineması ayağı için özel bir yerde duruyor; çünkü arabesk rap'i, bu yeni müzik türü ve yaşam tarzını konu edinen ilk film. Daha da güzeli, konu edinmenin ötesinde, ilk 'arabesk rap film', yani hem hakkında hem de kendinden örnekli: Arabesk rap ortamlarda geçen, beraberinde arabesk rap öğelerden bir kolajla, arabesk rap müzik yapan-dinleyen karakterlerin arabesk rap şarkı sözlerini andıran (rep)likleriyle, arabesk rap tema ve duyguları işleyen öyküsünü, yine arabesk rap diyebileceğimiz, yer yer enerjik yer yer pesimistçe ağırlaşan bir kurgu ve sinematografi uyumunun film biçimiyle anlatıyor. Tabii ki övgülere mazhar, arabesk rap şarkılarıyla örülü bir ses kuşağı ile. Bu soundtrack çalışması önemli, sinemamızda belirli bir müzik kültürünü böylesine incelikli işleyip güzel bestelerle destekleyebilen pek fazla müzisyen-sinemacı işbirliği yok; belki *Kaybedenler Kulübü*, *İssız Adam*, *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek...* benzeri filmler sayılabilir fakat **Çekmeköy Underground** sadece bir müzik türünün evrenine odaklanıp, oradan o türe gelişip ilerleyebilmesi, 'hayal olmaması' için türün uzun zamandır ihtiyaç duyduğu profesyonellikte bir albüm kazandırmasıyla fark yaratıyor.

### **Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin**

Sadece arabesk rap öğeler içeren değil, arabesk rap hakkında, bu kültürü merkezine alan bir film yapma arzusuyla yola çıkıp piyasa realitelerine baktığınızda 'akıllı' girişimcilik adına önünüzde üç ihtimal var:

1) Çekmeköy'e yeni adet getirmeden, 80'lerin arabesk film eğilimini güncelleyebilirsiniz. *Romeo ve Juliet*'ten Yeşilçam'ın "zengin kız ile fakir oğlan" asimetrilerine dek arabesk ruhunezeli dertlerinden "kavuşamayan

aşıklar” formülünün zamane yorumlarından birini omuza yaslayıp seyircinin gözyaşı bezlerine nişan alabilir, pornografik ölçekte bir ajitasyon yaratıp katarsis tekniklerini doğru kullandığınızda kitleleri ağılata ağılata rahatlatan elinizdeki bu duygu seliyle gişe önüne uzun kuyruklar dizebilirsiniz.

2) Biraz sonra üzerinde duracağımız ‘soylulaştırmayı’ sinemasal uygulayarak varoşlara yukarıdan bakan, yüksek bir film çekebilirsiniz. Kentsel dönüşen mağduriyetler ve sınıf çatışmalarıyla kurduğunuz politik eksenin altını karakterlerin sıkıntılarında yükselttiğiniz bir varoluş sorgusuyla doldurabilirsiniz. Ezilen kesimden insan manzaralarını, Avrupalı seyircinin ilgisini çekecek bir oryantalizmle soslayarak puan toplayabilirsiniz. Arabesk rap yapan gençliğin gündelik yaşamlarından anlamlı mikro öykü ve ayrıntıları, minimalistlerin iyice ustalaştığı bir gözlemcilikle ayıklayıp serpiştirerek filmi süsleyebilirsiniz... Böylelikle biraz ağır, ama sizi festival listelerinin ilk sıralarına, oradan da ‘art house’ piyasaya sokacak, entelektüel alıcıya hitap eden bir ürününüz olur ki üç ihtimal arasında gerçekten de en ‘soylusu.’

3) En kazançlısı ise, komedi furçasına katılabilirsiniz. Bu çocuklarda jöleli fönlü, aykırı saç modellerinden tutun da ucuz malzemeyle ‘clubber’ tarzı giyinme çabalarına; birbirlerine yaptıkları, hayat boyu nasıl taşıyacaklarını düşündüğünüz, leke gibi, beceriksizce dövmelerden “güzel olabilirsin ama kafam kadar değil” veya “senin bildiğin kadar benim sildiğim var” benzeri ilkel şiirsel (ve söylerken aksanlı) ‘punch-line’ cümlelere kadar... son dönemin yüksek hasılat getiren yerli yapım komedilerindeki, sınıfsal-kültürel çatışmaları bir ‘kıroluk’, ‘magandalık’ algısıyla parodileştirme eğilimi için müthiş bir malzeme bolluğu var.(Filmde gördüğünüz **Can Sipaht**i’nin kendi dövmeleri. Varoş dansçılarının kırtasiye mürekkebi ve toplu iğneyle acemice yapılmış dövmelerine değinilmemiş fakat o dünyanın belirleyici görsel kodlardan biridir: Çoğunlukla “canım anam”, “serseri” ya da sevdiği kızın isminin yazılılarıyla yıldız, yaralı kalp yahut bıçak-kılıç çizimleri...) Zaten arabesk rap dünyası sosyal medyada ‘apaçılık’ adı altında popüler bir güldürü konusu. **Çekmeköy Underground**’un yapımı beş yıl sürmüş, bu beş yıl içinde biriktirilecek esprilerin en komiklerinden skeçler zinciriyle çekeceğiniz bir ‘apaçi komedisi’nin gişede bilet kuyruklarını bırakın, büyük sinema



komplekslerinde birkaç salonu birden işgal edip filmin afişini salon numaraları altında yan yana alt alta, Warholvari bir görsel tekrarla dizdirerek çok büyük paralar kazandırma ihtimali bile var.

Yazının başında bahsettiğimiz riskli karar işte bu yol ayrımında. **Türkmen** üç ihtimale de sırt çevirip, 'akıllı girişimciliği' reddedip, tam da arabesk rap tavrıyla örtüşerek, ateşe atlamayı seçmiş olacak ki **Çekmeköy Underground** dördüncü bir yol arayışıyla hem üçünü 'birlikte yaşatan', hem de hiçbirini tamamen izleyemediğiniz bir film. Seyircinin salondan tatminsiz ayrılması gayet muhtemel, çünkü esnaf lokantasında aşçı tabağı sipariş edince yemek bitiminde ağzınızda kalan hepsinden biraz lezzetin tat duyularunuza baskın hazlar yaşatmaması gibi bir durumla yüzleşiyorsunuz. Üç izlek aynı anda kullanılırken, hepsi filmin toplam gücünden üçte bir oranında nasiplenince, hiçbirine tıka basa doyamıyorsunuz.

**Çekmeköy Underground**'ta mizah mevcut, arabesk rap gençliğin komedi malzemesini hiç kullanmıyor değil. Tarık'ın Berfin'e hazırladığı videoda geçen "Sana dünyanın en güzel hediyesini vermek isterdim, ama seni sana veremem ki" cümlesiyle şairane romantik bir etki yaratma girişimi ya da kendi boğazına dayadığı bıçakla 'deli ve tehlikeli' görünmeye çalışarak çektiği otoportrede patlayan flaş ışığı yansımalarının kadraja nur gibi düştüğü berbat bir fotoğrafın internette beğenilmesi... gibi güldürme de gülümseten, özellikle diyaloglarda etkisini gösteren unsurların filmin sevimliliğinde önemli bir yeri var. Ancak izlediğimiz kesinlikle bir komedi filmi değil, son dönemin iyi para kazandıran yerli komedilerinin küfür istismarlı, hem içeriğinde hem de seyirciye pazarlanırken eğitimsizliği sömürüp eğlenceye dönüştürme eğiliminden özellikle uzak durulmuş. Örneğin Gaziosmanpaşa'daki Şanzelize Kafe'nin tanıtım filmleri bir dönem sosyal medyanın en popüler paylaşımları arasına girmiş, gecekondü gençliğin clubbing'e imrenip kendi imkanlarınca kulüp hayatını yaşama çabasıyla üstten, yer yer onları ırkçılık derecesinde aşağılayan yorumlarla dalga geçilmişti. Sadece Şanzelize Kafe'nin yarattığı güldürü iklimi bile 'apaçi komedisi' yazmak isteyen senaristler için verimli bir hareket noktası; ne yönde espriler ve durum komedileri kurgulayabileceklerine dair türlü ipuçları ihtiva ediyor. **Çekmeköy Underground**'ta ise Şanzelize Kafe mekan

olarak kullanılıyor ama herhangi bir espri yapılmıyor. Aksine Tarık'ın depresif öfkeli ruh halinin, yaşadığı alkol-esrar kafasının, kulüp ışıklarının saykodelik etkisinden de yararlanılarak, oyuncuya bağlanmış kamera gibi **Aronofsky**'nin ilk zamanlarında sıklıkla başvurduğu bazı tekniklerle anlatıldığı, gerilimli duygusal çekimlerin mekanı.



Aynı şekilde arabesk diyebileceğimiz bir öykü anlatmasına rağmen seyirciyle güçlü duygusal bağlar kuran, büyücek çatışmalarla mendil ıslattıran bir film de izlemiyoruz. (Örneğin Alevi Kürt kız ile Sünni Türk oğlan aşık, fakat film buradan bir çatışma aramıyor, elindeki çatışmayla yetinip gerçek yaşamdan daha cüsseli bir çatışmalar yığını kurmamayı seçiyor.) Öncelikle arabesk rap klasik arabeskten çok daha enerjik bir tür, rap müziğin hızlı ritimleri ve renkliliğini kullanabiliyor. Bunu beyazperdeye yansıttığınızda arabesk sinemadan farklılaşmak kaçınılmaz; efkarlı acılı bir perişanlık anlatısından ibaret değil, aynı zamanda yüksek tempolu, yer yer eğlenceli, kıpır kıpır bir gençlik filmi de yapmak zorundasınız. Böylelikle demode bir ajitasyon olmaktan kurtuluyor **Çekmeköy Underground**, ancak katartik yapı da zarar görüyor. Filmin en zayıf halkaları duygusal devinimleri seyirciye yaşatmaya çalıştığı yerler. Ne Tarık'la birlikte aşık olup birlikte acı çekebiliyor, ne Ferhat'ın öfkesine ortak olabiliyor, ne de Cemal'in Leyla'ya özlemini hissedebiliyoruz... Çünkü sadece duygusal infilaklı çatışmalara konsantre bir film değil, başka

dertleri de var, seyirciyi özdeşleştirip belli hislere taşımak için ayırabildiği dar alanı dört karakterin mücadelesine (hatta yan karakterlerin kısmi gösterilen öyküleriyle beraber dörtten de fazla) paylaştığında etki gücü hepten zayıflıyor ve ister istemez yabancılaşıyoruz. Filmin ilk senaryosu beş haftalık bir set takvimine ihtiyaç duyuyormuş, maddi yetersizlikten ötürü ilk versiyondan eksiltmelerle üç haftada kotarılacak bir çekim senaryosuna kısaltılmış. Tahmin ediyorum ki bahsettiğim problem buradan kaynaklanıyor, çünkü filmin fazladan bir saati daha olsa seyirciyi her karaktereyakından özdeşleştirip öyküleridoldurmak adına kendine yeterli yer açabilirmiş.

Kahkahalarla gülmek ya da mazoşistçe acı çekmek isteyen seyirci umduğunu bulamadığı gibi, sanatsal bir bağımsız yapım arayan izleyicinin de hevesi kursağında kalıyor. Entelektüel tarafı zayıf değil ama alan yetersizliğinden ötürü temas ettiği meseleleri enine boyuna irdeleyemiyor; gecekonduların yaşamının dinamikleri, sınıf çatışmaları, kentsel dönüşüm... gibi mevzuların derinlerine inmekten ziyade karakterlerin maruz kalışlarına değiniyor. Yüksek sinema zaten seyirciden düşünsel bir aktif katılım beklerken, ***Çekmeköy Underground*** sosyal bilimlerin inceleme konusu tüm unsurlarını arabesk hikayesi içine saklayıp yüksek sanattan aradığınızı hüznü hareketli bir gençlik filminden çekip çıkarmanızı talep ediyor. Yani entelijansiyayı yıllardır mesafeli durduğu, belki hiç duymadığı arabesk rap'le yüzleştiriyor.

Tüm bu tatminsizlik sebepleri aynı zamanda, piyasa normlarıyla kireçlenmiş algınızı yenileyebildiğinizde, filmi özellikle sevme nedeniniz de olabilir. Çünkü bir taraftan gecekondulara üstten bakmayı da onlarla dalga geçmeyi de duygu sömürsünü de reddeden bilinçli bir etik kararlılığın, bir taraftan da belli ki ilk kurmacayı çekiyor olmanın getirdiği, üç seçenektan hiçbirine 'kıyamama' hali ve neticeyi ön görememe sıkıntısının etkisiyle biçimlenen yapı, filmin içeriğiyle örtüşüyor. Janr sinemasını ve alt türleri meydana getiren, senaryoyu hedef kitlesel stratejilerle yazdıran, orta zekalı tüketiciyi kıstas alan, bu tüketicinin yaşamak istediği seyir deneyimine göre doğru ürünü seçebilmesi için filmleri kategorik sınıflandırarak pazarlayan sisteme karşı bilinçli veya tesadüfi, antikonformist bir tutum sergilenmiş. 'Birlikte yaşamak' diye üç tür tırnak içinde vurguladığımız, saydığımız film ihtimallerini birlikte yaşatma sorunu ile

kentsel dönüşümde varoşları yeni orta sınıfla birlikte yaşatabilme sorununun örtüşmesi, *Çekmeköy Underground*'un film içi ve film dışı problemlerinin ahengi olarak öne çıkıyor. Geniş açılı bir analitik lensle bakıldığında, başka bir filmi belki vasatlığa sürükleyecek vaziyet, bu özel filmde ayakları yere basan bir kendisiyle tutarlılığa dönüşüyor. 'Kader' kavramına ister arabeskin temel konularından biri diye, isterseniz de Aristocu mantıkla bakın, karakterlerin ve filmin kadersizliğinde dikkat çekici bir insicam söz konusu.

### **İstanbul'un kırsal damarlarında kent savunması ve feminist farkındalık**

*Çekmeköy Underground*'taki tüm çatışmalar 'soylulaştırma' olgusuna dayanıyor ve filmin ciddi bir farkındalık yaratma çabası var. İlk kez 1963 yılında **Ruth Glass** tarafından kavramsallaştırılan soylulaştırma, İngilizce 'gentrification'ın Türkçe'ye tartışmalı tercümesi. Dünya tarihinde ilk defa kent nüfusunun kırsal nüfusu geçtiği bir döneme girilince kentlerin meta değerinin artması ve eski kent merkezlerinin sermaye için önemli bir yatırım hedefi haline gelmesi sonucu buralardaki işçi sınıfı ve yoksulların yerinden edilip kent çeperlerine itilmesi, boşaltılan değerli arsaların da yeni orta sınıf tüketiciye satılabilecek bir emlak pazarı haline getirilmesi şeklinde özetleyebiliriz soylulaştırma tanımını. Çin'den Pakistan'a, Paris'ten New York'a, Lizbon'dan Londra'ya kadar meta değeri olan tüm şehirlerdeki kentsel dönüşüm ve soylulaştırma uygulamaları, küresel bir sorun olarak beraberinde sosyal gerilimleri tetikliyor; ama özellikle Türkiye gibi sanayisi zayıf, ekonomisini sanayi dışı politikalarla canlandırmak zorunda kalan ülkelerde tahribatın faturası daha kabarık. Soylulaştırma işgal eden ve yerinden edilen iki sosyo-ekonomik sınıfı karşı karşıya getirdiğinden yoksullarda ciddi bir asabiyet, üst sınıfta da ötekileştirme eğilimi yaratıyor ve sınıflar arası gerilim kızışıyor. Film, senaryosunu bu gerilimden hareketle örüyor.

Filmin başlarında Berfin ve Emir, Berlin'den İstanbul'a, ailecek Çekmeköy'deki lüks bir siteye taşınırlar. Berlin ciddi ölçüde soylulaştırmaya maruz kalan kentlerden biri. Özellikle Kreuzberg semti bizim için önemli, filmde adı geçmese de Berfin ve Emir muhtemelen Kreuzbergli, çünkü

Kreuzberg hem soylulaştırılmış bir gurbetçi bölgesi, hem de Berlin'in rap ve breakdance merkezi. İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın birleşmesine kadar geçen süreçte Berlin'de yaşayan Amerikan askerlerinin semtteki gençliğe öğretmesiyle bölgeye yerleşen rap kültürünü daha sonra Türkiye'den gelen büyük işçi göçüyle Kreuzberg'e taşınan gurbetçilerin çocukları keşfetmiş ve rap hayatlarının önemli bir parçası olmuş. Bu yüzden Türk rap müziğinin temelleri Türkiye'de değil Almanya'da atıldı. Kreuzberg'in soylulaştırılmasıyla mağdur edilen göçmenler, maddi birikimleriyle Türkiye'ye geri taşındıklarında lüks bir siteye yerleşip bir anda soylulaştıran zengin sınıfa dönüşebiliyor, sınıfsal bir jetlag yaşıyorlar. Emir ve Berfin'in hissettiği sınıfsal kimlik karmaşası, zenginliklerine rağmen varoş çocuğu arabesk rap üçlüsü 'Damar Styla' ile çabucak kaynaşabilmesi bu noktada anlam kazanıyor. Berfin'in Tarık'la ilişkisi de klişeleşmiş 'zengin kız fakir oğlan' aşklarında pek görmediğimiz bir nedenselliğe bağlanıyor.

Berfin, Almanya'daki dışlanmışlığına duyduğu öfkeyle, kendisini soylulaştıran kesimden hissedemez, örneğin yaşadığı sitenin güvenlik kameralarına hareket çeker. Site duvarları, jiletli teller ve kameralar, iyi çalışan birer sembol. Sürekli site dışındaki hayatı gözetleyen güvenlik kameraları, **Orwell**'den **Foucault**'ya dek düşünce dünyasının sorguladığı, iktidarın gözetleme-denetleme ediminin Çekmeköy'deki izdüşümü. Berfin güvenlik kameralarına hareket çektiğinde, aslında gözetleyen iktidara hareket çekip soylulaştırmaya karşı bir anarşi ortaya koyar. Duvar zaten Berlin Duvarı'ndan **Pink Floyd**'un *The Wall*'una dek eskimeyen bir simge, Çekmeköy'de iki sınıf arasındaki aşılmaz sınırı eğretiliyor. Bu duvarların üzerindeki jiletli teller ise daha yerel bir gösterge; jilet ve kendini jiletleme, jilet yaralarıyla vücuda faça atma eylemi arabesk kültürün kodlarından. Filmin başında Damar Styla'nın stüdyosuna posterini asılan **Müslüm Gürses**'in hayranları, kendilerini jiletlemeleriyle ünlüydüler. Jiletli teller, arabesk tutkunu gençliği bu kez farklı bir nedenle, ama yine jiletle yüz yüze getiriyor; onlara dahil olamayacağı sınıfı ve 'hak ettikleri' jileti hatırlatıyor.

Beraber sahnelerinden birinde, Tarık Berfin'den gözlerini kapamasını, başka ve güzel bir mekanda dolaştıklarını hayal etmesini ister. Tarık düşündüğü yere

hayalinde gider, ama Berfin yapamaz, gözlerini doğru dürüst kapatmazken, Tarık Berfin'in kendini hayale vermeyişinden rahatsız, göz ucuyla onun gözlerini kapayıp kapamadığını kontrol eder. Bu sahneyle hayaller ve mekanların film ilerledikçe önem kazanacağını yanı sıra, gerçeğe çarpıp hayal aşktan önce Berfin'in uyanacağını ve Tarık'ın hissedeceği öfkeyi önceden fark ederiz. (Tarık'ın 'pretend you're somewhere else' tişörtü de bu sahneyle anlam kazanır.) Paralellik adına, benzer bir sahne **Michael Mann** filmi **Collateral**'da mevcut. Afro-Amerikan taksi şoförü Max, arabasına binen, yine Afro-Amerikan ama sınıf atlamış, kariyerli ve güzel kadını nasıl hayal kurarak kendini tropikal adada hissedeceğini anlatmasıyla tavlalar. Amerika'nın büyük kentlerinde Afro-Amerikan mahalleleri soylulaştırma mağdurudur, rap kültürü oralardan dünyaya yayılır ve Türkiye'de arabeskle sentezlenir. **Collateral**, her ne kadar aksiyon-gerilim filmi de olsa, esasında büyük şehirlerin (Los Angeles) insanları yutup birbirlerine yabancılaştırması, insan hayatını değersizleştirme hakkındadır.

**Çekmeköy Underground**'ta ise taksi şoförü Küllü Harap, Tarık'ın hapisten yeni çıkmış ağabeyi Cemal'dir. Sitede korsan taksicilik yaparken arabaya Berfin ve annesi biner. Berfin Cemal'i tanımazlıktan gelir. Annesine kaba saba görünümlü bir korsan taksiciyi nereden tanıdığının hesabını veremeyeceğini, kardeşiyle aşk yaşadığını ise asla söyleyemeyeceğini anlar. "Marcus seni aradı mı?" diye Berfin'e soran annesi, kızındaki güzelliğin farkındadır ve güzelliği sayesinde onu Almanya'nın üst sınıfına yükseltmeyi planlıyorken aksi yönde bir ilişkiye müsaade etmeyeceği bellidir. Berfin'in davranışı Cemal'i rahatsız eder. Cemal yıllar önce Leyla'ya o siteden bir ev alabilmek için suç işlerken yakalanıp hapse girmiş, o hapisteyken Leyla Çekmeköy'e inşaat yapan müteahhit Saffet ile evlenmiştir. Site evleri, imkansız aşklar, duvarı aşılamayacak sınıf farkları ve zengin adamın rahatlıkla sevdiği kızı elinden alabilmesi halen Leyla'yı özleyen Cemal'in canını yakar, kardeşinin de aynı şeyleri yaşamamasını istemez, Tarık ve Berfin'in ilişkisini tasvip etmez. Taksidedeki olayı kardeşine anlatmasıyla Tarık hayal aşktan uyanıp perişan olur ve film 'arabeskleşme' sürecini tamamlar.

Sınıf çatışması gerçeğinin aşk hayalini katlettiği metaforik nitelikli bir sahne ise sitenin kapısındaki tartışmadır. Aynadaki yansımadan, tepe aç ve tek plan



çekilmiş, karakterlerin tepeden bakan iktidarca ezildiği sahnede güvenlik görevlisi, Damar Styla'yı içeri almayınca tansiyon yükselir. Berfin'in yetişip müdahale etmesiyle güvenlik görevlisi "Berfin Hanım bunlar mahallenin serserileri" der. Tarık sevgilisiyle arasındaki aşılmaz sınıfsal duvarın suratına tokat gibi çarpmasıyla öfkelenip oradan uzaklaşır. Berfin'in kendisine "hanım" denmesinden özellikle duyduğu rahatsızlık manidardır, çünkü ismine 'hanım', 'leydi' ya da 'madam' benzeri, onu soylulaştıracak ifadeler eklenmesinden, soylulaştırmanın Tarık'la arasına girmesinden rahatsızdır. Fakat olan olmuş, Tarık gitmiştir.

Sermayenin gecekonduları işgalini açıkça vurgulayan esas olay ise Ferhat'ın stüdyosunu kaybetmesi. Çalıştığı araba yıkama servisinin arka tarafındaki derme çatma yeri patronunun izniyle müzik-dans stüdyosuna dönüştürmüş, kendi imkanlarınca, bilgisayar ve koltuk ile çok sevdiği, mutlu olduğu, hayallerini orada gerçekleştireceğine inandığı bir mekan yaratmıştır Damar Styla için. Ancak Çekmeköy'ün gitgide değerlenmesiyle patronuna orası için iyi fiyat teklif edilir ve Ferhat stüdyosunu kaybeder. O sırada mekana gelen Emir'e hiddetlenir ve Emir uzatmadan geri döner. Emir'in görünürde hiçbir suçu olmamasına rağmen Ferhat'ın ona öfkelenmesi isabetli, planlanmış bir örtüşme. Çünkü dünya genelinde büyük şehirlerdeki şiddet içerikli birçok hadisenin kökeninde sermayenin kenti acımasızca ele geçirip yoksulları dışlamasıyla biriktirilen kitlesel cinnetin dışavurumları var. Ancak hadiselerin neredeyse hiçbiri bu gerçek sebeple ilişkili tanımlanmadan, öfkeyi patlatan bahane her neyse onunla yorumlanıp medyanın da etkisiyle etnisiteler, inançlar veya başka kültürel sebepler dile getirilmekte. Örneğin ara ara cereyan eden, en son Daire Sanat'ın başına gelen, Tophane'deki sanat galerilerine mahalle halkının içki içildiği ya da kapı önünde öpüldüğü gerekçesiyle saldırdığı olayları sadece muhafazakarlık ve sanat düşmanlığıyla değerlendirmek ülkedeki laik-antilaik kutuplaşmasıyla yaratılan sağlıklı ve sığ iklimden kaynaklanıyor. Yine Berlin üzerinden açıklarsak, kentte yoksulların oturduğu bazı sokakların soylulaştırılması önce kültürel hamlelerle gerçekleşir. Sokakta boş bina varsa ilkin bohem gençlik orayı işgal evine dönüştürür, orada yaşamaya, sokak sanatı ve performanslar üretmeye, küçük çaplı partiler

vermeye başlar. Keyifli renkli bir hareketliliğin yerleşmesiyle sokağın çevreden gördüğü ilgi artar ve kalabalığı paraya dönüştürmek isteyen bir yatırımcı sokağa kafe açar. Bu noktada hipster'ların, üniversite öğrencilerinin, entelektüellerin, yeni orta sınıf tüketicinin ve turistlerin o sokakta para harcamaya başlamasıyla ikinci bir kafe ve küçük bir sanat galerisi açılınca yoksullar sokağının çehresi değişir; artık gidilmek, zaman geçirilmek, hatta adres edinilmek istenen bir yere dönüşmüştür. Böylelikle sokaktaki emlak fiyatları fazlasıyla yükselir, orada yaşamak yoksul sınıf için imkansız hale gelir, işgal evi zaten boşaltılır, soylulaştırma tamamlanır.

İstanbul'daki soylulaştırma süreçleri Berlin'deki kadar şık ve kültürel işlemiyor ama Tophane özelinde bir benzerlikten bahsedilebilir. Şehrin pahalı caddelerinde sanat galerisi kuramayan küçük sermayeli girişimci Tophane gibi daha uygun kiralar ödeyebileceği bir bölgeyi seçmek zorunda kalınca yoksulluk, işsizlik, hayat galesi ve kentsel dönüşümün yıkıcı etkileriyle depresyon biriktiren mahalle halkı, genellikle zengin ve kültürlü sınıfın ziyaret ettiği bir mekanla burun buruna yaşamaya başlıyor. Maruz kalınan soylulaştırma, sınıflar arası gerilimi körüklüyor ve iki sınıfın yaşam tarzı arasındaki farklılıklar, huzur ortamında pek umursanmayıp hoş görülebilecekken, o gerginlikte düşmanca göze batıyor. Bu kez duvarların, jiletli tellerin ya da güvenlik görevlilerinin korumadığı elit sınıf en ufak bir kıvılcımda zaten kaba kuvvetten başka tepki ve ifade biçimi bilmeyen mahalleli tarafından linç edilme tehlikesiyle karşı karşıya kalıyor. O son kıvılcımlar buzdağının görünen yüzü, mahalleli saldırırken de hadise yorumlanırken de bahane edilen nüansların konuşulması sistemin işine geliyor; esas mesele, sermayenin önce dev kitleleri kente yığıp sonra kent yaşamını ele geçirerek insanlığa gündün güne mutsuzluk zerk edişi masaya yatırılmıyor. Yılbaşı gecesi Marmara Otel'i taşıyanlardan İstiklal Caddesi'nde başka türlü asla dokunamayacağı kadınları taciz edenlere; Londra'daki ayaklanmalardan Paris'teki Charlie Hebdo saldırısına... kadar tüm benzer olaylar varoşlarda biriken negatif enerjinin grizu patlamaları.

Filme dönersek, Ferhat'ın Emir'e anlamsızca bir şeyler geveleyip öfkelenmesi yerinde düşünülmüş, esas meselenin konuşulmayıp sudan bahanelerle

saldırıldığını doğru örneklemiş. Eğer Ferhat Emir'e "Siz o lüks sitelere taşındınız diye Çekmeköy'ün emlak fiyatları arttı, ben de stüdyomu kaybettim, senin sınıfsal varlığın benim hayatımı mahvediyor." diye bağırıyorsa filmin temel derdi seyircinin gözüne sokulur ama hiçbir gerçekçilik arz etmezdi. Onun yerine "Ne ayaksın lan sen" tarzında, özünde hiçbir anlam ifade etmeyen söylemlerle saldırmak varoş gençliğinin tepkiselliğini 'dönüştürmeden' anlattığı gibi, seyirciye gördüğü tüm alt sınıf isyanlarında gerçek suçlunun soylulaştırma olduğunu, ancak bunun konuşulmadığını fark ettirmeye çalışıyor. Emir (yani yeni orta sınıf) kendisine yönelen öfkeye anlam veremezken onun suçsuzluğunu da Ferhat'ın çektiği acıyı da bilen Tarık araya girip manidar bir cümleyle huzuru sağlıyor: "Emir ortam gergin, sonra konuşalım."



Yönetmen **Aysim Türkmen**, bir şehir antropoloğu; yukarıda birkaç sahenin kısa çözümlemesiyle deşifre ettiğimiz, arabesk rap bir gençlik öyküsü anlatırken satır araları ve alt metinlere soylulaştırma eleştirisini ustalıkla yerleştirmesi, kendisinin konuya dair birikiminden ileri geliyor. **Türkmen** Açık Radyo'da Metropolitika programını yapmış, **Kapitalistanbul**, **Galata Kulesi Sokak No: 23** ve **Selahattin'in İstanbul'u** belgesellerini çekmiş, ticaretle uğraşmış... Yani kapitalizm-İstanbul ilişkisi üzerine uzmanlaşmış bir sinemacı. **Çekmeköy Underground'a** bu uzmanlığının yanı sıra oyunculuk tecrübesinin

pozitif etkileri de yansıtmış ve filmde aksan kullanımlarından yürüyüşlere kadar, karakterlerin tabiriyle, '10 numara 5 yıldız' oyuncu performansları seyrediyoruz. Bir tek öpüşme-sevişme sahneleri pek iyi çekilememiş: Belgrad Ormanı'nın su rezervuarındaki öpüşme ve evdeki sevişme sahneleri, sarılıp ağlıyorlar mı ya da birbirlerini mi boğazlıyorlar muğlaklığına varabilecekken; 'muçk' seslerinin baskın mikyajlanması, rüya etkisi yaratan bir ağır çekim, amacına ulaşamayan kadraj kullanımlarıyla amatörce kotarılmış. (Varoş gençliğinin aşk arayışı ve karşı cinsten birini obsesifçe kafaya takıp arabesk müziğe bu hisleri yansıtmaya eğilimi Schopenhauer tarzı bir aşk yorumu veya psikanalikle ele alındığında "sevişmek isteyip sevişememe" sorunuyla ilişkilendirilebilir. Sevişme sahnelerinde 'sınıfta kalmak' da bu sevişmek isteyip sevişememe sıkıntısıyla örtüşüyor. Ama bu yöndeki okumayı fazla abartmamak lazım.) Yine de filmin genelinde, ilk kurmaca yönetmenlik ortalamasının çok üzerinde bir işçilik var. Hele ki Türk sinemasının yıllardır düştüğü, karakter ve tiplerin gündelik dillerine uygun, gerçekçi diyaloglar yazamayıp filmleştirememeye tuzacağına hiç düşmeyen, bu hususta ders niteliğinde bir yapımdır. Ayrıca arabesk rap dünyayı görselleştirirken o stili beyaz perdeye yansıtmak gibi zor bir sınavı, sınırlı imkanlara rağmen başarıyla geçtiğini de belirtmek gerekir. 2009'da başladığı görüntü yönetmenliğinin daha ilk birkaç yılında sinema filmciliği için meslek normallerinin üzerinde bir iş trafiği alabildiği gibi bazıları sinemamız adına çok önemli filmlere de imza atarak kamera gruplarına kariyer yönetimi örneği teşkil edebilecek bir 'erken ustalık' ortaya koyan **Vedat Özdemir**, kısıtlı şartlarda çekilen çoğu bağımsız filmin yüzleştiği sinematografi problemlerinden yaratıcı buluşlarla kurtulmayı, filmin görselini belli bir kalite çitasının üzerinde tutmayı, göz tırmalayan bir vasatlık yüzünden seyirciye ana akım sinemanın kadrajlarını aratmamayı başarmış.

Filmin farkındalık yaratma çabasına geri dönersek, her şeyden çok kent savunmasına dair dünya genelinde ve ülkemizde yürütülen çalışmalar havuzuna katkısıyla geleceğe kalabilir **Çekmeköy Underground**. Bu mücadele havuzunun önemi ve zenginliğiyle toplumsal bilinç arasındaki mesafe, İstanbul gibi soylulaştırmayla sertçe yüzleşen bir şehir için fazla açık. Kent savunması, örneğin Paris'te köklü bir gelenek iken, İstanbul daha yeni yeni

öğreniyor. Çağdaş kapitalizm emekçi sınıfı kente sürükleyip oradaki yaşam koşullarını yöneterek ucuz iş gücüne dönüştürürken küresel antikapitalist mücadelenin en önemli ayaklarından birine dönüşüyor kent muhalefeti; ama ülkemizde halen 70'li yılların mücadele pratiği ve söylemleriyle, kendisini güncelleyememiş bir sermaye-iktidar eleştirisi izlendiğinden ciddi bir geride kalmışlık söz konusu. Bu yüzden kent farkındalığı yaratma çalışmaları ekstra ehemmiyet kazanıyor. Biriken bu havuz ise ses ve ürün çeşitliliğiyle, ileride de çok konuşulacak, entelektüel üretimin en ilgiye değer ifade alanlarından biri. Örneğin İstanbul yazarı kabul edilen **Orhan Pamuk**'un son romanı ***Kafamda Bir Tuhaflık***'ta (arabesk rap'e yakın bir roman ismi) İstanbul'un dönüşümünü gecekondulu mahallesinden seyyar satıcıların dünyasına ve aşklarına girerek anlatıyor. **İmre Azem**'in belgeseli ***Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir*** kent savunmasının en beğenilen filmlerinden biri. ***Başka Sementin Çocukları, Kara Köpekler Havlarken, Bornova Bornova*** filmlerinin ***Çekmeköy Underground***'la yakınlığından **Türkmen** de bir röportajında bahsediyor; listeye **Aslı Özge**'nin ***Köprüdekiler*** ve **Yeşim Ustaoglu**'nun ***Güneşe Yolculuk*** filmleri de eklenebilir. Sulukule'deki kentsel dönüşümün insan yaşamına etkilerini anlatan bir belgesel çekmişti **Türkmen**, Sulukule halkına destek veren **Tony Gatlif**'in ***Çekmeköy Underground*** ile neredeyse aynı dönemde vizyona giren son filmi ***Geronimo***'yu izlediğimizde iki film arasında şaşırtıcı benzerliklere rastlamamız bir tesadüf değil; farklı coğrafyalardaki aynı soruna aynı kent savunması bilinciyle dikkat çeken iki sinemacının filmleri haliyle birbirlerinden çok uzağa düşmüyor. İlk dönem **Spike Lee** filmlerinden ***Tanrı Kent'e***, oradan ***Attack the Block*** ya da ***Banlieue 13*** gibi komedi-aksiyon filmlerine kadar kent muhalefetine değinen filmleri kallavi bir ortak paydaya alabilir, **Castells**'in, **Neil Smith**'in, **Sharon Zukin**'in, **Besime Şen**'in... veya yine bir kadın sinemacı **Feride Çiçekoğlu**'nun (***Şehrin İtirazı***) metinleri üzerinden bu filmler topluluğunu değerlendirebilirsiniz. İşte ***Çekmeköy Underground*** bu zengin birikimin önemli eserleri arasında yer edinmesiyle değerini yükseltiyor.

Kent savunmasını incelerken çok sayıda kadınla karşılaşmamız da tesadüf değil. (Örneğin yukarıda ismini verdiğimiz yedi yerli filmin dördünde kadın

yönetmen imzası var, altı yazarın üçü yine kadın.) Çünkü kadınlar kent savunmasında fazlasıyla aktifken feminist eleştiri de bu muhalefetin en önemli ayaklarından birine dönüşüyor. Yaşam alanları ve içindeki canlılığı dışıl enerjile, anaç bir korumayla sahiplenişin Kobani’de evlerini savunan kadın askerlerden hayvan özgürlükçüsü veya çevreci mücadeleye duyarlılıkla katılan kadınlara dek çeşitli yüzleri var. Eril bir hoyratlıkla soylulaştırılan kentin dışlananları için dışıl bir incelik talep eden, kent savunmasıyla beraber güncel antikapitalist muhalefeti kendinde yeniden tanımlayan, ilerici bir feminist eleştiri, Türkiye’deki içi boşaltılan, kapitalizmle barıştırılıp cinsiyetçiliğe ve elit modernist bir gelenek düşmanlığına indirgenen, bozulmuş, yaygın feminist algının onarılmasını sağlayıp toplumsal duyarlılığımıza ciddi bir mesafe aldırabilir.



### Soysuzlar çetesi

Şehir hayatında olup bitenler, konunun uzmanları arasında hararetli tartışmalar doğuruyor. Dönüşümün gerekliliğini, koşullar tahlil edildiğinde asgari mağduriyet yaratıldığını öne sürüp bu noktada İstanbul’un kentsel dönüşümünü başarılı bulan mimarlar, şehir planlamacıları ve ekonomistler de var. Geniş ve karmakarışık, sayısız dinamiğin iç içe geçip müphemleştiği bir tartışma sahası bu. Fakat *Çekmeköy Underground* mevzuun tartışması,



aşık ar sirayetlerine odaklanmasıyla müphemlikten kurtuluyor: Büyük tartışmalara girmeden, soylulaştırmayla ötelenen 'soysuzların' yaşamı ve müziğine, dişi bir şefkatle eğiliyor.

Yeni orta sınıf, yoksul mahallelerdeki gençliği tanımadığı gibi, onların sanat üretimlerini, yarattıkları müzik türünü de görmezden gelmekte. Oysa arabesk rap, benzerlerine her coğrafyada rastlayamadığınız türden, özgün bir müzikal füzyon. 'Arsız Bela' rumuzlu bir genç var örneğin, arabesk rap'in süperstarı, milyonlarca tıklanma alan videoları, varoşlarda büyük bir hayran kitlesi mevcutken, orta sınıfta ismini duymuş birine nadiren rastlarsınız. **Çekmeköy Underground** kent savunması gibi büyük meselelere temas etmesi kadar arabesk rap kültürünün görmezden gelinişine karşı mütevazı bir görünür kılma çabasıyla da sempatik bir yapım. O dünyayı az çok tanıyanlar filmdeki emek verilmiş gözlemciliği hemen ayırt edebiliyor. Örneğin bu gençlerin yer yer "k" harfi yerine "q" kullanma tercihleri dikkat çekicidir. Arabesk rap'in bir başka yıldızı 'İSyanQaRz6' da "q" tercih eder isminde; filmde ise Emir, tanıştıklarında rumuzunun "q" ile yazıldığı hususunda Ferhat'ı uyarır. 'AsiStyla' türün en üretken sanatçıları arasında, filmdeki 'Damar Styla' grubunun ismine ilham verdiği fark ediliyor. İsimler haricinde, mesela ormandaki esrar içme sahnesinde 'kentin baskısından' kurtulmanın özgürlüğüyle avazı çıktığı kadar "esraaaaaar" diye bağırır Tarık. 'Bayan Kral' ve 'Karamsar Şair'in meşhur düeti (bu kez rap değil, yeni nesil 'indie' arabesk) 'Çıktım Kırklar Dağın Başına'nın videosunda da şehir dışında, çayır çimen bir yerde bağıra çağıra "sardım esrarımı yarin adına" diye nakarat söylerler. Ayrıca görüntüsü ve imajı düşünüldüğünde, 'Bayan Kral' filmdeki erkeksi tavırlı, arabesk rap'te yıldızlaşmayı hayal eden, manikürcü Ayça'nın esin kaynağı gibi. Ferhat ve Tarık'ın giyim tarzları ve güneş gözlükleri de 'SanJaR' rumuzlu arabesk rap'çiyi anımsatıyor... Tespitleri artırmak mümkün, filme hazırlanılırken arabesk rap dünyanın enine boyuna araştırılıp gerçeğe uygunluğu için titizlendiği ortada.

Müzikten biraz uzaklaşıp gecekondü yaşamına baktığımızda da filmdeki hassas gözlemciliği ayrımsayabiliyoruz. Bir sahnede polisler gençlerin arabasını durdurur; **Tarantino** ile anılan, bagajdaki kameranın bagaj açılınca siyah ekranda aşağıdan yukarı silmeyle sahne geçişi etkisi yarattığı trükle çekilmiş

bir bagaj kontrolünün peşinden, **Paul Haggis**'in *Crash* filmine benzer, tacize varan bir üst aramayı seyrederiz. İstanbul'da varoş çocuklarının üzerinde uyuşturucu ya da silah gibi bir suç unsuru bulunmasının muhtemelliğinden, polisler en çok onlara üst araması ve GBT kontrolü yapar. Zengin bir kentlinin üst aranma ve GBT kontrol sıklığı belki senede bir defanın bile altına düşerken, görüntüsüyle sınıfsal kimliğini ele veren bir varoş çocuğu her gün aranabilir. Aranırken de didik didik, suç unsurunu elbisesinde herhangi bir yere saklayabileceği varsayımıyla aranır. Silah ya da uyuşturucuyu en çok bu çocukların üzerinde veya arabasında bulan, kentlinin uyuşturucu satış trafiğini de bu çocukların sağladığını bilen polis, onları daha sık aramakla bir bakıma haklıdır. Fakat suça bulaşmayan gecekondulu gençliği sürekli aranmaktan rahatsızlık duyar, her defasında toplumun kendilerine potansiyel suçlu gözüyle baktığını hatırlar. Bu yüzden filmde Tarık, polisin bacaklarına dokunarak üstünü aramasına gereğinden fazla sinirlenir; çünkü aynı Berfin'in site kapısı önündeki sahne gibi, hayallerinden uyanıp sınıfsal pozisyonunu hatırladığı sahnelerden biridir. Bu sınıflar arası aranma sıklığı farkı, filmin güzel düşünülmüş değinilerinden biri. Ayrıca 'kimlik kontrolü' eylemi geriliminin yanı sıra, başlı başına çok güçlü bir eğretilime. Aynı metaforik sahneyi, *Çekmeköy Underground*'un akrabaları arasında bahsettiğimiz *Güneşe Yolculuk* filmi de kullanmıştı.



Şu noktada belirtmemiz gereken, *Çekmeköy Underground* konu edindiği gençliğin en masum kesimini bize seyrettiriyor. Tarık, Ferhat, İsmail, Berfin, Ayça, Emir... Ahlaklı duruşlarından, temiz yüreklerinden ödün vermiyorlar. Cemal'in işlediği suç da romantik nedenlere bağlanınca onu rahatsız edici bir karaktere dönüştürmüyor. Cemal hapse girdiğinde Tarık, ağabeyinin suçsuzluğuna inanmışken, sonra gerçekten suç işlediği ortaya çıkınca sinirlenir mesela. Masumiyete önem verir. Karanlık ve kötücül değildir hiçbiri. Böylelikle karakterlerini sevebileceğimiz, renkli bir aşk-gençlik filmi izliyoruz. Yani 'yeraltının' yüzeye en yakın katmanına bakıyor; diplere, karanlık dehlizlerine girmiyoruz. Bir tek Ali karakteri tehlikeli; geldiği gibi Ayça'ya göz koyuyor, Cemal'i de suç işlemeye o yönlendiriyor. Tarık ve Ferhat, Ali'den rahatsızlık duyup stüdyolarından kovuyor, seyirciye 'temiz çocuklar' olduklarını ispatlıyorlar.

Film sadece arabesk rap gençliği ele almakla kalmayıp, gecekondular yaşamının farklı yüzlerini de seyrettiriyor. Karanlık yüzü için Ali'den söz ettik. Ayrıca Tarık'ın ailesi üzerinden üç kuşağın çatışmasını incelikle işliyor. Tarık'ın anne babası, Havva ve Hüseyin, dindar insanlar, Anadolu maneviyatını temsil ediyorlar. Saffet ise kapitalizmle sentez bir Müslümanlığı, son dönemin moda tabiriyle 'abdestli kapitalizmi' simgeliyor. Leyla ile evlendiğinde ondan tesettüre girmesini talep ediyor, ama öte yandan Ali gibi biriyle de iş yapmaktan geri kalmıyor. (Saffet'e daha gösterişli bir otomobil bulunabilirmiş, zenginliği vurgulanmamış.) Anadolu İslam'ı endişeli, yaşadığı yer ve çocuklarının kötüye gidişini durduramıyor; sadece küsüyor, Cuma namazı çıkışında cemaatle konuşup oğluna iş arıyor, "Sen başını belaya sokma yeter, ben sana para veririm." sözleriyle ya da "bir çay koyarak" gerilimleri yatıştırmaya çalışıyor, ama yeni nesli kurtaramıyor. Bir sahnede artık yorulan, elinden hiçbir şey gelmeyen Havva, balkona çıkar ve Tarık'ın yanında sigara yakar. Havva'nın kişiliği düşünüldüğünde, bu küçük hareket, filmdeki en büyük isyanlardan biridir aslında. Ve ilk defa, anne oğul isyan ettiklerinde, çatışmayı bırakıp ortak paydada buluşur, arkadaş gibi konuşurlar. Tarık annesine niçin İstanbul'dan taşınmadıklarını sorar; bağlı bahçeli, doğayla iç içe bir hayata geçerlerse mutlu olabileceklerini söyler, Havva hemfikirdir.

Kentleşme, kapitalizm ve İslam üçgeninde kitap ve makaleler yazan **Lütfi Bergen**'in 'Anadolusol' ismini verdiği düşüncesi, çok kısaca, antikapitalist mücadele için Anadolu'nun natüralist huzurunu, organik yaşam kültürünü ve kirlenmemiş İslami vicdanını sahiplenip geliştirerek sermayenin kentsel köleleştiren baskısına bir karşı tez oluşturma gerekliliğidir. Film bu balkon sahnesiyle **Bergen**'in fikrine yeşil ışık yakar, kendileri ve yeni nesil için mutluluğa çıkış arayan Havva'ya 'Anadolusol' yaklaşımını onaylatır, hayalini kurdurur.

Nasıl Havva ve Hüseyin Anadolu geleneğine, Tarık da 2000 sonrası'nın yeni gençliğine ait ise, Cemal de gecekonduların 1980 sonrası ara kuşağını yansıtır. Giyimi, görünümü, erkeksi pozları, efkarlı halleriyle klasik arabesktir. Hapisten çıktığı vakit kardeşinde arabesk ruhun rap ile füzyonunu görünce hiç hazzetmez. Cezaevinde geçirdiği zaman zarfında popülerleşen metroseksüel erkek tipinden habersizdir; rakıdan sonra çorbacıya gitmek maço arabesk kültürün önemli ritüellerinden biriyken, Tarık'ın koku yapıyor diye kelle paça çorbası içmeyişini kadınsı bulur, yadırgar. Daha sonra Tarık ve Ferhat'ın saçlarına fön çektirip süslenmek için gittikleri, rap'leşmiş arabeske paralel, diskotekleşmiş erkek berberinden ayrıca tiksindir; kitsch ortamı "Japon kerhanesi gibi" diyerek aşağılar. Arabesk muhafazakardır Cemal, değerlerini bırakamaz, kentsel dönüşüme ayak uyduramaz. Arabesk kültürün hastalıklı aşk idealizmine bağlılığından, Leyla'nın Saffet'le evliliğini, paranın karşısında aşkının değersizliğini sindiremez; böylece ne ailesiyle iletişim kurabilir, ne de başını belaya sokmadan, işinde gücünde yaşayabilir. Sonunda adapte olamadığı kentsel dönüşüm Cemal'i yutar, kapitalist sistem 'delikanlıyı harcar.'

Son bir örtüşmeyle, sistemin harcadığı bir diğer delikanlı da **Çekmeköy Underground**'un kendisi. Film sadece Başka Sinema dağıtım ağında, sınırlı gösterime girebildi. Özellikle de konu edindiği arabesk rap gençlikle buluşması, 'aşıkların kavuşması' zor görünüyor. Çünkü bu çocuklara "Başka Sinema'ya gidelim." dersiniz, yarıdan fazlası su dolu bir kovanın içinde yüzen kesik altlı plastik şişenin tepesine ilştirilmiş alüminyum folyodan delikli bir kapağa tütünle karıştırılmış kubar koyup "Ya bırak ağbi, sen yaklaş şuraya, ben seni çok başka sinemalara götüreceğim." diyerek güler. Tarık finalde rumuzunu

alır: 'Mekansız Kral.' Ferhat'ın stüdyo kapısı polislerce kırılmadan önce çektikleri video dolayısıyla 'mekansız', filmde ailece izledikleri 'Çirkin Kral' **Yılmaz Güney**'den hareketle de 'kral' oluşu, aynı zamanda soylulaştırmaya karşı en soylusundan 'krallık' makamıyla, ironik bir itiraz gibidir. Filmin bir şarkısında şöyle denir: "Aşıklar korkmaz, kaderle savaşır, efsane oluruz, hayal oluruz o zaman." Bağımsız filmciler korkmadı; arabesk rap'i keşfetti, gönül verdi, projeye inanıp beş yılını bir filme adadı. Kaderle de savaştı; bakanlıktan destek bulundu, senaryo kısaltıldı, AVM'lerdeki sinema kompleksleri ve anlaşmalı büyük dağıtımçıların soylulaştırıp dışladığı yerde Küllü Harap gibi "Çekin lan bütçeli filmi insan gibi izlesinler." isyanıyla alternatif dağıtımçılık yollarını denedi. İlk gösterimlerinde coşkuyla karşılandı, sinema yazarları ve sinefiller beğendi, kütleleşme ışığı görüldü, efsane oldu. Ve de üçüncü haftasında 1030 seyirciyle sezonun en düşük gişe rakamında kalıp iflas etti, hayal oldu. O artık 'Salonsuz Kral.

## ÖTEKİ-SEVICİLİK MERKEZİNDE JİN ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

Öktem Aykut

Jîn, 17 yaşlarında, hayata katılmak için çıkışları zorlayan ve bu yolda karanlık ormanları cesurca aşmaya çalışan, adeta bir 'Kırmızı Başlıklı Kız'dır. Film, Jîn'in bilmediğimiz bir nedenle, dağdaki silahlı bir örgütten kaçmasıyla başlar. Hem kaçtığı örgüt elemanlarından, hem de kolluk kuvvetlerinden gizlenerek dağlarda, ormanlarda yapayalnız günler ve geceler geçirir. Amacı bir büyük şehre, hayata, belki de hiç görüp bilmediği büyük dünyaların hayallerine ulaşmaktır.

Küçük ama dayanıklı vücudu, taze ama güçlü iradesiyle kendine doğanın ürkütücü karanlığı ve vahşiliğinde yer açmayı başarır. Çatışmaların ortasında kalır, üzerine açılan ateşlerden cesurca korunmayı bilir, korkar, üşür, karnını doyurur. Ona en büyük gücü ve teselliyi, belki benzer tehditler altında beraber saf tuttuğu hayvanlar verir. Bir bombardımandan korunmak için bir ayıyla aynı ini paylaşır, bir geyikle dayanışır, yaralı bir eşeği tedavi eder, yumurtasını yediği bir vahşi kuşla anlaşır, bir vaşak tarafından teselli edilir, bir yılan tarafından uyarılır, bir at tarafından korunmaya çalışılır.

Sonunda edindiği sivil giysilerle dağdan iner ancak onun için ova, dağdan daha tehlikeli, daha tehditkar ve daha can yakıcıdır. Ne kadar uğraşsa ve çırpınsa da gittikçe daralan çemberden çıkıp hayalini kurduğu yere bir türlü varamaz. Küçük narın vücudu gibi kalbi de ağır yaralar almaya devam eder. Büyük bir hayal kırıklığıyla dağlara, yalnızlığına geri döner. Doğanın içine, melankolik, uzanır. Yine bombaların ve kurşunların altında, devrilen ağaçların, parçalanmış hayvanların arasına sıkışır.

Artık isyanı çaresizliğe dönüşmüştür. Bu çıkışsız yolda, yaralı bedenini ve kalbini kucaklayacak ağaçlar ve hayvanlardan başka kimsesi yoktur.



### Öteki-Sevicilik ve Sinema

Geçenlerde katıldığım bir felsefe sempozyumundaki konuşmacıların birinden, içinde bulunduğumuz dönemin “post-post-modern” (post-modernin sonrası) şeklinde nitelendirildiğini işittim. Modernizm döneminin başlarından beri, kavramları har vurup harman savurduğumuzdan olacak ki; post-modern dönemin ötesi, devamı ve ona karşıt olan anlamında bir çeşit referans sarmalı haline gelen bir kavramdı bu terim. Aslında yenilikçilik yanlısı olmamasıyla post-modernizmin doğasına da uygun bir deyişti. Çok uzun zaman sonra değil, bir felsefe sohbetinde, yine post-modern ruhu hem destekleyen, hem de aksine ona gönderme yapan, yani tam anlamıyla post-post-modern olan bir uydurma kavram ile karşılaştım: “Öteki-Sevicilik”.

Post-modern dönemler dediğimiz, modernite ve İkinci Dünya Savaşı sonrası, 20. yüzyılın ikinci yarısından bugüne değin, bastırılanın geri dönüşü olarak, toplumsal çapta semptomların dönüşümlerini incelemek açısından tüm bu



ötekileştirilmiş gruplar ve onlarla olan ilişkilendirmeler çok büyük önem taşımıştır. Bu dönemler hem ideolojik ve düşünsel olarak toplumsal ve sanatsal bazda, hem de bireysel olarak ötekilerin konumlarına, bakışlarına, duruşlarına ve temsillerine giderek daha da odaklanılmasını sağlamıştır. Yani post-modern dönem, bir nevi azınlıkların, dışlananların, ötelenenlerin, genel tanımıyla “ötekilerin temsili” dönemidir. Bu dönemde düşünce ve sanat dünyası, modernizmin standartlaştırıcı ve mükemmelliyetçi motifleri altında ezilen ötekiler ile ilgilenmeye, yer altındakileri yer üstüne çıkartmaya, dışlananların temsilini gerçekleştirmeye oldukça yoğunlaşmıştır. Sinema örneklerinde öne çıkan ötekiler arasında sıkça, “erkek egemen kültür içerisinde kadınlar, heteroseksüel ahlak içerisinde eşcinsel, lezbiyen, trans ve hermafroditler, ulus devletlerde kimlikleri bastırılan azınlıklar (Yahudiler, Afro-Amerikanlar, Meksikalılar, Kürtler...), yersiz yurtsuz, sigortasız, devlet gözetimi dışında kaçak yaşayanlar, evsizler, göçmenler, metropollerdeki kenar mahalle, banliyö ve gecekonduarda yaşayanlar, alt-gençlik, yeraltı ve sokak kültürleri, sanatçıları...” gibi grup ve sınıfları sayabiliriz.

“Öteki-sevicilik” ise bu noktada, ötekileştirilmiş olan toplumsal (etnik, cinsel, dini, kültürel vb.) grup ve kurumları temsil etmek, onlara yapılan haksızlıkları ve onların ezilmişliklerini / dışlanmışlıklarını göstermek ve ortadan kaldırmak, mücadelelerini gözler önüne sermek ve desteklemek amacıyla, ötekileştirilmiş olan sınıf ve gruplara karşı sempati beslemek ve beslenmesine çalışmak eğilimine denilebilir. Öte yandan, olumsuz yönde eleştirel bir kavram olarak öteki-sevicilik, toplumsal ötekine karşı duyulan veya oluşturulmak istenen sempatinin, haddini aşarak aşırıya kaçması olarak veya bilinçli olarak ötekiyle özdeşleşme, abartılı imaja veya duygusal ajitasyona neden olacak şekilde çarpık bir empatik etki yaratmak şeklinde açıklanabilir. Öteki-seviciliğin nesnesi olan kişi, sınıf ve grupların, daha yoğun olarak post-modern dönem ile birlikte gerçekleşen toplumsal değişimlerle iktidar veya genel algı tarafından onaylanmaya başlayan gruplar arasından seçilerek işlenmesi ise güncel dönemde daha derinlikli sorunlar yaratmaya başlamıştır. Tamamen bilinçli olmayan bu seçim ile artık öteki olmaktan çıkmaya başlamış olan ötekinin temsilini, ona aşırı bir sempati göstererek gerçekleştirmek ile

dışlanmakta olan bir grubun temsilini bilinçli bir şekilde sunmaya çalışmak arasında fark vardır. Günümüz sanatı ve haliyle sinemasında ustalık gerektiren yeni bir zorlayıcı unsur ise ötekinin temsili esnasında öteki-seviciliği olumlu anlamından olumsuz anlamına doğru döndürmeden ustalıkla işleyebilmektir. Bu bakımdan öteki-sevicilik de güncel sinema açısından büyük bir manipülasyon aracı haline gelmiştir. Bugün Türk sinemasında öteki-sevicilik konusunda abartı ve ajitasyon yoluyla kitleleri manipüle eden, gişe başarıları yakalayan, ödüller alan örnekler olduğu gibi sanatsal sinema ekseninde konuyu başarıyla işleyen, olumlu yönüyle yakalayan örnekler olduğunu da söyleyebiliriz.

Bu kavramların ışığında bakıldığında, son dönemin, eleştirilerden en çok nasiplenmiş Türk filmlerinden biri de **Reha Erdem**'in *Jîn*'idir. Aldığı eleştirilere karşı mücadelesinden dolayı, filmi öteki-sevicilik bağlamında incelemeye karar verdim. **Erdem** bir panelde bu konudaki üzüntüsünü dile getirerek "*Jin* filmi Türkiye'de sinema olarak değil de politik olarak konuşuldu," diyor ve bu konuda kendisinin de istediğinden çok konuşmak zorunda kaldığını belirtiyor. Erdem'in dert yandığı bu konu tam da sinemadaki öteki-sevicilik kavramıyla örtüşüyor. Çünkü filmin kahramanı Jîn, Kürt halk mücadelesini yürüten bir gerilla ve aynı zamanda da Türkiye'de bir kadın olarak öteki. Farklı kesimler filmi, farklı sosyo-politik bakış açılarına göre öteki-seviciliğin daha önce belirttiğimiz olumlu ve olumsuz taraflarından görüyorlar. Kimisi "teröristi iyi göstermekle" suçlarken, diğer bir kesim "kahraman gerillanın davadan dönen çürük elmalarını" yansıttığından bahsediyor, bazı kesimler ise filmin karakter ve hikayesini, Kürt sorununda önemli bir yerde durduğunu söyleyerek övüyor. Tüm bu söylemler, söz konusu izleyici kitlesinin dönemin sanatsal florasından nasıl etkilendiği ve güncel Türk sinemasında öteki-seviciliğin nasıl kullanılabileceği veya gerçek anlamda kullanılmasa da izleyici tarafından nasıl manipüle edilebileceğiyle ilişkili bir durum aslında.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> [Reha Erdem: Jin'den Sonra Konuşmak Zorunda Kaldım \(Bianet.Org\)](http://Bianet.Org)

Filmi öncelikle ana metin ve temsiller üzerinden, sonrasında alt metin, biçim-içerik ve karakter-izleyici ilişkilerine odaklanarak incelerken, öteki-sevicilik ile kurulabilecek ilişkiyi ortaya çıkarmaya çalıştım.

### **Filmin Ana Metni ve Temsilleri Üzerine**

Doğa kompozisyonları ile başlayan filmde karşımıza dağda yürüyen gerilla grubu çıkar. Bunların arasında kafasındaki kırmızı şalıyla bir genç kız vardır. Kırmızı şal, gerilla gerçekliği ve dağ kamufrajları ile tezatlık uyandırırken, Jîn'in ve filmin masalsi özelliklerinin (dağlar, savaş, militarizm, örgüt, hiyerarşi, üniforma... gibi gösterenlerin dışında) peri karakterine gönderme yapmaktadır. Gerillanın saklandığı yerde Kürtçe bir türkü kulaklara çalınır. İnsanlığa ait en kuytu köşede dahi müzik bulunur. Gruptan ayrılan Jîn, yaralı gerilla arkadaşına ilaç almak için mi, haber götürmek için mi, dağdan inip aşağıdaki hayata dönmek için mi; ne için olduğunu kestiremediğimiz bir yolculuğa çıkar. Amacından çok yolun kendisine odaklı bir yolculuğun içine gireriz. Yolculuğun en önemli ögesi ise "büyülü orman, dağlar ve hayvanlar"dır. Hayvanlar ve doğa, burada Jîn'in ruhani dünyasının, insanın kendi insanlaşmasına karşı simgesel tepki olarak tekrar doğaya dönerken onu içselleştirme şeklinin ortaya çıkarttığı mitsel dışavurumlar olarak ortaya çıkar. Bu nedenle filmde doğa, vahşi hayat ve zorluklarla dolu bir yer değil; dışarıdaki katı ve acımasız insan gerçekliğinin karşısında sığınılacak bir evrendir.

Jîn için köy hayatına inmenin ilk basamağı, kırsalın ortasındaki bir evdir. Jîn eve girer, giyecek ve yiyecek çalar, yanına bir kitap alır, evde yaşayanların fotoğraflarını görür, evin ninesi ile konuşur, ona ilaç verir. Bu ev, Jîn için yaşayamadığı hayatın ve sahip olamadığı ailenin temsili olup, anne ve aileye, kamufraj yerine sivil kıyafetler giymeye ve öğrenciliğe olan özlemlerini ifade eder. Ev yaşamı Jîn için imkansız olsa dahi bu dünyaya dönmek, ayak uydurmak, eğitimini devam ettirmek eğilimini yansıtır. Önce bakıp da almadığı, sonradan yanına aldığı ve filmin sonunda kamufrajının altından belirecek olan siyah dantelli tayt onun hala bir kadın olduğunu gösterir. Çaldığı coğrafya kitabı da okula dönme isteğinin ve merakının belirtileridir.

Bu coğrafya kitabı farklı temsiller için de kullanılır. Jîn dağda kitabı açıp okurken anlarız bunu. Ana dili Kürtçe olan Jîn ne kadar Türkçe öğrenmiş olsa da yavaş ve zorlanarak okumaktadır. Bu coğrafyada yaşayan milyonlarca çocuk gibi egemen ideolojinin zorunlu tuttuğu üst dil ile eğitime zorlanmıştır. Kitabı okurken “Nerede yaşıyorsunuz? Hangi kıtada, hangi ülkede?” ifadeleri ve cevap olarak da “Türkiye” bulunur. Jîn’in istemeyerek de olsa içinde bulunduğu mücadelenin bir karşılığı da buradadır, Kürdistan değil Türkiye’de yaşamaktadır. Kitap, içinde olduğu evreni yaran ve ona tezatlık oluşturan bir gösteren iken, egemen ideolojik hegemonyanın da buradaki tek temsilidir.

Jîn dağdan indiğinde bir çobanla karşılaşır. Onu kamuflej içerisinde gören çoban, “Bacım” diyerek, korku ile gelen saygıyla karşılamıştır. Şelalede ise sivil kıyafetler içinde görür ve ona sözlü tacizde bulunur. Bu geçiş Jîn’in bir halk mücadelecisi veya bir terörist olarak, bir gerilla, uniformal bir birey, erkekvari bir figür varoluşundan, feodal ve erkek egemen toplumun içerisinde kadın figürünün varoluşuna geçişin esamesidir. Dağlarda avcı olarak yaşayan gerilladan, toplumda cinsel bir av olarak yaşamaya başlayan bir kadına geçişir bu aynı zamanda. Böylece Jîn için sivil hayatın zorluklarının da habercisidir. Genç, parasız ve kimliksiz bir kadın için kırsal ya da şehir fark etmez, bu coğrafyanın toplumsal alanında yaşamının zorlukları, dağdakinden farklı ve belki daha büyük güçlüklerle doludur.

Jîn, para kazanmak için işe girmek isterken veya otobüsle yolculuk ederken ondan sorulan nüfus kağıdı ülkenin batısında belki sadece kimlik demekken, doğuda terörist olanla olmayanı ayıran en büyük belirteçlerden bir tanesidir. Nüfus kağıdı olmadığı için kaçak işe bile giremeyecek durumda olan Jîn, ırgat ağasının kabul etmesi ile işe alınır. Sonradan bunun nedeninin onun Jîn’i cinsel olarak kullanma isteği olduğunu anlarız. Adam tecavüze yeltendiği Jîn’i elinden kaçırdıktan sonra arkasından “terörist” diye bağırır. Bir başka sahnede, yola barikat kuran askerlerin durdukları otobüste insanlara nüfus kağıdı sorduklarını ve Jîn ile birlikte nüfus kağıdı olmayan bir kişiyi alıp karakola götürdüklerini izleriz. Bu coğrafyada nüfus kağıtsız olmak bir nevi terörist olmak anlamına gelebilmektedir.

Jîn'in karakolda olduğu sırada bir çatışma çıkar. Yaralı getirilen gerilla onun dağdaki silah arkadaşlarından biridir. Jîn'den kendisini öldürmesini ister. Muhtemelen sorgu ve hatta işkenceye alınacak, sonrasında itiraf ve işbirliğine zorlanacak, daha sonra da hapse girme ihtimali olacak, belki de dava arkadaşlarının yerlerini ve gizli bilgileri itirafa mecbur kalacak olduğundan ölmeyi tercih etmektedir. Jîn bu korkunç isteği yerine getirir. Bu sahneden hemen sonra Jîn'i salıvermeye gelen askerden o bilindik ikircikli bakışın ifadesini tekrar duyarız; asker "Burada benim askerim ölüyor, sen de buna ağlıyorsun." şeklinde bir ifade kullanır. Tüm bu düzen yüzünden hayatının en güzel yıllarında dağlarda askerlik yapmak zorunda kalan gencecik bir insanın hayatı, belki de yine istemediği pek çok nedenden dolayı dağa çıkarak gerilla olmuş bir başka gencecik insanın hayatına yeğ tutulabilmekte, toplumun bir kısmı diğer kısmından üstün tutularak ötekileştirilmektedir. Jîn salınır ancak karakolun tercümanı Jîn'i önce sözlü olarak taciz eder, ardından takip etmeye koyulur. Bu takip, Jîn için bu insanlarla ilgili hayal kırıklığının ensesinde bitmeyen nefesi gibidir. Bu nefes peşini, dağa ve ormana dönene kadar bırakmaz.



Dağdaki sakin hayatına dönen Jîn, bir çatışmanın arasında kalır. Yaralanan bir askeri, gerillalardan kurtararak saklar. Büyük bir fedakarlıkla, kendi canını tehlikeye atarak mağaraya aldığı askeri iyileştirir ve ona bakar. Dava gereği kendi gerilla arkadaşını öldürmek zorunda kalan Jîn, şimdi düşmanına bakmak zorunda kalmıştır. Yaralı asker Çanakkale'den, ülkenin bambaşka koşullarından gelen bir insandır. Düşmanlığı değil, dostluğu ön plana çeker. Bana ilk bakışta biraz anlamsız gelen, çocuğun ayrılırken söylediği sözler aslında doğu ve batı insanının da bir yerlerde birlikteliğinin mümkün olduğuna gönderme yapar. “Peki, inşallah bir gün bir yerde karşılaşırız, bir çay bahçesinde mesela...” sözleri sadece canını kurtardığı için müteşekkir olduğunu belirten bir gencin değil, dağda düşman olması gereken iki insanın aslında sevgili olabileceğini, farklı yerde farklı koşullarda bambaşka bir ilişkide olabileceklerini belirtir. Temsil açısından, doğu ve batı insanının, içinde buldukları yapay ayrımın ortadan kalkması durumunda sevgili, arkadaş, yoldaş olabilecekleri anlamına gelmektedir.

Jîn ormanda sıkışmış, çaresizlik içinde kurşunların arasında kalmıştır. Kurşunlara hedef olmaktan bu sefer kaçamaz. Öldüğünde kamuflajının içerisinde dantelli taytıyla bir kadın, kamuflajıyla bir gerilla, kırmızı eşarpıyla bir masal kahramanıdır. Bu yolculuktaki en büyük dostları olan hayvanlar onu beklemektedir. İlk bakışta kötü gibi duran bu son, hikaye için en mutlu sonudur. Ölümün nasıl bir mutlu son hazırladığını görmek için filmin alt metnini inceleyelim.

### **Alt Metin: Peri ve Azize arasında bir yolculuk olarak Jîn**

*Jîn*, ana karakter çevresinde dönen olayların işlendiği bir film ve epik bir yarı azize, yarı peri hikayesine sahip. Hikaye boyunca süren yolculuk esnasında azize-peri karakterinin birbiri içerisinde geçirdiği dönüşümsel yolculuğa tanıklık ederiz. Jîn bir azize çünkü bir şekilde kutsal olabilecek bir çile çekmekte. Fakat bu çileyi yaratan talihi kendi seçmemiş; tarihi, sosyal, politik koşulların bu noktaya sürüklediği ancak tüm bunlara rağmen insancılığını, duygusallığını, yardımseverliğini inatla korumayı başarmış ve kendisini sadece

belki de ona dayatılan davasına değil de insanlığa adayacak kadar kutsal bir karakter. Jîn aynı zamanda da bir peri çünkü tüm bu başı ve sonu, hedefi ve amacı net olmayan yolculuğunda, doğa ananın kucağını açtığı, mitik yan kahramanlar olarak hayvanların bir çeşit gizli iletişimle yardım ettiği, onu elden ele geçirip bir şekilde yoluna çıkan bombalardan, mermilerden ve engellerden korunmasına yardım ettikleri bir çeşit masal kahramanı.

Filmin ilk anlarında görsel estetik tarzdan ve gerçekçi görüntülerden dolayı bu tür masalsı bir hikaye içerisine giriyor olduğumuzun farkına varmıyoruz. Masalsılığa dönük ilk çağrışım baştaki kırmızı eşarp olsa da izleyici kitlesi için masalsılığa dönük yoğunlaşma ancak filmin ortalarında ortaya konuyor. Dolayısıyla filmin ilk olumsuz yanlarından biri biçimsel özelliklerinden ve uzun giriş bölümünden dolayı masalsı bir hikaye olduğunu göstermekte ağır davranıyor olması.

Azize-perimiz, tüm hikaye boyunca amacı ve hedefi belli olmayan, daha çok devinimsel bir yolculuğun kahramanı. Yoluna çıkan tüm engelleri masalsı bir şekilde karşısına çıkan hayvanların da yardımıyla aşıyor. Doğa ve doğanın içerisinde yaşam, onun için bir engelden çok koruyucu bir el gibi; ağaçlar ve taşlar kalkan, hayvanlar yar ve yardımcı, mağaralar evi gibi ve tüm bu mitsel öğeler onu elden ele taşıyor. Bu bakımdan doğa ve hayvanlar, insanın zalimliğinin karşılığında sığınacak limanlar olarak Jîn'in zihnine ait olan tinsel evreni ifade ediyorlar. Bu yabancılaşma, aslında insan varolduğundan beri gelen bir dönüşüm olarak her zaman karşımızdadır; emeği ve yaratıcılığı yoluyla onu manipüle ederek doğadan yabancılaşan insanın, doğayı mitleştirme biçimi ve onu kendi iç mekanizmasının ve kişilerarası ilişki dinamiklerinin yıkıcı etkilerinin karşısında bir ruhani sığınağa çevirmesinin yoludur. Filmin alt metnini doğanın üstünde bir yaratıcılık geliştirebilen gelişmiş primatların bir tür doğaya dönüş yolculuğu olarak doğayı –ve hayvan tanrıları- figürleştirerek insanlık ve kültürünün karşısına tekrar koyma girişiminin bir devamı olarak okuyabiliriz. Bu bakımdan hayvanlar, son zamanların popüler sinema yapımı olan *Pi'nin Yaşamı* filmindeki gibi kahramanımızın iç dünyasının ve ruhani sığınaklarının bir tür dışa yansımasıdır. Ve Jîn, çilekeş azize, orman perisi olarak sanatsal literatürün



farklı yerlerinde tarih boyunca karşımıza çıkan karakterinin bir tür devamı gibidir.

Ormanda peri olan Jîn, kamuflajlarına veda edip sivil kıyafetleriyle şehre indiğinde, cinsel olarak tehditkar, kadını emeğin ve cinselliğin fethedilecek bir nesnesi olarak gören erkek egemen kültürün içine düşen bir azize olarak varlık gösterir. Kendisine acımasızca saldıran erkeklere ilgi veya merak duymak bir yana onlara karşı savunmaya geçer ve onlarla mücadele eder. Erkek egemen kültürden ve militarist ulus dayatmacılığında çektiklerine rağmen, orman içerisinde yaralı halde ele geçirdiği asker-erkeği inanılmaz bir özveriyle korur, iyileştirir ve kurtuluşu uğruna kendi adanmışlığını gösterir. Bu azize adanmışlığı bizzat nesneye yönelik değil; insanlığa, insanlığın kendisine karşı alınan ahlaksal bir tutumdur. Jîn kendisini insanın insanlığına, zalimliğin ve zorbalığın dışındaki insanlığa adayabilmektedir. Bu da onu gerçek bir azize yapar.



Jîn'in yolculuğunun giderek daralan bir kapana dönüşmesi de azizeliğini besler. Aynı zamanda hayat anlamına gelen Jîn ismiyle ironik olarak –bu ironi böyle bir hayatın aslında hak edilmeyen yanlış bir hayat olmasındadır- böyle bir hayatı değil, ölümü ve ölümün ona geri vereceği perilik statüsünü hak

etmektedir. Bu yüzdendir ki Jîn sonunda kendi dünyasında ait olduğu yere yani doğaya dönmüş, bir ağacın tepesine sıkışmış, üzerine yağın kurşunların hedefi olmaktan kurtulamamış ve aynı zamanda aslında ruhani anlamda kurtulmuştur. Bu bakımdan, Jîn'in ölümü, yüzeysel olarak görüldüğü gibi karamsar değil, tersine alt metne göre en mutlu son olmuştur.

Filmin hikayesinin bilinçaltını bu şekilde okumak, tarihi literatürle yani kolektif hafıza ile bağdaştırmak, filmin alt metnini okumak açısından önemli. Özellikle filmi incelemekteki çıkış noktası olan öteki-sevicilik, bilinçaltı manasında çok derinlerde değil, daha yüzeysel bir yerdedir. Böylesine bir peri-azize karakterini filmin görünen metni üzerindeki "erkek egemen toplumda kadın, ulus devletin militarist baskıcılığında azınlık ve halk mücadelecisi" olarak hem kadın hem Kürt, hem de gerilla öteki olan bir karakter olarak işlenmesi, bu bakımdan öteki-seviciliğin bir örneği ve bana kalırsa olumlu bir örnek yaratma girişimidir. "Öteki" bir karakter, böylesine masalsı ve köklü bir kahramanın üzerine oturtulduğunda, özdeşleşme ve sempati kurma dozunun artması beklenmektedir.

Alt metin açısından baktığımızda Jîn, bir kadın ve Kürt gerilla değil de dünyanın başka yerinde başka koşullarda bir karakter olsaydı filmin hikayesi yine yeterince canlı olarak işleyebilirdi. Çünkü bu karakter, bir öteki olmasının çok daha ötesinde, bir insanın insanüstü özelliklerine gönderme yapan bir masalsılığa sahip. Bu yönden filmin alt-metninin, senaryo ve yönetmenin bilinçaltının öncül ilgisi ideolojik olmadığı gibi, öteki-sevicilik ile doğrudan ilişki kurmaz.

### **Biçim ve İçerik İlişkisi**

Film sinematografik görüntü zenginliği açısından, mekan, alan derinliği ve doğal öğelerin öne çıkartıldığı planların kullanımıyla, oldukça doyurucu bir yapımla gerçekçilik beklentilerini yükseltiyor. Kadrajların fotoğrafik estetik bakımından bu kadar ileri gitmiş olması, güzel manzaraların, uçsuz bucaksız dağlar ve ovaların, yamaçlar ve kıvrımların estetiği, bazı görüntülerin belgesel gerçekliği, filmin içeriğinin masalsı tadına biraz fazla gelmiş gibi.

Filmdeki kamera ustalığından, görüntü yönetmenliğinden veya kurgudan bahsetmek istemiyorum çünkü bu konuda karşımızda ciddi bir emek ve ustalık olduğu su götürmez ancak tüm bunların içerik ile ilişkisinde olumsuzluklar yaşanıyor. Kurgu esnasında sinematografik açıdan zengin malzemeye kıyamama durumu olabilir mi bilmiyorum ama özellikle kendini tekrarlayan sahnelerin, içeriği tam anlamıyla karşılayamadığı görülüyor. Belki de farklı açı planlarla, balıkgözü veya psikodelik görüntüler filmi biraz daha zorlasa da masalsılığı izleyiciye özümsetmekte daha başarılı olur muydu diye düşünmekten kendimi alamadım. Her ne kadar film boyunca sahne planı, kadrajlama ve mekan kullanımı anlamında değişim olmasa da, içeriğin gerektirdiği ölçüde kahramanın hareketleri ve mekan içerisindeki konumu, yaşadığı olaylar, mantıksal karşıtlıklar yaratmasını sağlıyor. Film içerisindeki biçimsel gidişatın paralelliğine rağmen içerikteki iniş çıkış ve değişiklikler, biçimin algılanışını da değiştiriyor ve izleyici nezdinde tezatlar oluşturabiliyor. Bunları mantıksal tezatlarla da devam ettirebiliyoruz; örneğin ormanın derinliklerinde veya düz ovada mermiler ve bombalar yağarken, görüşe ve saptamaya açık bir yamaçta saldırı olmayabiliyor. Bunu daha önce alt metinde yaptığımız açıklama ile desteklemek mümkün; yani peri, azize, gerilla ve genç kız arasındaki geçişlerde aynı mekanlarda farklı olayların olması bu tür tezatları oluşturuyor demek, fazla zorlamak anlamına gelir sanırım.

Diğer yandan bazı sahneler, filmin içeriğine de kendi biçimsel estetiğine de zarar verecek biçimde tamamlanmamışlık hissi veriyor. Bazı kurşunlama sahneleri ve özellikle karakoldaki, daha çok bir tatbikatı andıran çatışma, askerlerin yaralı getirmeleri ve karakoldaki olayların görüntüleri inandırıcılıktan uzak olmaları bir yana, filmin genel görüntü estetiğini de olumsuz yönde etkilemiş. Tabii ki asker rollerindeki oyunculukları tartışmak biraz zorlama olabilir fakat belki bazı sahneler –örneğin yaralıyı dışarıdan içeriye taşıma sahnesi- hiç verilmeyip, yaralının içeri gelişiyle sınırlı tutulsaydı, filmin içeriğine çok olumsuz bir yansıması olmazdı diye düşünüyorum. Çatışma da dışarıdan gelen sesler ve içeride oluşturulan atmosfer ile sınırlı tutularak daha dar bir evrenden göndermelerle anlatılabilirdi. Bu sahnelerde bir takım teknik yetersizlikler de bu hissiyata neden olmuş olabilir ancak

filmin gidişatı ve tarzına uymadığını, filmin bu kısımlarının profesyonel görünmediğini belirtmek gerek. Hayvanların kullanıldığı sahnelerde animasyon efektlerinin ne kadar gerçekçi olduğu üzerine de konuşabiliriz ancak bu alan teknolojik yeterliliğe ve bütçe konusuna girdiği için daha ölçülü olmakta yarar var.

Kısaca, filmi biçimsel olarak gözlemlediğimizde, mekan seçiminden operatörlüğüne, kadraj çalışmasından kurgusuna kadar zengin ve ustaca bir birikim önümüze koysa da, içerikle ilişkisi açısından uyum sorunu taşıdığını ve filmin bütününe baktığımızda yetersiz kaldığını söyleyebiliriz. Bu zengin görüntülerin, masalsi içerikten uzak, gerçekçi bir gerilla-dağ hikayesine çok daha uygun düşeceği kanısındayım veya masalsılığa uygun çekimler kullanılsaydı daha bütünsel bir film izleyebilirdik belki de.

Filmde kullanılan doğa ve mekanın kötü yüzünü (dağlar karlı, fırtınalı, çamurlu değil; yemyeşil, güneşli ve kuru) görmeyişimiz film gereği. Ancak bu tercihin, filmin öteki-sevicilik ile ilgili eleştirilerindeki “dağların cazip ve mutluluk dolu yerler” olmasından ileri geldiği yorumu, aşırılığa kaçmak olacaktır. Filmde sinematografik olarak da içeriğin estetiği olarak da öteki-sevicilik ile doğrudan bir ilişki kurmak mümkün değil. Biçimsel ve sanatsal estetik bakımından filmin öteki-sevicilik açısından olumsuz bir yanı olmadığını düşündüğüm gibi, ötekinin temsilinin bu estetik bağlamda gerçekleştirilmesi gerekliliğine de inanıyorum. Doğal gerçekçilik, estetik bir bakış ile birleştğinde, ajitasyona mahal vermediği gibi politika veya sosyal determinizm alanından çıkıp giderek sinemanın alanına da girmektedir.

### **Karakter ve İzleyici İlişkisi**

**Reha Erdem**, filmle ilgili bir röportajında “Ben kahraman istemiyorum... Jîn'e olan empatimiz kahraman olmamasından kaynaklanıyor.” dese de<sup>2</sup> yönetmen olarak hesaba katmadığı şey, kolektif bilinçaltını oluşturan,

---

<sup>2</sup> [Reha Erdem: Jîn Benim Umudum \(Yeni Şafak, 24 Mart 2013\)](#)

kendinde içsel olan kültürel hafızadır. **Erdem**'in kahraman olarak adlandırdığı karakter ise tipik “idealize edilmiş, güçlü, yakışıklı, erdemli, bilge, zengin vb. gösterilen” tüm iyi özellikleri kendinde toplayan Hollywoodvari bir kahraman olarak nitelendirilebilir. Fakat **Erdem**'in “kahramansızlık” şeklinde nitelendirdiği karakter tipini bazı teorilerde anti-kahraman olarak da görebiliriz. Bu kahraman-karakter tipi idealize süper kahraman yerine insani yanları, zayıflıkları, duygusallıkları, kırgınlıkları, kızgınlıkları ve tüm bunların sonucu, hataları ve yanlışlıklarıyla (çirkinlik, fakirlik, saflık gibi) izleyicinin kendisini oldukça güçlü şekilde özdeşleştirdiği bir karakter tipidir. Bu bakımdan, ideal kahraman modelinden çok kendisiyle özdeşleşilebilen kahraman-karakter modelini bir çeşit kahraman olarak adlandırabiliriz.



Jîn bir azize-peri olarak tüm o insansı yıkım ortamında, değindiğimiz motiflere bağlı olarak bir kahraman karakter yaratıyor. İzleyici olarak filme, bu karaktere karşı mesafeli olarak başlasak da bir yerden sonra tüm yüzeysel özelliklerin haricinde (politik, militarist, sosyal vb.), ön yargıların dışında onunla özdeşleşebiliyoruz. O, yasal olarak olmasa da fiziksel olarak yetişkin, genç bir kadın. Etnik olarak Kürt ancak Türkçe konuşabiliyor ve yavaş da olsa okuyabiliyor; bir süre okula gitmiş ancak sonra bırakmış olduğunu tahmin ediyoruz. Babasının öldürülmesi ve hayatın getirdiği, kendi seçmediği koşullar yüzünden dağa çıkmak, gerilla olmak zorunda kalmış. Karakterin özgür iradesi dışında orada olması ve mücadele etmek zorunda kalması onunla özdeşleşmek

açısından olumlu etkiye sahip. Dağdan inmesi, şehirdeki köhneleşmiş emek sömürücü düzene karşı ayakta kalmaya çalışması da başka bir olumlu etki. Başına gelenlere ve zayıflıklarına rağmen duygusallığını, yardımseverliğini ve umudunu kaybetmemesi de özdeşleşme açısından karakteri zirveye taşıyor.

Filmin özdeşleşme açısından karakteri izleyici nezdinde böyle bir yere koyması öteki-sevicilik açısından en can alıcı nokta. Yapılan eleştirilerde de karaktere yoğunlaşan bir yan olduğunu belirtmek önemli. Öncelikle öteki-seviciliğin olumsuz manada ortaya konduğu ajitasyon filmlerinde genelde karakterle özdeşleşme üst düzeyde sağlanır. Jîn, bilinçaltında bir azize-peri, yüzeysel alanda bir Kürt-gerilla-kadın öteki bir karakter olarak bu bakımdan sömürülmeye çok açık. İdeolojik olarak gerilla yerine terörist demeyi tercih eden kesimin “bir teröristin mağdur ve iyi gösterilmesi” ifadesini kullanması ile Kürt halk mücadelecisi ve zamanında dağda bulunmuş olan kesimin “çürük halka olan zayıf bir karakterin seçilmiş” olmasını öne sürerek filmi eleştirmeleri tam da bu noktada vuku buluyor. İzleyici kendi ideolojik bakış açısına (ideolojik “*point de capiton*”una) göre karşısında bir öteki-sevici karakter görmek istiyor. Çünkü bu karakter iyi veya kötü olsun, bu tarz bir ajitasyonun, görmeyi istedikleri sempati veya antipatiyi yaratacağını ve doğrusunun bu olduğunu düşünüyorlar. Kanımca **Erdem** filminde bu bakımdan bilinçli bir eğilim gütmemiş; filmin olumsuz bir öteki-sevicilik niyetiyle yapıldığını söyleyemeyiz. Sonuçlarını tartışabiliriz ancak bu tartışmayı ideolojik bakıştan, şartlanmadan dışarıda tutmak çok zor olacaktır. Bugün öteki-sevici olan ve bu doğrultuda çaba bekleyenler, izleyici kitlesinin büyük bir kısmını oluşturuyor. Sinema yanıyla ilgilenmeden, orantısız bir sempati ve ajitasyonla kahraman bir karakter yaratılmasını ve sinemanın araç olarak kullanılmasını veya en azından meselelerin kendi pencerelerinden görülmesini beklemektedirler. Bununla birlikte bu durum sadece izleyicinin sorumluluğunda değil; bu beklentiyi kullanarak hatta olumsuz öteki sevicilik niyetiyle izleyiciyi şartlandıran, film çekerek gişeden yüksek hasılat ve festivallerden ödüller bekleyen yönetmenlerin de sorumluluğundadır.



## Sonuç

Dünyada post-modernizmin devamı olarak içinde bulunduğumuz düşünsel ve sanatsal dönemin öne çıkan özelliklerinden bir tanesi de toplumsal ve ideolojik ötekine karşı olan sempati, ötekilerin ön plana çıkartılması, sanat ve farklı platformlar yoluyla temsillerinin oldukça artmasıdır. Bu eğilim içerisinde “öteki” olarak adlandırdığımız (azınlıklar, evsiz ve göçmenler, kaçak işçiler, kadınlar, eşcinseller ve farklı cinsel yönelimi olanlar, ırk ve kültür ayrımıyla kenara itilenler, dışlanan sınıflar...) kesim ve grupların dışlanmışlıklarını ve sorunlarını dile getirmek, toplum nezdinde onlara sempati duymak ve sempati uyandırmak eğilimine öteki-sevicilik kavramıyla karşılık bulmaya çalıştık.

Haliyle sanat ve dolayısıyla sinema alanı da son dönemde sıklıkla bu kavramla doğrudan ilgili işler üretmektedir. Sinemada öteki-sevicilik olumlu anlamıyla yukarıdaki gibi meydana gelirken, olumsuz anlamıyla ötekilerin temsiline abartılı biçimde yer verilmesi, ajitasyon aracılığıyla ötekine duyulan sempatinin abartılması veya bu eğilimden gişe başarısı, ödül veya takdir elde etme çabası olarak geniş bir yelpazede karşılık bulmaktadır. En basitinden Türk sinemasındaki güncel pek çok örnek, izleyicinin öteki-sevicilik açısından sömürülmesini sağlamaktadır.

Çözümlememiz sonucunda filmin alt metin açısından, kökleri çok eskilere dayanan masalsi bir azize-peri hikayesi olarak öteki-sevicilikten uzakta durduğunu, ana metin bakımından temsiller ile öteki-sevicilik konumuna geldiğini, bunun olumsuz bir niyetle gerçekleştirilmediğini, biçim ve içerik ilişkilerinde uyumsuzluk olduğunu, buna rağmen filmin öteki-sevici bir bağlama çekilemeyeceğini ortaya koyduk. Filmin öteki-sevicilikle ilişkilendirilmesinde yönetmenin bilinçli bir kastı olmadığını, aksine eleştiri sahiplerinin bu beklentide bulunduğunu da ekleyebiliriz.

İzleyici, Türk sinemasındaki bazı örneklerin bu konudaki sömürülerinin de etkisiyle, yönetmenden ya öteki-sevici ya da öteki-yerici olmasını beklemektedir. Sinema bu anlamda politik veya ideolojik bir araca indirgenmeye çalışılmaktadır. Ancak sinema nasıl en mikro anlatılarında dahi toplumsallıktan tamamen kopamayacaksa, en büyük ve toplumsal anlatılarda



dahi bir araç olarak değil, sanatsal bir estetik-değer bağlamında vardır. **Picasso**'nun nasıl bir balık çizdiği sorusuna verdiği “*Bu bir balık değil, bir resimdir.*” cevabında olduğu gibi, **Reha Erdem** de esas olarak bir film yapmıştır. Filmi biçimsellik, estetik, sinematografi, içerik, senaryo, hikaye, karakter ve diğer farklı donelerini ön plana çıkartarak eleştirebiliriz ancak filmi sadece ideolojik olarak öteki-seviciliği ön plana koyan bir noktadan ele almak, bir sinemacı açısından filmine saygısızlıktır. Yönetmen de konuya bu yönden yaklaşmakta, belli zaman ve mecralarda bu sıkıntısını dile getirmektedir. Umarım bu çözümleme, bu alanda yapılan tartışmalar üzerinde olumlu bir etki bırakır.

## AYDIN'IN KIŞ UYKUSU

Dilek Tunalı

### Giriş Niyetine

Seksenlerde bastırılan, doksanlarda çözülen, iki binli yıllarda ise çarpık, eklettik ve muhtemelen iyi kavranmamış post modern durumun tüm kavramlarını içinde erittiği, özgürlük tanımını “şimdi”nin dar çerçevesine sıkıştırdığı, edinmiş olduğu her türlü bilgi ve deneyimin sonucunda nötralize olmuş (bir bakıma kafası karışmış), her yüzleşmede biraz daha geriye çekilmiş, biraz daha ürkmüş ve hareket edemeyecek kadar kendisini fena halde köşeye sıkıştırmış Türkiyeli bir “entelektüel”in ekseninde geliyor hikaye.

### A(a)yдын

A(a)yдын (**Haluk Bilginer**), tüm gelişmelere ya uzaktan bakıyor ya da bir şeylerin ardından. Aydın'ın ürkek, kuşkulu, yargılayıcı yapısını, filmin neredeyse ilk yarısına kadar yakın ancak yarım yüz plan çekimlerle görüyoruz. Ruh halini tanımlayan gri ve çıplak kayaların, filmde soyutluk ölçüsünde bir *leitmotif* yaratan çamura bulaşmamak ve çamurun kirini korunaklı bölgesine sokmamak için, ayağını yerden kesen turuncu Land-Rover'ının, baba yadigârı mülkiyetini simgeleyen ve çok gurur duyduğu eşyalarının, çalılıkların ya da çoraklığa yaslanmış penceresinin ardından bakıyor. Kısık ya da kuşku dolu gözlerle olan biteni seyrediyor. Aynalardan, kırılmış bir araba camından, eşyalara yansıyan bütünlüksüz suretinden merkeze koyduğu egosuyla kırık dökük ve hiçbir yere varmayan hesaplaşmalarını izliyoruz film boyunca.



Filmin proloğunda, Kapadokya'nın turistik cazibeden uzak, gri, yalnız ve biçimsiz kayalıklarının fonunda dumanı tüten kuru çalıların uzun uzadıya gösterilmesi ve oradan, bu atmosfer içindeki silüetvari A(a)yдын'a geçilmesi gidişat hakkında bir ön bilgi vermiş oluyor.

Daha sonradan göreceğimiz üzere toplumcu, halkçı, muhtemelen Marksist yapıdaki geçmişi, "şimdi"nin mülkiyet temeli üzerinden fetişleştirilmiş bir artı değer eksenine "ben"ini yerleştirerek ilerliyor. Bunun bir ilerleme değil bir sayıklama olduğunu aslında kendisi de biliyor.

Aydın, kendisini emekliye ayırmış bir tiyatrocudur. "Oyuncu" tanımını ayağa düştüğü için kendisini "tiyatrocudur" olarak tanımlıyor. Hatta yıllardır biriktirdiği bilgiyle, okuduğu kitaplarla Türkiye'de henüz hiç kimsenin gerçek anlamda yapmadığı bir şeyi yapmak istiyor; kallavi bir "Türk Tiyatrosu Tarihi" kitabı yazmak. Sürekli ertelediği, ertelediği için sıkıntıya girdiği, o bitmek bilmez can sıkıntısından kendisine kocaman siperler örüp arkasına saklanarak izlediği bir ertelemeler çöplüğünün içinde yaşıyor. O nedenle sıkıntılı, kuşatılmış, hareketsizleşmiş ve bu hareketsizlik içinde salt oyunculuk deneyiminden edindiği kişilik parçalanmaları kalmış geriye. Aydın, Nihal'in (Melisa Sözen) eleştirileri doğrultusunda istediği an istediği kişiliğe bürünebilen, egosantrik ama aynı zamanda da parçalanmış bir ego. "Othello" ismini verdiği otelden, çalışma odasındaki **Shakespeare** afişlerine kadar Aydın'ın egosuna dair izlenimler edinebiliyoruz.

## Nihal-Aydın

Aydın'ın genç karısı Nihal de mülkiyetin demirbaşlarından sayılır. Aydın'ın Nihal'e karşı tedirginliğini filmde ilk kez Süavi'yle (**Tamer Levent**) yaptıkları konuşma sırasında fark ediyoruz. Nihal'in adının geçmesi bile yüzünde gölgeler oluşturuyor. Nihal, tam da Aydın'ın söylediği; "krallığım küçük ama orada kral benim" ifadesindeki taşrada canı sıkılan her varlıklı kadının (maddi varlığının eşinin mülkiyetine bağlı olması koşuluyla) yaptığı gibi kendi küçük cemaatini oluşturarak ve kendisini bu cemaatin saygın kişisi durumuna getirerek "oyalanıyor". Onu daima can sıkıntısının üstesinden oyalanarak gelmeye çalışırken görüyoruz. **Melisa Sözen**'in Nihal rolü için seçilmiş olması, oyuncunun daha önceden bildiğimiz dizi film ve uzun metrajlarında sergilemiş olduğu performansın bir sağlaması gibi duruyor. Uzak, soğuk, mutsuz ve duygusuz...



Nihal ve Aydın arasındaki ilk gerilim, eşini kaybetmiş, çiftliğine çekilmiş, alkolik, av tutkunu, kızını Londra'da okutan, Aydın'ın genç bir karısının olmasını gıptayla seyreden, hafiften Nihal'e meyleden Süavi karakterinin de içinde olduğu üçlü bir konuşmada ortaya çıkar. Psikolojik gerilim bu noktada görünür kılınır. Dikiş-nakiş öğretmeni bir kadın okurun, Aydın'ın yazılarını takip etmesi ve bunun üzerine onarılması gereken okul binaları için yardım talep etmesi, Nihal'in de hassas olduğu "yardım" konusunda çiftin yaklaşması için bulunmaz bir fırsattır (bütün bunlar Aydın'ın içinden

geçenlerdir). Nihal'in odaya girmesiyle birlikte ne yapılırsa yapılsın asla erimeyecek gibi görünen buzdun duvarlar hissedilir. Ancak filmde karı-koca arasındaki bu ilk gerilim Nihal'in yardım etme niyetinin olmamasını daha da bastıran farklı bir mecrada gelişir.

**Nuri Bilge Ceylan** bir söyleşisinde, filmlerindeki cinsiyet temsillerini kadın-erkek üzerinden değil; hataları, zaafı, korkuları olan doğal insanlık halleri üzerinden yapılandırıldığını belirtmiştir. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *İklimler* ve *Üç Maymun*'da cinsiyet temsilleri, kadının ezilmişliği, erkeğin yüceltilmesi ya da tam tersi konumlandırmalar üzerinden değil, tam da defosu olan insanlık halleri üzerinden tamamlanır ya da yarım bırakılır. Sanırım işte bu noktada **Dostoyevski**'nin, **Çehov**'un, **Tolstoy**'un karakterlerine iyice yaklaşır yönetmen.

Küçük bir taşra kasabasında, kendinden yaşça büyük olan kocasının egosu altında ezilen ve yine bu iktidarın izin verdiği ölçüde "kendine ait odası"nı Aydın'ın sponsorluğunda yaratmaya çalışan Nihal, genç öğretmen Levent'le, yaptıkları ilkokul binalarını onarmaya yönelik yardım işleri nedeniyle daha bir yakındır. Bu yakınlık, Nihal'in yüzünden bulutlar geçiren kadın okurun Aydın'dan yardım talep etmesinin yarattığı kıskançlık duygusunun kat be kat Aydın'a geçmesine neden olacak psikolojik bir çatışma alanı yaratır. Bu kez bu duyguyla Aydın cebelleşmektedir ve neredeyse filmin sonuna kadar da başa çıkamadığı anlaşılır.

Nihal aslında Aydın için, otel müşterilerinin hoşuna gideceğini düşünüp satın almaya karar verdiği, ehliştirmeye çalıştığı yıldı atı gibidir. Yıldı atının yakalanması, direnmesi, dereye düşmesi ve sonunda mağaramsı bir mekânda ehliştirmeye çalışılması ve sonra yine Aydın tarafından özgürlüğüne bırakılması, film boyunca Nihal'in öyküsüyle paralel gider. Benzer bir paralellik, birbirlerini iki farklı sınıf olarak ötekileştiren kiracı İsmail'in suskun, öfkeli ve direnç gösteren oğlu İlyas için de geçerlidir. Bu bakımdan İlyas'la Nihal'in öyküsel gelişiminde de benzer koşutlukları yakalarız.

İyilik kavramı, bir zamanlar **Kieslowski**'nin, *Mavi* filmindeki Julie karakterini tanımlarken ifade ettiği gibi, sadece insanın kendisini iyi

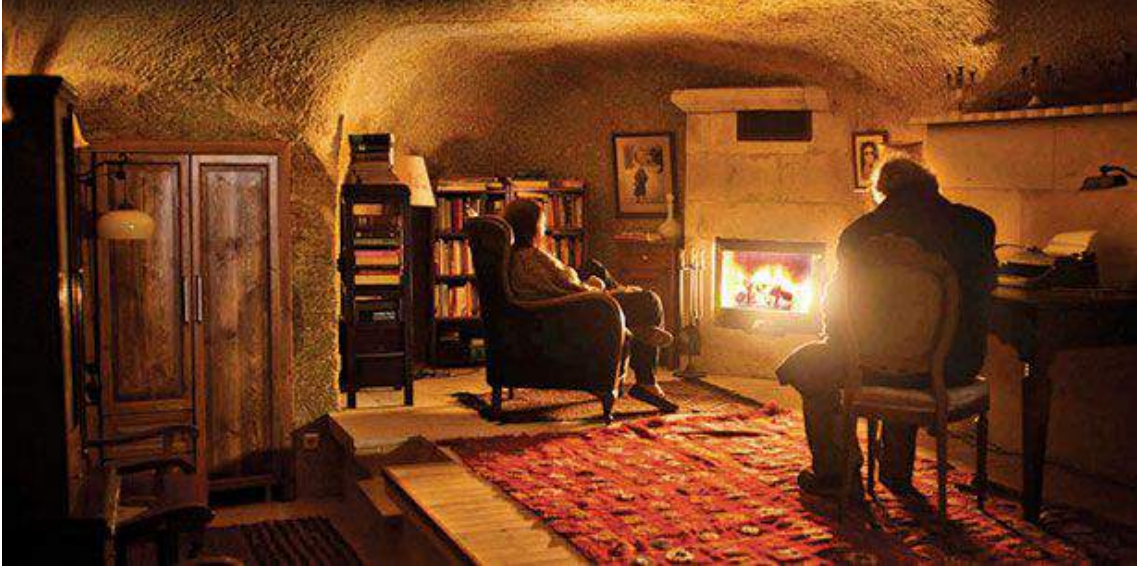
hissetmesi içindir. İyilik son derece bencil bir duygudur. Kişinin statüsünü bir yere yerleştirmesi ve dikey bir açıdan egosunu sağlama almasıdır. Bir bakıma **Slavoj Zizek**'in anlatıcı olarak yer aldığı *The Pervert's Guide to Ideology*'de *Taxi Driver* ve *The Searchers*'da örneklendiği gibi, yardım edilmek veya kurtarılmak istenen kadın karakterler aslında kurtarılmayı talep etmemişlerdir. Bu durum tıpkı ABD'nin Irak, Afganistan vb. coğrafyalara “barış” ve “demokrasi” götürme isteğine benzer. Nihal bu noktada ABD başkanı gibi davranır. Kiracı İsmail'in evine Aydın'ın kendisine dernekte kullanması için bıraktığı külliyatlı miktarı teslim etmek (ya da hem o paradan hem de Aydın'ın gölgesinden kurtulmak için) üzere gittiğinde, melodram filmlerden fazlaca aşına olduğumuz “ruhun parayla asla satın alınamayacağı” klişesini en sert, en çarpıcı, en gerçekçi haliyle görürüz.

Belki *Kış Uykusu* üzerinden başka bir yazının konusu olabilecek “Politik ve İdeolojik” analiz, bu noktada Nihal'in yardımseverliğini itici bulan Necla'nın (**Demet Akbağ**) “kötülük” paradigması üzerinden Necla - Aydın, Necla - Nihal ikililerinin farklı çatışma alanları ve gerilimleri için kapı aralar.

### Necla – Aydın

Necla sorar; “Kötülüğe karşı koymak ne demek?” Her zamanki gibi Aydın'ın çalışma odasında, bir nevi terapi koltuğundaki gibi yarı uzanır konumdadır. Filmde geçen bir replik, ikisi arasındaki ilişkiyi tanımlar: Necla'nın nasırlı eli sanki hep Aydın'ın sırtında geziniyor gibidir, okşarken acıtan cinsten.

Genel bir değerlendirmedir aslında; “kardeşliğin zorunlu arkadaşlık olması”. Filmde Necla ve Aydın üzerinden ilerleyen gerilim bir bakıma Freud'un “Aile Romansı” temel alınarak çözümlenmeyi gerektiren bir yapı sunar. Hatta daha da ötesine geçip kültürel/ideolojik yan anlamlarını okumaya elverişli bir zemin hazırlar. Böylece iki egosantrik kişiliğin çatışmasına tanık oluruz.



Aydın'ın masum gibi görünen (aslında öyle olmayan) köşe yazısına Necla'dan yorum getirmesi isteği, tıpkı sırtında dolaşan o nasırlı el gibi önce (tam da Necla'nın entelektüel yapısına uygun biçimde) ağızda gevelenen bir destekleyicilik, sonra artı ve eksilerin yer aldığı çözümleyicilik, en sonunda da bilinçaltını kusan bir yıkıcılıkla biter.

Köşe yazısının konusu daha sonradan Necla'nın da eleştirdiği tarzda Anadolu kasabalarından, Hamdi Hoca'nın özelinden genelleştirilerek, din adamlarının estetik yoksunluğuna ve sakilliğine uzanır. Son derece iddialı bir başlık taşıyan bu yazılar, Necla'nın nezdinde gereksiz ve boşa harcanmış zamanlardır. Neden daha fazla okunan ulusal bir yayın organında yazmamaktadır? Neden okur mektupları onu bu kadar mutlu etmektedir? Çünkü Aydın kolaycıdır, korkaktır; Hamdi Hoca'nın özelinden sakillik, estetiksizlik üzerine bir damar bulmuş, sürekli onu didiklemektedir. Yazıları vasat, kansız ve zararsızdır. Yazar, tribünlere oynayarak kendisini sevdirmeye çalışmaktadır. Vıcık vıcık bir duygusallık hâkimdir bu yazılara. Eleştirilerinin ardından Necla sorar: "Bozulmuyorsun değil mi?"

Gerilimin tırmanması ve belki de ilk kez birbirlerini cümleleriyle bu kadar sert tokatlamalarının ardından Necla'yı bir daha etrafta göremeyiz. Aydın, Nihal'le yaşadığı büyük gerilimin ardından bir süreliğine İstanbul'a gitmeye karar verdiğinde, Necla'nın kapısını çalar, açan olmaz. Bu durumda Necla;



1-Kötülüğe karşı koymama felsefesini benimseyip, bir zamanlar kendisine “kötü” davranmış, şimdilerde ise alkolik olmuş eski eşine dönmek üzere İstanbul yolunda olabilir,

2- Aydın’ın hâkimiyetindeki baba yadigârı evinde hem Aydın, hem de Nihal tarafından kendisini sığıntı gibi hissetmesi neticesinde uzun bir süre ortalığa çıkmamaya karar vermiş olabilir,

3- Ta Çukurcuma’dan satın alıp Kapadokya’ya getirdiği ince ve hassas bardaklarının hizmetli tarafından dikkatsizlik sonucunda kırılması ve benzerlerini bir daha bulmasının mümkün görünmemesi üzerine belki de uzun zamandır gerçekleştirilmeye fırsat bulamadığı elitist zevkini tatmin etmek uğruna çoktan Çukurcuma sokaklarında antikacıları dolaşmaya başlamış olabilir.

4- Nihayetinde nereye giderse gitsin geçmek bilmeyen bir can sıkıntısını; ne yurtdışında, ne İstanbul’da, ne Kapadokya’da, ne evliyken, ne boşanmışken gideremediği için yeni bir mecra aramaya doğru yelken açmış olabilir.

Aydın, Necla’yı ortalıkta göremeyince Hidayet’e (**Ayberk Pekcan**) sorar. Joker durumundaki Hidayet bu kez resepsiyondadır. Necla Hanım odasında değildir. Yoksa bir sorun mu vardır?

## Hidayet – Aydın

Tıpkı ***Bir Zamanlar Anadolu’da*** filminde, gerçek bir derinliği olan Arap Ali (**Ahmet Mümtaz Taylan**) gibi, film boyunca taşrayı, taşrada yaşamayı ve hiç bocalamadan kendini gündelik çıkarılara uygun şekilde sağlama almayı gösteren en önemli karakter olarak karşımıza çıkar Hidayet. Kurnaz, işini bilen, gerektiğinde biat edip çaktırmadan kendi yolunda giden, bunu yaparken hizmetinde olduğu patronuna asla hürmetsizlik etmeyen, her işe akli eren, her işi beceren (ya da öyle görünen), joker eleman olması hasebiyle olayların düğümlendiği noktalarda bir iş bahane ederek ortadan kaybolan; şoför, kahya, resepsiyon görevlisi, 2. Adam, kısacası Aydın’ın elini bulaştırmak istemediği işlerin maşasıdır.

Hidayet rolündeki **Ayberk Pekcan**, filmdeki en başarılı oyuncu seçimi olarak karşımıza çıkar. 1995'te başladığı oyunculuk kariyeri boyunca **Pekcan**'ı, *Yaprak Dökümü*'nde Talat, *Kurtlar Vadisi*'nde Doktor, *Keşanlı Ali Destanı*'nda Teke Kazım, *Aşk ve Devrim*'de Pala, *Saç'ta Hamdi*, *Neredesin Firuze*'de ise Pislik karakteriyle tanıyoruz. Hâlihazırda üç kez “en iyi erkek oyuncu” ödülüne layık görülmüş olan **Ayberk Pekcan**, *Kış Uykusu*'nda da “Hidayet” rolü için biçilmiş kaftandır. Sanki şimdiye kadar oynadığı rollerin toplamı gibidir Hidayet. Yer yer komik, önemli ölçüde de kara mizahidir.

Bir zamanlar toplumculuk, halkçılık ve benzeri bir tandans üzerinden (belki de akıma kapılarak) hangi noktadan bugüne geldiğini Necla'yla konuşması sırasında öğrendiğimiz Aydın, tıpkı üretimin artı değerini fetişleştirip o noktaya kendi egosunu yerleştirdiği gibi; halkçılık mevzusunu da halktan yakın gördüğü birini maşa olarak kullanmakla yerine getiriyor gibidir. Aydın'ı ruhen rahatsız eden, kendi kendiyile hesaplaşmaya girişeceği her iş Hidayet'e devredilir. Uzun zamandır kira ödemeyen kiracıları (İsmail ve Hamdi Hoca) yine can sıkıcı bir konu oluşturmaktadır. Aydın bu işe pek bulaşmak istemez. Kiracılara ödeyemedikleri kiralar nedeniyle icra gelmiş, eşyaları götürülmüş, olay sırasında imam kardeşi Hamdi Hoca'nın aksine asi ve huysuz olan İsmail kavga çıkarmıştır. Problemler durumlar filmde her daim Aydın'ın olayları, bir şeylerin arkasına saklanarak uzaktan uzağa izlediği anlardır. Kendilerini çamurdan koruyan turuncu Land Rover'la yeni dağılan ilkokulun önünde dururlar. Bir çocuk arabanın içindeki Aydın ve Hidayet'e dik dik bakar. **Bir Zamanlar Anadolu'da** filmdeki çocuğun bakışlarıdır: Haksızlığa uğramış, ezilmiş, babasına kötü davranılmış, yerinden edilmeye çalışılan küçük bir çocuğun biriktirdiği öfkeli bakışlardır. Çocuğun elinde başka bir silah yoktur. Öldürücü bir silaha sahip olamayan her öfkeli çocuğun yaptığını yapar. Arabanın içinde bu can sıkıcı durumu konuşan iki adam aniden fırlatılan taşla hakikate döner. Alelacele çocuğun peşinden koşmaya başlayan Hidayet'i, Aydın kırık camın gerisinden sakınarak izler.

Hidayet, tıpkı ele geçirilmeye çalışılırken derenin içinde debelenen yıldı atı gibi, küçük çocuğu (İlyas'ı) sıırıslıklam bir şekilde tutup getirir. Maksudı (ki tam da bu noktada) gerçek arzusunu yerine getirmek için (güncel politikadan da

yakından takip ettiğimiz gibi) önce uzlaşmacı ve yardımsever bir kılığa bürünüp çocuğu korumacı bir şekilde evine teslim etmektir. İsmail'le karşılaşmaları bu sözde niyetin ardındaki gerçeği öne çıkarır ve araba camına gelen taşın ardından filmdeki ikinci fiziksel hareket, İsmail'in camı kırdığı için İlyas'ın suratına beklenmedik bir tokat atması olur. Zaten bu beklenmedik hareketler, kendi içlerinde sıkıntıyla debelenen ve bir türlü çözüm elde edemeyen üst ruhların aksine, aykırı ve asi diye niteleyebileceğimiz, kıyıda kalmış bu yoksul kesimden (aileden) gelir. Hiç oyalamadan, gevelemeden doğrudan refleks gösterirler. Bu tokat, İlyas'ın kırdığı camın diyetidir. İsmail bu noktada despotik babadır. Hem koruyucu, hem cezalandırıcıdır. Fiziki müdahalenin yanında yöresinde pek olmak istemeyen Aydın, Hidayet'i bu pis işi temizlemesi için öne sürer. Hidayet ve İsmail dalaşır.

Hidayet olması gerektiği yerde çoğu zaman yoktur (ya da uzaklaşır), dâhil olmaması gereken durumlarda ise kasabalılığın verdiği etrafı kollama, olan-bitenden haberdar olma (ve belki de tüm bu negatif durumları ileride kendi lehine çevirme) tarzındaki küçük hesaplarla, tam da sınırları keskin hatlarla çevrelenmiş, kasabanın içindeki insan zihniyetini temsil eder.

Arabanın kırılan camının yenilenmesi 70 liradır. Üstelik orijinal parça da değildir. Israrla kırılan camın bedelini ödemek isteyen Hamdi Hoca (**Serhat Mustafa Kılıç**), Aydın'ın mekânına geldiğinde yine etrafta olmayan ve bir iş için uzakta bulunan Hidayet aranır, taktırılan camın gerçek ederi öğrenilir, 70 değil 170 liradır.

Hamdi Hoca tahliye kararının kaldırılmasını istemek için gelmiştir. Aydın'ın lafı ağzında gevelemesi, bu işlerden anlamaması! (bulaşmak istememesi) üzerine yine o taşra akrabalığıyla birbirlerini çok iyi bilen, birbirlerinin hücrelerini okuyan ve dolayısıyla birbirlerinden nefret eden iki kişiyi, Hamdi Hoca ve Hidayet'i birbirlerine terk eder. Aydın işin içinden sıyrılır.

Aydın, Nihal'le yaptığı büyük tartışmadan sonra, bir süreliğine İstanbul'a gitmeye karar verip yola çıktığında, hava koşulları nedeniyle seferleri iptal edilen uçakların yerine trenle gidecek olmasına sıkılır. Onu istasyona bırakacak



olan kişi her zamanki gibi Hidayet'tir. Kar başlamıştır. Sanki tüm olan biteni bir parça kapatıp yer yer kapanmayan bu çorak arazide, yarı bütünlüklü kayalıkların arasından istasyona giderler. Aydın'ın bavullarını taşıyan Hidayet'in içeriye girdiği anda (kar nedeniyle) ayağı birkaç kez kayar, düşecek gibi olur ama düşmez. Aydın ise kara, buza dayanıklı sağlam botlarıyla yine can sıkıntısı içinde bir kseye ilişir. Hidayet, her daim ayağı kayıyor olsa da kendini sağlama almayı becerir. Bu noktada özne ile nesne yer değiştirmiştir sanki. Yılkı atı yakalayıcısının ifadesindeki gibi; "Devede de boy vardır ama eşek nden gider." Hidayet İstanbul'a gitmekten vazgeçen Aydın'ı, Süavi'nin evine bırakır.

### **Süavi-Levent-Aydın**

Aydın İstanbul'a gitmek yerine yaşadığı yerden birkaç kilometre uzağa kaabilmiştir ancak. Bir zamanlar, **Ömer şerif** bu bölgede film çekmiş, Aydın'la taņıřmıřlar ve şunu söylemiştir; "Oyuncu dediğin dürüst olacak." Süavi'nin çiftliğine de filmin çekildiği köyün yn levhasından gidilmektedir.

Aydın, Süavi'yle yalnız olacaklarını düşünürken her zamanki gibi Levent ğretmen (**Nadir Sarıbacak**) ıkagelir. Aydın'ın çözülmesinden (alkol yoluyla), kusmasına kadar geçen süre filmin önemli birkaç yüzleşmesinden biri olup sonunda (ok belirsiz kalmış olsa da) evine yeniden dönüşüyle tamamlanır.

Levent'in çıkagelmesiyle Aydın biraz sarsılır. Çok nadiren kullandığı alkol sayesinde rahatlar. Ve bir zamanlar kekeme olduğu için hiç konuşamayan Yozgatlı Levent öğretmen, tıpkı Hamdi Hoca'nın (açlık ve yoksulluğun sonucu olarak) ikram edilen çay ve kurabiyelere saldırması gibi, o da Süavi'nin evinde sık sık konaklamakta, av sırasında ya da sonrasında ev sahibinin pahalı içkileriyle sarhoş olup sohbet etmektedir. Öğretmen maaşıyla ancak hayalinde görebileceği bu lüksü sonuna kadar kullanıyor gibidir. Üstelik alkol müptelası Süavi bir süre sonra sızmaya meylederken, Levent öğretmenin yılların kekemeliğinin acısını çıkarırcasına söylediği her şeye hak verir pozisyona geçmesi, bedavadan bir dinleyici bulması, ikinci lüksüdür.

Levent öğretmeni tanımaya çalışan Aydın, kültür ve geleneklere olan entelektüel merakını Levent'in kökenini öğrenmekle gidermeye başlar. Levent Yozgatlıdır, çocukluğunda kekeme olduğu için hiç konuşamamış, artık rahatça konuşabilmektedir; çok konuşursa kusura bakılmasıdır. Levent bahsini ilk duyduğu andan itibaren kulakları dikilmiş şekilde dolaşan Aydın, Nihal'le Levent arasındaki olası ilişkiye bir açıklık getirmeye çalışır. İstanbul kökenli "aydınımızın", "taşraya" attığı ilk golün ardından diğeri "yardım" konusuyla ilgili olarak gelir. İçkisinden yudumlar alırken Levent'i alt etmeye çalışır. Levent, "Nihal Hanım'la çalışmaktan memnundur, bu hayır işlerini birlikte uyumlu bir şekilde yürütüyorlardır, o nedenle buralardan hiç ayrılmak istemiyordur; öğretmenlik işte, başka bir yere atanabilir, giderse çok üzülecektir, alışmıştır buralara; dahası Nihal Hanım'la çalışmak bulunmaz bir nimettir". Aydın'ın ağzında geveleyerek lütfettiği karşılık aslında herkesin bu işleri yapabileceği yolundadır. O olmazsa başka biri bulunur elbet.

Aldıkları fazla alkolden dolayı artık ne söylediklerini ne dinlediklerini bilemez hale gelen üç insan konumundadırlar. Levent ahlaktan, vicdandan bahsederken Aydın çok sık kullanmadığı alkolün etkisiyle gevşemiş, dinleme moduna geçmiştir. Süavi ise sızmak üzere olduğu koltukta önce Levent'e sonra Aydın'a sürekli hak verir pozisyonadadır. Aydın, Levent'in konuşmalarından irrite olduğu bir cümleyi cimbızlar ve tartışma başlar. Önce Levent sonra Aydın **Dostoyevski** ve **Shakespeare** cümleleriyle tokatlaşırlar. Levent uyumaya gider, A(a)yдын kuser.

Bu sırada Nihal, Aydın'ın "isimsiz bağışçı" olarak verdiği külliyatlı parayı Hamdi Hoca ve İsmail'in yaşadığı eve götürmeye karar vermiştir.

## İsmail-İlyas-Hamdi Hoca-Nihal

Hamdi Hoca karakteri için, **Nietzsche**'nin “Daha üstün insanla senli benli olmak çileden çıkarıcıdır çünkü karşılığı alınamaz” deyişini hatırlamak yerinde olur.

Günümüz Türkiye'si'nin sosyo-politik durumu açısından alt kültür analizine olanak tanıyan “kiracılar”, doğup büyüdükları coğrafyada dışlanmış, itilmiş, kıyıda kalmış mağaramsı bir evde, kirasını ödeyemedikleri için mal sahibiyle, icrayla başları derde girmiş, kısacası içine doğdukları topraklardan dışlanma ve tehdit edilme yüzünden öfke büyütmüşlerdir. İsmail ve Hamdi, Habil ve Kabil'in günümüze uyarlanmış hali gibidir. Birinin bozduğunu diğeri onarmaya çalışır. Biri işsiz ve alkolik, diğeri din adamıdır.

Tıpkı evlerinin önünde, çürümeye yüz tutmuş araba, çöplüğü andıran ve birbiriyle bağlantısız eşyaların derme çatma bir şekilde yığıldığı görüntü gibidir hayatları da. Aydın'ın bakış açısından “adalet mülkün temeli” olabilir ama İsmail madenden atılmış, hapse girmiş ve para kazanamayan biri olarak kendi mahallinde sığıntı gibi yaşamaktadır. Bu duruşla hareket eder, umulmadık ve beklenmedik refleksler verir; araba camının diyeti için İlyas'a tokat atmakla kalmaz, evinin camını kırıp kendi elini de kanatır. Filmin finaline doğru Nihal'le gerçekleşen karşılaşmada da yaptığı gibi gözünü budaktan sakınmayan bir karakter olduğuna dair ilk ipuçları böylece verilmiş olur. Direnmek, karşı koymak ya da kendi içinde devrim yapmak kansız gerçekleşmemektedir. Arabulucu konumundaki din adamı Hamdi Hoca, taraflar arasındaki uzlaşma mevzusunu bir hayli abartır. Gereksiz tavizler vererek insanların nezdinde saygı duyulan din adamı konumuna halel getirip, sonunda Aydın'ın “Türkiye'deki din adamlarının sefaleti” üzerine yazı yazmasına neden olacak kadar mercek altına alınan bir karakter haline gelir. İsmail'deki gururlu duruşun aksine, Hamdi Hoca gururunu pas pas edecek kadar sınırları zorlar. İlyas'ın işlediği suçu affetmesi için zorla Aydın'ın yakasına yapışan Hamdi Hoca'nın gurursuzluk konumu, en çok da Aydın'ın mekânındayken giymesi için ayağına getirilen kadın terlikleriyle kara mizahi bir anlam ve bütünlük kazanır. Camı kırdığı için zorla el öptürmeye ve af dilemeye getirdiği İlyas;

suskun, dik bakışlı, öfkeli fakat kimsenin elini öpmeye de niyeti yoktur. Bir türlü baş edemediği bu öfke sonucunda bayılır.

Yoksul, yoksun, işsiz, öfkeli ve öteki ailelerden gelen çoğu gencin polislik mesleğini tercih etmeleri gibi İlyas da ne mühendis ne doktor olmak ister. Nihal'in sorusuna karşılık zoraki bir yanıtla "polis" olacağını söyler.

Filmin en çarpıcı bölümünün Nihal ve İsmail karşılaşması olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada tam yerini bulan "cehennem iyi niyet taşlarıyla döşenmiştir" lafzını, Nihal'in pratiğinde görmüş oluruz. Bu pratik, Aydın'ın onu ezip küle dönüştüren sekansın ardından külli bir miktarı Nihal'in yardımsever kolektifine aktarması, bir bakıma Nihal'in de zaten kendisine ait olmayan bu parayı sorun çözmek, iyilik yapmak ve böylece kendi iktidarını biraz daha merkeze almak adına kiracıların evine gitmeye karar vermesiyle başlar. Görünürde durum naif anlamda iyiliksever, hümanist bir davranış biçimidir. Bu noktada psikolojik gerilim, o ailenin her bir kuruşa ne denli muhtaç olduğu, yaşanmadan anlaşılamayan yoksulluğun farklı açılardan vurgulanmasıyla tırmandırılır.

Nihal öngörüsüz, naif bir iyilik yapma kötülüğünün peşine düşmüştür. Öncesinde Hamit Hoca'dan dinlediği İsmail'in hapse girme nedeni, ***Bir Zamanlar Anadolu'da*** filminde doğrudan bir aşk/ilişki yaşayıp cinayete neden olan zanlı ve öldürülen adamın karısının arasındaki ilişki gibidir. Dosdoğru yaşamış ve İsmail karısına tebelleşen bir adamı bıçaklamıştır. Nihal'in, Aydın'la olan kekeme ilişkisi belki de hiç bu kadar tutkulu olmamıştır ya da Aydın hiçbir zaman birini bıçaklayacak kadar Nihal'i kıskanmamıştır. Tam da o anda, büyük olasılıkla İsmail'i gözünde farklı bir yere konumlandırırken, İsmail (her zaman olduğu gibi) alkollü bir şekilde evine gelir. Nihal yardım etmek istemektedir. İsmail sorar: "Sebep?"

Para birtakım miktarlara ayrılarak bedelleri hatırlatılır, en sonunda az bir miktar "kendinden düşkün insanlara sadaka dağıtan Nihal Hanımefendi"ye ayrılır ve tümü birden yanmakta olan ocağın ateşine terkedilir.



## Sonuç Yerine

### *Ya da A(a)yдын Dairesini Tamamlar...*

A(a)yдын'ın dönüp dolaşıp geleceği yer kürkçü dükkânı (kış uykusunu sürdüreceği mağaramsı malikâne) olur. **Joseph Campbell** "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu"nda, kahramanın yola çıkışı, bir engelle karşılaşması, düzmece kahramanı alt etmesi, büyülü nesneye ulaşması ve engeli aşarak/düşmanı mağlup ederek zaferle evine dönüşünden bahseder. Tabii ki **Ceylan**'ın filminde böylesi klişeleşmiş bir anlatı yoktur, klişelerin sürekli kırılıp parçalandığı ama yine bu klişeleri çağrıştıran imgeler söz konusudur. Kahraman eve bir zaferle döndüğü takdirde bir isim sahibi olabilir. Aydın da birlikte ava çıktıkları Süavi ve Levent'ten bağımsız olarak hayatında ilk kez bir hayvan vurur, vurduğu hayvanı tedirginlikle eline alır. Erkekliğini kanıtlamanın, artık bir isim sahibi olmanın verdiği, içinden geçen konuşmalara tezat kırık dökük bir kıvançla evinin yolunu tutar. Bu ne tam bir çözülme ne tam bir belirsizliktir. Nihal onu pencerenin ardından o eski bakışlarıyla karşılar. Anlaşılan o ki A(a)yдын, varlık nedenini borçlu olduğu mülkiyeti, karısı ve bir türlü başlayamadığı "Türk Tiyatrosu Tarihi" için iktidarını bundan sonra parça buçuk sürdüreceği mağarasına kış uykusu için geri dönmüştür.

**Ceylan**'ın son filmi *Kış Uykusu*, süresi, uzun uzadıya süren diyalogları, mizansen ve bu kez taşranın içinde bir aydın ekseninden gelişen hikâyesiyle, işlenmesi çok da kolay olmayan bir işin üstesinden geldiği yolunda değerlendirilmekle birlikte; kimi noktalarda yerine oturmamış ve kolaycılığa kaçılmış filmsel imge yaratımından söz etmek yerinde olacaktır. Örneğin *Bir Zamanlar Anadolu'da* neredeyse hiçbir açıklığa ve soru işaretine yer bırakmayan, derinlemesine analize olanak tanıyan imge tasarımıyla akılda kalırken, *Kış Uykusu* için aynısını söylemek biraz güçleşmektedir. Bu bakımdan **Ceylan**'ın bazı durumları yaratma ve aktarma konusunda tekrara düştüğü ve filmsel imgenin gücünden kaybettiği söylenebilir. Mizansen yaratma ve psikolojik atmosferi oluşturmada ışık, açı, diyalog aktarımı önceki filmlerinden de edindiğimiz görsel estetik konusunda olumsuzluk arz etmez. Hâsılı, Altın Palmiye almış bir filmde bile birtakım tekrarlara düşülmesi

yönetmenin bundan sonraki adımda nasıl bir yol haritası takip edeceği hakkında merak uyandırmaktadır. Karakterlerin ve ilişkilerin kendi çevreninde oluşturduğu katmanlı yapının, filmin felsefi zeminini besleyerek yeni okumalara, alt metinlere olanak verdiğini de ayrıca belirtmekte yarar var.

## AMELIA'NIN POP-UP CANAVARI: *THE BABADOOK*'DA ANNE TEMSİLİ

Sertaç Koyuncu

İlk mitlerden kutsal kitaplara, yerel efsanelerden çocuk masallarına yazılı, sözlü ve görsel kültürün her alanı farklı “anne” temsilleriyle doludur; Eski Taş Devri'nin Venüs yontuları, İsa'ya hamile Meryem, Adem'in eşi Havva, diğer vasıflarından önce doğurganlık, “annelik” özellikleriyle öne çıkarlar. Doğanın, toprağın, bereketin temsili olarak “kadın”, insanlık açısından kutsallığını belki de ilk olarak annelik / doğurganlık özelliğiyle kazanmıştır. Fakat modern toplumsal konjonktürde cinsiyet rollerinin konumlanması farklı noktalara evrilmiştir. Toplumsal cinsiyet araştırmaları, özellikle cinsel özgürlük hareketlerinden sonra, çocuk sahibi olmak, aile kurmak, tek eşlilik gibi olgulara daha eleştirel yaklaşmış, alışagelmış toplumsal normları tartışmaya açmıştır. Örneğin **Judith Butler**, 1980'li yıllardan itibaren yaptığı çalışmalarda cinsiyetlerin toplumsal düzen içindeki kurgulanışını irdelemiş, günümüzde kadınlığın ve erkeklığın, biyolojik vasıflarından bağımsız bir düzlemde kurgulanmış sosyal kimlikleri olduğunu ileri sürmüştür.<sup>1</sup> Bu *cinsiyet modelleri*, bireyin çevresi tarafından günlük veya politik pratiklerle yeniden üretilmekte, kurulu sisteme uyumlanarak sürdürülmektedir. Uyumlanma sürecinin başladığı ilk yer olan aile kurumu, sosyokültürel açıdan kurgulanmış kadın ve erkek kimliğinin, çocuğa rol model oluşturacak şekilde “anne” ve “baba” kimliklerinde karşılık bulduğu, *temsiliyet* kazandığı bir yapıdır.

---

<sup>1</sup> Detaylı okuma için Judith Butler'ın “Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity” çalışmasına bakılabilir. Türkiye’de Metis Yayıncılık’tan *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* adıyla yayınlanmıştır (çev. Başak Ertür, 2008).

*The Babadook* (Jennifer Kent, 2014) modern toplumda bir temsil alanı olarak “anneliği” çözümleyebileceğimiz zengin bir içeriğe sahiptir. Filmin *kadın* temsili değil de *anne* temsili üzerinden çözümlenmesinin sebebi; dramatik yapının anne-oğul ilişkisi üzerine kurulması, ana karakter Amelia'nın film boyunca yaşadığı tüm çatışmaların Samuel'in annesi olmasından kaynaklanması, kocasının yokluğunun bile Amelia'nın anne oluşu ile ortak paydaya sahip olmasından kaynaklıdır. Filmin başkarakteri Amelia, yedi yıl önce geçirdiği bir trafik kazasında kocasını kaybetmiştir. Belki normal şartlarda yedi yıl, onun için yas sürecini atlatıp hayatına yeniden başlayabileceği denli uzun bir zaman dilimidir. Fakat kocasının öldüğü gün, aynı zamanda oğlu Samuel'in doğduğu gündür; doğum için hastaneye yetişmeye çalışırken kaza yapmışlardır. Artık Amelia için oğlunun doğum günü, kocasının ölüm yıldönümüdür ve bu durum oğlula geçirdikleri her yıl, kocasının ölümünün hatırasını silikleştireceği yerde daha da keskinleştirmiştir. Çocuk sahibi olma durumu, eşin beklenmedik ölümüyle nötrleştirilmiş; “anne” temsili daha en baştan ağır bir yara almıştır.

Öykü, Samuel ve annesi Amelia etrafında şekillenir. Oğlan, film boyunca anne tarafından açıkça kabul edilmese de dikkat eksikliği ve hiperaktivite bozukluğundan muzdariptir. Bazı durumlarda durmaksızın tiz çılgınlıklar atar, evin içinde oradan oraya koşturur, eşyalara zarar verir, salıncakların tepesine tırmanır, sürekli annesine seslenir, beklenmedik anlarda ona, boğarcasına sarılır. Samuel coşkusu, öfkesini ve kaygısını dışarıya Amelia'nın çevresiyle ilişkilerini bozacak denli yoğun ve gürültülü aksettirir. Bu noktada Samuel'in marazi davranışlarının, Amelia'nın gitgide kontrolünü kaybetmesinin ardındaki fişekleyici güç olduğu ortadadır. Bu hal, daha giriş sahnesinde annesini uykusundan uyandırıp birlikte yatağının altında canavar olup olmadığını kontrol ettikten sonra, ona sarılıp yatan Samuel'in yakın plan çekimlerinde verilir; çocuğun elleri, annesinin boğazına sanki nefes almasını zorlaştıracak denli sıkı sarılmıştır... Bir süre sonra anne, uyuklayan oğlundan sıyrılıp yatağın öbür ucuna çekilir ve rahat uyumak için cenin pozisyonunu alır. Belli ki bu koşullarda anne olmak, Amelia için sırtlanmak istemediği yüklerle boğuştuğu, kendi isteklerini baskıladığı bir ev yaşamını sürdürmek demektir. Karşımızda yorgun, mahcup, pişman, çaresiz bir anne temsili vardır.



Film boyunca Amelia'nın, sadece "anne" olarak kalmak zorunda bırakıldığına şahit oluruz. Sosyal bir hayatı yoktur çünkü oğlunun taşkınlıkları, kendisinde çevresindeki diğer insanlara mahcubiyetle yaklaşma alışkanlığına sebep olmuştur. Ona karşı bir şeyler hissettiği belli olan, huzurevindeki mesai arkadaşının ilgisine bile karşılık verecek yüzü yoktur. Oğlunu, - diğer çocuklara tehlike oluşturduğundan ona gözetmen atamak isteyen okul yöneticilerine sitem ederek - okuldan aldığından beri kendine ait alanı da kalmamıştır. Cinsel dürtülerini vibratörle mastürbasyon yaparak karşıladığı, televizyondaki eski filmlerin öpüşme sahnelerini izlerken içinin gittiği, bir alışveriş merkezinin otoparkında, arabada öpüşen çiftleri seyre daldığı anlar, cinsel açıdan yüzeye çıkmasına izin verdiği yoksunluk anlarıdır. Tüm bu mahrem anlar bir şekilde bölünür; Samuel, annesi vibratörle kendini tatmin ederken aniden içeri girer ve onunla uyumak ister. Amelia bir gece daha cinsel tatminini anaçlık uğruna feda etmek durumunda kalır.

Anne-oğulun arasındaki ilişkiye daha derinden baktığımızda, asıl baskın olanın ironik bir şekilde Amelia olduğunu fark ederiz. Samuel, babasının eşyalarının olduğu mahzende yakalandığı zaman, bağırarak annesinin kendisine doğum günü partisi düzenlememesinden ve bir babasının olmasına

izin vermemesinden yakınıdır. Babasının fotoğrafları, kıyafetleri, plakları, müzik enstrümanları mahzene kilitlenmiştir. Geçmiş günümüze getirecek her türlü hayaletle dolu bu mahzene girmek ise anne tarafından yasaklanmıştır. **Anna Freud**, “Çocuklukta Normallik ve Patoloji” adlı çalışmasında, çocuk hastaya tanı koyulmasındaki önemi açısından, onun “engellenme ile başa çıkma yetisi” üzerinde özellikle durur. “Bir çocuğun ruhsal açıdan sağlıklı kalma ya da olma şansı, çok önemli ölçüde, beninin reddedilişleri kaldırabilmesine, yani bu durumda beliren engellemeyle başa çıkma yeteneğine bağlıdır.”<sup>2</sup> Samuel annesinden gelen yasaklamalarla, tehlikeli oyuncak silahlar ve sihirbazlık numaraları yaparak başa çıkmaya çalışır. Peki Amelia, kendisine koyduğu engellemelerle başa çıkabiliyor mudur? Yoksa çalıştığı huzurevinden izin alıp yaptığı kaçamakta, alışveriş merkezinin bankında dondurma yiyip gelip geçeni izlediği hali gibi, “çocukluk” yapan kendisi midir?



Her akşam yatmadan evvel oğluna masal okumaya alışmış Amelia, bir gece kitabı Samuel'in seçmesine izin verir. Bu noktada “*Mister Babadook / Bay Babadook*” masal kitabı devreye girer (“Babadook” adının içinde bir anagram saklıdır; *bad book / kötü kitap*). Nereden çıktığı belli olmayan bu kırmızı kaplı kitap, siyah şapka takan, uzun bir canavarın gece dolaptan çıkıp bir çocuğu ele

geçirmesini anlatan karakalem, tekerlemeli bir pop-up kitabıdır.<sup>2</sup> Tekerleme oldukça anlamlıdır:

Eğer bir sözcükteyse, ya da bir görünüşteyse,  
artık Babadook'tan kurtulamazsın  
Yakında tuhaf maskemi çıkaracağım, (ne okuduğuna dikkat et...)  
Ve bir kere altında ne olduğunu görünce... Ölmüş olmayı dileyeceksin<sup>3</sup>



Samuel kitaptan dehşete kapılıp krize girer. Amelia'nın yırtıp attığı kitap geri geldiğinde bu sefer tekerleme, Babadook'un anneyi ele geçirdiği, onu cinnete sürükleyip evin köpeğinin boynunu kırdırttığı, oğlunu boğazlattığı ve kendi boğazını kestirip intihar ettirdiği bir öyküye evrilmiştir. Babadook'un dizeleri şu şekilde değişime uğramıştır:

Ne kadar inkar edersen, o kadar güçlenip geri gelirim, beni içeri al!  
Babadook derinin altında serpiliyor<sup>4</sup>

<sup>2</sup> *Pop-up*: Üç boyutlu ve hareketli çocuk kitaplarına verilen isim. Çıkıvermek, habersiz gelmek anlamlarına da gelmektedir.

<sup>3</sup> "If it's in a word, or it's in a look, you can't get rid of the Babadook / I'll soon take off my funny disguise, (take heed of what you've read...) / And once you see what's underneath... You're going to wish you were dead"

<sup>4</sup> "More you deny, stronger I come back, let me in! / The Babadook growing right under your skin"



Amelia'nın, komşuları ziyareti sırasında, geçmişte çocuk kitapları ve makaleleri yazdığını öğrendiğimizde, bu esrarengiz masal kitabının onun elinden çıktığını anlarız. Amelia, bastırıldığı ama her defasında güçlenmiş halde karşısına dikilen içindeki cinnet “canavarını”, bir çocuk masalına yansıtmıştır. Film ilerledikçe “anne”, kontrolü kaybetmeye başlar. Film Amelia'nın çöküşünü, Samuel'in gerçekten çekilmesi zor bir çocuk olduğunun altını çizerek anlatır. Bu nokta önemlidir; Babadook, Amelia'nın yedi yıllık birikmiş öfkesidir, kocasını elinden aldığı için oğluna duyduğu kindir. Babadook Amelia'nın vücudunu ele geçirdiğinde, annenin ağzından oğluna şunları söyler; “Baban değil senin ölmeni kaç kere diledim haberin yok. Kafanı tuğla duvara çarpmak istiyorum. Beynin patlayana kadar”. Bir annenin ağzından çıkamayacak denli ağır sözler, Babadook annenin ruhunu ele geçirdiği için kelimelere dökülür. Samuel bu itirafa şöyle karşılık verir: “Sen benim annem değilsin”. Zira anne tarafından konuşulan canavarca dil başkasının dili gibidir, konuşan “ötekidir”. Amelia'nın bedenine sahip olsa da, bu konuşan Samuel'in annesi olamaz. Çünkü bir anne, ne şartlar altında olursa olsun oğluna karşı böyle duygular beslememelidir / besleyemez. Sosyokültürel açıdan “annelik” kimliği altında bu tür dürtülere sahip olmak ahlaksızca, yasak, kabul edilemez dolayısıyla da “anne” kimliğine dahil edilemez/ kurgulanamaz olduğundan, bu dürtüler bir “canavar” kimliği altında hayat bulur. Babadook ve Amelia birbirleriyle savaşır görünseler de, aslında filmdeki



anne temsili, “canavarı” içine alır; o, annenin bir parçasıdır. Bu teslimiyet, Babadook bir Noel Baba gibi şömineden çıkıp Amelia’nın bedenini ele geçirdiğinde simgesel olarak tamamlanır.

Samuel, bir kurtarıcı rolünü üstlenerek kendi yaptığı silahlarla ve savunma mekanizmalarıyla annesine saldırır. Samuel’in kaygının kaynağına kendi geliştirdiği oyuncak silahlarla yaptığı saldırı, **A. Freud**’a göre patolojik değil, *normal* bir psikolojik gelişim evresine tekabül eder; “benin kaygılardan kaçınmayıp onu etkin önlemlerle karşıladığı; yani akıl, (...) saldırgan karşılık verme gibi tutumlar takındığı durumlarda bireyin ruhsal sağlığı daha iyi bir geleceğe sahiptir. Böyle bir ben yoğun kaygılarla baş edebilir; aşırı savunma, uzlaşım ya da semptom oluşturmaksızın kaygıyla kolaylıkla başa çıkabilir”<sup>5</sup> Zaten daha önce de bahsedildiği gibi, filmdeki *patolojik* vaka “anne”dir. Anne, oğlunun yardımıyla, “içine izinsiz giren” Babadook’u kumar. İçinden çıkan “kötülüğe” karşı, oğlunu savunmak adına her şeyi göze alabilecek bir motivasyonla kocasıyla / yokluğuyla yüzleşir ve Babadook’u kocasının tüm eşyalarını depoladığı mahzene hapseder. Ancak mücadele bitmeyecektir; Amelia o günden sonra bu hayaletli mahzene düzenli olarak uğramak zorunda kalacaktır. Anne, mahzendeki canavarı beslemekle yükümlüdür. Canavar hala saldırgandır fakat Amelia her şeyin yolunda olduğunu söyledikçe canavar da sakinleşir, *evcilleşir*. Film, “canavarı yenip aileyi kurtarma” yapısını yinelemez, aksine alternatif bir “mutlu” sonla genel izleyici beklentilerini dumura uğratar. Canavar yok edilmemiş, ancak mahzene kilitlenip *bastırılabilmiştir*. Hep orada kalacak gibi görünür ama her an geri de gelebilir... Korku filmi türünün gelenekselleşmiş kalıplarından çokça beslenen **The Babadook**, aynı zamanda bu normları farklı bir boyutta ele almayı başarır; artık bastırılmışın geri dönüşünü temsil eden *canavarlık*, aile tablosunun daimi üyesi olacak, yok olmayacak, ölmeyecek, her daim var olagelecektir.

---

<sup>5</sup> Anna Freud, *Çocuklukta Normallik ve Patoloji* (çev. A.Nahit Babaoğlu, Metis, 1996), sf. 110-111.



Korku, toplumsal bilinçdışının tezahürlerinin okunabileceği bir film türüdür. Gerçeklik ve kurmacanın birbirleriyle kesiştikleri alanlar dikkate değerdir. Bu açıdan filmin Avustralya yapımı olduğu düşünülürse, annenin bu ülkedeki temsili üzerine tedirgin edici bir soru sormak belki de yerinde olur: Filmdeki “annenin”, filmin yapıldığı coğrafyadaki “anneyi” temsil ettiği durumlar söz konusu mudur? Bu yazının yazıldığı sıralarda basında çıkan bir haber ürperticidir: *“Avustralyalı anne sekiz çocuğu öldürmüş! Avustralya’nın Cairns kentindeki bir evde, cesetleri bulunan sekiz çocuktan yedisinin annesi cinayetten tutuklandı.”*<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> 20 Aralık 2014, “Avustralya’da ölü bulunan çocukların annesi cinayetten tutuklandı” <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/27810708.asp> (Erişim: 21.03.2015)

## YAPISAL BİR ZORUNLULUK OLARAK SERİM

Yörükhan Ünal

Dramatik yapıtlarda serim bölümü oluşturmak, yazarın kendi tercihi değil, *yapısal bir zorunluluktur*. Diğer bir deyişle ‘serim’i bir kitabın önsözü gibi düşünmemek gerekir. Herhangi bir kitabı önsözü atlayarak da okumak mümkündür; kaybedilen hemen hiçbir şey olmaz. Ama dramatik bir eseri serim bölümünü atlayarak izlerseniz, olay örgüsünü anlamanın çok zorlaştığını görürsünüz. Bu yüzden sinema salonuna girerken yaşanan küçük bir ‘gecikme’, Hollywood izleyicisinin moralini bozar. Filme adapte olmakta zorlanacağının farkındadır.

Geleneksel anlamda “*serim*” – “*çatışma*” – “*düğüm*” – “*doruk noktası*” – “*çözüm*” formülasyonunu farklı radikallik oranlarında reddeden modernist filmlerde ise, yapıt epizotlardan oluştuğu ve her biri kendi içinde anlam taşıdığı için bu tür bir sorun daha azdır. Hollywood seyircisi için *serim*, *çözüm* (final) kadar önem taşır. Elli yıl kadar önce Hollywood’da gerçekleşen bir grev sırasında, sendikanın keşfettiği eylem tarzı bu açıdan ilginçtir. İşçiler sinema salonlarının önünde toplanmış, biletini alıp içeriye doğru adım atan izleyiciye ummadıkları bir anda ‘filmin sonu’nu söyleyivermişlerdir. Hollywood filmlerinin izleyicisi için bundan daha moral bozucu bir şey olamaz. Buna karşın anti-dramatik modernist filmleri izlemek için sinemaya giden festival izleyicilerini, filmin sonunu söylemekle korkutmanız mümkün değildir. Çünkü bu filmlerde, geleneksel anlamda ne bir *başlangıç*, ne de bir *son* bulunmaktadır.

Dramatik bir eserde serim bölümü *yapısal bir zorunluluktur* dedik. Bununla söylemek istediğimiz şey, herhangi bir konuyu *dramatik anlatı formu* içinde düzenlemeyi seçen her sanatçının, eninde sonunda *serim bölümü*

oluşturmak zorunda kalacağıdır. Çünkü dramatik anlatı, *olay örgüseldir*. Olay örgüselliği merkeze alan yapıların, bir *dramatik eğri* içinde ilerlemesi kaçınılmazdır. Hemen, drama formunun keşfedildiği iki bin beş yüz yıl öncesine gidip, çok tanıdık bir örnek verelim: Oedipus'un hikayesini bilmeyen yoktur. Ama **Sophokles**'in *Oedipus Tyrannus* oyununu doğrudan metinden okuyan çok azdır. Şimdi bildiğimiz 'hikaye' ile **Sophokles**'in oluşturduğu olay örgüsel versiyonu (dramayı) karşılaştıralım.

Antik Yunanistan'da, yüzyıllar öncesinden beri kulaktan kulağa aktarılan ve yaygın olarak bilinen Oedipus efsanesi kısaca şudur: Laios, Thebai'de kraldır. Karısı Iokaste bir çocuk doğurur. Tanrı Apollon, çocuğun büyüyünce babasını öldüreceği kehanetinde bulunur. Bunun üzerine Laios ve karısı, bu felaketten kurtulmak amacıyla ayaklarını bağlatıp çocuğu Kithairon dağına atırırlar. Böylelikle ondan kurtulduklarını düşünürler. Dağda sürülerini otlatmakta olan bir çoban onu bulur ve Korinthos Kralı Polybos ile karısı Merope'ye verir. Kral ve Kraliçe, çocukları olmadığı için bunu evlat edinirler. Çocuk Korinthos'ta Polybos'un sarayında büyür. Günün birinde bir tartışma sırasında 'uydurma evlat' diye hakarete uğradığında, içine bir şüphe düşer. Kalkıp Delphoi'ye, Apollon'un kahinine başvurur. Kahin ona kimin oğlu olduğunu söylemez ama babasını öldürüp, anasıyla evleneceğini bildirir. Bunun üzerine böyle bir felakete uğramak istemeyen Oedipus, Polybos ve Merope'nin sarayından kaçar.

Trajik olan da budur; çünkü 'kaçmaya' çalışırken, aslında kendi kaderine doğru yol alıyordu. Bir yol ağzında kalabalık bir grubun arabasına rastlar. Arabada Thebai kralı Laios (Oedipus'un öz babası) ve adamları vardır. Kral ve adamları yoldan çekilmesi için Oedipus'a bağırırlar, onu hırpalırlar. Bunun üzerine Oedipus elindeki sopayla adamlara saldırır ve onları öldürür. Yoluna devam eden Oedipus, Thebai kapılarına varır. Sphinks adlı canavar yol üstüne kurulmuş, gelip geçenlere bilmece sormakta, bilemeyenleri parçalamaktadır. Laios'un ölümünden sonra Thebai'yi yöneten ve kraliçe Iokaste'nin kardeşi olan Kreon, şehri canavardan kurtaracak olan kişiye Thebai tahtını vaat etmiştir. Oedipus şansını denemek ister ve bilmeceyi doğru cevaplar. Yenilen canavar, hırsından kendini öldürür. Oedipus böylece tahta geçer ve öz annesi

olan Kraliçe Iokaste ile evlenir. Ondan iki erkek (Eteokles - Polyneikes) ve iki kız çocuk (Antigone - Ismene) sahibi olur. Fakat çok geçmeden uğursuzluklar Thebai'nin üzerine çöklenir; şehirde veba ve açlık baş gösterecektir. Oedipus, araştırmaları sonucunda uğursuzlukların sebebinin kendisi olduğunu öğrenir ve gözlerini kör eder.

Efsane, görüldüğü gibi sözlü geleneğe dayanmaktadır. Belirli bir öyküyü başından sonuna anlatır. Drama ise söze değil, göze ilişkindir. Diğer bir deyişle, olayları *anlatmayı* değil, *sergilemeyi* (canlandırmayı) amaçlar. Nitekim drama Eski Yunanca'da 'bir şey yapma' veya ' oynamak' anlamına gelir.<sup>1</sup> **Sophokles** yukarıdaki efsaneyi *aynen* görselleştirme yolunu seçebilirdi. Yani perde açıldığında, ilk olay Iokaste'nin Oedipus'u doğurması olabilirdi. Sonraki olaylar da aynen sahnede göz önüne getirilebilirdi. Ama bu 'drama' olmazdı. Çünkü dramatik anlatımın esası, 'birey' kategorisiyle ilişkisinde gizlidir. Yunanistan'da dram formuna geçiş, antik çağa özgü bireyselliğin doğuşuyla paralel olarak gerçekleşmişti. Eski sözlü anlatı geleneği, 'anlatıcıyı' *tanrısal sözü dile getiren* bir tür yarı-tanrı haline getirmişti. Homeros'un Ilyada ve Odysseia anlatıları, bu türün günümüze kadar ulaşmış en eski örnekleriydi örneğin.<sup>2</sup> Hikayelerde insanların sahip oldukları rol, genel olarak içinde buldukları toplulukla birlikte anlam kazanmakta, eylemleri geleneklerin belirlediği kalıpsal niteliklere uygun olarak biçimlenmekteydi. Drama, tam da bu noktada devrimci bir dönüşüm meydana getiriyordu.

Eğer Oedipus'un hikâyesini, bütünüyle görselleştirilmiş bile olsa, yukarıdaki efsanenin anlatım tarzına ve sırasına tamamen uygun olarak izlemiş olsaydık, tıpkı sözlü anlatılardaki gibi, *anlatıcının her şeyi bilen ve gören* aşkın bakış açısına yerleşmiş olurduk. Oedipus'un doğumundan kendini kör etmesine kadar olan bütün olayları 'yukarıdan' izlemek, bu

---

<sup>1</sup> Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, 1998, İstanbul, s.27.

<sup>2</sup> *Ilyada* ve *Odysseia* her ne kadar sözlü anlatı geleneğine ait olsalar da, Odysseia'nın Odysseus'un kişisel hikayesini ön plana geçirmesiyle *Ilyada*'dan bir miktar ayrıldığını, bu açıdan 'bireyselliğin' ilk nüvelerini içerdiğini burada not etmekle yetinelim.

görselleştirilmiş hikayeyi bile sözlü anlatı geleneğinin devamı haline getirirdi. Drama ise tam tersine hikayesini, *bireyin bakış açısına* yerleşerek (ve seyircisini o bakış açısına yerleştirerek) yapılandırır. Diğer bir deyişle bir bireyin yaşantısını, o bireyin ‘perspektifinden’ deneyimlememizi amaçlar. **Platon**, *Devlet* adlı eserinde *mimesis* ve *diegesis* adlı iki anlatım türünü birbirinden ayırt ederken, aslında meseleyi başka bir yönden aynı çerçeveye oturtmuştu. Şöyle der düşünür:

Ama şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? (...) Demek, şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri dediğin gibi tragedyaadaki ve komedyadaki taklit yolu (*mimesis*); öteki, şairin olanı biteni kendi anlatması (*diegesis*).<sup>3</sup>

Aslında **Platon**, eski anlatı türüyle (epos/efsaneler-destanlar), onun yerini almakta olan yeni anlatı türünü (drama) incelemektedir. Burada merkezi kavram *mimesis*'tir. Anlatıcının ‘anlatmak’ yolunu değil de, taklit yoluyla karakterlerin yaşamının bir *benzerini* oluşturma yolunu seçmesini vurgular. **Gorki**'nin dediği gibi drama, “her eyleyen kişinin, kendi karakterini, kendi gücüyle, kendi sözleri ve eylemleri yoluyla, yorumlar olmaksızın ortaya çıkarmasını gerektirir.”<sup>4</sup> Şimdi daha anlaşılır olması için, **Sophokles**'in bu konuyu hangi yöntemle işlediğine bakalım.

Perde açıldığında karşımıza çıkan ilk mekan, bir saraydır. Sarayın önünde şehrin ileri gelenleri yerde diz çökmüş vaziyette durmaktadırlar. Aralarında sadece rahip ayaktadır. Karşılarında ise, kral Oedipus bulunmaktadır. Halk Oedipus'a şehrin veba ve kıtlık nedeniyle harap olduğunu bildirir ve çare bulması için yakarır. Oedipus durumu öğrendiğini, bu nedenle Kreon'u kahine gönderdiğini söyler. Az sonra Kreon gelir. Kahinden öğrendiği kadarıyla

---

<sup>3</sup> Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyuboğlu – M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, 1962, İstanbul, s.130-131. (Kitap III, 393c ve 394c)

<sup>4</sup> Gorki, *Edebiyat Üzerine*; akt. Gennady N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi – II*, çev. Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ocak 1985, Ankara, s.82.



başlarına çöreklenen felaketin nedeninin, şehirde yaşamakta olan bir günahkar olduğunu belirtir. Bu kişi babasını öldürmüş ve annesinin yatağına girmiştir. Oedipus, bu kişinin hemen bulunması emrini verir.

Şimdi dikkat edilirse burada olay, seyircinin kurgusal *şimdiki zamanında* geçmektedir. **F. Schiller**'in ustalıkla vurguladığı gibi, “Her çeşit anlatmacı biçim, şimdiki zamanı geçmiş zaman yapar; her çeşit dramatik biçim ise, geçmiş şimdiki zaman yapar.”<sup>5</sup> Seyirci ile ana karakter arasındaki bu *şimdideşlik* ilişkisi, dramatik anlatımın esasıdır. Ana karakter başına geleceklerden nasıl habersizse, biz de onun gibi habersizizdir. Olayları ve sonuçlarını onunla birlikte öğrenir, onunla birlikte yargılar ve onunla birlikte deneyimleriz. Aslında ‘mekanda, zamanda, aksiyonda birlik’ şeklindeki ünlü prensip bu anlatım tarzıyla ilişkilidir. Anlatıcının ‘aşkın’ konumundan takip edilen eskinin epik anlatı tarzı, bu üç kuralın üçüne de uymaz. Sözün boyutsuz uzamında, mekandan mekana, zamandan zamana, aksiyondan aksiyona hızla ve keyfi biçimde sıçranır. Drama tek bir ‘bireyin’ hikayesini konu aldığı için, onun kronotopuna<sup>6</sup> yerleşmek zorundadır. Kendimizi ‘aşkın’ bir konumda değil de, o bireyin yanı başında hissedebilmemiz için, zaman, mekan ve aksiyonun, gündelik hayatın ampirik gerçekçiliğine uygun biçimde, diğer bir deyişle *gerçeklik izlenimini* bozmayacak şekilde yapılandırılması gerekir. **Aristoteles**, bu yeni anlatı biçimini analiz ettiği *Poetika* adlı eserinde, tragedya öyküsünün ‘güneşin doğuşu ile batışı arasında geçen zaman içinde’ tamamlandığını vurgular.<sup>7</sup> Hatta XVII. Yüzyıl Fransasının klasikçi yazarları, bu kurala o denli katı bakarlar ki, aksiyonun geçtiği mekanın “bir kent, hatta bir ev olarak yorumlanması, her sahnenin kentin çeşitli yerlerinde ya da evin

---

<sup>5</sup> Gennady N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi – II*, s.83.

<sup>6</sup> Yer ve zaman birlikteliğini anlatan (*kronos*: zaman – *topos*: mekan) terim, **Bakhtin**'e aittir (Bkz. Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 2000, İstanbul, s.52.)

<sup>7</sup> Aristoteles, *Poetics*, çev. S.H. Butcher, Dover, 1997, s.21. Tragedya dendiğinde drama anlaşılmalıdır. Tragedya, dramatik anlatım biçiminin ilk formunun o dönemde aldığı isimdir.

başka başka köşelerinde geçirilmesi bile hatalı görülür. Oyunun geçtiği yer, kişinin durup baktığında görüş açısı içinde kalan alan olmalıdır.”<sup>8</sup> Her ne kadar bu yorum sonradan aşırı *zorlama* olarak kabul edilse de dramanın genel olarak bu kurala uyması, bugünün seyircisi tarafından da hoş karşılanır.

Bir parantez açıp, daha yakın tarihli bir filmde bahsederek bu konuyu anlaşılır kılalım. **Fred Zinnemann**’ın 1952 tarihli *High Noon* (Kahraman Şerif) filmi, bu açıdan çokça zikredilen bir örnektir. Film, azılı haydut Frank Miller’in öğle vakti saat tam 12’de trenle kasabaya geleceği ve kendisini içeri tıktıran şeriften intikam alacağı haberiyle başlar. Kamera saati gösterir. Saat 10.35’dir. Yani Frank Miller’in gelmesine 85 dakika vardır. İzlediğimiz filmin süresi de tam olarak 85 dakikadır. Demek ki filmin ana kahramanı ile seyircinin yaşadığı zaman, kurgusal düzeyde tam olarak özdeştir. Yani ana karakterimizin 85 dakika boyunca yaşayacağı tüm gerilimleri, biz de onunla gerçek zamanlı olarak paylaşıyoruz. Zamanda birlik ilkesinin bu ideal uygulaması, mekanda ve aksiyonda birlik prensibini de beraberinde getirir. Filmde aksiyon net ve kesin bir şekilde, şerifin merkezinde yer aldığı edimden oluşur. Mekan ise, yalnızca kasabadır.<sup>9</sup> Bu gerçeklik izlenimi, seyircinin bir ‘anlatıcının’ hikayesi karşısında değil de o an, o saatte, tam da kasabanın *içinde* bulunduğu illüzyonunu yaratır. Dramatik anlatı bu kurala her zaman bu mükemmellekle uyamaz tabii ki fakat amaç, mümkün merteye, bu ideal pozisyona ulaşmaktır.

Drama bizi bireyin kronotopuna yerleştirdiği, onun bakış açısıyla yüz yüze getirdiği için, drama yazarı öncelikle *olayları nereden başlatacağı* sorunuyla

---

<sup>8</sup> Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, 2000, Ankara, s.99.

<sup>9</sup> Yani zaman, mekan ve aksiyonun bütünlüklü olması için, diyelim ki Frank Miller’ı getiren trenin makinistiyle ilgili ‘gereksiz’ bir sekans filme yerleştirilmez. Burada amaç, izleyiciyi mümkün olduğunca gerçek bir ‘gözlemcinin’ konumuna yerleştirmektir. ‘Gözlemci’ sözcüğü önemlidir. Örneğin dramatik sinemanın teorisini yapan ünlü Sovyet sinema yönetmeni ve kuramcısı Vsevolod Pudovkin, yönetmenin belirli bir olay gelişimini (sahneyi) çekimler yoluyla parçalarken, ‘gerçekte’ bu olaya kendi gözleriyle tanık olan bir ‘gözlemciyi’ örnek alması gerektiğini söylemiştir. (*Sinemanın Temel İlkeleri*, Bilgi Yayınevi, Haziran 1966, İstanbul, s.85).

yüz yüze gelir. Öyle ya, Oedipus'un hikayesine *tanıklık* edeceksek eğer, onu önce Sphinks'in bilmecelerini çözerken mi görmeliyiz yoksa yatakta annesinin kulağına sevgi sözcükleri fısıldarken mi? Başlangıç sorununa getirilen çözüm basittir: Seyirciyi gereksiz ayrıntılarla oyalayıp sıkmak kimsenin işine gelmediğine göre, karakter her zaman *hayatın kırılma noktasındayken* perdeye/sahneye taşınmalıdır. Çünkü drama, belirli bir sonuca doğru hızla ilerleyen aksiyon demektir. Olayların *önü alınamayacak* bir şekilde domino taşları gibi birbirini devirerek ilerlemesini sağlayan şey ise 'çatışmadır'. O halde karakterin dramadaki hayatı, bu çatışmanın şafağından başlatılmalıdır. Peki *çatışma* nedir? Çatışma, *örtük çelişkilerin* açığa çıkması ve *eyleme zorlayıcı* bir dinamizm yaratmasıdır. Eğer Thebai'nin başına böyle bir felaket gelmeseydi, Oedipus belki de örtük çelişkileri (babasını öldürüp, annesiyle yatması durumu) hiçbir zaman çatışmaya dönüşmeden huzur içinde ölüp gidecekti. Ya da Frank Miller, tam da şerifin görevi bırakacağı gün değil de, birkaç gün sonra tahliye olmuş olsaydı, ikisi arasındaki çelişki çatışmaya dönüşmeyecek, şerif yepyeni bir kasabada yepyeni bir hayata başlayabilecekti. İşte tam da bu noktada, yapısal bir zorunluluk olarak serim bölümünün işlevine geliriz.

Antik anlatı geleneğinde *anlatıcı* kendini gizleme zorunluluğu duymazdı. Dramada bir ya da birkaç bireyin hayatı konu edildiği için, üstelik taklit prensibine uyulduğundan, anlatıcı kendini gizlemek zorundadır. Zira dramada yaşam, **Pospelov**'un deyimiyile *kendi ağzından konuşmak* zorundadır.<sup>10</sup> Peki karakterin hiçbir *anlatısal zorunluluk* yokmuş, tümüyle *özgürce* hareket ediyormuş gibi görünmesi gerekiyorsa, onunla ilgili temel bazı bilgileri nasıl sunacağız? Eğer anlatıcının kendini gizlemek gibi bir zorunluluğu olmasaydı, filmin hemen başına uzunca bir metin konulabilir, hatta bizzat yönetmen ya da senaryo yazarının kendisi çıkıp bazı açıklamalarda bulunabilirdi. Bu olamayacağına göre, dramada yapılması gereken şey bu ön bilgilerin *seyircinin kulağına fısıldanması*dır. İşte dramatik eserde serim bölümünün işlevi budur; seyirciyi *fark ettirmeden* bilgilendirmek. Serim bölümü sayesinde seyirci ana

---

<sup>10</sup> Gennady N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi – II*, s.83.

karakteri tanır ve onun yazgısına bir yakınlık duyar. Duymak zorundadır çünkü *yerleşmesi gereken konum*, onun bakış açısıdır. Onu, çevresini, duygularını, düşüncelerini tanıdıktan sonra, çok geçmeden çatışmaya dönüşecek olan *çelişkileri* hakkında da çeşitli açıklık düzeylerinde fikir edinmelidir. Bu ipuçları, seyircinin çatışmayı daha iyi kavramasını ve aksiyonun içinde kaybolmamasını sağlar. Ayrıca drama için yaşamsal düzeyde önem taşıyan bir duygunun, *merak duygusunun* ilk fitilleri de bu bölümde ateşlenir. Bu duygu, seyircinin final bölümüne dek anlatıdan kopmamasını sağlayacaktır.

Dramada ana karakter boş bir odada kendi kendine oturup, “Ben şöyle bir insanım, şöyle çelişkilerim var” vs. diyemeyeceğine göre, serimin zorunlu aygıtı ‘yan kişiler’ ve onlarla kurulan diyalogdur. Seyircinin bilgilendirildiğini fark etmemesi için, bu diyaloglar *mantıksallaştırılır*. Thebai ileri gelenlerinin Oedipus’un sarayının önüne gelip, krala yalvarması seyirciyi kuşkulandırmaz çünkü böyle bir olay gayet mantıklıdır. Halbuki bu yan karakterler örtük bir anlatısal işleve sahiptirler: *Seyirciyi olan bitenden haberdar etmek*. **High Noon** filmi, silahlı üç adamın (azılı haydut Frank Miller’in arkadaşları) buluşup kasabaya girmesiyle başlar. Gündelik işleriyle meşgul olan esnafın onları görünce ‘endişeli’ bir biçimde hareket ettikleri, ellerindeki işi bırakarak dükkanlarına saklandıkları görülür. Boynunda ‘haç’ asılı bir kadın, korku içinde ‘istavroz’ çıkarır. Bir grup adam beklemektedir. Atlıları gördükten sonra aralarından bir tanesi, “*Haydi Joe; barı aç. Bugün hareketli bir gün olacak*” der. Şerifin ofisinin önünden geçerken haydutlardan bir tanesinin atı, “*Marshal*” (Şerif) yazan tabelaya doğru şaha kalkar. Bir diğeri de ona, “*Ne o, acelen mi var?*” diye sorar. Az sonra bir berber dükkanına kesme yapılır. Dışarıda atlarıyla birlikte geçmekte olan adamları gören berber, endişeyle “*Miller’i görür gibi oldum*” der. Tıraş olmakta olan adam buna ihtimal vermez ve “*Olamaz; o Teksas’ta*” der. Berber, “*Evet ama Colby ve Pierce’i da gördüm sanki*” der. Hemen sonrasında atlıları tren istasyonuna varırken görürüz. İstasyon şefine, “*On iki treni zamanında gelecek mi?*” diye sorarlar. Üç adamı karşısında gören istasyon şefi onlara ‘adlarıyla’ hitap ederek ve korku içinde, “*Gelmemesi için bir neden yok*” der. Adamlar, bir

sundurmanın altına sığınır ve beklemeye koyulurlar. İstasyon şefi elinde bir kağıtla birlikte kimseye görünmeden ve aceleyle kulübeden çıkar, koşturmaya başlar.

Burada da istavroz çıkaran kadın, berber, istasyon şefi gibi yan karakterler, aynı *anlatısal işlevi* görürler. Başka bir önemleri yoktur. Diğer bir deyişle berber bar sahibiyle, istavroz çıkaran kadın elinde bastonla yürüyen yaşlı bir adamla yer değiştirebilir. Ama işlev aynı kalacaktır. Drama üstadı **Hitchcock**'un *Notorius* (Aşktan da Üstün) filminde, buna benzer bir teknik kullanılır. Filmin hemen başında, bir mahkeme önünde bekleyen 'gazetecileri' görürüz. Gazetecilerin 'orada' olması *anlatı* açısından işlevseldir ama *mantıkdışı* bir konumları da olmadığı için, göze batmazlar; zira her önemli duruşmada, gazeteciler de *doğal olarak* orada bulunurlar. Önce bunlardan bir tanesi, gizlice kapalı olan duruşma salonunun kapısını aralar. Böylece 'yargılanmakta' olan kişiyi yargıca doğru ve arkası dönük olarak görürüz. Yargıç adamı suçlu bulur ve cezayı açıklar. Sonra mahkeme salonu hızla boşaltılmaya başlar. Bu sırada gazeteciler salondan çıkan genç bir kadının çevresini sarıverirler ve ona, "*Bayan Huberman, babanızın Alman ajanı olarak suçlanıp mahkum olmasını nasıl karşılıyorsunuz?*" diye sorarlar. Böylece 'gazetecilere' yüklediği *anlatısal işlev* sayesinde yönetmen, çok kısa bir sahne düzenlemesi içinde seyirciye aynı zamanda 'mahkemenin' ne hakkında olduğunu anlatma; filmin ana karakteri olan Alicia Huberman'ı tanıtmaya ve onun mahkemede yargılanan adam ile 'ilişkisini' bildirme imkanına kavuşur.

O halde serim bölümü, anlatıcının *gizlenme* etkinliğinin mecburi sonucudur. Anlatıcı ancak serim bölümünü ustalıkla kullanır ve *anlatı içinde yitmeyi* becerebilirse, dramının 'dolaylıları kaldırma' esasını yerine getirmiş olur. Bu sayede seyirci, kendisini olay örgüsünün *gerçek bir gözlemcisi* yerine koyabilir ve anlatı düzeyinde ana karakterle *şimdideşlik* ilişkisine girebilir. Tüm bunlar dramatik eserin başarı hanesine not edilecektir.

# DİJİTAL DİYARIN CANAVARLARI: DİJİTAL SİNEMADA GERÇEKÇİLİK VE KÖKENLERE DÖNÜŞ

Selmin Kara

Çeviri: İlker Mutlu

Orijinali, 'Beasts of the Digital Wild: Primordigital Cinema and the Question of Origins' ismiyle, Sequence 1.4'te (2014) yayımlanan bu yazı, yazarı tarafından Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported License (CC BY-SA 3.0) lisansı ile dergimizde yayımlanmaktadır.

Son yıllarda festival çevreleri, gerçekçiliğin analog ve dijital formlarını yeni yollarla harmanlayan estetik ve anlatılara sahip bir grup filmin ortaya çıkışına şahit oldular. **Terrence Malick**'in *Hayat Ağacı* (The Tree of Life, 2011), **Benh Zeitlin**'in *Düşler Diyarı* (Beasts of the Southern Wild, 2012) ve **Patricio Guzmán**'ın *Işığa Özlem* (Nostalgia for the Light, 2010) filmleri, seyircileri insan hayatına dair kayıplar üzerine ağıtsı anlatımlarıyla sarstılar. Çoğunlukla analog filme çekilen ve sanatsal sinematografi sergileyen bu çalışmalar, fotografik gerçekçiliğin CGI (yani bilgisayar aracılığıyla elde edilen görüntüler) çağında neredeyse demode hale gelen hümanist görüşüne, nostaljik bir dönüş sağladılar. Aynı zamanda her biri, o estetiğin çağrıştırdığı hümanizmden öykünün düğüm noktalarında, evrimsel biyolojiyi ve evrenin başlangıcını konu alan dijital destekli sekanslarla uzaklaştıkları gerekçesiyle eleştirilere de maruz kaldılar.

**Malick**'in filminde oğullarının ölümünü kabullenmekte zorlanan bir ailenin buhranını işleyen bölüm, üzerinde çokça konuşulan yirmi dakikalık bir

sekansla evrenin ve yeryüzünde ilksel yaşam türlerinin, dinazorların dünyaya hakim olduğu döneme kadar olan süreçte ortaya çıkışını ve gelişimini betimlemekteydi. Sekans, filme NASA çekimi ve bilgisayar ürünü dinazorlar gibi özel efektlerle geliştirilmiş imgelerin dahil edilmesini, **Emmanuel Lubezki**'nin şiirsel ve tinsel sinematografisinin ruhuna aykırı bulan hatırı sayılır bir izleyici kitlesi üzerinde kutuplaştırıcı bir etki yarattı. Eleştirmenler, özellikle sekansın sonunda iki dinozorun karşılaşmasını gösteren bölümün, filme değer katıp katmadığı konusunda fikir ayrılığına düştüler. Büyük bir takipçi kitlesine sahip *RogerEbert.Com* sitesinin ana editörü **Jim Emerson**'ın yanı sıra, *Slate* eleştirmeni **Forrest Wickman** da 'Terrence Malick'in *Hayat Ağacı*'nin dinozorlarıyla ne anlatmaya çalıştığını' kendi eleştiri bloguna taşıyarak tartışmaya dahil oldu. Dinozor bölümü akademideki **Malick** araştırmacılarının bile kafasını karıştırdı; ABD merkezli Sinema ve Medya Çalışmaları Topluluğu'nun 2013'teki konferansı kapsamında düzenlenen bir **Malick** panelinde **Robert Sinnerbrink**, "Ve bir de dinozor meselesi var. Onu ne yapmalı?" diye sorarak sekansın popüler, eleştirel ve akademik çevrelerde yarattığı kafa karışıklığını özetlemiş oldu.

*Hayat Ağacı*'nin gösteriminden bir yıl sonra **Zeitlin**'in, küçük bir kızın Louisiana nehrindeki suların yükselmesi ve hasta babasının yaklaşan ölümü karşısında verdiği hayatta kalma savaşını anlatan *Düşler Diyarı*, bakışları başka bir nesli tükenmiş türe, oroks cinsi yaban öküzlerine çevirdi. Filmde eriyen buzulların içinden çıkarak tekrar hayata dönen tarihöncesi canavarlar olarak betimlenen yaban öküzleri, tıpkı **Malick**'in dinozorlarında olduğu gibi, **Zeitlin**'in toplumsal problemlerden uzaklaşıp, fantezi dünyasına kaydığı eleştirilerini beraberinde getirdi. Nihayet, **Patricio Guzmán**'ın belgesel çalışması *Işığa Özlem*, Şili'deki Atacama çölünde birbirinden bağımsız etkinlik sürdüren üç insan topluluğu arasında alışılmadık bir paralellik çizdi: (**Pinochet**'nin diktatörlüğünde kaybolan) aile üyelerinin ceset kalıntılarını bulabilmek için toprağı kazan kadınlar, Kolomb öncesi mumyaları araştıran arkeoloji uzmanları ve uzak galaksileri araştıran gökbilimciler. Film ilksel yaşam türlerinin ya da soyu tükenmiş hayvanların dijital teknolojiler yardımıyla elde edilmiş görüntülerini içermemesine rağmen; kayıpları



hatırlama arzusu, gökbilimcilerin evrensel kökenlerimiz üzerine araştırmalarıyla bağlantılandırmaktaydı ki bu da belgesel bilim kurgusal bir eğilim vermekteydi.

Bu filmlerdeki dijital olarak düzenlenmiş veya efektlendirilmiş sekanslara odaklanarak, bunların iki farklı yaklaşım gibi görünen estetik gerçekçiliklerinin (biri insan kaybının analog sunumlarına ve diğeri ise insan türünün dünyadaki varlığının öncesine ya da sonrasına denk gelen zaman dilimlerinin dijital tasvirine dayanan) ille de bir çatışma içinde olmadığını ortaya koymak istiyorum. Aksine, dijital çağ sinemasındaki fotografik, dijital, karma ya da hümanizm sonrası (post-humanist) gerçekçiliklere bir alternatif sunan ve spekülâtif gerçekçi olarak adlandırılabilir bir estetiğin ortaya çıkışına işaret ediyorlar. Burada ‘spekülâtif’ tabirini, ilksellik ve türlerin soyunun tükenmesi üstüne olan düşünceleri, 2000’lerin ortalarında felsefede spekülâtif gerçekçi hareketin doğumuna ön ayak olan **Quentin Meillassoux** ve **Ray Brassier**’den alıntılıyorum.

### **Spekülâtif dönüş**

İlk olarak 2007’de gerçekleştirilen bir konferansta dört kuramcı (**Ray Brassier**, **Quentin Meillassoux**, **Ian Hamilton Grant** ve **Graham Harman**) tarafından ortaya atılan spekülâtif gerçekçilik, küresel ekolojik krizler ile nörobilim ve fizik gibi bilim dallarındaki gelişmelerin atmosferinde doğdu ve kıta felsefesinin dünyayı anlamlandırmaya çalışırken insanı merkezine alan geleneksel bakış açısını masaya yatırdı. Spekülâtif akımın insan merkezli ya da **Meillassoux**’nun tabiriyle ‘korelasyoncu’ olarak nitelediği bakış açısından kast ettiği, felsefenin günümüzde vardığı ‘karantinacı zihniyet’ yani gerçeklik üzerine üretilen fikirleri, yalnızca insanlığın gerçeklikle olan bağıını irdeleyen kuramlara ve onların özne-nesne ilişkisini ilgilendiren sorularına indirgeyerek izole eden ve nesne-nesne ilişkisine sırtını dönen zihniyeti (Harman 2005). Spekülâtif akımın öncüsü olan dört kuramcı, alternatif olarak, metafizik gibi nesnelere ve maddeyi merkezine alan gerçekçi felsefe dallarına dönüş yapmayı ve dünyayı çağdaş bilimin tarif ettiği şekliyle anlamaya çalışmayı önerdiler

(Bryant, Harman ve Srnicek 2011). **Meillassoux** ve **Brassier** ise daha öteye giderek insanlığın algısal ve bilgisel sınırları dışına düşen gerçeklikler hakkında fikir yürütmeyi ve bu yolla felsefenin radikalleştirilmesini talep ettiler. Bu, evreni yalnızca gözlemci konumundaki insanlardan bağımsız değil, aynı zamanda insansız da var olması mümkün bir gerçeklik olarak, başka deyişle “bize aldırış etmeyen gerçekliğiyle”<sup>1</sup> düşünmek anlamına geliyordu:

Bizler dünyayı asla olduğu gibi deneyimleyemezken, neredeyse yazgımız gereği, belki de bize insan olarak varlığımızın sınırlarını gösterdiği için, onun üzerine düşünmekten alamıyoruz kendimizi. Bu kapılıp gittiğimiz hayali ve spekülatif dünyaya bizsiz dünya diyelim. (Thacker 2011, 5)

Bu açıdan, ilksellik ve soyu tükenmişlik, yani insan olarak tahayyül sınırlarımızı zorlayan bu iki zaman dilimine ait gerçeklikler, tam da bizsiz-zamanlara işaret ettiklerinden, spekülatif düşünceye temel giriş noktaları olarak ortaya çıktı. **Meillassoux**'nun *Sonluluktan Sonra'sı* (After Finitude 2009), insanlığın ya da felsefenin dünyadaki rolünü anlamamız için ilkselliği referans koyarak hareketi başlattı ve **Ray Brassier**'in *Hiçliğin Çözülüşü* (Nihil Unbound 2010) kitabı, maddenin başlangıcı ya da kökenleri hakkında tahminler yürütmenin, sonluluğunu yani yeryüzünden silineceği ya da soyunun tükeneceği zamanları hesaba katmadan yetersiz kalacağını savundu.

Spekülatif gerçekçi felsefe, sadece birkaç yıl önce ortaya atılmış olmasına rağmen bir hayli ses getirdi; öyle ki şimdiden hareketin temel aksiyomlarını içeriden ve dışarıdan eleştiren fraksiyonlar ve görüşler ortaya çıktı. Spekülatif gerçekçilik ifadesi (ki akıma farklı düşünürler tarafından spekülatif maddecilik ve madde-temelli ontoloji isimleri de veriliyor) tartışmaya açılmışken, en başında şunu açıklığa kavuşturmak isterim: birincisi, spekülatif felsefenin kazanımlarından ziyade **Meillassoux** ve **Brasier**'in sözünü ettiğim iki (insan öncesi ve insan sonrası) zaman dilimi üzerine düşünceleriyle ilgilendiğimden,

---

<sup>1</sup> **Meillassoux**, bilim ne zaman doğa ya da evrenin kökenleri hakkında hipotez halinde yargılarda bulunsa, felsefecilerin bunları sadece kastedilen bir kavram/doğrulanabilir nesne olmaksızın yapılan varsayımlar olarak değil, bir gerçeklik formu olarak da alma ihtiyacı duyduklarını ortaya koyar: “bu yargı ya gerçekçi bir anlam içerir ve yalnızca gerçekçi bir anlam; ya da onun hiç bir anlamı yoktur.” (2009, 17)

teorideki ayrışmalara çok derinlemesine girmek istemiyorum ve ikincisi, ‘spekülatif gerçekçilik’ ifadesini kullanırken, spekülatif akımın bu isimle anılması gerektiğini iddia etmekten çok, gerçekliğin doğasına dair güncel felsefi tartışmalar ile burada ele aldığım üç filmdeki gerçekçiliğin sinemasal estetiği arasında bir bağ kurmak istiyorum.

Gerçeklik sorununa tekrar dönersek; üç filmde dikkat çekici bulduğum şey analog ve dijital bazlı iki gerçekçi estetiğin, evrenin oluşumu ve türlerin yok oluşu ile ilgili görüntülere yer veren sekanslar aracılığıyla buluşmasıdır. Galaksilerin, yıldızların izlerinin ve tarihöncesi canavarların görüntüleri, yitirilen hayatların ardından yas tutan insanların hikayeleriyle harmanlandığında spekülatif bir boyut kazanmış gibidirler. Yani söz konusu olan son bulmuş insan hayatı ile soyu tükenen canlılar arasında kurulan bir paralellikten çok, maddenin doğasına dair bir sorgulamadır sanki. Bu açıdan spekülatif gerçekçi felsefenin ilksellik ve sonluluk konularına değinirken, sıklıkla ölüm temasına (ölümün öznel, toplumsal ve insanlar dışındaki canlıları ilgilendiren türevlerini de göz önüne alarak) temas etmesine benzer bir yol izler. Örneğin, *Hayat Ağacı* birçok eleştirmen tarafından, **Malick**’in karakterlerine sıklıkla dinsel metinlerden alıntılar yaptırmasının da etkisiyle, Hristiyan teoloji geleneğinden esinlenen bir film olarak algılanmaktadır. Ancak, dijital dinazorların işin içine girmesi, ölüme ve ardından yaşanan acıya bir karşılık vermek istenirken aniden Darwinci bir evrimsel perspektif devreye sokulduğu için, filmin dinsel ve hümanist metniyle adeta çelişkili hale getirir. **Malick** hem evrimsel hem de teolojik perspektifleri birleştirerek neredeyse bir tür “ölümün sinemasal felsefesi”ne giriş yapmış görünmektedir.

Burada ölüm felsefesi ile kastettiğim şey, **Heidegger**, **Lyotard**, **Levinas** ve **Deleuze** gibi filozofların yazılarında rastladığımız fanilik ve sonluluk üzerine düşünme geleneğidir. **Brassier**’in dediği gibi, **Hegel**’den beri ölüm, düşünsel boyutta aşılabilir bir eşik teşkil ettiğinden, felsefi yorumun itici gücü olarak işlev görmüştür. *Ölüme-yönelen-varlık* tartışmasından da anımsanacağı üzere, **Heidegger**’de ölüm benzer şekilde “insan varlığını, ona gelecekle ayrıcalıklı bir ilişki sunarak özel hale getiren şeydir” (Brassier 2010, 224). Bir başka deyişle ölüm, yaşayan bir öznenin deneyimleyeceği olağan bir olaydan çok, (daha çok

**Freud**'un *ölüm-yolculuğu* kavramıyla ifade ettiği gibi) varlığı şekillendiren yapısal bir unsurdur (Carel 2006, 69). *İnsandıışı* (The Inhuman) adlı toplama yazılarından oluşan kitabında **Lyotard**, Batı felsefesinde kök salmış bu düşünme tarzını, ölümü bir deneyim olarak nitelendirerek bozdu. Daha detaya inecek olursak, sadece insan ölümünü değil, güneşimiz de dahil evrendeki yıldızların bir gün gerçekleşecek olan ölümünü ve bununla bağlantılı olarak güneş sistemimizdeki yaşamın kaçınılmaz sonluluğunu ele aldı. **Brassier**'e göre **Lyotard**'ın güneşi bekleyen 'felaketi' tartışması, bizi ölümü ve türlerin soyunun tükenmesi gibi konuları kozmik olaylar şeklinde düşünmeye zorladı: "Yokoluş burada bir biyolojik türün ortadan kalkmasından ziyade, insana atfedilen aşkınlığı etkisiz hale getiren bir unsur olarak anlaşılmalıdır" (Brassier 2010, 224). Yokoluşun bir genelleme olarak kabul görmesi ile ölüm, felsefenin ve düşüncenin önünde engel ya da aşılabilir bir eşik olmaktan çıktı. Benzer şekilde düşünceyi, bir bedene ya da dünyevi bir hazneye sahip olmaksızın var olan bir şey olarak tasavvur etmek mümkün hale geldi. Belki de **Lyotard**'ı **Brassier** için spekülasyon düşüncesinin öncülerinden kılan, ölümü ve felsefeyi yokoluşun eşliğinde olduğu gerçeğiyle yüzleşen bir insanlığın merceğinden yeniden tahayyülüdür.<sup>2</sup>

Ölüm okumalarına olan ilginin bu günlerde antroposen adı verilen çağla ilgili tartışmalarda tekrar canlandığını görüyoruz. **Dipesh Chakrabarty**'ye göre, antroposen çağının yani insanlığın küresel ekolojiyi şekillendiren jeolojik bir unsur haline geldiği çağımızın en belirleyici özelliği halihazırdaki küresel ısınma krizi ve canlı türlerinin insan kaynaklı nedenlerle kitlesel olarak yok olmalarının karşısında "insanlığın yaklaşan sonuna dair artan endişe"dir (2009, 197). **Malick**'in sinemasıyla bu endişe kaynaklı felsefi bakış arasında bağ kurmak, büyük bir sıçrayış olmaz. Nitekim, film araştırmacıları onu sıklıkla **Stanley Cavell** ile çalışmış ve **Heidegger** çeviren/öğreten, filozoftan dönme bir yönetmen olarak tanımlarlar. **David Sterritt**'in belirttiği gibi, ilk olarak

---

<sup>2</sup> Burada şunu belirtmek ilgi çekebilir; spekülasyon düşünceleri genellikle bozulma, yıkım ve afet ile uğraşırlar. Yok olma, risk, ekolojik katastrof, endüstri-sonrası kıyamet ve Çöküş (*Collapse*) (hareketin anımsattıklarına öncülük eden makalenin başlığından) sıklıkla başvurulan konular arasındadır.

**Malick**'in beğeniyle karşılanan savaş filmi *İnce Kırmızı Hat*'ta (The Thin Red Line, 1998) kullandığı, **Heidegger**'e gönderme yapan 'parıltı' kelimesi, yönetmenin felsefi alıntılar yapma geleneğini sürdürdüğü *Yaşam Ağacı*'nda tekrar karşımıza çıkar (2011, 55). **Robert Sinnerbrink** *Hayat Ağacı*'nı ayrıca Amerikan transandantalizmi (**Thoreau / Whitman** geleneği), romantizm ve **Kierkegaard** ile de ilişkilendirir (2012; 2013). Bu bağlantılardan yola çıkarak filmin, bir ailenin ölüm karşısında çaresizliğini betimleyişi, ister istemez anlatının **Malick**'in felsefi birikimince şekillendirilmiş olabileceğini akla getirir.

Ben kendi adıma, spekülâtif realizme başvurarak, **Malick**'i ya da filmi herhangi bir felsefi yaklaşımın çerçevesine zorla sokmayı istemediğimi belirtiyim. Açıkçası, yönetmenin spekülâtif düşünceye ilgi duyduğuna dair hiçbir kanıt yok ve spekülâtif felsefecilerin kendilerinin genellikle Heideggerci ve daha geniş çapta ölümün zaman, bellek ve gerçeklikle ilgili akla getirdiklerinin Kant-sonrası formülasyonlarına karşı aykırı tutumlar aldıkları dikkate alındığında, **Malick** ve felsefedeki spekülâtif dönüş arasında doğrudan bir bağlantı kurmak sakıncalı olacaktır. Dahası, spekülâtif düşünürlerin sıklıkla dile getirdikleri seküler dünya görüşlerine zıt düşmemek adına, filmin din-dışı, evrimsel bilim tabanlı bir okumasına öncelik vermek ve **Malick**'in eserindeki teolojik atıfları es geçmek istemem. Benim argümanım daha çok, filmin gerçekliğe temelde estetik ve sinemasal bir seviyedeki yaklaşımı ile ilgilidir. Daha net söylersek; spekülâtif gerçekçiliği, din felsefesinde ve hümanist felsefede alternatif ifadeler bulan ölüm, yas ve keder gibi konuların, bu üç filmde nasıl bir üçüncü kozmolojik perspektif üzerinden – belki de bilinçaltı düzeyde – yansıtıldığını görmemize aracı olabilecek bir düşünce hattı olarak görüyorum; sözünü ettiğim filmlerde sinema, bu üç perspektif arasındaki gerilimin eyleme dönüştürüldüğü bir alan haline getirildiği için bize yeni olanaklar sunuyor.

## Eskatoloji ve tanatolojiden kozmolojiye

Muhtelif eleştirmen ve araştırmacıların ifade ettiği gibi, *Hayat Ağacı*'nın, küçük oğlunu askerde yitirmiş acılı annesi (**Jessica Chastain**), filmdeki teolojik perspektifi ya da yaratılış inancının insan hayatına getirdiği merhametli bakış açısını temsil eder. Biraz da cinsiyetçi klişelerle desteklenmiş bu anne karakteri, merhametsiz ve rekabetçi yönleriyle doğanın vahşi dengelerine atıfta bulunan büyük oğlu Jack (**Hunter McCracken / Sean Penn**) ve kocasının (**Brad Pitt**) aksine korumacı, sevecen ve maneviyat sahibidir.



Evrenin oluşumuna ve dünyada yaşamın başlangıcına dair yirmi dakikalık sekansın başında, Tanrı'ya seslendiğini duyarız: “Tanrım, neden? Neredesin?” Sesine eşlik eden ve ışık hüzmelerini andıran görüntüler (ki lumia adını verdiği özel bir teknikle çalışan bir deneysel sinemacının elinden çıkmadır ve **Malick**'in ricası üzerine sekans için özel olarak hazırlanmıştır), *Yaratılış Kitabı*'nın (Book of Genesis) üçüncü ayetinde tanrının evreni yaratırken söylediği ifadeyi getirir akla: “Işık olsun.” Ancak dinsel / manevi sembolizmi

sürdürmek yerine, sekans giderek, dijital çekimli ve etkili nebularlar, Hubble fotoğrafları, volkanlar ve erken yaşam formlarına dair imgelere yer veren ve CGI dinazorların gelişile doruğa çıkan bir bilimsel görünüm kazanır. Nathan Brown sekansı daha detaylı bir şekilde şöyle tarif ediyor:

Bir oğul ölür; ardında yaşlı bir aile bırakır. Yıllar sonra ölümünün yıldönümünde, filmin odak noktasını oluşturan ağabeyinin ruhsal içebakışı, sinema tarihindeki en dikkate değer 'flashback'lerden birine zemin hazırlar ve **2001: Bir Uzay Macerası**'nın [2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968] ilk sahnesindeki ünlü analeptik kesmeden bile daha gösterişli bir kesmeyle zamanda geriye yolculuk ederiz. Ağabeyin şimdi bir mimar olarak çalıştığı ofis binasının dış cephesinden evrenin başlangıcı olarak düşünebileceğimiz görüntülere döneriz ve buradan da evrenin genişlemesini ve galaksimizin oluşumunu, binlerce yıla yayılan jeolojik değişimleri, RNA ve DNA moleküllerinin yapılanmasını, mitokondrianın ve çok hücreli organizmaların oluşmasını, Kambiryen patlaması esnasında çok çeşitli hayvan türlerinin ortaya çıkışını, dinazorların dünyaya hakim oluşunu ve ortadan kalkışlarını ve Pliosen esnasında geç buz çağının başlangıcını izleriz. (2012, 3)

Bir başka deyişle, sekans, annenin tanrıya yakarışına (**Mozart**'ın ağıtı *Lacrimosa* eşliğinde) evrimsel biyoloji ile yanıt verir. Ama yanıt derken bunun düşüncenin ufkunu açmak amaçlı sunulmuş bir karşı görüş olduğuna inanıyorum; yaratılışa dair inancı bir kenara bırakmak yerine, bilimsel görüntülerin işin içine katılması, ölüme ve yitirilen hayatların ardından yaşanan ızdıraba nasıl anlam verebileceğimiz sorusunu insanlık tarihinin iki rakip epistemolojisi, yani eskatoloji ve tanatoloji arasında paranteze almamıza yardımcı olur.\* Böyle ifade edildiğinde sekans, filmin adının ayrıntılı bir açılımı olarak görülebilir: 'Hayat Ağacı' hem *Yaratılış Kitabı*'ndaki, insanlığın ortaya çıkışını açıklayan ve İncil'e ilişkin hayat ağacını, hem de **Darwin**'in *Türlerin Kökeni*'nde (1996) evrim teorisini temsilen kullandığı şematik ağacı ifade eder. İnsanın neden ölümlü bir varlık olduğu üzerine, eskatoloji ve tanatolojinin öne sürdüğü açıklamalar arasındaki farklılıklara dair bir gönderme bulamayız filmde; bu nedenle **Malick**'in birini diğerine tercih ettiğini söylemek zordur

---

\* *Eskatoloji*: Dünyanın sonu ve öbür dünyayı dinsel yollardan inceleyen araştırma dalı. *Tanatoloji*: Ölüm olayının incelenmesi bilimi – çn.



(*Hayat Ağacı* üzerine çalışan araştırmacılar genellikle yönetmenin birine olan eğiliminin altını çizerken diğerini es geçerler nedense). Sekansın sonundaki iki dinazorun çokça irdelenmiş karşılaşması, bu belirsizliğe katkıda bulunur:

Sağlıklı bir dinazor yaralı bir dinozorla karşılaşır ve yaralı dinozorun kafasını ayağıyla bastırarak yere yatırır; sonra açıklanmayan bir nedenle, onu bir başına bırakmaya karar verir ve uzaklaşır. (Wickman 2012)

Bazı eleştirmenlerin sağlıklı dinozorun davranışını hem bir acıma belirtisi hem de Darwin'in öngördüğü türden bir üstünlük göstergesi olarak yorumlamanın mümkün olduğuna işaret etmelerine rağmen, **Malick**'in 2007 senaryosu sahnenin hayvanlar arasında anne sevgisi ve şefkatinin ortaya çıkışını temsil ettiğini, böylece dinozorlara insani/antropomorfik özellikler verildiğini ima etmektedir. Sekansın sonundaki (annenin bakış açısına dönmek ve anlatıya bir tutarlılık kazandırabilmek için) evrimsel biyolojinin bilimsel bulgularından bu sapış, bana göre filmin daha kapsamlı kozmik perspektifinden uzaklaşmaya neden olmuyor.

*Sequence*'in ilk sayısında<sup>3</sup> **Steven Shaviro**, **Lars Von Trier**'in *Melankoli*'sine (Melancholia, 2011) değinir ve dünyanın sonu ya da kozmik felaketler gibi olayları anlatan filmleri, "kozmetik dram"lar olarak tanımlar:

Bu anlatı türü, içe yönelik kişisel deneyim ile evrene dair gerçeklikleri, aralarındaki mesafeye aldırış etmeden birbirine bağlar. Bir yanda burjuva hayatının eften püften meşgaleleri, diğer yanda ise doğanın büyük ve acımasız güçleri arasında bir tür kısa devre üretir. (2012)

Benzer şekilde *Hayat Ağacı*, yitirilen bir evladın ardından yaşanan buhran gibi kişisel deneyimlerle (big bang ve türlerin yok oluşuna dair) evrene dair gerçeklikleri bağlantılandığı için bir kozmik dram olarak kabul edilebilir. Sanki kozmoloji aracılığıyla **Malick**, ölüme bir açıklama getiren alternatif bilgi sistemleri arasındaki çatışmayı gidermekten çok onun şiddetini arttırmak ya da hissedilir hale getirmek ister görünmektedir.

---

<sup>3</sup> Bu çalışma, kısmen, o sayıya bir yanıt olarak yazıldı.

Daha incelikli ele alındığında, **Guzmán**'ın sine-denemesinde de eskatoloji, tanatoloji ve kozmolojinin daha usta işi bir bileşkesi görülebilir. **Işığa Özlem**'de, çoklukla radikal politik belgeselleriyle bilinen deneyimli Şili'li yönetmen, Şili'nin **Pinochet**'nin diktatoryası altında infaz edilen siyasi hükümlülerin kayıp cesetlerini inkar eden bastırılmış tarihini, uzak galaksilerin gizleriyle karşılaştırır. Filmin çekimi, Atacama Çölü'nün Mars'a benzer terkedilmiş bir çöl gezegenini andıran uçsuz bucaksız havzasında gerçekleştirilmiştir. Çekimler çoğunlukla yıldızları ve uzayın derinliklerini, çöle kurulan gözlemvlerinin içerisinde nefes kesici bir netlikte yakalayan, HD'den 35 mm'ye aktarma görüntüler sunar. **Michael Koresky**'nin 'Malick tarzı' dediği bu görüntüler yer yer anımsatıcı objelerin, mekanların ya da **Guzmán**'ı çocukluğunun hatıralarına ve **Pinochet** dönemine götüren camları kir pas içinde pencereler gibi unsurların yakın çekimi ile harmanlanır.



Bir belgesel için alışılmadık olan kozmolojik perspektifi ve bilinç-akışı tarzındaki üstsesine ek olarak filmin gerçekçiliğini bozan şey ise, yönetmenin sahnelere ilave ettiği ve filmin birçok sahnesinde rastlanan bir görsel efekttir. **Chris Darke** bu efekti aşağı yukarı şöyle tarif eder:

Filmi görmemiş okurlara bunu anlatmak doğru değil ama [sözünü ettiğim sahnenin] ardından, uygulamada çok basit ama yine de aynı ölçüde büyüleyici bir etki bırakan, süslü bir geçiş efekti kullanılmış. Sahne bizi,

evin renkli cephesini, rüzgarın savurduğu bir ağacı ve caddede yükselen belli belirsiz toz fırtınasını gösteren bir dış çekime götürür ama bir yıldıztozu bulutu gizemli ışıklar saçan zerreleriyle geçmiş yutuverir. Bir sihirbazlık numarası gibi abartıyla icra edilmiş olsa da bu geçiş, aynı zamanda filmin stilistik özelliklerine ve (dünya ve uzay, madde, boşluk ve - kozmolojik, arkeolojik ve tarihsel boyutlarıyla - zaman gibi) temalarına da zemin hazırlar. (2012)

Eleştirmenlerden karmaşık (olumlu ve olumsuz) tepkiler alan dijital yıldıztozu efekti, film boyunca kendini gösterir ve kimi zaman kayıp hayatların hayaleti gibi ortaya çıkarak boş bir odayı doldururken, kimi zamansa söyleşi yapılan astronomların, arkeologların, toplama kamplarından kurtulanların ve kayıp akrabalarını arayan insanların üzerine yıldızlı bir perde indirir. Bu, izleyicinin imgeleminde big bang ile başlayan süreç, evrendeki maddenin dokusunu oluşturan dağınık haldeki atom ve moleküller ile filmin bir noktada gösterdiği gibi, ana rahminin amniyotik sıvısı gibi çok sayıda görsel çağrışımın canlanmasına olanak sunar. Aynı zamanda, akla ister istemez, Hristiyanların cenazelerini toprağa verirken zikrettiği ‘toprak toprağa, küller küllere, toz toza’ ifadesini de getirir:

Teolojik olarak, ‘toprak toprağa’ tabiri İncil’in Yaratılış Kitabı’ndan ve onun insanlığın yaratılması ve düşüşünü anlatan bölümünden alınmadır. [...] Kitaba göre ilk insan Adem, tozdan yaratılmıştır ve ölümünden sonra tekrar toza dönecektir: “Tozsun sen ve dönüşeceğin şey de tozdur.” (Davies 2005, 82)

Kum dokusundaki nebula, yıldıztozu ve kuru çöl toprağı görüntülerinin ortasında, belgeselin bilimsel gerçekçiliği, eskatolojik bir görünüm ya da dini sembolizm kazanır ve bu, **Guzmán**’ın bilimsel anlatısıyla çatışmak yerine, ilham verici bir çağrışıma dönüşür. Kanımca bu filmlerde, eskatolojiye ve tanatolojiye serbestçe göndermeler yapan kozmolojik perspektife ek olarak, bir spekülâtif boyut daha bulmak mümkün. Bu üç film, ölümün ya da ölüm ihtimalinin düşüncesi ‘sekteye uğratan gücünü’<sup>4</sup> irdelemekten korkmuyorlar.

---

<sup>4</sup> **Robin Mackay, Brassier**’in nihilizm değerlendirmelerini, *Nihil Unbound*’un arka kapağındaki yazısında bu terimlerle tanımlar; kitap, sadece hiçbirinin ölümün yıkıcı etkisine yeterince yanıt veremediğini ileri sürmek adına, **Nietzsche**’den **Heidegger**’e ve

Bunu nasıl gerçekleştirdiklerini incelemek için odağı, filmlerdeki manevi ve bilimsel referanslardan, yazımın başında bunların spekülatif estetiğinin önemli kurgusal unsurları olarak ele aldığım ilksellik ve yok olma meselelerine kaydırmak ve filmlerin insanların yeryüzünde olmadığı iki zaman süreci bağlamında, ölümü ve insan kaybını nasıl işlediği hakkında konuşmak faydalı olabilir.

### **Beklentisel duygulanım ve proleptik ağıt**

Bu üç filmin tümünde başkahramanlar ve belgesel için tanıklıklarına başvuru alan kişiler, insanlığın henüz ortaya çıkmadığı ya da yok olma tehditi altında olduğu bir dünyanın tahayyülü üzerinden ölümle ve yitirilen hayatlarla yüzleşmeye çabalıyorlar. Filmler, bu tahayyüllerin evrenin tarihini de içine alan uçsuz bucaksız ufkunu soyu tükenmiş tarihöncesi yaratıklar, sönmüş yıldızlar ve yaşlı karakterler arasında paralellikler kurarak vurguluyorlar ve bu karakterlerin tarifsiz kederlere yol açan kayıplar verdiklerinde, kendilerini de bekleyen son için geçmiş ve gelecek binyıllarda teselli arayışlarına ayna tutuyorlar. Estetik açıdan yaklaşıldığında, hem *Hayat Ağacı* hem de *Düşler Diyarı*, kozmik temalara değinen anlatılarının gerektirdiği teknik cambazlıklara rağmen, görüntüde analog bir gerçekçilik estetiğini benimsedikleri izlenimi bırakmak istiyor gibiler. Dijital teknolojiyle kurgulanmış ya da desteklenmiş unsurlar bile belli bir doğallık taşıyor. Örneğin *Zeitlin*, yaban öküzlerine gerçekmiş havası verebilmek için oroks sekansında özel efektleri ve dijital katmanlama tekniklerini mümkün olduğunda az kullandığını övünerek dile getiriyor. Evcil domuzlar, devasa büyüklükteki yaratıkların (ki film için yaban domuzlarına dönüştürülmüşlerse de, oroks adı verilen bu yaratıklar orijinalde soyu tükenmiş bir sığır türüdür) tehditkar görünümelerini yansıtabilsinler diye bir yeşil ekran önünde giydirilmiş ve filme alınmışlar. Film hakkında basına yansıyan detaylara göre, teknik ekip sadece yaban öküzlerinin eriyen buzulların içinden hayata döndüklerini gösteren sekansta dijital bileştirme ya da katmanlama kullanmış. Bu baskın analog

---

Lyotard'a, ölüm felsefesini araştırır.

gerçekçilik estetiğine rağmen film, Katrina kasırgasının tahrip edici sonuçları ertesinde vizyona giren bir filmde beklenene üzere sosyal gerçekçi ya da politik açıdan duyarlı değil de masalsi unsurlar kullandığı için eleştiriler aldı. Mesela, **Christina Sharpe**, **Zeitlin**'i yoksunluğu romantize etmekle suçlayarak, filmi büyülü sekanslarla sinematik gerçekçiliği birleştirerek “küresel ısınmaya karşı mücadeleyi görselleştirme başarısı gösteren belki de ilk film” olmakla öven **Nicholas Mirzoeff** gibi eleştirmenlerden farklı bir şekilde yorumladı. **Sharpe**'a göre senaristin, sadece beyaz ve erkek karakterlere yer veren orijinal tiyatro oyunundan adaptasyonu sürecinde bir siyah baba-kız ilişkisini anlatıya katması, sefalet ve kural tanımazlık ile özdeşleştirilen siyahlar ile ilgili bazı klişeleri diriltiyordu. Dahası, başkarakter Cimcime'nin (**Quvenzhané Wallis**) ölüm ve açlığa karşı mücadelesini ‘iklim felaketine direniş’ olarak yorumlamak, seyircilere Bathtub'ın yerel halkının içinde yaşamaya zorlandığı kötü şartları doğalmış gibi kabul etme izni veriyor ve onları, küçük kızın uğradığı felakete üzülmekten alıkoyuyordu.

Burada **Sharpe**'in gözüne çarpanlar, filmin kendilerine zarar vermek pahasına sisteme meydan okuyan Bathtub sakinlerini (ki Cimcime'nin babasının [**Dwight Henry**] ilaç tedavisini reddedişi bu yorumu destekler) sunumunu, Batı literatüründeki ‘asil ve vahşi yerliler’ benzetmesinin bir benzeri olan ‘kendini imha eden vahşi yerli’ klişesine yaklaştırır. **Patrick Brantlinger**'in de ifade ettiği gibi, “1700’lerin sonundan itibaren, Avrupa’dan gelen beyazlarla ‘ölümcül karşılaşma’nın neden olduğu ‘ilkel kabileler’in ‘hazin sonu’na dair muazzam bir literatür ortaya çıktı” (2003, 1) ve beyaz-olmayan ırklar sık sık kendi yıkımlarına neden olan, kendiliğinden yok olan vahşiler olarak tasvir edildiler. Bu literatürün hatırı sayılır bir bölümü, sanatta, edebiyatta, gazetecilikte, bilimde ya da hükümet kayıtlarında sıkça rastlandığı üzere henüz yok olmamış ırklar ya da kültürel anlamda değer taşıyan nesnelere için, sanki çoktan yitip gitmişler gibi yas tutan romantik anlatılardan oluşuyordu. Bu tarz anlatılar zamanla ‘proleptik ağıt’ olarak anılır oldu.\*\* Filmin bu tür bir yaklaşımla okunmasını indirgemeci bulmama rağmen,

---

\*\* *Proleptik*: Geleceği geçmiş gibi tahayyül eden – çn.

*Düşler Diyarı*'nı bir çeşit proleptik ağıt olarak yorumlamak mümkün. Öncelikle film, bir toplumsal soruna (burada iklim değişikliği örneğinde olduğu gibi) değinirken yokoluş söylemine başvuran ağıtsal bir anlatı sunar. Antroposen çağı üzerinden dönen tartışmalarda olduğu gibi iklim değişikliğinin baş sorumlusunun insanlar olduğunu genel olarak kabul ettiğimiz düşünülürse, filmde suların yükselmesi insanlığın kendine zarar verici ve kendi sonunu hazırlayan yönlerine işaret eder. İkincisi, başkarakter Cimcime, babasının ölümünü ve Bathtub halkının uğradığı çöküntünün yasını henüz bu olaylar gerçekleşmeden ya da tamamen etkisini göstermeden tutmaktadır; bu da kızın acısının anakronistik olduğunu yani geleceğe nostaljiyle baktığını akla getirir. Bu filmin duygusal etkisi, *Hayat Ağacı*'ninkinden farklıdır, çünkü *Hayat Ağacı*'nda yası tutulan karakter çoktan hayatını kaybetmiştir. Belki de benim işaret ettiğim, daha çok **Patricia Rae**'nin, proleptik ağıt formülüne benzer bir şeydir.



Modernizm ve yas üzerine çalışmasında **Rae**, bu edebiyat türünü kolonyal bakış açısından bağımsız hale getiren genişletilmiş bir kuramsal çerçeve önerir ve turu daha ziyade beklentisel duygulanım (*anticipatory affect*) üzerine kurulu anlatımlarla ilişkilendirir:

Proleptik ağıtı, beklenen kaybın insana tanıdık geldiği durumlarda, duyulacak kederin öngörüsüyle kaleme alınan teselli edici bir yazı türü olarak tanımlıyorum. Bunun koşullarını doğuran, bir tehlike ile burun buruna gelindiğindeki 'psikolojik silahlanma' ihtiyacıdır; ki bunun başlangıç stratejisi yas tutma işinde faydalı olacağı halihazırda bilinen bir dizi sıralı kaynağın pragmatik olarak devreye sokulmasıdır. Bu bir çeşit 'beklentsel acı'nın hayal gücü aracılığıyla ortaya konmasını ve ona uygun tepkinin verilmesini sağlar. (2003, 247)

Filmin küçük kızın acısını, eriyen buzullardan canlanıp gelen tarih öncesi yaban öküzleri ile iklim değişikliğinin tehdit ettiği bir dünya üzerine yansıtması, Katrina-sonrası sosyal gerçekliği romantize ediyor sayılmaz. Hatta ekolojik çağda ölümün algılanışındaki daha geniş çaplı bir kaymaya işaret eder (**Douglas J. Davies** buna 'ölümün paradigma kayması' der): ölüm seküler, ekolojik bir eskatolojinin bir parçası haline gelir ve kişisel hayatta kalış ve ölümsüzlük gibi konular, insan türünün diğer türlerin arasında hayatta kalma mücadelesinin bir uzantısı haline gelir (Davies 2005, 68-89). Cimcime filmin başlarındaki bir sekansta şöyle der:

Evrenin kaderi her parçanın birbirine sık sıkıya oturmasına bağlıdır. Eğer bir parça, en küçük parça olsa bile, yerinden oynarsa... evrenin tümü tepetaklak olur.

Babasının sağlığı kötüye gittikçe, bütün dünya neredeyse kendini haklı çıkaran bir kehanet gibi alt üst olmaya başlar; Antarktika buz kütleleri kırılır, yaban öküzleri okyanusa sürüklenir ve küçük kız kendisini 'bir milyon yıl sonra' geride bırakacaklarını sorgular halde bulur. Bu nedenle, küçük bir kızın babasının yaklaşan ölümüne dair acısı bir tür olarak insanlığın geleceği için (hikayeyi her şeyin ötesinde türler-üzerinden-düşünme'yi hedef alan bir anlatıya çevirerek) beklentsel bir ağıta dönüşür.

### **Sinema için spekülatif bir estetik**

Her ne kadar **Malick**'in dinazorları tümüyle dijital animasyon ürünü olsalar da zengin bitki örtüsüyle kaplı tarih öncesi ormanların sınırsız rezervlerinde gezinerek sükunetle sonlarını beklerken ya da nehir kıyısında can çekişen

arkadaşlarına gösterdikleri nihai merhametle oldukça gerçekçi görünürler. Bu sekansın estetik spekülatif boyutu, her şeyden öte, **Malick**'in sinema aracılığıyla sadece sinemanın icadının öncesine değil, insanlara özgü algı deneyiminin de öncesine denk düşen bir gerçekliği aktarmayı arzulamasında yatmaktadır (başka deyişle, tanığı olmayan gerçekliklere tanıklık eden bir sinema tahayyülüdür söz konusu olan). **Uzay Yolu** (Star Trek: The Movie) ve **Bıçak Sırtı** (Blade Runner) gibi filmlerin yanı sıra **2001: Bir Uzay Macerası**'nda **Stanley Kubrick**'le çalışmış olan efsanevi görsel efekt ustası **Douglas Trumbull** tarafından çekilen sekansta yeniden sahnelenen yaşamın doğuşu, olayların evrenin başlangıcında nasıl vuku bulduğu hakkında fenomenolojik bir bilgiye sahip olamayacağımız için, sadece hayal ürünü sayılamaz ve kolayca yanlışları tartışılmaz. Buna karşın, bizler hala evrensel kökenlere ve soyları tükenmiş tarih öncesi türlerin görünüş ya da davranışlarına dair bilgimizi, doğa bilimlerinin spekülatif açıklamalarına dayanarak gerçek kabul ediyoruz. **Meillassoux**'nun savunduğı gibi, felsefe Kant-sonrası geleneğın ileri sürdüğü üzere insanların doğrudan deneyimleyebildiğı dünyanın dışında kalan gerçekliklerin bilinemez olduğı görüşüne katılarak ilksellik gibi zaman dilimleri hakkında yorumda bulunmayı reddederken çağdaş bilim, yeryüzünün şekillenmesi, yıldızların oluşması ve sadece insanların ortaya çıkışına değil, dünyada hayatın başlangıcına da öncülük eden olaylar gibi gelişmelerin ampirik delile başvurulmaksızın tahmin edilebileceğini gösterir. Bu, gerçekliğin onun gerçek olduğunu teyit edecek bir tanığa gereksinmediğı anlamına gelir. Başka deyişle, biz bilinçli bir tanığın olmadığı zamanlara ait bir gerçekliği tahmin ve spekülasyon aracılığıyla tutarlı bir biçimde tasvir edebiliriz. Yani “tanığı olmayan şey düşünülemez” varsayımının da (Meillassoux 2009, 19) dayanağı yoktur.

Bu bakımdan, dijital dinazorlar sekansı hem dijital yönden gerçekçidir (**Lev Manovich** bilgisayar destekli filmlerde insan görüşünün perspektif kurallarına uyulmasını dijital gerçekçilik olarak tarif eder) hem de spekülatif anlamda gerçekçi kabul edilebilir: hayatın başlangıcı ve sona erişi üzerine NASA tarafından çekilmiş uzay görüntülerine ve dinazorların eskiden neye benziyor ya da nasıl davranıyor olabileceğı üzerine paleontolojik bulgulara dayalı makul



görsel ifadelerde bulunur. (Belgesel film araştırmacıları 3 boyutlu dinazor belgesellerini de bu gerekçeyle kurgusal değil de gerçeği filmler olarak ele alırlar). şu halde mesele filmin, sekansı oluştururken gerçeğlikten sapıp sapmadığı değil; **Emmanuel Lubezki**'nin analog sinematografisinin humanist estetik gerçeğçiliği ile **Douglas Trumbull**'un bilgisayar destekli spekülatif gerçeğliği arasında bir sinerji sağlayıp sağlamadığıdır. Bu sorunun cevabı, eleştirmenleri kutuplaştırıcı olsa da benim görüşüme göre sağladığı yönündedir. Filmden açıkça CGI destekli sekansları dolayısıyla memnun kalan **Timothy Corrigan** gibi araştırmacılara katılıyorum. Ancak **Corrigan, Malick**'in dinazorlarından keyif alırken, filmin kalanının baskın estetiğini sorunlu bulmaktadır. Özellikle *Hayat Ağacı*'nı, filmin kesik kesik kurgusunun (tutarlı bir geğmişe dair hiçbir şey ortaya koymayan 'futursuzca ve nedensiz' geriye dönüşlerle) öyküyü bulamaca çevirdiği nostaljik bir aile melodramı olarak okur. Bu noktada olası bir uzlaşı sunabilmek için, **Richard Grusin**'in **Steven Shaviro**'ya ait dijital sinemadaki 'post-sinematik duygulanım' (2010) kuramından yola çıkan 'post-sinematik atavizm' kavramına dönmek istiyorum. Filmdeki iki farklı tarz gerçeğçilik arasında bir bağlantı sağlayan şeyin **Malick**'in iki estetiği çağdaş dijital sinemaya<sup>5</sup> özgü bir nostaljik geriye dönüş (yani atavizm ya da kökenlere dönmeyi öngördüğü için bir nevi mecazi soya çekim olarak düşünülebilir) aracılığıyla uzlaştırması ve hem analog hem de dijital görüntüleri postsinematik duygulanımın süzgecinden geçirmesi olduğuna inanıyorum.

Filmdeki hem analog hem de dijital görüntüler atavistik bir eğilim gösterirler. **Lubezki**'nin analog görüntüleri, 1960'ların dijital dönem öncesi natüralizmine duyulan nostaljinin şekillendirdiği dünyasına geri dönmemizi sağlar. Özellikle, analog kameranın annenin eline konan bir kelebeği kazara yakaladığı meşhur çekim, bu 'karar anı' (*decisive moment*) tarzı gözlemsel estetiğin simgesidir. Öte yandan sadece ilkselliğe ya da bütün kökenlerin kökeni sayabileceğimiz evrenin baslangıcına dönüşü bakımından değil;

---

<sup>5</sup> Sequence 1.3'ün yazarı **Richard Grusin** ve ben, 2013'teki yıllık Sinema Toplumu ve Medya Çalışmaları konferansındaki aynı isimli panelde, bu eğilime dikkat çekmek için, *primordial sinema* terimini birlikte ileri sürdük.

sinemanın en nostaljik nesnelere birini yani dinazoru yeniden hayata döndürmesi bakımından da atavistiktir. **Disney**'in *Fantazi*'sinden (Fantasia, 1940) **Spielberg**'in *Jurassic Park*'ına (1993), dinazor figürü yeni teknolojiler aracılığıyla popüler kültüre ait imgelerin sinemada geridönüşüme sokulmasında daima önceliğe sahip olmuştur. Burada, **Svetlana Boym**'un *Nostaljinin Geleceği* (The Future of Nostalgia 2001) kitabında (**Jason Sperb**'e, bağlantıyı anımsattığı için teşekkür ediyorum) dinazor revizyonizmi geleneğini ele alışı akla gelebilir. Bunun yanı sıra, sinemanın dinazor figürünü yeni formatların estetik olarak ne gibi olanaklar sunduğunu tespit edebilmek için kıstas alışı da hesaba katabiliriz. Atavizmin bu sıkça karşımıza çıkan çeşidi, filmde bağlayıcı bir unsur haline gelir. *Işığa Özlem* filminin adında da benzer atavistik bir eğilim görülebilir: orijinal dili İspanyolca'daki kullanımıyla 'nostalgia de la luz' ifadesi, hem ışığa özlem hem de ışığın nostaljisi olarak çevrilebilir ki bu sayede bir yanda sönmüş yıldızların ışığına, diğer yanda da sinemanın kaynak maddesi kabul edilen (ve günümüzde film şeridinin üzerinde bıraktığı izler yerine fiberoptik kablolar aracılığıyla aktarılan) ışığa atıfta bulunur.

Analog ve dijital gerçekçilikleri bağlayan diğer strateji, öyküleri bulandırmak yerine, insanı varoluşsal boşluğa iten ve düşünceyi darmadağın eden keder hissine görsel bir karşılık sunan, hızlı ve süreksiz (belli bir mantıksal devamlılık gözetmeyen) kurgu tekniğidir. **Steven Shaviro** bu tarz kurgunun, sinemanın yeni medya teknolojilerinin gölgesinde eski önemini yitirdiği bir dönemde (ki buna bazı kuramcılar post-sinema adını veriyorlar) sıklıkla yansıttığı ve yine o döneme özgü olan karmaşık duygu yapılarına çok uygun olduğunu ifade eder. *Hayat Ağacı*'nda, süreksiz ya da kesik kesik görüntüler ve yerli yersiz geriye dönüşler, 21. yüzyılda modern öznelerin düşünce dünyasını alt üst eden hızlı teknolojik değişimler ve küresel çevre krizi ile gündeme gelen, yaşam türlerinin, sinemanın ve hatta insanlığın yok olma olasılığının neden olduğu kargaşaya ayna tutar gibidir. Geriye dönüşler içermemesine rağmen *Düşler Diyarı*'nın kurgusu, baş döndüren kamera çekimlerinin de etkisiyle benzer şekilde parçalanmışlık hissi uyandırır.

Sonuç olarak, bu çalışmada analiz edilen üç filmin gerçekçiliklerinin gitgide yaygınlaşan yeni bir estetiğe işaret ettiğini ve belki bu estetikten dijital çağdaki sinemanın ontolojisi hakkında bir yorum da çıkartılabileceğini söylemek istiyorum. Uzunca bir zaman, sinema kendi soyunun tükeniş olasılığını, yani analogun bir gün tarihe karışabileceği gerçeğini gözardı etti. Günümüzde ise dijital teknolojiler yokoluşu bir olasılık haline getirdiğinden, sinema artık onu nasıl tanımlamak istiyorsak (geçmiş ya da gelecek, analog ya da dijital), tükeniş ve kayboluş meselesiyle yüzleşmekten kaçamaz. Son dönemde vizyona giren filmlerde ölüm ve nostalji düşüncelerinin bu kadar takıntılı biçimde işlenmesinin nedeni de muhtemelen budur. Sinemanın zamansallığı tam da insana ait olmayan şeylerle ilgilenmeye başladığı anda, ilk defa gerçekten insani bir boyut kazanmıştır aslında, sonluluğa dair soru sormaya cesaret edebildiği için. Burada beni ilgilendiren, güncel sinemanın bu soruya verdiği cevapların spekülatif oluşudur. Hümanizme ve estetik gerçekçiliğin eski geleneksel stratejilerine başvurmak yerine, ufkunu (haddini aşarak ya da kendi kökenlerinin ötesine giderek) sinema-öncesi ve sinema-sonrası zamanlara doğru genişletmektedir.

## Filmografi

2001: Bir Uzay Macerası / 2001: A Space Odyssey (Stanley Kubrick, 1968)

Düşler Diyarı / Beasts of the Southern Wild (Benh Zeitlin, 2012)

Bıçak Sırtı / Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

Fantazi / Fantasia (Walt Disney Productions, 1940)

Jurassic Park / Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993)

Melankoli / Melancholia (Lars Von Trier, 2011)

Işığa Özlem / Nostalgia de la luz / Nostalgia for the Light (Patricio Guzmán, 2010)

Uzay Yolu: Film / Star Trek: The Motion Picture (Robert Wise, 1979)

İnce Kırmızı Hat / The Thin Red Line (Terrence Malick, 1998)

Hayat Ağacı / The Tree of Life (Terrence Malick, 2011)

## Kaynaklar

Not: Tüm linkler için en son erişim tarihi 18 Mart 2016'dır.

- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Brantlinger, Patrick. *Dark Vanishings: Discourse on the Extinction of Primitive Races, 1800-1930*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2003.
- Brassier, Ray. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Brown, Nathan. "Origin and Extinction, Mourning and Melancholia." *Mute* 3.4 (2012). ([Link](#))
- Bryant, Levi R, Nick Srnicek, and Graham Harman, eds. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press, 2011. ([Link](#))
- Carel, Havi. *Life and Death in Freud and Heidegger*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006.
- Chakrabarty, Dipesh. "The Climate of History: Four Theses." *Critical Inquiry* 35 (2009): 197-222.
- Corrigan, Timothy. "Terrence Malick and the Question of Cinematic Value." Chicago, SCMS 2013. Conference Paper.
- Darke, Chris. "Desert of the Disappeared: Patricio Guzmán's Nostalgia for the Light." *Sight & Sound* (2012). ([Link](#))
- Darwin, Charles. *The Origin of Species*. Oxford: Oxford University Press, [1869] 1996.
- Davies, Douglas James. *A Brief History of Death*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2005.
- Emerson, Jim. "Shame, Tree of Life: Ambiguity or Bust?" *Scanners*. Blog. 18 Dec. 2011. ([Link](#))
- Grusin, Richard. "Post-Cinematic Atavism." Chicago, SCMS 2013. Konferans bildirisi.
- \_\_\_\_\_. 'Post-Cinematic Atavism', *Sequence*, 1.3, 2014. ([Link](#))
- Harman, Graham. *Guerilla Metaphysics*, Chicago: Open Court, 2005.
- Koresky, Michael. "Nostalgia for the Light: We Are Stardust." *Reverse Shot* 28, 2010. ([Link](#))
- Liotard, Jean François. *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
- Meillassoux, Quentin. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Continuum, 2009.
- Mirzoeff, Nicholas. "Becoming Wild." *Occupy* 2012, Blog. 30 Sept. 2012. ([Link](#))
- Rae, Patricia. "Double Sorrow: Proleptic Elegy and the End of Arcadianism in 1930s Britain." *Twentieth Century Literature* 49.2 (2003): 246-275.

- Sharpe, Christina. "Beasts of the Southern Wild – The Romance of Precarity I." *Social Text* (February 2013).
- Shaviro, Steven. "MELANCHOLIA or, The Romantic Anti-Sublime." *Sequence* 1.1 (2012). ([Link](#))
- \_\_\_\_\_. *Post Cinematic Affect*. Winchester: Zero Books, 2010.
- Sinnerbrink, Robert. "Cinematic Belief: Bazinian Cinephilia and Malick's *The Tree of Life*." *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 17.4 (2012): 95–117.
- \_\_\_\_\_. "Belief in This World: Bazinian Cinephilia and Malick's *The Tree of Life*." Chicago, SCMS 2013. Conference Paper.
- Sterritt, David. "Days of Heaven and Waco: Terrence Malick's *The Tree of Life*." *Film Quarterly* 65.1 (2011): 52–57.
- Thacker, Eugene. *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy Vol. 1*. Winchester: Zero Books, 2011.
- Wickman, Forrest. "What Terrence Malick Meant with *The Tree of Life*'s Dinosaurs, Revealed." *Brow Beat. Culture Blog*. 12 Apr. 2012. ([Link](#))

**SINIRLANMIŞ UZAM: BELA TARR, PROLOG****Yvette Biro**

Çeviren: Seda Usubütün

*Unspoken Journal 2009, Sayı 10*

**Bela Tarr**, zamana hapsolmuş bir adam olarak adlandırılır. Aşılmaz zaman, bir kez sınırlanmış ve artık sırrına erişilemez zaman; onun kendi ufkunu tanımlamak için incelikle seçtiği boyut budur. Bu boyutta yaşayan insanlar başka zamanların gölgeleri olabilirler ama aynı zamanda güçlü bir biçimde çağdaşlırlar. Bu erkekler ve kadınlar, sıradan gündelik hayatlarını yaşıyor olmalarına karşın her anı iliklerinde hissediler; dünya üzerindeki varlıkları her nasılsa, inkar edilemez kadere mahkumdur. Ne yaparlarsa yapsınlar veya başlarına ne gelirse gelsin, onlar cansızdırlar. Bu boyut onların hapisanesi ise eğer, duvarların veya parmaklıkların nerede olduğunu da göremezsiniz. Aksine sınırsızdır, sonsuzdur ve dört bir yanı benzer özelliktedir.

Bu bakış açısı bizi başka bir kavrama götürür: uzam. Eğer bu insanların zaman deneyimi ve tabii bizimki de bu kadar yoğun, hacimli, yavaş deviniminde birden fazla katmanlı ise, bu yaklaşım belli bir uzam duygumu ile birlikte gider. **Tarr**'ın filmlerinde uzam her zaman kederli, az sayıda ancak yinelenerek ortaya çıkan güçsüz nesnelere oluşur: uzaklarda yıkık dökük evler, çıplak ağaçlar, gerekli donanımıyla aşırı mütevazı bir mutfak, kulede dar bir çalışma odası, havasız, boğucu konaklama yerleri ve verimsiz ıslak topraklarda tek başına dolanan hayvanlar... Tüm manzaralar aynı duyguyu yayar, kimsesiz boş araziler, dillendirilmeyen bir tehlike ile bu hale gelmiştir; daha sonra açığa çıkacak gizli bir tehdit ile.

Sanatçının kendisi de gizemli bir insandır. Ketum, gergin, ister ciddi ister karamsar olsun, uzlaşmaz tavrı dillere destandır. Tartışmalara her zaman derin bir ciddiyetle müdahil olur. “Jusqu’au boutisme” (en acısından aşırı yoğunluk) hissi yaratır. Ödün vermez, boyun eğmez ama inatçı da değildir. Bir tür farklılaştırma, bir değişiklik yapılabileceğine ikna olursa, bu yeni düşünceyi izlemeye, farklı çözüme yönelmeye hazırdır.

Hakiki doğaya, çevreleyen dünyanın duyumsal gücüne takıntılı biçimde odaklanması sayesinde biricik içeriği bir arada tutan şey dokudur. Yaratılan uzam son çivisine kadar, nesnelere şekli ve yerleştirmesine, ışık ve gölge ile aydınlatılması veya kuşatılmasına kadar öylesine dakik inşa edilmiştir ki- her daim içimizi titreten gizemli bir ton hüküm sürer. Yapaylık ve teatrallık tamamen dışlanmış olsa da hiçbir şey “doğal” değildir. Her detay, fiziksel etkisi sayesinde nefes kesici ruh haline katkı yapmaktadır.

Geniş, terk edilmiş yerler ve aşırı kalabalık alanlar birbirini izleyen imgeleri tamamlar veya dönüştürür. Her ikisi de bize aynı şeyi söyler: yalnızlık ve terk edilmişlik, hüzünlü bir armonikanın neredeyse monoton müziği ile yorulmak bilmez bir şekilde vurgulanarak bizlere seslenmektedir.

Gelin, **Tarr**’ın yönettiği, NY Film Festivali’nin açılışı için ısmarlanan, ne yazık ki neredeyse hiç bilinmeyen, oldukça kısa, 5 dakikalık filmi *Prolog*’u (2004) anımsayalım. Bu siyah beyaz film, elbette kesintisiz tek bir çekimden oluşmakta, açıkça yoksul ve yoksun, muhtaç ama onurlu sayısız genç ve yaşlı adamı ve birkaç kadını bir arada göstermektedir. Bizim göremediğimiz bir şeye doğru bir kuyrukta yavaşça ilerlemektedirler. Her şey, görünmeyen hatırı sayılır önemde olduğunun habercisidir.







Varsayılan vaade doğru rahatsız edilmeden, ısrarla ilerledikçe adımları daha da sabırlı ve kararlı hale gelir, merakımız daha da artar. Feci bir şeyler olmasını beklemeye hazırlanmışızdır ancak büyük sürpriz tam tersidir: korkunç bir skandal yoktur ortada. Ne bir şiddet, ne de öfke veya hiddet patlaması olur, tam tersine: ulaştığımız, nazik bir genç kadının bekleyenlere bir dilim ekmek ve bir bardak süt dağıttığı ufak, yarı açık bir penceredir. Biri diğerinin peşi sıra. On üç kez.

Ani dönüm noktası ne kadar övülse azdır. Şaşırtıcı bir doruk noktasıdır ve tam da bu “şevk kırıcı” özelliği nedeniyle bu denli sersemletici bir etki yaratmaktadır. Bir patlamayı, kaba bir yıkımın izlemiyor oluşu gerçeği- daha önceki *Karanlık Armoniler*'de gördüğümüz gibi, kızgın ve güçsüz insanların öfke içinde, tüyler ürpertici ve akıldışı bir şekilde hastane koşullarındaki mobilyaları parçalara ayırdığı, zalimliklerini insanlardan da esirgemedikleri zaman olduğunun aksine- çıkış yolunu daha az etkileyici yapmamaktadır. İnsanların yalnızca bir parça ekmek ve süt için inanılmaz derecede uzun bir süre beklemeye zorlandığı gerçeğini anlamak durumunda kaldığı zamanki izleyici deneyimi gerçekten şok edicidir. Kapanış sahnesinin sembolik gücünü vurgulamaya gerek bile kalmaz. Ekmek ve süt bizim gündelik yaşam desteğimizdir.

Uzun çekim inanılmaz bir yavaşlıkta gerçekleşir, sonu gelmeyen kuyruğu izleriz; sessizce, özel ifadeler taşıyan yüzlere dikkat ederek, onların benzersizliğini, kişisel özelliklerini- farklı yaş, sosyal ve etnik özellikleri olan yüzlerini. Yine de onları bir araya getiren mükemmel benzerliklerine dair bir his, güçlü bir etki yaratır. Adı konmamış hedef, beklenti çevresinde oluşan aura durumun ağırlığına tam anlamıyla katkı sağlar - sabırla-sabırsızlıkla çözümün, o bilinmeyen “son”un, açığa çıkmasını bekleriz.

**Tarr**'ın hicviyesi, güçlü mesajını nihayetinde her bir anı dolduran tek bir metafora taşır. Bu kadar disiplinli, sakin enerji -*ne için?* diye sorabiliriz. Ne için? Zavallı bir hiç için.

Yalnızca “bedel” böylesine basitlik ve acıyla vurgulanmamış, kısa filmin tamamı ve belirsiz bırakılan algımızın ağır akan süresi de aynı basitlikle çerçevelenmiştir. İzleyen kamera, gözlerimiz önünde kayan ve hemen hiçbir

yüz ifadesi veya jest sunmayan kadın ve erkeklerin yarım profilden fazlasını görmemize izin vermez. Ancak fazlasıyla indirgenmiş bu tasarım, kameranın yavaş ve hipnotik hareketiyle etkili bir şekilde güçlendirilmiştir. Kamera bir yandan insanların başlarına hafifçe degecek derecede yakın dururken, diğer yandan hiç kesilmeyen eşliği, yürüyüşe büyük bir önem atfeden, gayretli ve yılmaz bir özellik taşır. Her karaktere odaklanabilmemiz noktasında fazlasıyla sınırlandırılırız ve onların görünmez kaderleri hakkında daha derin bir sezgi geliştiririz. Dahası, hipnotize olmuş bakışımız gittikçe değişen arka planı gözlemlemeyi ihmal eder: tuğla duvar, bir köşe ve en sonda pencere çerçevesi ancak geriye dönük bir dikkatle görülebilecektir. Dikkatin yoğunluğu sahnenin nihai gücünü askıda tutar ve sonrasında da herhangi bir doyurucu açıklama gelmeyecektir. Aksine suskunluk, artan bir gerilim yaratır. Derin bir sessizlik hüküm sürer.

Bununla beraber, bu yalın-şiiysel cümlede bir diğer önemli bileşen, daha duygu dolu ve incelikli bir rol oynamaktadır: müzik. Yönetmenin daimi ve sadık bestecisi **Mihaly Vigh**, birkaç hoş tını ile karakteristik ve bilindik tarzını katmıştır filme. Ambiyansı fevkalade melankolik ve hafiftir, işaret edilen bir karanlık veya vurgulanmış bir üzüntü, bir acı içermez- uzaklardaki yoksul ülke hanlarına ait bir atmosfer uyandıran, yorucu düzeyde yineleyen, hep aynı melodi, yeniden ve yeniden çembalo (pour zymbalon) ve armonika ile icra edilir.

Hiç kuşkusuz mekan, hareket ve müziğin ritmi birbiri içine geçer. Hepsi eşit oranda çok katmanlı dokuyu zenginleştirir, küçük öyküyü büyütür.

Beş dakika ve kutsala sövme niyeti olmaksızın, bu filmi tüm gece süren (7 saat) şaheserin -**Satantango**- seviyesine yerleştirmek hakkımızdır.



## KISA FİLMDE SES

Bilge Miraç Atıcı, Can Ataç, Osman Başaran

Söyleşi: Mine Tezgiden



Kaç Mark kısa film kamera arkası  
Foto: Umut Nazlıoğlu

**Mine Tezgiden:** *Kısa film üretimi esnasında sanırım en sık tekrarlanan hatalardan biri, görsel detaylara odaklanıp, ses kuşağı ile ilgili ayrıntılar üzerine çok fazla düşünmemek. Bu durumda sonuç genellikle ya sesle ilgili teknik sorunların post prodüksiyonda giderilmeye çalışıldığı, kabusa dönüşmüş bir süreç ya da problemler aşılsa dahi sinematografik olarak bir tarafı eksik filmler oluyor... Konuşmaya çekim hazırlıkları kısmından başlayacak olursak, kısa film üretenlere, ses konusunda ön çalışma olarak neler yapmalarını tavsiye edersiniz?*

**Can Ataç:** Evet; özellikle amatör kısa film çeken gruplar arasında sıkça olur bu. Ses sanki “bir şekilde” halledilir düşüncesi hakim. Oysa ki çekim esnasında ses de en az görüntü kadar önemli. Filmin yarısıdır ses. Nasıl ki sahneler

çekilirken görselde bir aksilik olursa anında “Kes! Tekrar alıyoruz.” komutunu duyuyorsak sette, ses için de aynı disiplin söz konusu olmalı. Evet, post prodüksiyonda tıpkı görüntü gibi ses de bir nebze “kurtarılabilir” ancak post prodüksiyon aşaması seslerin veya görüntülerin kurtarıldığı aşama değil, düzgün ve kaliteli elde edilmiş ham seslerin ve görüntülerin bir araya getirilip filme dönüştüğü yer olarak görülmeli. Ön çalışma olarak sesçiler ile hem post, hem prodüksiyon hem de tasarım aşamasındakiler, filmi planlama aşamasında bir araya gelip nasıl bir yol izleyeceklerine karar vermeliler.

**Bilge Miraç Atıcı:** Öncelikle görüntü ekibi ile birlikte çalışılması gerektiğini düşünüyorum. Karakterler, diyaloglar, planlar, devamlılık... Aslında bunca şey bizim için de önem arz ediyor ve ona göre şekillenmemiz gerekiyor. Sonuçta görüntü için ses başlığı altında hizmet veriyorsanız, ona uygun hareket etmelisiniz. Aynı görüntü ekibi gibi, sahnelere göre ayrı hazırlık yapılmalı. Planı bir focus puller (odak takibi yapan kişi) kadar iyi bilmek gerekli ki, detaylar kaybolup gitmesin.

**Osman Başaran:** Aslında ses konusu basit gibi görünen ama bir o kadar karmaşık ve en az görsel kadar etkisi güçlü olan bir konu. Maalesef ülkemizde bunun değeri yeni yeni anlaşılmaya başladı. Bana göre sesin önemsiz görünmesinin sebebi, dublajlı filmlerle büyümemiz ve bu durumu yadırgamıyor olmamız. Hatta günümüzde hala sessiz çekilen ve daha sonra stüdyo ortamında seslendirilen, izlenme oranı çok yüksek diziler var; **Kurtlar Vadisi** gibi... Herhangi bir video kaydederken sesli çekmek biraz zahmetli ama stüdyo ortamında yeniden seslendirmekten daha fazla masraflı değil kesinlikle. Öncelikle önem verilmesi gereken konu, mikrofonlama ve kayıt etme olmalı bence. Hiçbir zaman sadece bir mikrofonla güvenilmemeli ve mikrofonu düzgün bir AD yani analogdan dijitalle dönüştürücü aracılığı ile kayıt edilmelidir. Ses kameradan ayrı bir kaynağa kaydedilmeli ve farklı mikrofonların farklı kanallara kaydedilebildiği bir sistem kullanılmalıdır. Kamera üzeri mikrofonlar genelde alınan diğer sesleri eşlemek için referans olarak kullanılır. Düzgün kaydedilmiş sesler prodüksiyonu birçok külfetten kurtaracağı gibi çektiğiniz görüntünün etkisini kat kat artıracaktır. Genelde stüdyolarda sesin düzeltilebileceğine inandıkları için, sahne sırasında arkadan

otomobil geçse dahi sahne kesilmez devam eder ve bu durum çektiğiniz güzelim sahnenin gerçekçiliğine gölge düşürür. Oysaki set ekibindeki ses teknisyeni en az yönetmen kadar kestik deme hakkına sahiptir bence. Fakat lkemizde bu durum ses teknisyeninin mikrofon tutan ya da kayıt cihazını çalıştıran bir eleman olmasına dönüşmüştür. Sesle alakalı sorunlar genelde dış mekan çekimleri sırasında yaşanır çünkü bütçelerin düşük olması yeni bir sokak kurmanıza izin vermez ve siz de hali hazırda var olan bir sokakta sahneyi çekersiniz fakat bu sokak sizin istediğiniz şekilde hareket etmeyebilir. Oysaki yüksek bütçeli filmler veya dizilerde bu durum farklıdır yani her şey yeniden inşa edilir ve istenmediği sürece hiçbir yerden araba geçmez, cam aılmaz, insan yürümez veya konuşmaz çünkü o sokağı siz yapmışsınızdır ve siz yönetirsiniz. ABD filmleri ve dizilerinin ses konusundaki başarısının altın kuralı budur.

**MT: *Bütçelerin kısıtlılığını da göz önünde bulundurarak, kk, orta ve daha büyük ölçekli bütçeler için ses ekipmanlarının seçimi ve temini konusunda neler önerirsiniz?***

**OB:** Gerçek hayata yani Türkiye'ye, yaşadığımız koşullara dönecek olursak, kendi film platomuzu kuramayacağımız çok açık fakat yine de ses kaydederken dikkat edebileceğimiz hususlar var. Örneğin düşük bütçeli bir kısa film çekiyorsanız en azından bir bilgisayar ve 500-600 TL'ye alabileceğiniz 4 mikrofon girişli bir ses kartıyla birçok sorunu aşabilirsiniz. Diyelim ki aynı sahne içinde 3 kişinin diyaloğunu kaydetmek istiyorsunuz, bunun için 3 yaka mikrofonu ve bir boom mikrofon kullanarak, ses kartının 4 farklı kanalından giriş yapıp Logic, Garage Band, Cubase veya Ableton Live gibi herhangi bir yazılım yardımıyla 4 farklı kanala kaydedebilirsiniz. 3 yaka mikrofonu, kaydetmek istediğiniz kişilerin çene kısmının yaklaşık 20 cm altına yerleştirilmeli ve boom mikrofon ise yakalardaki herhangi bir aksaklık ya da sürtünmeden doğan hışırtıların olabilme olasılığına karşı her zaman hazır bulunmalıdır. Yaka mikrofonlarının sayısı kişiye göre değişir fakat boom her sahnede sabittir, hatta isterseniz birden fazla boom da kullanabilirsiniz. Burada önemli olan, her kişi veya sesini kaydetmek istediğiniz nesnenin birbirinden bağımsız kanallara kaydedilmesidir. Aksi halde bir mikrofondaki

aksaklık diğer sesleri de etkileyecek ve post prodüksiyonda kurtarılamaz hale gelecektir. Bunun sonucunda sahne tamamen dublaj olacak ve emekleriniz ziyan olduğu gibi filminiz de gerçeklikten uzaklaşacaktır.

**BMA:** Kesin olan bir şey var ki o da teknik detaylara hakim olmak. Tüm ekiplerin aynı şartlara, aynı ekipmanlara sahip olması gibi bir imkan yok. Ama çıkartılabilecek en iyi iş için en iyi ekipmanlara da sahip olmanız gerekmez. Çok çok temelden başlayacak olursak, iki ana gruba toplayabiliriz. Elbette mikrofonlar ve kayıt cihazları. Ön hazırlık burada önem kazanıyor. Sabit planlardan oluşan bir çekim planı ya da örneğin bol aksiyonlu araba içi planlar birbirinden çok farklı ihtiyaçlara sahip. Ekipman çeşitliliği elbette -fikren- en kolayı. Her duruma uygun ekipman alma gücü oluşmadığında, birçok senaryoda iş görebilecek, çoğunlukla taşınabilir odaklı sistemler kurmak akıllıca.



Bilge Miraç Atıcı, Ekipman seçimi

İşte burada, az önce bahsettiğim teknik detaylara hakim olmak önemli. Elinizdeki ekipmanın sınırlarını zorlayarak iş çıkartmak, o an çözüm üretmek zorundasınız. Çok basit bir sistem kurarsak, 1 shotgun mikrofon, 2 yaka mikrofonu, 4 kanallı bir taşınabilir ses kayıt cihazı ve temel aksesuarları hayati öneme sahip. Bu noktadan sonrası sizin ekipmanlarınızın doğal sınırlarını bilmeniz ve yetmediğini düşündüğünüzde bir üst klasmana yükselmeniz. Ekipman parkurunun genişliği, farklı yelpazedeki ürünleri barındırıyor olması

ses ekibinin elini güçlendirecektir. O nedenle, zamanla, hem temel bileşenlerin bireysel kalitelerini arttırmak hem doğal sınırlarını keşfederek daha uyumlu çalışan sistemler kurmak hem de çeşitliliği arttırarak ihtiyaca en uygun ekipmanı seçebilmek temel hedefimiz olmalı.

**CA:** Piyasada zaten herkesin dilinde olan belli başlı markalar mevcut. Ancak bazı durumlarda, adını bilmediğimiz ve fiyat olarak çok ucuz gelen bazı cihazların da en az pahalı olanlar kadar kaliteli çalıştığını gördüm. Ancak yine de profesyonel ve kendini kanıtlamış olan markalardan olabildiğince şaşmamak gerekli, eğer kaliteli bir iş çıksın istiyorsak. Ancak deneme-yanılma ile ekipman belirlemek de bence kabul edilebilir, özellikle düşük bütçeli filmler için. En nihayetinde ortada bir gerçek var: Bir ekipman, sizi yarı yolda bırakmıyorsa ve iyi çalışıyorsa, o iyi bir ekipmandır. Diğer insanların ne dediği önemli değil.

**MT: *Başarılı bir ses tasarımı için nasıl bir ekip oluşturulmalı ve görev paylaşımı nasıl olmalı?***

**BMA:** Öncelikle tüm ekip hedefe hakim olmalı. Filmin alt metinleri, kurgusu, ritmi herkes tarafından biliniyor olmalı. Sonrasında yönlendirmeler çok önemli. Ayrıca teknik anlamda da ses ekibi içindeki elemanların görev tanımları kesinleştirilmeli. Dağıtılan görevler bir araya getirilirken de aynı hassasiyet gösterilmeli ve beğenilmeyen, uygun bulunmayan, hatalı olan ne varsa ilk fark edildiği anda çözülmeli, sonrasına bırakılmamalı. Ekipte kaç kişinin çalışacağı, kimin hangi görevi yapacağı tamamen projeye bağlı. Ne kadar kalabalık o kadar iyi diye bir önerme elbette yok. Bence ilk hareket noktası uyum ve motivasyon. Kalabalık ama birbirinden habersiz, birbiriyle uyumsuz çalışan büyük bir ekip istenilen işi çıkartma konusunda oldukça sorun olacaktır. İş yapmak için yeterli motivasyona sahip herkes dahil olmalı ekibe. Farklı fikirler üretilmesi ve atlanması muhtemel ayrıntıları yakalamak için ekibiniz olması şart.

**OB:** Başarılı bir ses post prodüksiyonu için görev dağılımı ve zamanlama çok önemlidir çünkü ses post prodüksiyonu tek bir kişinin altından kalkabileceği ya da zaman ayırıp yapsa bile her noktasına konsantre olabileceği bir iş değildir

yani bir ekip işidir. Öncelikle kaydedilmiş sesler görüntüden bağımsız olarak stüdyoya gelir ve stüdyoda görüntü ile eşlenir, daha sonra işi yapacak ekip ve yönetmen, yapımcı da dahil olmak üzere görüntüyü izler ve neler yapılması gerektiğine karar verir. Görüntünün diyalog editlerini, ses tasarımını ve miksajını yapan kişiler birbirinden ayrıdır ama birbirleriyle organize bir şekilde çalışırlar. Öncelikle diyaloglar editlenir ve ses tasarımı yapılır, son olarak temizlenen sesler ve eklenen sesler bir araya getirilerek miksajı yapılır. Bunun dışında, surround gösterimler için ayrı bir 5.1 tasarım ve yetkili kurumlar tarafından Dolby Digital miksajı yapılabilir.

**CA:** İş bir bilene teslim etmek önemli. Burada bahsettiğim “bilen”, işte x adlı programı yıllarca kullanan çevremizdeki tanıdıklar değil, o işi profesyonelce, güncel bilgiye dayalı olarak yapan kişilerdir. Zaten ses konusunda iyi eğitilmiş birisi, her türlü ses işleme programını veya her türlü kayıt cihazını kullanabilir. Eğer özellikle bir programı tercih etmişse o yılların getirdiği el alışkanlığını kaybetmemek içindir. Sette ise, çekimler sırasında ek seslerin, çevre seslerinin, yedek seslerin ve oyuncuların seslerinin düzgün şekilde kaydedilmesi ve sınıflandırılması hayati önem taşır. Profesyonel uzun metraj filmlerde bile sınıflandırma olmadan kayıt alındığı için “Yahu şu ses nerdeydi, almıştık eminim!” diye başlayan ızdırap dolu günlere şahit oldum. Ses ekibi, post prodüksiyon dahil, çekimlerden önce bir araya gelip toplantı yapmalı ve izleyecekleri yolu belirlemelidir mutlaka. Her birey en yetkin olduğu veya kendini en yetkin hissettiği görevde yer almalıdır.

**MT:** *Çekimler sırasında en çok karşılaşılan problemler ve en sık yapıldığını düşündüğünüz hatalar neler?*

**CA:** Eğer ses üzerine konuşuyorsak en önemli problem, ses ekibine yeteri kadar önem verilmemesidir. Birçok amatör yönetmen bunu yapıyor. Sesçi eğer o anda seste sıkıntı olduğuna dair bir işaret veriyorsa yönetmen gerekli dikkati, tıpkı görüntüde olduğu gibi, göstermelidir. Bir diğer sık yapılan hata, ekipmanların çekim günü öncesi hazırlanmaması. Mikrofonun pili biter mesela sette ve öylece kalırsınız. Birisi market aramak için arabaya koşar. Teknik problemler de sık sık olur amatör ekiplerde. Bir örnek vereyim,



İstanbul'da bir çekim sırasında, sete bir sesçi geldi. Sözüm ona profesyonel olduğunu iddia etti. Biz ona seslerin 48000 Hz sampling rate ile alınmasını söyledik. Bir süre bize baktı ve tamam dedi. Sonra postta korktuğumuz başımıza geldi ve seslerin 44100 Hz ile kaydedildiğini gördük. Ses ve görüntü kayacak yani. Telefon açıp durumu belirttiğimizde kendisi bize “Bilgisayarda çevirirsiniz abi ya bişey olmaz.” dedi. Biz de biliyoruz çevrildiğini ancak sen neden işini doğru yapmadın, mesele bu. Kayıt cihazı veya kameranın üzerindeki göstergeleri yorumlama, ses seviyesine bakma, kaç kanaldan kayıt yaptığını bilme gibi temel ve hayati görevleri bile çoğu kişi ya bilmediğinden ya da önemsemediğinden yerine getirmiyor.



Bilge Miraç Atıcı, Kayıt

**BMA:** Çok klişe olacaktır ama “Postta toplarız abi” gerçekten can düşmanımız bana kalırsa. Sorunu kaynağında çözmek en doğru olanı. O çözümü üretme sırasında, daha önce sayılan ekipman ve ekip detayları önem kazanıyor. Belki de en sık yaptığımız bir diğer hata, sıradaki plan için doğru ekipman tercihleri yapamamaktır. Ayrıca görüntüde olan mesafe ilişkisini seste de kurmalıyız. İzleyenleri yabancılaştırıp dışarda tutmak -özellikle istenmiyorsa- sonucu kötü yönde etkileyen bir faktör.

**MT:** *Dublajın kaçınılmaz olması durumunda, stüdyo ortamının da mümkün olmadığı koşullarda, iyi bir uygulama için neler yapılmasını tavsiye edersiniz?*

**BMA:** Kontrollü bir ortam şart, ancak bu ortam illa kayıt stüdyosu olmak zorunda değil. Görüntünün çekildiği yerde ya da çok benzeri bir ortamda da kayıt alınabilir. Ama dış etmenleri kontrol edebiliyor olmak önemli. Kayda yansıyan en ufak problem post aşamasında dağ gibi önümüze çıkıyor. Odağımızda görüntü olduğu için, görüntüyle uyumlu olan her yol mubahtır.

**OB:** Dublaj almanız gerekiyor ve sestem yalıtılmış bir stüdyonuz yoksa, sessiz bir ev bulmanızı ve *reverbü* yani geri sekmesi az olan bir odada, en azından düzgün bir mikrofon ve varsa ses kartı, yoksa sadece bilgisayar yardımıyla kayıt almanızı öneririm. Eğer odada ses sekiyorsa, dublaj yapacak kişinin etrafını başka kişiler yorgan veya benzeri bir emici madde ile çevreleyebilirler. İşe yarıyor...



Osman Başaran, Dublaj

**CA:** Dublaj başlı başına bir alan. Eğer evde amatör olarak yapılacaksa bir ön hazırlık şart. Mesela yankıyı en aza indirgemeniz lazım. **Hayko Cepkin**'in ilk albümünde bazı şarkılarını masanın altına girip, üzerine bir çarşaf alıp seslendirdiğini okumuştum bir yerlerde. Komik gelebilir ama amatör şartlarda yankıyı en aza indirmenin iyi bir yolu. Seçeceğiniz mikrofon da önemli. Diyelim ki sahne içerisinde iki kişi konuşarak kalabalık bir caddede yürüyor. Buraya dublaj yapmanız lazım. Stüdyo, profesyonel miksaj gibi olanaklarınız da yok. Amatör ruhunuza kulak verin ve çıkın sokağa, sahnedekine yakın uygun bir yer bulun ve sesinizi orada kaydedin. Ambiyans da son derece önemli çünkü seste. Bunlar haricinde pratik yapmak, senkronu oturtmak zaten olmazsa olmazı bu işin.

**MT:** *Foley için neler önerebilirsiniz? Profesyonel olmayanlar tarafından başarılı foley çalışması yapılmasının güçlüklerini de düşünecek olursak, çekim mekanlarında çekim öncesi ve sonrası sese dair ne tür çalışmalar yapılabilir? İhtiyaç duyulan sesler başka hangi yollarla sağlanabilir?*

**BMA:** Görüntü için ses alanında oldukça başarılı, yakın bir arkadaşımın güzel bir cümlesi var “Foley artist işidir” diye. Gerçekten de öyle. Profesyonel olmak ya da olmamak değil mesele. Hayal gücünüzü kullanarak, ekranda var olan görüntüye en uygun sesi yapmak zorundasınız. İnsan algısı görselle çok kolay yönlendirilebilen bir hamur. Birebir aynı materyale sahip olamayabilirsiniz, ama elinizde var olanları nasıl kullandığınız önemli ve postta yapılabilecek bir kaç dokunuşla işinizi layıkıyla tamamlayabilirsiniz. Çekim sırasında ses için kontrollü bir ortam yaratmak en gerekli ancak gerçekten zor olabiliyor. Set ekibinin kalabalıklığı, yönetmen direktifleri, kamera, ışık ya da diğer tüm ekipmanların doğası gereği çıkarttığı sesler bir anda kabusa dönüşebilir. Bu nedenle çekim sırasında iyi not tutup, gerekli sesleri çekim sonrasında kaydetmek en mantıklı çözüm. Aslına sadık bir şekilde alınan kayıtlar her zaman hayat kurtarıyor. Bu imkan sağlanamadığı durumlarda, görüntüye uygun ortam seçilerek (stüdyo ya da açık hava) kayıtlar yinelenabilir. Her işin ters gitmesi durumunda da, profesyonelce hazırlanmış ses bankalarından seçim yapmak gerekecektir.

**OB:** Aslında en önemli hususlardan biri de, çekim sırasında mekanla alakalı ayrıntılı ses kaydedebilmek yani mekanda bulunan ve ses üreten kapı, saat, otomobil, musluk gibi mekanizmaları yakın mikrofonlayarak düzgün bir şekilde kaydetmek stüdyo aşamasında sizi foleyin bir çok kısmından kurtaracaktır ayrıca elinizde sahnenin orijinaline ait ses bankası da mevcut olacaktır. Bunun dışında, hazır ses bankalarından da yararlanılabilir. Günümüz teknolojisinde bilgisayar klavyelerinin tuşlarına atanan seslerle foley yapılabilen ya da ses bankasından örneğin bir ayak sesi bulunup kullanılabilen...

**CA:** Foley için çok güzel ses kütüphaneleri mevcut internetten satın alabileceğiniz. Ya da web siteleri mevcut, hem ücretli hem ücretsiz. Amatör

çalışmalarda foley sesleri genelde ekip kendi üretmez. Bu tarz ses kütüphaneleri çok işe yarar. Foley yapacağınız bir olayın gerçekte olsa nasıl ses çıkaracağını önceden araştırmak gerekir. Örneğın gerçek bir tabanca ateşlendiğı zaman nasıl ses çıkarır? Eski Türk filmlerindeki tabanca sesleri ile günümüz filmlerindeki tabanca seslerini hayalinizde canlandırın ve bir karşılaştırma yapın lütfen. Bu arada, bazı istisna durumlar da olabilir. Absürd komedi bir film çektiniz ve bir sahnede kafası kırılan bir adam var diyelim. Oradaki kırılma sesi, seyirciyi güldürmek adına, bir tahtanın kırılma sesi olabilir mesela.

**MT:** *Kurgu aşamasında en sık karşılaşılan sorunlar neler ve mevcut programlar profesyonel yardım olmaksızın ne tür ses hataların giderilebilmesine olanak veriyor?*

**BMA:** Galiba en büyük sorun, sahnede gördüğümüz mesafe, boyut, ağırlık gibi fiziksel ilişkileri, kaydedilen sesin yansıtmıyor oluşu. Çekim şartlarının zorluğu, teknik imkanlar buna neden olabiliyor. Bu tür algısal sorunları postta çözmek her zaman kolay olmayabiliyor. Dijital dünyanın getirdiğı avantajlar su götürmez. Ancak elbette bir sınırı var. Gürültü temizliğı, hasarlı kayıtların onarılması günümüzde en çok yapılan işlemlerden. Çok büyük yatırımlar ve profesyonel desteklerle inanılmaz işler yapılabiliyor. Tabi bu kaynaklara erişmek ayrı bir planlama...



Bilge Miraç Atıcı, Diyalog edit

**CA:** Sese dair en çok karşılaşılan iki problem, arka gürültü ve yankıdır. Amatör ekiplerde her zaman rast gelirsiniz şöyle bir diyaloga: “Abi mikrofon kablosu cızırtı yapmış, fonda gürültü var.” ya da “Buzdolabı çalışmış, farkına varmamışız.” gibi. Günümüzde artık herkesin erişebileceği yazılımlar, çok başarılı frekans analizi yapabiliyorlar. Belirli bir frekansta olan gürültüyü bilgisayara gösterip, bu gürültüyü tüm seslerden çıkart diyebilirsiniz. Ancak bu da tabii ki bir yere kadar. Yankı problemi de yani sesteki *reverb* efektini temizlemek, yakın zamana kadar mümkün değildi. Ancak son dönemde çıkan yazılımlar buna olanak veriyor. Güncel bilgileri sürekli takip etmek gerekli.

**OB:** Aslında kurgulanmış görüntünün sesleri demek daha doğru olur ve genelde diyalogların sıçraması dediğimiz sahneden sahneye geçerken mikrofonun açılışından kaynaklı ses değişimleri gerçekleşir. Bu durum devamlılık algısını bozar ve en sık karşılaşılan problemlerden biridir. Bunu çözmek, düzgün equalizer yazılımları yardımıyla ve biraz da emek vererek mümkün. Bunun dışında sesi kaydedilemeyen veya kötü kaydedilen mekanların atmosferlerini de ses bankasından ses bularak ve tasarlayarak çözebilirsiniz.

**MT:** *Sinematografik olarak filmin güçlendirilmesi için sesle ilgili olarak ne tip uygulamalar kullanılabilir? Başka bir ifadeyle, ne tür numaralar yapılabilir?*

**BMA:** Hep tekrar ediyordum ama vazgeçemiyorum, izleyene hissettirmek istenen duygu ne ise, görüntüye uygun olabilecek her durum, yol mubahtır. Artık dijital sistemlerin desteğiyle çok kanallı miksaj işlerimizi kolaylıkla halledebiliyoruz. Bankalardan ek sesler kullanılması, yeni sesler üretilmesi, seviye ve equalizer otomasyonlarıyla kurgu ritminin güçlendirilmesi sadece hayal gücümüzle sınırlı.

**OB:** Ülkemizdeki yapımları ölçüt alacak olursak, sadece müzikle işi götürürsünüz demem gerekir fakat tamamen boş bir sahnede yakılan bir sigaranın çıtırtısının gelmesi bile sahnenin gerçekliğini artırır, foley ya da ses tasarımı ile bir şekilde sahnelerdeki küçük objelere dokunmak -seslerle

canlandırmak- gerekir. Bunun dışında sahne geçişlerinde sahnenin sesini bir kaç saniye ya da daha kısa diğer sahneye aktarmak çok bilindik bir numaradır fakat hala işe yarar. Fakat sesin güçlendirilmesi denilince sesleri çok fazla duyurmaya çalışmak büyük bir hata olacaktır. Her şey belli bir denge için yani kendi içinde tutarlı olduğu sürece çok sorun yaşamazsınız. Aslında işin asıl kısmı nasıl düşündüğünüzle alakalı, çok saçma bir ses çok farklı bir işe yarayabilir. Bir gofretin kırılma sesinin çalı çırpı sesinden yapılabileceği gibi. Denemekten kaçınmayın ve sınırlı düşünmeyin derim.

**CA:** Sinematografi dediğimiz hadise, görsel bir hadisedir. Kamera, ışık ve sahnenin bir araya gelmesiyle oluşan bir çeşit sanat. Eğer ses gibi diğer tamamlayıcı öğeler de işin içine girerse buna mizansen diyoruz. Sinematografinin güzel bir mizansene dönüşmesi için o sırada görünen atmosferi destekleyen bir ses kurgusuna ihtiyacı var. Büyülü ve sisle kaplı bir ormandan geçiyorsanız, uzaklardan gelen yankılı bir kuş sesi duymak istersiniz. Ya da savaşmak üzere depodan silahlarını çıkartan bir adam şarjörünü doldururken o sesi iyice işitmek istersiniz. Bu şekilde, bir sesçi olarak filmin sinematografisine katkıda bulunmuş olursunuz.

**MT: *Ses tasarımını beğendiğiniz filmler hangileri?***

**BMA:** *No Country for Old Men* (Coen Brothers, 2007) ve *Hugo* (Martin Scorsese, 2011) diyebilirim.

**CA:** Macar yönetmen György Pálfi'nin 2002 yılı yapımı *Huckle* filmi benim ses tasarımında favorimdir.

**OB:** *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008) bence oturup güzel bir surround sistemden izlerken sesler sayesinde nasıl görüntünün içine daldığının deneyimlenmesi açısından mükemmel bir film. Bunun dışında yapıldığı yıllar ve teknolojik olanaklar göz önünde bulundurulduğunda *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) ses açısından bayağı iyi.

**MT: *Söyleşimize katıldığınız ve deneyimlerinizi paylaştığınız için çok çok teşekkür ederiz...***

**OB:** Bu tür konuların konuşulması ve ilerlemesi için yapılan her şeyin yanındayım ve öğrenmekten de bıkmamak gerektiğini hatırlatmak isterim...

***Bilge Miraç Atıcı*** (İzmir, 1990)

*Ankara Üniversitesi'nde Elektrik-Elektronik Mühendisliği eğitimi almış olup, halen Bahçeşehir Üniversitesi'nde Ses Teknolojileri Yüksek Lisans Programı'na devam etmektedir. Müzik alanındaki çalışmalarının yanında, çok sayıda tanıtım filmi, kısa metraj film, belgesel ve çizgi dizinin kayıt, ses tasarım ve final miksini üstlenmiştir.*

***Can Ataç*** (Ankara, 1987)

*Bilkent Üniversitesi, İletişim ve Tasarım bölümündeki eğitiminin ardından, ağırlıklı olarak post prodüksiyon ve 3D alanındaki çalışmalarının yanı sıra, Hacettepe Üniversitesi'nde Bilgisayar Animasyonu ve Oyun Teknolojileri Yüksek Lisans Programı'na devam etmiştir. Çok sayıda kısa ve uzun metraj filmin post prodüksiyonu, birçok animasyon filminin 3D modelleme ve animasyonunda görev almıştır.*

***Osman Başaran*** (Samsun, 1982)

*Ankara Üniversitesi ve Università di Teramo'da, Radyo Televizyon Sinema Bölümü lisans programını tamamlamış, Galatasaray İletişim Teknoloji Müzik Akademisi'nde kısa süre Ses Teknolojileri eğitimi almıştır. Müzik üzerine yaptığı çalışmalar ile birlikte, kısa ve uzun metraj filmler, reklam filmleri ve çok sayıda televizyon dizisinin dublaj kaydı, diyalog edit, ses tasarımı, müzik ve miksajını yapmıştır.*

## KURMACA FİLMDE ARKEOLOG

Kurt Denzer

Çeviren: Nesli Uras

CINARCHEA Archeology Film Festival

*Kahire'nin Mor Gülü*'nde (Woody Allen, 1985) bir garsonu canlandıran Mia Farrow, perdeden çıkıp hayatına girene kadar hayranlık beslediği arkeolog için filmin Almanca çevirisinde "o çok asil" der. Adam herhangi bir insanın, böyle kötü bir filmi, bu kadar sık izleyebildiğine düpedüz inanamaz. Fakat genç kadının sinemada bu denli zaman geçirmesi filmin kalitesinden çok arkeologu canlandıran Tom Baxter'in cazibesindedir. Bu derin hayranlığın hakkından yalnızca dayanıklılığı, zengin yaratıcılığı ve zekasıyla olduğu kadar çevikliği ve cesaretiyle de Indiana Jones gelebilir ki o da *Kamçılı Adam*'da (Steven Spielberg, 1984), başta ona güvenmeyen bir kadını ve küçük bir oğlanı Spielberg'e özgü düşsel numaralarla dolu tehlikelerden kurtarmıştır.





**Çöl Kahramanları**'nda ([*March or Die*] **Dick Richards**, 1977) **Max von Sydow**'un canlandığı arkeolog ne aksiyon için gereken bedensel hazırlıktan ne de koruma içgüdüsünden haberdardır. Bu yüzden kendini ve ekibini koruması için Fransız Yabancı Lejyonu birliğini tutar. Arap kavimlerinin rahat bıraktığı arkeolog değerli Faslı kadın heykelciğini Louvre'a götürmek için kazı yapmak ister fakat çölün vahşi oğulları bunun düpedüz kültürel değer hırsızlığı olduğunu düşünür. Kurnaz bir komutan olan **Gene Hackman** bile bilim insanlarının bu görkemli yaygarasından hoşlanmaz, kazı yerini keşfetmiş merhum arkeologun kızı **Catherine Deneuve** bile kazının ve heykelciğin eve götürülüşüne hiçbir anlam veremez.

Yukarıda bahsi geçen arkeologlar tarafından katlanılan zorlukların **Tehlikeli Bebek**'de ([*Bringing Up Baby*] **Howard Hawks**, 1938) **Cary Grant**'ın oynadığı türden bilim insanları için hayal edilmesi zordur. Eski vodvil akrobatı **Archibald Alexander Leach**, nam-ı diğer **Cary Grant**'ın, kupkuru paleontologa parıldayan bir cazibe katması filmdeki komedi unsurunun nedenini oluşturur.



Ne asker rolündeki -oyunculğunun yanında dublörülüğüyle de tanınan- **Jean Paul Belmondo** ne de fanatik arkeolog rolündeki meslektaşı **Jean Servais**'ın Brezilya ormanındaki devasa hazineyi arayışları bu komedi unsuruna erişebilir. Fakat hazine avcısı rolündeki arkeolog, pırıltılı mücevherleri bulduğunda bir zamanlar mağarayı ayakta tutan toprağın çöküşüyle yönetmenin ve

senaryonun üçkâğıdına gelir çünkü trans-amazon otoyolunun yapımında işçiler ağaçları köklerinden sökerler.

Özetlemek gerekirse, arkeolog figürü senaryo yazarları ve prodüktörler için hayal gücünü oldukça canlandırıcı ve seyirciyi cezbedici görünüyor, zamansız ve gişeye dönük olması ise onu bütün film türlerinde kullanılabilir kılıyor. Fakat toprağı kazıyarak hakikatın ancak zerreciğı bulunur. Arkeologlar günümüz figürü değil, neredeyse hiçbiri uzman oldukları işle ilgilenmiyor. Bu durum ekranda izlediğimiz pek çok meslek için geçerli olsa da bir cerrah bile asıl işini beyazperdedeki arkeologlardan daha fazla belli ediyor.

## ARKEOLOJİ FİLM FESTİVALLERİ “Youtube Jenerasyonunu Yakalamak...”

Söyleşi: Gökhan Erkilic

Çeviri: Altuğ Kaan Paçacı

**Gökhan Erkilic:** *Arkeoloji konulu filmleri festival programınız içinde nasıl ve hangi başlıklar altında kategorize ediyorsunuz?*

**Gregor Grave (CINARCHEA-Brandenburg/Almanya):** Öncelikle Archäomediale/CINARCHEA Arkeoloji Film Festivali’ni bu konularla ilgili okuyuculara tanıtmaya imkanı verdiği için *Sekans*’a teşekkür etmek isterim. İzin verirseniz size festivalin kısaca tarihçesinden söz etmek isterim. 1994 yılında Kiel’li ünlü belgeselci **Dr. Kurt Denzer** ilk gösterimini gerçekleştirdi. O zamandan beri CINARCHEA bilimsel bir sempozyumun ötesinde film gösterimlerinin yapıldığı bir bienal haline aldı. Diğer aktiviteler arasında arkeoloji belgeselleri üzerine konferanslar (sonuncusu 2012 yılında, okuyucularınızın **Özcan Alper** ve **Erman Okay** için kurgucu olarak çalışmalarından tanıdıkları Ankara’dan **Thomas Balkenhol** tarafından yapıldı), akademik yayımlar ve yerel sinemalardaki film geceleri sayılabilir. 2013 yılında Berlin’in yakınındaki Brandenburg şehrine taşınıp ismi Archäomediale / CINARCHEA olarak değiştirilen festival, artırılmış gerçeklik, e-öğrenme, ciddi oyunlar, üç boyutlu animasyonlar gibi arkeoloji ve müzeler hakkındaki diğer mecralar için yarışma düzenlemeye başladı.

Öncelikle tüm arkeoloji filmlerini kabul ediyoruz ayrıca arkeoloji konulu kurgusal ve deneysel filmlere de açığız. Başvuran eserler ön elemeyi geçince yarışmaya katılıyorlar. Kategorileri oluşturmak ancak o zaman mümkün oluyor

çünkü tahmin edilebileceği gibi bir iki başvuruyla kategori açmak mantıksız olur. Kısaca, kategorilerimiz belirli başvuru sayılarıyla sınırlı. Büyük ödül, jüri ödülü ve seyirci ödülllerimiz hep mevcuttu. Bunların dışında geçmişte deneysel arkeoloji, kazı ve yöntemler, eğitici, deniz arkeolojisi, arkeolojik kısa film ve tabii ki mansiyon ödülleri dağıttık. Ödüllerin detaylı bilgisi için sitemize girilebilir ([link](#))



**Kenneth Zoll (Verde Valley-Arizona/ABD):** Uluslararası Arkeoloji Film Festivalimizde güneybatı Amerika kültürünün antropolojisi ve bu alandaki arkeoloji çalışmalarıyla, gelişimi buradan etkilenmiş erken mezoamerika kültürü odaklandığımız konulardır. Genellikle diğer ülkelerden film yapımcılarıyla, dünyanın diğer bölgelerindeki araştırmalarıyla ilgili filmlerini göndermeleri için iletişime geçeriz. Gerekli izinleri çıkararak, filmlerinin gösteriminden sonraki soru cevap etkinliğine katılmaları için yönetmenleri davet ederiz. Bazen film gösterimini konuyla ilgili düzenlenmiş workshop izler.

**Rick Pettigrew (TAC-Oregon/ABD):** Arkeoloji ve kültürel mirasla ilgili konularda çekilmiş filmleri festivalimize dahil ediyoruz. Konu sınırlarımızı oldukça geniş çiziyoruz; yerli kültürler, etnografya, tarih, insana ait kültürel

değerleri yansıtan her şey. TAC Festivali'nde filmleri kategorize ederek gruplandırmıyoruz, ödül vermiyoruz. Ancak organizasyonlarımızın çatısı altında çocuklara yönelik etkinlikler de düzenliyoruz. İsmi LegacyQuest Uluslararası Çocuk Film ve Video Festivali ([link](#)), 12-15 yaş arası çocuklar öğretmenleriyle katılabiliyorlar. Öğretmenlerinin yönlendirmesiyle yaptıkları filmleri göndermelerini istiyoruz. Filmler, eski uygarlıkların modern yaşamdaki mirasını temsil ediyorlar. Bu bizim gençlere ulaşmak için sarf ettiğimiz çabanın bir kısmı.

**Gökhan:** *Başvuru yapan filmler ülke ve coğrafya olarak nasıl bir dağılım gösteriyor?*

**Gregor:** Uluslararası bir festival olarak tüm dünyadan başvuruları kabul ediyoruz. Branderburg'daki Devlet Arkeoloji Müzesi'nde 14-17 Ekim tarihleri arasında gerçekleştireceğimiz önümüzdeki festivale şimdiden Fransa, ABD, Almanya, Kanada, İspanya, Avusturya ve Büyük Britanya'dan başvurular geldi ve umarım bu liste önümüzdeki aylarda daha da genişleyecek. Bahsettiğim ülkeler dışında, geçmişte İtalya, Slovenya, Türkiye, İrlanda, İsviçre, Arnavutluk, Estonya, Yunanistan, Belçika, Danimarka, Mısır, Sri Lanka, Meksika, Hollanda ve İran'dan başvurular almıştık.

**Kenneth:** Çoğunlukla Amerika'dan başvurular alıyoruz ama İspanya, İtalya, Yunanistan, Fransa, Letonya ve Büyük Britanya'dan da filmler başvurdu.

**Rick:** Son 4 yıldır TAC Festival'ini düzenliyoruz ve dünyanın farklı yerlerinde bulunan 55 ülkeden başvuruları kabul ettik. Etkinliğimizin uluslararası karakterinden gurur duyuyoruz. Diğer arkeoloji film festivallerinin bu alandaki sayılarını merak ediyorum çünkü diğerlerine kıyasla göze çarpan bir rekorumuz olduğunu sanıyorum.

**Gökhan:** *Film gösterim programı dışında yan etkinlikler düzenliyor musunuz?*

**Gregor:** Gösterimlerin yanında medya ve arkeoloji ilişkisini ele alan çeşitli dersleri içeren bilimsel seminerlerimiz gerçekleşiyor. Diğer konular arasında arkeologların kurgusal filmlerde temsili, eski filmlerin restorasyonu, arkeoloji ve politika ilişkisi sayılabilir. Geleneksel olarak festivalimiz bir sanat sergisi ile

birlikte gerçekleştiriliyor. Bu yıl, *Arkeoloji* isimli bir kitap yayımlayan ünlü Alman fotoğrafçı **Thomas Kalak**'ın çalışmalarını büyük bir memnuniyetle sergileyeceğiz. Onun hakkında daha fazla bilgi almak ve çalışmalarını görmek için web sitesine bakabilirsiniz ([link](#)).

CINARCHEA 1994'de kurulmuş bir festival. Brandenburg'a taşındığımız için arkeolojiyle ilgili her çeşit medyayı festivale aktaracağız. Bu yıl belgesel filmlerin yanında arkeoloji ve müzeler hakkındaki uygulamalar için bir yarışma düzenleyeceğiz. İleriki yıllarda artırılmış gerçeklik, e-öğrenme, ciddi oyunlar, e-kitaplar, sesli rehberler ve üç boyutlu animasyonlar da göstermeyi hedefliyoruz.

**Kenneth:** Uluslararası Arkeoloji Festivalimiz, Verde Vadisi Arkeoloji Fuarımızın bir parçası. Fuar her yıl yapılan Arizona Arkeoloji ve Kültürel Farkındalık Ayında düzenleniyor. Fuar bölgenin arkeolojisi ve genel olarak arkeoloji alanında halkın eğitilmesi için bir fırsat. Filmlerin yanında, ücretsiz gösterimler, sergiler, konferanslar düzenliyor ve sınıflar açıyoruz. Fuar, Hopi, Navajoland ve Zuni'den, New Mexico'daki Pueblo topluluklarından birçok sanatçının katıldığı Kızılderili Resim Sergisi'ne yer veriyor. Bu resim sergisi, Güneybatı Amerika'nın ilk yerlilerinin sanatını daha iyi bir kavrayış ve takdirle değerlendirmeye teşvik ediyor.



**Rick:** Evet, programımızda çeşitli etkinliklerimiz var. Bu yıl ve önceki yıl, yarışma bölümünün dışında, İran filmleri için özel bir seçkimiz vardı. Kültürel alışverişin bir parçası olarak, Tahran'da düzenlenen İran Sinema Verite

Uluslararası Belgesel Film Festivali'ni 2013 yılından beri takip ediyoruz. Seyircilerimize hitap etmesi için açılış konuşmacısı olarak ünlü bir ismi davet ettik. Willamette Ulusal Ormanları'nın öncülüğünde arkeoloji alanlarına turlar düzenliyoruz. Kültürel Miras Filmleri üzerine Arkeoloji Kanalı konferansları düzenliyoruz, yönetmenler ve bu türle ilgilenenler katılıp aldıkları notları birbirleriyle kıyaslıyorlar. Video Barımız, dileyen herkesin gelip filmleri izleyebilecekleri bir nevi kişisel izleme istasyonu. Ödül sahiplerini takdim edip birlikte kutlama yapabileceğimiz bir ödül töreni düzenliyoruz. İlerleyen yıllarda aktivite listemizi genişletebiliriz, 2016 için şimdiden daha büyük etkinlikler planlıyoruz.

**Gökhan:** *Festivalinize gösterilen ilgi beklendiğiniz ölçüde mi? Genel olarak kimler takip ediyor?*

**Gregor:** Arkeoloji genellikle azınlığı ilgilendiren bir konu. Bu arkeolojiyle ilgili filmler için de geçerli. Büyük televizyon kanallarının arkeoloji belgeselleri göstermesi bizim de aynı izleyici sayılarına ulaşacağımız anlamına gelmiyor. Almanya'nın farklı bir bölgesine taşındığımız için hala yeni izleyicilerimize ulaşabilme aşamasındayız. Genç kuşaktan daha fazla katılımcı görmek isterim ama bir taraftan da biliyorum ki bu Youtube jenerasyonun, özel bir ilgi alanında düzenlenen bir festivalin çekiciliğine kapılması zor. Brandenburg Uygulamalı Bilimler Üniversitesi ile sosyal medya pazarlaması alanında bir iş birliği planlıyoruz ve bence bu bilgi kanalları genç kuşaklara arkeoloji filmlerinden daha cazip gelebilir. Yeniden yapılanmamızla birlikte ileriye iyimser bakabileceğimize fazlasıyla inanıyorum.

**Kenneth:** Her yıl düzenlenen arkeoloji fuarına katılım giderek arttı. 2014'te filmlere iyi bir katılımı birlikte sayı 3000'i geçti. Her fuar, merkezimize yeni üyelerin katılımı ve arkeolojiye yönelik daha derin bir ilgi ve takdir gösterilmesiyle sonuçlanıyor. Gelecek birkaç yıl içinde yeni bir arkeoloji depo yeri ve müzesi inşa edebiliriz. Arkeoloji fuarının ve film festivalinin başarısının ardından mimari planlarımız arasına film gösterimlerini genişletmek için yeni bir sergi salonu, derslikler ve gösterim tiyatrosu da girdi.

**Rick:** TAC festivaline uluslararası anlamda katılım çok iyi, bahsettiğim gibi birçok başvuru var. Kültürel Miras Filmleri üzerine düzenlediğimiz Arkeoloji Kanalı konferanslarında birçok ülke temsil ediliyor. Örneğin 2015'te, Japonya, Malezya, Pakistan, İran ve Ermenistan'dan davetlilerimiz katıldılar. Önceki yıllarda Etiyopya, Cezayir, Makedonya, Kanada, Avustralya, Birleşik Krallık ve İtalya'dan misafirlerimiz vardı. Birçok Amerikan eyaleti de temsil ediliyor.

İzleyicilerimiz çoğunlukla yerel halktan ve yıl be yıl aşına olduğumuz kişiler. Bunlar konuya ilgisi olan, çoğunlukla orta yaşlı veya daha yaşlı insanlardan oluşuyor. Uğraştığımız şey ise şehir dışından ve genç nesilden katılımı artırmak. Her yıl bunu gerçekleştirmenin yollarını arıyoruz.

**Gökhan:** *Festivalinizi arkeoloji temalı diğer festivallerden ayıran bir özelliği var mı?*

**Gregor:** Bence bizi daha geleneksel festivallerden ayıran üç önemli özellik var. Öncelikle arkeoloji temalı sanat sergisi de aynı anda festivalde yer alıyor. Film gösterimleri ve bilimsel konferanslar, CINARCHEA'nın kurucusu **Dr. Kurt Denzer**'in ısrarla üzerinde durduğu gibi, festivale özgün bir bileşim. Son olarak önemli noktalardan bir tanesi de planımızın tüm bu farklı ortamların kendine özgü olması, müzeler, dijital yapımcılar ve sanatçılar için yarışmak ve kazanmak için bir şans olması.

**Kenneth:** Arizona eyaletindeki diğer arkeoloji film festivallerinden haberim yok, yani bizim etkinliğimiz rakipsiz. Arkeoloji fuarı, gösterimler ve derslerle arkeoloji alanında bütünlüklü bir program sunuyoruz.

**Rick:** Yaptığımız çoğu şey bizi diğer arkeoloji festivallerinden farklı kılıyor. Arkeoloji bölgelerine tur düzenleyen pek yok mesela. Birçok festivalde konuşmacılar olsa da açılış konuşmacısı olarak özel konuk çağırmasını da bilmiyorum. Hiçbirinin Video Bar'ı yok. Ödül törenimiz sıra dışı; konuşmacıların bir seyirci karşısında olmasındansa toplanıp birbirine karışması için tasarlanmış bir odada, merasimsiz ve şenlikli bir şekilde gerçekleşiyor. Sıra dışı olmasının bir nedeni de, çoğunlukla, jürinin küçük ekranlarda tek başına değil, seyirciyle birlikte, aynı konumdan ve büyük ekranda filmleri izlemesi.





Coğrafi konumumuzun diğerlerinden farklı olmasından da bahsetmeliyim, çoğu festival Avrupa'dayken biz kuzey Amerika'nın batı ucunda bulunuyoruz. Bunun sonucunda Avrupa festivallerine oranla daha çok Amerika ve Kanada yapımı filmi gösterebiliyoruz, muhtemelen daha çok Asya ve Latin Amerika filmi de. Bir diğer farklılık da konu seçimimizin genişliği, sadece arkeoloji değil kültürel miras, etnografya ve doğa tarihiyle ilgili filmleri de kabul ediyoruz. Arkeolojiyi insan geçmişi için yalnızca yerin altına kazarak değil tüm olası kanıtları içine alan bir araştırma yöntemi olarak görüyoruz.

# ARKEOLOJİ FİMLERİ FESTİVALLERİ VE GEDEON-PRODUKTION'UN DUYGUSAL STRATEJİLERİ

**Tom Stern**

Çeviri: İlknur Beyaz

*Archaeology and the Media* (ed. Timothy Clack ve Marcus Brittain; Left Coast Press, 2007) içindeki “Worldwonders' and 'Wonderworlds': A Festival of Archaeological Film” başlıklı makalenin (sf. 201-219) ilgili bölümü seçilerek çevrilmiştir.

1994'den bu yana, Kiel'de iki yılda bir düzenlenen CINARCHEA festivali, arkeoloji filmlerini (yaygın olarak tanımlanan) uluslararası sahnede merkezi olarak kuramlaştırıyor. Bu, ilk arkeoloji filmleri festivali olmamakla birlikte, film yapımcıları, medya bilim insanları ve arkeologların, arkeoloji ve film arasındaki ilişkiyi eleştirel olarak incelediği akademik bir sempozyumla birlikte gerçekleştirilen ilk festivaldir. 1990'ların ortalarından beri, çok sayıda bölge hakkında aralıklı makaleler, monografklar ve arkeoloji filmlerinin temaları üzerine tezler yayınlanmıştır (klasik arkeoloji, tarih öncesi, Yakın Doğu arkeolojisi, Eski Mısır, vb.). Online sempozyum broşürlerinde bir özet verilmiştir: ([link](#)).

Arkeoloji film festivali, yeni bir hadise değildir ve gerçekten de yirmi yıldır, Avrupa kıtasının tamamında nispeten sıradan hale gelmiştir. Örneğin, arkeoloji film festivali ARCHEO CINEMA, Kuzey Ren-Vestfalya Fuarı (2005) kapsamında sahnelendi; bu, esasında yarışmanın olmadığı bir retrospektif film gösterimiydi. Yine, Alman Arkeoloji Enstitüsü, Ekim 2005'te, İran arkeolojisi veya onunla ilişkili filmlerin gösterildiği, tartışıldığı ve konuşmaların yapıldığı

35 mm *Persien* isimli bir film gösterimi düzenledi. 1980'de Brüksel'de, KINEON, filmlerdeki arkeolojiye odaklanan ve kaliteli filmlere ödülleri veren ilk arkeoloji filmleri festivaline ev sahipliği yaptı (birkaç yıllık bir aradan sonra, festival 1994 yılında devam etti). 1986 yılında ise, Bordeaux'da düzenlenen ICRONOS, yerel arkeoloji filmlerini inceledi ve ardından 1990'da uluslararası lezzete sahip bir Fransız festivali olan *Festival du Film d'Archeologique d'Amiens* sahne aldı. Aynı yıl, İtalya'nın Roverto şehrinde, her yıl düzenlenen *Rassegna Internazionale del Cinema Archeologico* başladı.



Bunların ardından, Akdeniz ülkelerinin arkeolojisine odaklanan başka bir film festivali olan AGON düzenlenmiştir. Belçika'da bulunan Musee de Mariemont, 1998 yılından itibaren düzenli film gösterimleri sunmuş ve 1999 itibariyle, arkeoloji filmleri, İsviçre, Nyon'da düzenlenen Festival International du Film d'Archeologique ile bir platforma sahip olmuştur. İstanbul Uluslararası Arkeoloji Filmleri Festivali (1998) ve Oregon, Eugene'de düzenlenen Arkeoloji Kanalı - Uluslararası Film ve Video Festivaliyle, arkeoloji filmleri iyi bir tanınırlık düzeyi yakalamıştır ve arkeolojinin medyada önemli ve (korkutucu bir şekilde) büyük ölçüde tanınmayan bir boyutunu temsil etmiştir.

Europäische Föderation der Film Festivals über Archäologie und Kulturelles Erbe ([FEDARCINE \[link\]](#)), festivallerin belirli odak noktaları, ödüllü filmler ve irtibatlar konusunda ayrıntılı bilgi sağlar. Verilen ödüller, büyük festival ödülü, jüri özel ödülü, izleyici ödülü gibi çeşitli kategoriler altında değerlendirilir. Geçmişte, Fransız yapım şirketi Gedeon, çeşitli arkeoloji filmleri festivallerinde ödüller kazanmıştır ve başarılı stratejisini ince eleyip sık dokurken ihtiyatlı davrandığı bilinmektedir.

### **İyi Arkeoloji Filmi? Gedeon-Produktion'un Duygusal Stratejileri**

Hiçbir arkeologu yemek yerken izleme şansınız oldu mu? Bu soruyu sorarken, arkeologlar ve kazı çalışanlarının işbirliğinin yüzeysel olarak kutlandığı Alman televizyon dizisi *Schliemanns Erben*'de yine göstermelik olarak düzenlenen son akşam yemeğini değil, *Au-dela d'Angkor* (1999) filminde iki arkeologun bageet yediği kısa sahneyi kast ediyorum. Benim zihnimde, bu iyi bir arkeoloji filminin karakteristik bir unsurudur: empatik gözlem. Empati ve gözlem, arkeologlar ve işleri hakkında, aynı anda mizah ve melankoli dolu olabilen görüşleri bildirmek için bir yol sunar.

Aşağıdaki analizin çoğu, Fransız yapım şirketi Gedeon'un *Uncovering Lost Worlds* dizisine yaptığı katkılardan alınmıştır. Bu film çok sayıda ödül kazanmış ve CINEARCHEA jüri üyeleri tarafından çok olumlu değerlendirilmiştir. Yine de, Gedeon-Produktion'un başarısının ne üzerine kurulmuş olduğunu tam olarak anlamak yararlı olacaktır. Malzemelerin analizi, dört açıdan ele alınmıştır: arkeolojik çalışmanın sunumu, anlatı yapıları, müziğin kullanımı ve geçmişin dahil edilmesi.

### **Arkeolojinin Sunumu**

Gedeon filmlerinin merkezinde, arkeologların duyguları vardır. Arkeolog, filmin özünü, yani geçmişin kalıntılarını araştıran, yorumlayan ve kendi mesleğinden olmayanlara açıklayan ana figürü oluşturur. Temelde, göze

çarpmayan bir kamera, arkeologu kazı işlemi boyunca kayıt altına alır. Çok uzun filmleme süresi, film ekibinin, yaygın uygulama olan keşifleri ve heyecanlı anları yeniden sahneleme veya yeniden oynamaktan kaçınarak, ana karakterin *gerçek* bir bulgu bağlamında *gerçek* duygularını çekmesini sağlar. Kamera her şeyi kaydeder. Çaresizlik, şaşkınlık veya şansla, atık su kanalında beklenmedik bir şekilde bir Roma destek kemerinin keşfedilmesi gibi önemli bir şey gerçekleşirse, izleyici, olaylarda aktif bir rol oynar, 'içeriden biri' haline gelir ve uygun subjektif deneyimi/tepkiyi yaşar.

İzleyiciden ayrı olan arkeolog, insan haline gelir ve bu şekilde anlaşılabilir. Arkeolog her zaman ön planda olsa da, çalışma ve yorumlama süreçleri, arkeologun bireysel kişiliğine indirgenmez. Aksine, Gedeon-Produktion'un sık rastlanan bir özelliği, arkeolojideki ekip çalışmasının sergilenmesidir. Grup ve bireyin güçleri arasındaki gerginlik, her ikisinin de farkına varılmasını sağlar. Bu şekilde, belirli bir özne, araştırmanın disiplinlerarası yönleri arasında kaybolur. Bu çelişki sayesinde, dünyevi masumiyet klişesi, yalnız çalışma veya mücadele etmeyle ilişki içinde kendini gösterir.

Örneğin, *Sur la trace des Celtes*'de (Keltlerin Arayışı), saha arkeologu, Torc gerdanlığının insani ilişkilerini araştırır. Kamera sadece tarih hakkındaki tartışmayı gözlemler, fakat çok daha fazlasını kaydeder; arkeologlar doğrudan kameraya bakmayarak, birbirleriyle konuşurlar. Ekip çalışması örnekleri, başka yerlerde de görünür; kumar masasındaki arkeologlar, akşam brifinginde buluşan arkeologlar veya önceki araştırmaların dahil edilmesi sırasında olduğu gibi. Dolayısıyla izleyici, arkeolojiyi bir süreç ve kazının zamansal ve yapısal yorumu olarak algılar. Kazı sırasında kullanılan bilimsel yöntemlerin birçoğunu, meslek dışı kişiler için tanımlamak gerekir. Gedeon'un bakış açısı, teknik konuları sunan ve abartan ve olayı daha etkileyici fakat anlaşılmaz hale getiren daha ana akım üsluptan açık bir şekilde farklıdır. Örneğin, *Zeugma und Alexandria* filmindeki jeomanyetik araştırmaların, izleyiciyi 'hafife aldığı' aşıkardır ve müzik de hareket sekanslarına göre planlanmıştır; teknoloji, küçümseyici ve popülerleştirici bir mesafede iletilir. Anlatıcı, bilim insanını, küçük düşürücü bir yorumla tanımlar: “Komik ekipmanları olan fantastik bir

Marslıya benziyor.” Gedeon-Produktions, araştırma sonuçlarını bilgisayarda oluşturulan imgeler yoluyla görselleştirmesiyle, kendisini diğer arkeoloji filmlerinden güzelce ayırır.

İskenderiye Feneri'nin sadece bir an için bir hayal gibi gösterilen rekonstrüksiyonu, izleyicinin arkeologun yorumlayıcı uygulamalarında imgesel bir katılımcı olmasını sağlar. Film müziğinin eklenmesi, yorumun hayal kalitesini ve duygunu rolünü pekiştirir. Ayrıca, rekonstrüksiyon, merkezi kavramsallaştırma tekniği olarak değil, sadece arkeologun önyargısını ve bakış açısını göstermenin bir yolu olarak anlaşılır. *Sur la trace des Celtes*'de, bir Kelt köyünün, kazı planından yükselen üç boyutlu bir rekonstrüksiyonu verilir. Burada, imgeler, daha yaygın arkeoloji filmlerinde görülen steril bilgisayar animasyonlarına sert bir şekilde tezat olan, kuş sesleri, horoz ötüşleri ve köpek havlamalarıyla süslenir. Bu da eser ve izleyen arasında başlayacak olan duygusal bağ diyalogunu destekler. İzleyici, aktif olarak düşünmeye ve şifresini çözmeye zorlandığı geçmişle yüzleştirilir. Yüksek dozda sentetik, formüle edilmiş imgeler, insanlar arasında bağlantı kurmakta önemlidir. *La Memoire perdue de l'île de Paques*'de (Paskalya Adasının Kayıp Anıları) elektronik 'biçim değiştirme', taş idolleri birbirlerine akıcı bir şekilde sarar. Bu güzel ve basit yöntem, 'Moai'nin biçimsel-kronolojik gelişimini, izleyici için görselleştirmekte çok başarılıdır.



Gedeon filmlerinde gösterilen eser sunumları da diğer ekran arkeolojisinde kullanılan klasik yöntemlerden farklıdır. Eserler, genelde, karanlık fakat aydınlatılmış bir arka planın önüne tutarlı bir şekilde ve kasten yerleştirilir.

Gedeon, arkeologu veya restore edeni de karenin içine dahil ederek, bu eserleri insansılaştırır. Eserler ele alınır ve sürekli olarak yeri değiştirilir. Bu, eserlerin 'varlığını' ortaya koyar ve onları anlamlı hale getirir. İzleyicinin çoklu anlamlar ve ilişkiler üretmek için bağ kurduğu eserler bağlantısız değil, biçimsel olarak nötr hale gelirler. Bu mekanizmaların hepsi, duyguları iletmenin tabii ki sadece birer örneğidir!

### Anlatı Yapıları

Gedeon filmlerinin anlatı stratejileri, özellikle arkeoloji araştırmasının mevcut durumunu dikkate alması veya temsil etmesi açısından nettir. Filmlerde, ilerleme, devamlılık ve bağlantı sunan sorular yönelten bir anlatıcı veya yorumlayıcı vardır. Bu sorular, referans noktası veya özet olarak görev yapar ve akabinde, arkeolog tarafından araştırılır. Böylece, anlatı, arkeolojik konumu benimser. Gedeon filmleri, empatiyi yönelterek ve kolaylaştırarak, izleyicinin arkeologun çalışmasına eşlik etmesini sağlar. Birçok yapımda, bu 'eşlik ederek bağ kurma', sanatsal yönetim ile daha da mümkün hale getirilir (örneğin, **Thierry Ragobert**'in çalışmaları). Bir örnekte, kameraman, iki arkeologun bir kanalizasyon sistemini keşfini, onlarla birlikte küçük kanalların içinde sürünerek ve pis suyun içinde yürüyerek belgeliyor. İzleyici de orada, onlarla birlikte oluyor.

Özne ve arkeolog, nadiren kameraya konuşurken, birbirleriyle sürekli diyalog kuruyor. Geleneksel röportaj neredeyse yok oluyor. Eşlik etmenin, film ekibinin düzenlenmesinde gerçekleştiği açıkça görülüyor. Arkeoloji kamera için sahneleniyor ve kurgusal bakış açısıyla yeniden inşa ediliyor; fakat, gerçek arkeolojik faaliyetlerin uygulanışı gösteriliyor. Ayrıca, su altı yazıtlarının kaydı gibi karmaşık işlemlerde dahi, izleyici, özenle ve sabırla eşlik etmeye devam ediyor ve böylece çalışmanın gerçekliğini ve ilişkili tartışmaları gözlemliyor. Zaman, anlatı yapısının başka bir önemli unsurudur. Zamansal tema sıkça vurgulanır ve sonuç olarak, zamanın baskısı endişe yaratmaz. Örneğin, dalış ve su altı aktiviteleri sezonunun yakın zamanda sona ereceğinin, kötü hava koşulları ve doğal tehlikelerin yaklaşmakta olduğunun veya geniş ölçekli inşaat



projelerinin sahayı tehdit ettiğinin altı çizilir. *Alexandrie la Magnifique*'de, kazılar normal bir şekilde gerçekleştirilir, fakat arka planda, otoban yan yolları ve birçok diğer inşaat gittikçe daha fazla dikkat çeker. Bunlar, izleyiciye artan dış baskıları kurnazca hatırlatır. Zaman talepleri rahatsız edicidir ve kazıların yaklaşan sonu, duygusuzca verilir. Bu duygusuzluk, film yapımcıları tarafından bilinçli olarak yaratılır.



### Müziğin Kullanımı

Film müzikleriyle izleyicinin duygusal uyarılmayı kasten kullanan daha yaygın arkeolojik filmlerdeki geleneksel müzik süslemesinin aksine, Gedeon filmleri, izleyicinin özgün duygusal dünyalar oluşturmasını ve geliştirmesini amaçlayan, dikkatle seçilmiş orkestra aranjmanları kullanır. Partisyon, geçmiş (arkeolojide şekillenmiş haliyle) izleyicinin dünyevi varlığına bağlayan empatik bir araç olarak görev yapar. Bu, tüm Gedeon filmlerinin yeni besteler içerdiği anlamına gelmemekle birlikte, bazılarında hiç müzik kullanılmamıştır. Olağanüstü şekiller ve temalar betimleyen gizli mozaik zeminlerin üzerini kaplayanları temizlemek ve fırçalamakla görevli olan kazı işçisi duygu yüklüdür. Örneğin, **Godard** filmi *Le Mepris*'de (Nefret) bu duygu, Fransa'daki kült statüsünün keyfini çıkaran **Georges Delerue** (1963) tarafından bestelenmiş bir partisyon ile ifade edilir. Film, odise destanı ana tema olmak üzere, Yunan mitolojisine de gönderme yapar. Müzik, **Thierry Ragoberts**'in film göndermelerini bilmeyen izleyicileri dahi etkiler. **Delerue** partisyonunun, akan tempoyla uyum içinde tekrarı, arkeolojik çalışmaların rutinini ve



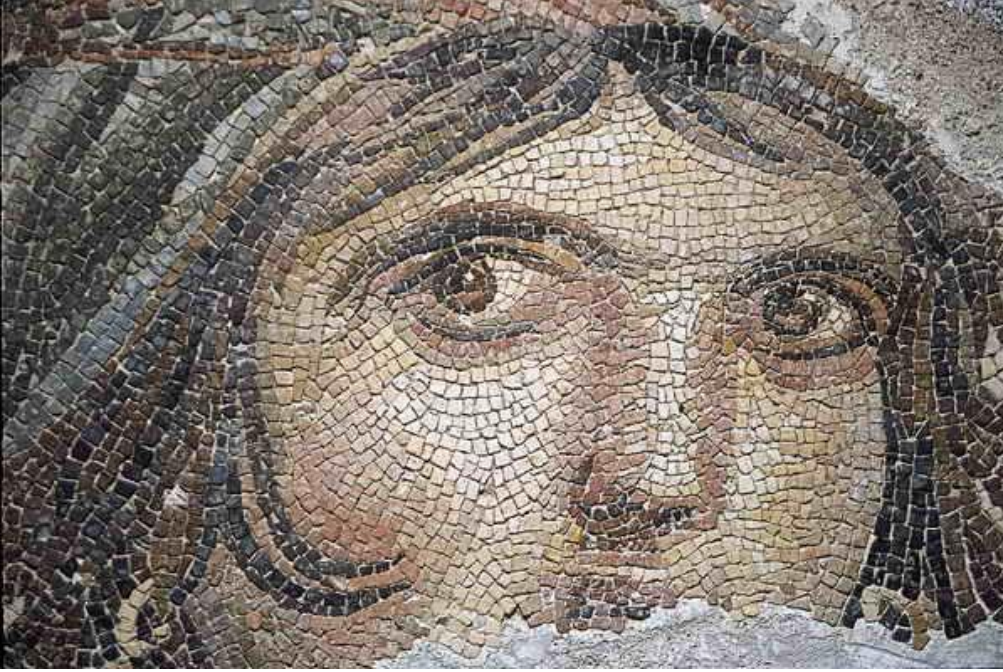
zorluğunu ifade eder. Müziğin kaçınılmaz etkisi, acı veren fakat yine de tatlı melankolik etkileşimleri, izleyiciyi, gösterilen yerlerin yaklaşan tahribi konusunda bilgilendirir. Bir zamanlar burada yaratılmış olan güzelliği, kendi bağlamında ilk ve son kez eş zamanlı olarak görebiliriz. Saha, yok edilmek üzere, fakat o anda yakalanır ve deneyimlenir. **Alexandrie - La Septieme Merveille du Monde**'de (İskenderiye - Dünyanın Yedinci Harikası), arka planda duyulan orkestra müziği, izleyicileri su altı arkeoloji dünyasına alan ve geçmişi yeniden yaratmak amacıyla hayal güçlerini kullanmaları için onlara ilham veren titreşimler, perküsyonlar ve obua tonlarından oluşur. Şen ve vurgulu tonlar, gizem hissi verir. Görüntü ve müzik birlikte, izleyiciye geçmişle mücadele etme yolunda, kendi rüyamsı yansımasının peşinden gitmesi için gerekli boşluğu yaratır.

Benzer şekilde, **Ile de Pagues** (Paskalya Adası) filminin hüznü müziği, eşsiz kültürleri kaybaldığı için yas tutan bir grup ada yerlisini içeren derin bir melankoli sunar. Tüm örneklerde, izleyicinin empatisini sağlayan ve ortak humanizmin tanındığı bir yaklaşım getiren müzik, bir anlam taşır. Aynı şekilde, açıklamaların tonlaması, müziğe riayet eder ve gösterişsiz, cesaret verici veya rahatsız edici olacak şekilde değişir. Anlatının sesi, müziğe uyum sağlar. **La memoire perdue de l'ile de Pagues** ve **Sur la trace des Celtes**'in **Hans Zischler**'in anlatımının eşlik ettiği versiyonunda duyulabileceği gibi, orkestral bir mizaca eşlik etmesi için bir solist nasıl seçiliyorsa, ses de böyle dikkatli bir şekilde seçilmelidir. Dinlemek için fazla çaba gerektirmeyen, belirli bir zamana ait olmayan ve güçlü müzikal bestenin vurgusu, sadece dikkat çekilen kültürel eserlerin yabancılığını pekiştirmeye hizmet eden, tipik müzik süslemelerine sahip, diğer arkeolojik filmlerin beceriksiz ton haritalamasından sade ve tazeleyici bir şekilde ayrılır.

### Geçmişin Aracılığı

Bir Gedeon yapımının kapanış sahneleri veya sonuçları, yüksek düzeyde duygusaldır. Yorumcunun son sözleri, her zaman, arkeolojinin özünü iletmeye çalışır ve bu öz de en iyi şekliyle trajedi olarak nitelendirilebilir. **Zeugma** filmi, acil kazıların nadiren yeterince erken başlatıldığı suçlamasıyla bitiyor ve toprak

kullanımı taslaklarının, normalde, yürürlüğe konmadan uzun süre önce teklif edildiği gerçeğini akıllara kazıyor. İzleyici, bir mirasın herhangi bir kısmının, ortak bir insan geçmişinin geri alınamaz şekilde kaybını içerecek şekilde yok edilmesi konusunda, hiçbir özrün kabul edilemeyeceğini anlıyor. Bununla beraber, *Zeugma*'nın kapanış sahnesinde, gelen tehdidin eşiğinde, atalarının mezarlığında son kez yürüyen yaşlı bir insana melankolik bir müzik eşlik ediyor. Bu kişi, ellerini yukarı kaldırarak dua ediyor ve sonra acı dolu bir ifadeyle, son bir kez doğrudan kameraya bakıyor; (sonda gösterildiği şekliyle) sert ve merhametsiz bir suçlamayla sonuçlanan yavaş bir çekim. Bu performans, geçmiş, gelenek ve memleket konusunda (genelde ihmalkar olan) haberdarlığımızı kurnazca sorguluyor.



İnsancıl tavır, şiirsel ve kırılgan melankoli, diğer varlıklarla empati, Gedeon yapımlarını, yüksek teknoloji uygulamalarıyla şov yapan daha ana akım arkeolojik filmlerden ayırır. Böylece Gedeon, içeriksiz bulgular ve diğer olguculuk-olumlayıcı anmalarla ilişkiden kaçınır. Diğerleri, gazetecilere özgün bir şekilde, bulgunun şu anlığına çekilirken, Gedeon filmleri, daha geniş felsefe sorularını, insan kimliği sorunlarını ve insanlığın yaradılışını sorgulamaya çalışır.

Kültürel mirasın kaybolması ve harap edilmesi hissi Gedeon filmlerinde sürekli olarak vurgulanır, izleyiciler, arkeologların duygularına tanık olurlar, örneğin yağmalanmış bir tapınakla karşılaşıldığında kaygı, başın iki yana

olumsuzca sallanması, keder ve çaresizlik dolaylı olarak verilir. Arkeolog ve izleyiciler, neredeyse gözyaşına boğulur. Filmde böyle duygusal bir ilişki yaygın değildir ve her zaman bir kamu teşebbüsü olmuş olan arkeoloji için şaşırtıcıdır. Arkeoloji, ulusal gazetelerde haber yapılır ve kafelerde tartışılır, yerel restoranlar kazılara katkıda bulunur ya da onları şevkle izler. Peki, arkeologlar çalışmalarını kim için yapmalıdır? Gedeon filmleri buna, insancıl bir yaklaşımla cevap verir; arkeolog herkes için çalışır, o bir kamu çalışanıdır. Bu filmlerin doruk noktasındaki anlatı, duygu yüklüdür. 'Entegrasyon', 'bilgi açlığı' ve 'insan mirası' gibi ifadeler ve terimler, klişedir. Bazen olumlu bir mesajla rahatlamak gerekir; örneğin, bir arkeolojik koruma bölgesinin kurulması veya genelde özel eserleri ilk kez gören vatandaşların zafer gösterisinin eşlik ettiği, bir kültürel miras parçasının iadesi. Duygusal açıdan uyarıcı olan bu son geçişlerde (melankoli veya zafer), filmler büyüleyicilik ve zarafet, hassasiyet ve incelik yanında seçicilik, kararlılık ve protokol için de alan yaratır. Sanatın bu hassas temel bileşenleri, görüntüleri, metaforu ve felsefeyi birleştirir.

## Ek

2003 yılından bir Gedeon yapımı olan *Quest for the Lost Pharaoh, Uncovering Lost Worlds* dizisindeki diğer arkeolojik filmlere kıyasla, birçok açıdan göze çarpar ölçüde farklıdır. Listelenen niteliklerin herhangi birini içermeyen ve bu dizinin antitezi olmayı etkili bir şekilde başaran bu film, esasen farklıdır; kendi kendisini övme, gereksiz bilgisayar animasyonları, duygusal tonu yöneltten klişeler, *Playboy* tarzı seks albenisi, gizemli sahneler/keşifler ve tek bir arkeologun çalışması. Amerikalı Discovery Channel için üretilmiş olan film, ABD pazarının ihtiyaçlarını yansıtır; bununla birlikte, bu yapım şirketinin arkeolojik yayınının sadece kendi inançlarından değil, pazar trendleri ve isteklerinden de yola çıktığını gösterir. Bazı Avrupalı izleyiciler, arkeologlar ve/veya özneleriyle empati kurmak istediğinden ya da buna hazır olduğundan, bu anlayış arkeoloji için iyi haber anlamına gelir.



# ARKEOLOJİ IŞIĞINDA ÖZGÜN BİR SİNEMA DENEYİMİ: İDRİMİ; “UNUTULMUŞ KRALLIĞI ARARKEN”

Sezen Kayhan

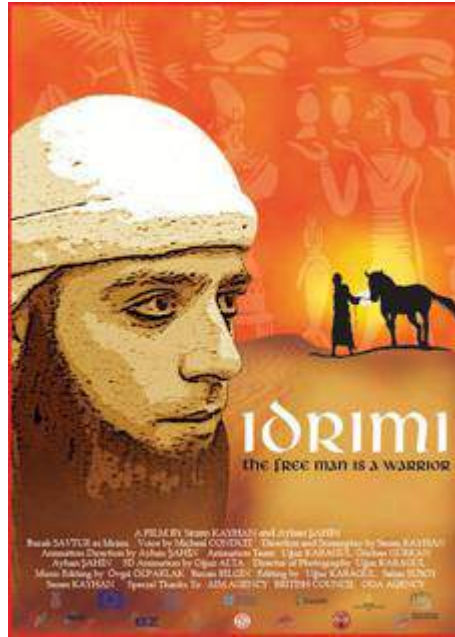


*Ben İdrimi, İlim-ilimma'nın oğlu, Fırtına Tanrısı'nın, Hepat'ın ve Alalah'ın hanımefendisi sahibem İştâr'ın sadık hizmetkârı kendi kendime şöyle düşündüm: “her kim ki babasının mirasını ararsa, o asil bir kimsedir, fakat her kim ki Emar'ın sakinleri arasında kalırsa, o bir köledir (vasaldir)”. Böyle düşünerek, atımı, harp arabamı ve at uşağımı aldım ve oradan uzaklaştım.*

Bu satırlar Tel Açana'dan 1939 yılında çıkarılan Mukiş kralı **İdrimi**'ye ait heykelin üzerinde bulunmuştu. Çivi ile heykele işlenmiş yazıda anlaşılamayan nedenlerle Emar'a kaçmak zorunda kalan kral **İdrimi**'nin Kenan'da saklanması, çölde geçirdiği yıllar ve ardından sadık takipçilerini toplayarak krallığını geri alışı anlatılıyordu. İngiliz arkeolog **Sir Leonard Wooley** tarafından bulunan ve şu an British Museum'da sergilenen heykelin üzerindeki bu öykü, hem

M.Ö. 15. yüzyıla dair zengin bir kaynak oluşturuyor, hem de hikaye anlatıcılığının ilk örneklerinden birini sunuyordu. **İdrimi** ile ilgili bir film yapma fikri de bu zengin dili görsellikle buluşturma isteğinden doğdu.

UNESCO'nun kültür programı desteği ile geliştirilen AB Projesi **Alalah: Unutulmuş Krallığı Ararken** (Kayhan, 2008) Türkiye, Estonya, Danimarka ve Letonya'dan sinemacıların katılımı ile gerçekleşti. Belirli süreler ile Türkiye'de kalan ve antik krallığı ziyaret eden katılımcılar **İdrimi**'nin öyküsünü anlatmak için yeni, yaratıcı anlatım biçimleri araştırdılar. Antakya'nın Reyhanlı ilçesi sınırlarında yer alan Tel Açana'da kazı başkanlığını yürüten **Prof. Aslıhan Yener** ve kazı başkan yardımcısı **Dr. Murat Akar** dönem ile ilgili kaynakları sinemacılarla paylaştı ve filmin olabildiğince arkeolojik kaynaklara yakın olmasını sağladı. **İdrimi** heykeli üzerindeki metin, kazı alanından çıkarılmış döneme ait mühürler, kazı çalışmaları sırasında çizilmiş mimari planlar ve heykel üzerine yazılmış makaleler paylaşılan kaynaklar arasındaydı.



Sağlanan bilgiler doğrultusunda öncelikle heykelin üzerinde yer alan hikaye sadeleştirildi ve filmin metni oluşturuldu. Akatça metne göre **İdrimi** bilinmeyen nedenlerden ötürü Halep'ten sürülmüş ve Emar'da yaşayan annesinin ailesine sığınmıştı. Daha sonra krallığını geri almaya karar vermiş, bir süre Kenan'da saklanmış, ardından Mukiş ve civarındaki sadık



takipçilerinden bir ordu kurmuş, gemiler inşa etmiş ve savaşarak ata topraklarını Hititler'den geri almıştı. Metin sadeleştirilirken kullanılan şiirsel dile dokunulmadı ancak filmin süresi göz önüne alınarak temel noktaların vurgulanması sağlandı ve metin kısaltıldı. Ardından bu metni görsel olarak destekleyen öğeler üzerinde çalışıldı. Filmde üç farklı teknik kullanılması kararlaştırıldı; oyuncuların yer aldığı çekimler, geleneksel animasyon yöntemleri ve 3D modellemeler.

Orijinal heykel British Museum'da yer aldığı için çekimlerde kullanılmak üzere heykelin alçıdan bir modeli yapıldı. **Umut Gönen** tarafından yapılan bu model heykelin orijinali ile aynı boyuttaydı (140 cm). **İdrimi**'nin çöl sahneleri ve krallığına geri dönmek için inşa ettiği gemiler **Ayhan Şahin** tarafından geleneksel animasyon yöntemleri ile yansıtıldı. Çöl ve gemi inşası sahneleri için sekiz yüz sayfaya yakın çizim yapıldı.

Filmde kullanılan diğer bir yöntem ise silindir mühürlerin canlandırılmasıydı. Dönemin mühürleri konusunda uzman olan **Dominique Collon**'un önerdiği ve öykünün bütünlüğünü koruyan üç mühür **Oğuz Alta** tarafından 3D teknikleri ile hareketlendirildi. Mühürlerden birinde dönemde sıkça rastlanan hediye sunma sahnesi yer aldı. Bir diğerinde ise Teşub olduğu tahmin edilen bir Tanrı ile yüzleşme sahnesi vardı. Farklı şekillerde tasvir edilen kanatlı figürler ve hayvanlar da öykünün içinde resmedildi.



Filmde mühür gerçeğe uygun şekilde zemin üzerinde sürüldükten sonra çıkan motifler canlandırıldı. Bu şekilde daha önce uygulanmayan bir yöntem ile mühürlerdeki durgun öyküler dinamik hale getirildi. 3D modellemenin kullanıldığı bir diğer bölüm ise kazılar sırasında çizilen mimari planlardı. Kazılardaki referanslar kullanılarak çizilen yer planlarındaki duvarlar 3D modelde yükseltildi, saray ve şehir duvarları ortaya çıktı. Çeşitli kamera açıları ile saraya ve şehre farklı açılardan bakma imkanı yakalandı.

Oyuncuların yer aldığı bölümler farklı mekanlarda çekildi. **İdrimi**'nin çölde atı ile yürüdüğü sahneler Patara'da, **İdrimi**'ye destek olan 'toprak insanları', 'ateş insanları' ve 'su insanları'nın sahneleri de Samandağı'nda kamerayla resmedildi. Oyuncular aynı zamanda kamera arkasında da yer alan sinemacıları. Kostümleri dönem ile ilgili kaynakları inceleyerek kendileri tasarladılar.



Yeni Antakya Arkeoloji Müzesi ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde düzenli olarak gösterilen bu kısa film, aynı zamanda **İdrimi**'nin vasiyeti niteliğindedir. Heykelindeki hikayesini halkının okumasını ve aktarmasını isteyen **İdrimi**'nin öyküsü dijital ortama taşınarak kralın vasiyeti de bir açıdan çağın uygun şekilde yerine getirilmiştir.

*Her kim benim heykelime zarar verirse, onu Göğün tanrısı mahvetsin, Yerin tanrısı soyunu sopunu kurutsun ve Yerin tanrısı onun krallığını parçalasın. Her kim onu değiştirir veya yerinden kaldırırsa, göğün ve yerin efendisi Fırtına Tanrısı ve büyük tanrılar onun neslini yok etsinler ve tohumunu memleketten ebediyen atsınlar. Otuz yıl hüküm sürdüm. İcraatlarımı heykelimin üzerine yazdırdım. Halkım onu okusun ve mütemadiyen beni hatırlasın.*



## GEÇMİŞ GEÇMEMİŞ BİLE: ARKEOLOJİ FİLMİ KURGU DENEYİMLERİM

Thomas Balkenhol



Kurguladığım en kötü film bir arkeoloji filmidir. Alman ZDF kanalı için çekilen *Lykien – Land der Leto*, Likya hakkında yapılan televizyon belgesel filmi. Kötü olması, filmin tamamen bir “uzman” tarafından hazırlanan metne göre kurgulanması. Söz konusu olan, televizyonda; evde yazılmış ve resme birebir uyumlu, stüdyoda “okunmuş” metne olan sarsılmaz inançtır. Kurgucunun işi, mümkün olduğu kadar metne uygun görüntü bulmak ya da görüntülere uygun metinler döşemektir ki söz ve görüntü arasındaki makas kapansın. Ben başta her filmi sessiz film olarak kurgulamaya çalışırım (TV

filmleri çok zor bir ödev). Kurgu tarzım genelde, mümkün olduğu kadar bütün bilgileri doğrudan insanlardan, canlı konuşmalardan almak üzerine kurulu. Arkeoloji filmleri uzman yorumuyla dönemin edebi ve tarihi eserlerinden parçalar içerir. Bunda eksik bilgi ve anlaşılmaz bir şey varsa metne başvururum. Bu yöntem salt metinle kurgulanan bir filme göre tabii ki daha fazla zaman ve emek ister. Zaman paradır. Zaman ve para ise televizyonda kısıtlıdır. Pek çok redaktör, gazetecilik eğitiminden ya da -tam tersini kanıtlayan ampirik araştırmalara rağmen- hala akademik "sözlü ders" geleneğinden geldiği için ana makaleyi en son yan cümleciğine kadar esas alan bir anlayışla film yaptırıyor. Ve metin genelde ancak kurgunun son aşamasında hatta resimlerin kesimi tamamlandıktan sonra ortaya çıktığından, söz ile resmi birbirinden ayıran bir makas açılıyor. **Bernhard Wember**'in televizyon haberlerinin etkisi hakkındaki araştırmaları; bir haber ile ilgili seyircide kalanın metin cümleleri değil, görsellik ve duygu olduğunu ispatladı.<sup>1</sup> Ben yönetmenlerimin metinler"ini bazen vahşice kısaltırım ve metinsiz filmler için mücadele ederim. Eski bir Türk atasözü "Görünen köy kılavuz istemez" der. Eğer görüntüler açık ve orijinal sesler güçlüyse metne gerek yoktur. Televizyon redaktörleri ön yargılarından ötürü seyircinin seçimleri ve izleme alışkanlıkları konusunda paket tur prensibi uyguluyorlar: Seyirciyi tek başına harabelerin arasında dolaşmaya yollayamazsınız, rehber ihtiyaçları vardır. Rehber gruba aceleyle mekanı dolaştırır, işaret parmağı ya da şemsiyesiyle görülecek şeyleri işaret eder, durmadan konuşur ve bu sırada hoparlörden bir alışveriş merkezi müziği çalar. Kendi gözlemlerinizi ve keşiflerinizi için, hatta yerli insanlarla rastlaşmanız için zaman kalmaz. Metin olmadan bir dakika bile geçmez.

Bahsettiğim ZDF filminin metninde şöyle cümleler vardı: "Anadolu'nun ana tanrıçası Kibele hayatın koruyucusudur. Likya devleti ve toplumu anaerkil bir topluluktur. Anaerkil geleneği yaşlı Kibele'den genç Leto'ya geçmiş..." Bu cümleler hangi görüntüler ile anlatılabilir? Filmde bu sözler, tarlada çalışan, sahta ekmek hazırlayan bugünkü Türk teyzelerinin görüntüleri üzerine döşendi. En kötüsü de gösterilen ama konuşturulmayan insanlar adına yapılan yorumlar. Sözü ettiğim filmde Kekova'da yaşayan bir balıkçı da gösterildi.

---

<sup>1</sup> Bernhard Wember, *Wie informiert das Fernsehen?*, München 1976.

"Yaşlı balıkçı Ahmet'in batık bir liman umurunda değil. Bu gelip geçen yabancı turistlerin hoşlanacağı bir şey..." Bu sözlerde Ahmet sessizce kameraya bakar ve susar. Kimse ona bir ülkenin kültürel zenginlikleriyle ilgili ne düşündüğünü sormamıştır. Bunun gereği de yoktur çünkü "Big Brother" Ahmet'in düşüncelerini okuyor, ondan daha iyi biliyor ve daha düzgün de ifade edebiliyor.

Benim metin konusundaki tepkim; hepimizin aşına olduğu, birbirine benzer seslerle, bir tiyatro oyununun tipik duraklamaları ve tonlamalarıyla stüdyoda okunan klasik televizyon metinleridir. Bunun okunmuş ve sunuluyor olduğu hemen anlaşılır. Göğüsten gelen kalın etkileyici ses de beni rahatsız ediyor (Türk belgesel metinlerinde "en"ler fazlaca kullanılır: "en eski...", "en güzel", "en büyük..."). Duyduğunuzda hemen şüpheye kapılıyorsunuz: Acaba doğru mu bu? Böyle olduğunu nereden biliyor? Hangi hakla bunu iddia ediyor? Böyle kendi tarafından dünyayı anlatan, olayları ve insanları yargılayan bu sesin ve metnin sahibi de kim? Beni rahatsız eden hatasız tanrının sesidir. Anonim olarak kalır, nesnel bilgiyi yansıtır, kaynakları saydam değildir, canı istediği gibi manipüle eder ve ön yargılar aşılır. Bilimsel bir makalede kaynakça ve dipnotlar bulunur. Metin ise genelde anonim kalır.



Eğer metin kendini gösteren bir insanın öznel yorumuna dönüşürse, iş değişir. **Christoph Boekel**'in *Glimpses of Hell (Blicke in die Hölle, 1999)* adlı askeri mimari savunma sistemleri tarihine ilişkin deneme filminde; Vauban tarzı surlarla çevrili Le Quenois kasabasının okul öğretmeni Debrabant kendi öznelliğinin arkasında durup şöyle konuştu: "Ben Le Quenois'nın tahkimleriyle savaşa karşı bir tutku beslediğim için ilgilenmedim. Ben militarist değilim. Ama savunma tesislerinin o zamanki toplumun bir yansıması olduğunu düşünüyorum. Bunlar tarihin bütününden bağımsız görülemeyecek fenomenler. Biraz merakla şu soru sorulabilir: İnsanlar ne düşünüyorlar? Neden eylemde bulunuyorlar? Teker teker nasıl eylemde bulunuyorlar ve nasıl kolektif olarak yönlendiriliyorlar? Önemli olan insanların nesiller boyunca süren şiddet sürecinde biriktirdikleri deneyimler." Böyle bir metni seve seve filmde kullanırım çünkü öznelidir. İster inan ister inanma ama bu kasabada böyle bir insanın böyle bir yorumu olduğunu kabul etmek zorundasın. Bu filmde Alman ve Fransız halklarının tarihe ve savaşa bakışında ilginç bir fark ortaya çıktı ki arkeoloji film yönetmenlerinde de var. Filmdeki eski Alman askeri veya uzman çok titiz ve somut bir şekilde savunma sistemlerinin ayrıntılarını anlatıyor ama ötesine geçemiyor. Filmdeki Fransızlar bir noktada felsefi bir düşünceye varıyorlar. Öğretmen Debrabant "savunma tesislerini o zamanki toplumun bir yansıması" olarak görüyor ve insanlığın saldırma ve savunma yarışından bahsediyor. Filmin başka bir yerinde I.Dünya Savaşı'nda tamamen yok olan Fleury-Douaumont köyünün alanı gösteriliyor. Oranın "muhtarı" artık hiçbir iz kalmayan alanı gösteriyor, o savaşın vahşiliğini anlatıyor ve sonunda "İnsanlar tamamen delidir. Birbirlerini öldürüyorlar. Dinozor gibi yok olacaklar!" diyor. Sözleri savaşın dehşetini göz önüne çıkartmaya çalışıyor, ancak sonunda "incommunicable", anlatılamaz, hayal edilemez diyor. Görünen küçük bir orman ve yer yer "Okul", "Belediye", "Çiftlik" tabelaları. "Görünen köy" yok. Bu nasıl bir filme aktarılır. Görünene anlam vermekle ve görünmeyeni seyirciye hayal ettirmekle.

II. Dünya Savaşı'nın en önemli tank savaşlarının yapıldığı Kursk meydanında bugün geriye kalan boş bir düzlük sadece. Bu olay hakkındaki *Erinnerungen an das Inferno (Felaketin Anıları, 1992)* filminde boş tarlanın 180 derece

panlı bir görünümü var. Yer çok önemli bir yer: Kursk tank çatışması Almanların geri çekilme ve dönüm noktasıdır. Ama görünen sadece bir tarla, üstünde yer alan olaylardan hiçbir şey görünmez. Bu boş alana anlam yüklemek gerek. Kursk tarlası görüntüleri üzerine bir askerin kabus anını aktaran bir dış ses döşedik - “rüyalarım hep bu tarlayı görüyorum...kendimi birden çok yalnız hissettim ve eve dönmek istedim...”. Böylece bu boş tarla birden anlam kazanıyor ve görülmeye değer oluyor.

Arkeolojik ören yerlerinde görünen ne var? Bir taş yığınının ne anlamı var ki?

**Egon Friedell**'in *Kulturgeschichte Griechenlands* (Antik Yunan'ın Kültür Tarihi) adlı kitabında<sup>2</sup> antik kültürü anlatırken şöyle bir çıkış noktası var:

Bakışlarımızı zamanın ve mekânın neresinde gezdirirsek gezdirelim, insanlık tarihinin daima belirli, kendine özgü dekora sahip bir sahnede oynandığını görürüz ki, elbette sırf bu yüzden dekor dramın kendisidir diyemeyiz. Yoksa bu maddeci görüş, asıl işin dekor olduğunu ileri süren bazı tiyatrocuların bakış açısı kadar dardır. Çevre yalnızca bir dekordur: Ama her yönetmen, dekorun oynadığı rolün çoğunlukla ne kadar önemli ve vazgeçilmez, hatta ve hatta mukadder olabildiğini söyleyebilir. Keza, gerçek dram oyuncusu, sahne dekorunun işin mahiyetini anlatmakta yetersiz kalan "dekorasyon" kavramından çok daha fazlasını içerdiğini, işin içine ses, renk ve esrarlı bir hava katarak ruhun- hezeyanlarına eşlik ettiğini ve oyunda sessiz kişi olarak daima yer aldığını bilir.

**Friedell** “kulis”i anlatırken çok somut durumları anlatıyor: iklim ve coğrafya. Berrak bir Ege ışığı ve iklim yüzünden günü açık havada geçirebilmek hayata nasıl bir etki yapmış; denizin okyanus değil, adalarla dolu bir deniz olduğunu; yörede yetişen bitki, sebze ve meyvelerin nasıl bir yemek kültürü; toprak ve taş yapısının hangi yöresel mimariyi yarattığını anlatmaya çalıştı. Bütün bunlar pek değişmedi. İklim aynı, bitki aynı, dağlar ve denizler aynı. Antik çağı filmlerde canlandırmak istersek, “kulis”i aynı şekilde gösterebiliriz. Hatta o toprakta yaşayan insanlar da pek değişmemiş. Bir çoban her zaman çobandır. Dolayısıyla bugün o toprakta yaşayan insanları göstersek ve konuşursak, bin seneler öncesinde aynı toprakta yaşayanları da göstermiş oluyoruz.

---

<sup>2</sup> Egon Friedell, *Kulturgeschichte Griechenlands*, dtv, München 1981, Türkçesi: *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*, Dost 1999

Birileri diyebilir ki: Türklerin eski Helen halkıyla ne alakası var? Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı, Ankara'nın simgesi Hitit Güneşini Minareci Müzik Şirketi simgesine dönüştürdüğünde diyor ki:

Hititler Müslüman değildi, üstelik ben onları atalarımız olarak görmüyorum. Ben Osmanlı'dan ve Selçukludan gelmeyim, işte o kadar, daha eskisi bizim değildir. Biz Türk tarihini 1071'den sonra kabul ediyoruz. Dünyadaki hiçbir millet, egemen olduğu topraklardaki eski uygarlıkları kendine simge seçmez. Bunun ırkçılıkla bir ilgisi yok. Biz egemen olduğumuz topraklara kendi simgemizi yerleştirmek istiyoruz.

**Bülent Ecevit**, Büyükşehir Belediye Başkanı'na şu bilgileri vermiş:

Malazgirt Savaşı'yla, Anadolu'da Türk egemenliğini kuran Selçuklular; Hititlerin, Asurluların, Yunanlıların, Romalıların, Bizanslıların ve daha nicelerinin bu topraklardaki kültür ve sanat birikimini özümstediler. Çin, Hitit, Fars ve Arap kaynaklarının da katkısıyla zenginleşen kendi kültürlerini ve sanatlarını Anadolu'nun o engin birikimine karıy yeni sentezlere ulaştılar: Anadolu'nun halkıyla da, uygarlıklarıyla da kaynaşarak bu toprakların geçmişi ile geleceğini bütünleştirdiler.

Ve **Melih Cevdet Anday** Cumhuriyet'in tarihe ve arkeolojiye bakışını şöyle ifade ediyor.

1453 Fethini kutlamakla İstanbul'a yabancı olduğumuz izlenimini uyandırıyoruz dünya kamuoyunda; "Biz buraya dışardan geldik" diyoruz. Oysa biz Asyalı değiliz, soyumuz sopumuz buralı. Biz Hitit'ten bu yana sürmüş olan bir karışımın ortaya çıkardığı bir halkız. Bu insanların o zaman burada oturmakta olan halkları kılıçtan geçirdiklerine ilişkin ne bir belge, ne de bir söylenti vardır. Gelen buradaki ile karışmıştır, işte hepsi bu. Tarihimiz bu yurdu benimsemekle başlar. Başka bir yerden gelmiş olmanın hiç önemi yoktur. Herkes bir yere bir yerden gelmiştir.<sup>3</sup>

Ve **Gündüz Vassaf** bu konu hakkında şöyle diyor:

DNA araştırmaları bugün Anadolu nüfusunun en çok % 30'unun Orta Asya kökenli olduğunu gösteriyor. Her ne kadar milli tarih bilincimiz, hepimizi birleştirdiği söylenen Türk kanına dayandırılrsa da, Türklerin

---

<sup>3</sup> M. C. Anday, *Felsefesiz Yaşamak, Adam, İstanbul 2003, s.324-25*

Tarihi kitabında Jean-Paul Roux, "Türklerin damarlarında eski Türk kanından, elmacık kemiklerini çıkık ve gözlerini çekik yapan o kandan daha çok yabancı, Moğol, Çinli, Yunanlı, Kafkas, Rus, Afrikalı kanı akmaktadır" der. Bence gene de eksik bir liste. Sanki hiç "kız alınıp verilmemiş gibi" bin küsur yıl bir arada yaşadığımız Yahudilerin, Ermenilerin, Kürtlerin adı geçmiyor.<sup>4</sup>

Arkeolojik alanlarla uğraşan arkeologlar ile arkeoloji film yönetmenlerine belli bir ilgi, ilişki ve etik gereklidir. Politikacıların geçmiş imparatorluklara duyulan ilgisi tabii ki "hasta adam" Osmanlı İmparatorluğu değil, "Muhteşem Yüzyıl"dır – harem entrikaları hariç. Gurur duymak, kendi kendini pohpohlamak ve "en büyük biziz, başka büyük yok" duygularından halkı galeyana getirmektir. Bu tabii ki pek bilimsel bir tavır değil.

Kütüphanemdeki en eski kitapta (1833), **Rollis**'ten tarih şovenizmine karşı bir metin var: "Tarih olmazsa bir çağın ve tek bir ülkenin dar sınırları içinde kalırdık, kısıtlı bilgilerimiz ve kendi düşüncelerimize hapsedilirdik hep çocuk evrenin geri kalanına yabancı kalırdık. ...., bizden önce gelenlerden ve bizi çevreleyenlerden hiç haberimiz olamazdı. En uzun hayatımız ne kadar senedir ki? Dolaşabildiğimiz ülkeler, seyahat edebildiğimiz yerler; dünyanın oluşumundan beri, evrene ve çağlara göre küçücük bir noktadan başka bir şey değil midir?"\* Arkeoloji ve arkeoloji filmleri şu mesajı veriyor: Bugünkü durum çok kısa bir olay. Anadolu'nun tüm tarihine bakarsanız ufkunuz açılıyor. Arkeoloji filmleri, milli gururu pohpohlamak yerine bu geniş ufku yaratmalı.

Son olarak çalıştığım arkeoloji filmi **Patara** ilk meclisin kazı ve yeniden inşasını anlatıyor (**Ali Özkaya/Alexander Müller**. Yazdığım tarihte henüz bitmedi; bu yüzden henüz resmi bir ismi yok.). Patara'da senelerdir kum altında kalan bir meclis binasını; önce Alman ve Türk, sonunda sadece Türk arkeolog ve mimarlar tarafından yeniden inşa etme çalışmalarını belgeleyen bir film. Likya birliğinin meclisinde 23 küçük şehrin temsili var, bunun altısı çok önemli, bu altısının üçer oy hakkı var. **Montesquieu** bu yapıyı antik dünyanın en mükemmeli olarak örnek almış ve ABD Likya anayasasına benzeyen bir anayasa yapmıştır. Patara'da bir Alman Profesör (**Grosche**), bir Türk arkeologla

---

<sup>4</sup> Gündüz Vasaf, *Tarihi Yargılıyorum*, İstanbul 2007

beraber 10 sene evvel binanın kalıntılarını kumdan çıkarmaya başlamış; yakında tatil evi olan bir Amerikan senatörünün dikkatini çekmiş, o ABD senatonun dikkatini Patara'ya çekmiş, onun üzerine Türk meclisi de projeyi sahiplenmiş. Beklentisi Obama ile görkemli bir açılış ve turistler için cazip bir mekan yaratmak. (Sonunda açılışı Obama'sız olarak, küçük çapta yapıldı ve büyük bir turist ilgi pek görmedi.)

**Ali Özkaya** ve **Alexander Müller**'in belgeseli, hem inşaat işçilerinin, hem arkeolog ve mimar ekibin çalışmalarını izliyor. Arkeoloji belgesellerinin bir cazibesi, arkeologların çalışmalarına katılmak, onların adım adım arayışlarını, bulduklarını, hayallerini ve hayal kırıklarını izlemek. Patara'da şöyle bir problem var. Bina Likyalılar tarafından inşa edildi ve tamamen demokratik anlayışa göre yuvarlak bir meclisti, sonra Romalılar geldiler ve İmparatora bir taht yapıp demokratik yapıyı bozdular, sonra bir Odeon (tiyatro) haline getirdiler, sonra Bizanslılar binayı surların bir parçası olarak yeniden değiştirdiler. Şimdi sorun, meclis hangi hali ile yeniden inşa edilmeli? En eski haliyle mi, yoksa Romalıların Odeonu (ki bugün de tiyatro olarak da kullanılabilir) ya da Bizans'tan kalan son halinde mi bırakılmalı? Ekibin amacı: her dönemden bir biçimde bir şey görünmeli. Bu tabii daireyi dörtgenleştirmek gibi bir şey. Roma yapısı olarak tam inşa edersen, Likyalıların ilk biçimi kaybolacak. Belgesel filmde bu tartışmalar belgelenir, ayrıca işçilerin bu işlerde tarihe sahip çıkmaları ve bir şeyler öğrendikleri anlatılır. *Glimpses of Hell* Fleury-Douaumont köyün muhtarı alanı gösterirken "çapa al, her kazdığın her karış toprakta yüzlerce askerin kalıntılarını bulacaksın. Onlar huzur içinde yer altında yatsın. Onlara gösterilebilecek en büyük saygı budur." diyor, yani arkeolojik kazı yapılmasın! "Benzer bir yorumu, Selanik Müzesinde Kral Philip'in kafatasını gösteren vitrinin önünde, Yunan ziyaretçiler tarafından duydum: "Mezarında kalsaydı!". Burada arkeologların ahlaki durumuna ve arkeoloji sinemacılarına bir ödev düşüyor. Mezarları bozarak ne kadar aşağıya kazmalı, yeniden inşa etmekle kalıntıları ne kadar bozabiliriz, yoksa başka türlü tarihi canlandırabilir miyiz?

Patara meclis binasını ilk çıkartan **Prof. Grosche**'nin görüşü: mümkün olduğu kadar son kalıntı halinde kalsın. Bütün dönemler bilgisayar



animasyonlarıyla gösterilir. Ona uygun bir tesis inşa etmeli. Öğrencilere ödev olarak üç dönemin bilgisayar 3D animasyonlarını yaptırdı. Arkeoloji belgesellerinin artık önemli bir görevi ve biçimi, 3D animasyonlarla tarihi görüntülemektir. Çıkan animasyonlar hoş ama gerçek taşların yerini alamaz. Nasıl Ankara Bayrampaşa Cami etrafında, Konya Mevlana etrafında, Malatya'da, etrafında betonla Osmanlı Disney Land mahallelerinde hayat yoksa, bu bilgisayar animasyonlarında da taşların tadı yok. Lego taşları arasında canlı insanların meclis tartışması zor hayal edilir. Çömlek yerine plastik çanak gibi. "Gerçek ürünlerin maden, köpük, lif, katman gibi özellikler ile hiçbir ilgisi yok. Dönüştürülmüş bir maddedir...Ondan çıkartılan ses onu açıklar: oyuk ve düz. Sesi gibi renkleri de bayat: sapsarı, kıpkırmızı, yemyeşil.." (Roland Barthes)<sup>5</sup>

Ben yapsam, müzik aletlerinde kullanılan "humanizer"le (*insani yapar*: elektronik müzikte kullanılan ve insan elinden çıkma gibi olması için özellikle yanlış tonlar ekleyen bir alet) montaj edecektim. Bir öykü anlatmalı ki gelen giden "okuyarak hayal ettiğim olaylar yer aldı, bir filmde gördüğüm insanlar tam burada yaşadı" diyebilsin. Bir de seyircilerin ilgilendiği, bir şeyler yaşayabileceği bir mekan, bir sinema olmalı ki, böyle bir yerde olmak cazip gelsin. Turizmde "görölmeye değer" ve rehberlerde yıldız verilen yerlerin de genellikle görünecek pek bir şeyi yoktur; Truva'da taş yığınlarından başka görülebilecek pek bir şey yoktur; fakat tarihi olayların hayalleri ve bunların bir tek kırık taştan hayal gücüyle canlandırılmaları, tarihe şahit olma hissi yaratma olanağı vardır. Patara; Assos ve Karaburun gibi zaman zaman demokratların ve demokrasi mücadele verenlerin buluşma yeri olursa, dünyanın ilk meclisini yeniden inşa etmesi anlamlı olur (Tabii memlekette postmodern demokratörlük değil, canlı bir demokrasi kaldıysa eğer.).

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957. Le plastique, s.160



Ankara kalesinin devşirme taşlarını konu alan bir öğrenci grup filmimizde, **Konuşan Taşlar** (2005) başında bir turist diyor ki : “Bu taşlar bin yıl, belki iki bin, üç bin yıl buradadır. Onlar şahit. Savaşları, bütün iyilikleri, kötülükleri gördüler. Taşlar şahitlerdir. Bu alanda titreşimleri hissediyorum, kültürel titreşimler.” Öğrenciler Ankara kale sakinlerini konuşturdular. Güvercin yetiştiren bir amca şöyle diyor:

Tarihle iç içe yaşamayı, burada yaşamayan kimse bilemez. İlk önce burada yaşayacak, tarihten nefes çekecek, ondan sonra tarihin ne olduğunu bilmesi lazım. Ben doğma büyüme bu mahalledenim. Bu taşların içinde çocukluğumuz, gençliğimiz geçti, hala burada çoluk çocuk yaşamaktayız... İnsan ister istemez hevesleniyor, biraz araştırmak istiyor... Yani buralarda neler oldu, kimler döğüştü, kimler neler kazandı, kimler neler kaybetti. Zaman içerisinde şöyle mantıkla düşündüm. Geçmişimize daha iyi sahip çıkmamız gerektiği kanaatindeyim.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> **Konuşan Taşlar**, ODTÜ/GAZİ öğrencileri, GİSAM 2007

Öğrencilerin çıkış noktası ve sakinlerine sorulan soru: “Taşlar konuşur mu?” Cevaplar: “Taşlar bize konuşur. Biz bunu bilmiyoruz.” Taşların bir konuşması, birçok arkeoloji filmlerinin unuttuğu orijinal ses yazıtlar. Acaba üzerinde yazılanları çevirsek taşları konuşturamaz mıyız? Filmde **Prof. Ender Varinlioğlu** ters duran yarım bir taşın orijinal sesini şöyle anlatıyor: “Burada Latince metinler görebiliyorsun. Yoksa kolay değil, Latince metin çıkmaz. Sanıyorum şu haliyle bu bir lejyonla ilgili, lejyon kısaltması. “Pro praetor” diyor. Yani lejyonda görev yapmış bir kimsenin yazmış olduğu bir yazıt, kendisiyle ilgili... Demek büyük bir yapı var, o yapıyı koydurmuş. Kendi adını da koydurmuş bir yerde. Yahut bir adaktır. Roma dönemi, Roma ve imparatorluk dönemi.” Seyirci arkeologların merakını ve keşfini izlemek istiyor ve duvarlarda yazılan “orijinal sesi” duymak istiyor.



**Theodor Mommsen**, Ankara Augustus tapınağının duvarındaki yazıtı “Yazıtların Kraliçesi” diyor. Yazıtta dünyada bir tek Ankara’da var olan, imparator Augustus’un öz geçmişi. ODTÜ GİSAM derslerinde bir dönem bu yazıtı konu aldık. Kırık dökük taş yığını göstermek yerine tarihi canlandırmada başka bir olanak daha var: doku drama. Tarihi canlandırmayı, olanak ve sorunları ile birlikte, bir tiyatro oyunu yazarak ve çekmekle ele aldık. Bir tiyatro **Augustus**’u konu alan bir piyes hazırlıyor ve **Augustus** rolü oynamak isteyen oyuncularını tek tek sahneye çağırıyor. Provada adaylar yazıtın bir

parçasını okuyup rol alabilecek bir oyuncu olduklarını ispatlamaya çalışıyorlar. Rejisör, asistanı, yazar ve sanat yönetmeni adayları sorgulayıp rahatsız ediyorlar. İlk sahnede komisyon uygun aday tipi bulmak için birçok **Agustus** heykellerini inceliyor. Karadeniz burunlu, imparatorun çok **Atatürk'e** benzeyen, bir İtalyan... Farklı farklı **Agustuslar** ortaya çıkıyor.

Demek ki herkes **Agustus** olabilir, tarihi canlandırma filminde her Türk oyuncuya benzeyen bir **Agustus** büstü bulunur. Peki ya kadın oynamak isterse? **Metin Erksan** “Kadın Hamlet” adlı bir film yaptı. “İnsan insandır” diyor bir kadın aday. Futbol antrenörü imparator oluyorsa, bir kadın niye olmasın? Peki kıyafet, perdelik kumaştan “Muhteşem Süleyman” dizisindeki gibi dönem kıyafeti ile bir Romalı mı olmalı? Kot pantolonu olmaz mı? Ya da bütün zaferleri sayan bölümü bir rap gibi söylesek olmaz mı? Örneğin (rap tarzı) “Mısır’ı Roma İmparatorluğu’na kattım, büyük Ermenistan’ı, kralı Artaxes’in öldürülmesinden sonra, bir eyalet durumuna getirebilirdim...”. **Agustus’un** Ankara tapınağında yazdığı özgeçmişini sahnede okurken tuhaf bir şey ortaya çıktı: Darbe ve imparatorluk sistemini savunurken **Agustus, Kenan Evren’in** 12 Eylül nutuğu ile birebir örtüşen sözler kullanmış.<sup>7</sup> Yaptığı Roma şehrini dönüştürme çalışmalarını anlatırken, sanki bugünkü Türkiye politikacıları gibi konuşuyor. “Geçmiş ölü değil, geçmemiş bile.”<sup>8</sup>

**Aristoteles'in** bir deyişi var:

Tragedya'da ozanlar, gerçekte yaşamış insanlara bağlanırlar. Bunun nedeni, olabilir olan'ın aynı zamanda inanılır olmasında bulunur. Gerçekte olmamış bir şeyin olabilirliğine ise, kolay kolay inanamayız. Ama gerçekten olan bir şeyin olabilirliği apaçık ortadadır. Çünkü olanaksız olsaydı, gerçekte olmayacaktı.\*\*

Belgeselin görevi sadece var olanı, yüzeyde görüneni yansıtmak değil, var olanı iyisiyle kötüsüyle mümkün olabilecek bir olgu olarak göstermek. Bir

---

<sup>7</sup> “Orduyla devleti, altında ezilmekte olduğu partinin egemenliğinden kurtararak yeniden özgürlüğe kavuşturdum.”

<sup>8</sup> “The past is never dead. It's not even past.” William Faulkner, *Requiem for a Nun*. Çev. Christa Wolf: “Die Vergangenheit ist nicht tot. Sie ist nicht einmal vergangen.” Kindheitsmuster.

zaman Patara'da demokratik bir meclis mümkün olabilmişse, demek ki Anadolu topraklarında demokrasi mümkün. Türkiye'de Köy Enstitüsü gibi bir eğitim geçmişte mümkün olabilmişse, bugünün Türkiye'sinde de 4+4+4 sisteminden daha iyi bir eğitim sistemi mümkün demektir.

Kızılderililere göre yaşadıkları yerlerin bir kısmı bir “*power place*”dir (kutsal alan). Ojibwa Kızılderilileri hakkında kurgusunu yaptığım bir filmde (***Get Real or Get Lost, P. Hoffmann***), “Şef”lerden biri Bavyera'da gezdikten ve oranın nehirle çevrili Wasserburg kenti ve çevresini gördükten sonra mesaj olarak “Alp Dağlarına git, kim olduğunu göreceksin!” dedi. Yönetmen onlara geldiğinde ve “Dünya ailesine mesajınız nedir?” sorduğunda onlar: Bunu Toronto şehrinde değil, kutsal ada Turtle Island'da doğa içinde ancak anlatabiliriz dediler. Belgesel film şeklinde bir mesaj kurguladık. Üzerinde antik desenleri olan bir kayanın yanında bir Kızılderili şöyle konuştu:

Ulusumuz bu topraklarda çok uzun zamandır yaşadı ve bize bugün uygulamak için bir mesaj bıraktı. Çevrenizle uyumlu yaşayın ki gözlerinizle güç noktaları görebilesiniz. Ormanlarda onları takip edebilirsiniz. Orada bir mesaj var, sadece yerli insanlara değil, dünya insan ailesine. Geçmişte olanlardan, bir de gelecek olanlardan konuşuyor. İyice düşününce birinin kehaneti öbürünün tarihidir. Geçmişten bir şeyler görüyorsun, gelecekte bir şey görüyorsun.\*\*\*

Arkeoloji belgesellerimizde tarihin mesajını aktarsak, hiçbir şey olanaksız olmayacak, çünkü “*gerçekten olan bir şeyin olabilirliği apaçık ortadadır.*”

\* “Sans elle, renfermés dans les bornes du siècle et du pays où nous vivons, resserrés dans le cercle étroit de nos connaissances particulières et de nos propres réflexions, nous demeurerions toujours dans une espèce d'enfance qui nous laisse étrangers à l'égard du reste de l'univers, et dans une profonde ignorance de tout ce qui nous a précédés et de tout ce qui nous environne. Qu'est-ce que ce petit nombre d'années qui composent la vie la plus longue ? qu'est-ce que l'étendue du pays que nous pouvons occuper ou parcourir sur la terre, sinon un point imperceptible à l'égard de ces vastes régions de l'univers, et de cette longue suite de siècles qui se sont succédés les uns aux autres depuis l'origine du monde ?”  
*Französisches Lesebuch in drei Kursen*, Aachen, Verlag der Cremerschen Buchhandlung  
1833

\*\* Aristoteles, *Poetika*, 5, Επί δε της τραγωδίας των γενομένων ονομάτων αντέχονται. Αίτιον δ' ότι πιθανόν εστί το δυνατόν · τα μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὐπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τα δὲ γενόμενα φανερόν δι' δυνατά.

\*\*\* “My people were here living long ago, leaving a message for us to use today. And the way I've been told that it works is that native people lived in one time so close with their environment, that they could see these power spots with their eyes. When they looked through the woods, they could follow it. There is a message there not just for us as native people, but for the whole mankind. It speaks of things to come; it speaks of things that have been. When you think about it: one man's prophecy is another man's history. You see things from our past and you see things from our future also. You look at this rock and you consider that so far people have found a thousand pictures and none of those pictures is violent. There is no one animal hunting down another animal, there is not a man hunting down an animal and doing combat with another man. The whole rock speaks of that need how to deal with our environment and ourselves. That's the most important message.”

## **SENARYO ÜZERİNDE DOKTORCULUK OYNAMAK ÜZERİNE...**

**Ender Bazen**

Son zamanlarda moda haline gelen mesleklerden biri senaryo doktorluğu. Bir senaristin çaktırmadan tahammül etmeyi öğrenmesi gereken şeylerden biri de aksıran senaryosunu bir doktora göstermek. İşin doğrusu, bu yeni bir şey değil; birileri doktor olduğunu bilmeden bu işi nicedir yapmaktaydı zaten. Değişen, işin çalışma koşullarının, iş yapma yöntemlerinin giderek oturmaya başlaması ve yararlarının görünür hale gelmesi. Senaryolar kötüleştikçe doktorluğun havası şişinik bir hal alıyor.

Senaryonun nasıl değerlendirilmesi gerektiğini, değerlendirme ölçütlerini ve okuma süreçlerini biliyorsa, bir senarist kendi kendinin doktoru da olabilir ama buradaki espri gözleri senaryo görmeye alışkın bir başkasının deneyimini devreye sokmak. Bir senaryoya nesnel ve dışarıdan bakmayı herkes becerebilseydi veya herkes aynı deneyim birikimine sahip olsaydı, senaryo doktoruna gerek kalmazdı. Senaryo doktorluğunun kalbi metin çözümlemesinde atar. Bu çözümleme senaristin bir hikayeyi anlatma yeteneğini ölçmeyi, dramatize etme tarzını anlamayı gerektirir. Önce sorunlar tespit edilir. Bunun arkasından asıl rol gelir: Anlatıdaki sorun yaratan boşlukların nasıl giderileceği, zayıf duran sahnelerin nasıl güçlendirileceği, karakterlerin söylem, beden dili ve eylemleri arasında ikna edici bir tutarlılığın nasıl sağlanacağı ve sığ çizilmiş karakterlerin nasıl detaylandırılacağı üzerine olan düşüncelerin üretilme aşaması. Aslına bakarsanız, bunların hepsi uzlaşmazlıkların çatışma potansiyelini arttırmaya ve çok katmanlı kılmaya dönük atraksiyonlar. Formül fazlasıyla basit: Ne kadar çok sayıda inandırıcı

engel, o kadar derin dramatik yapı. Engelleri iç ve dış olmak üzere dengeli dağıtmak işin püf noktalarından biri. O engeller ki değerleri çeşitli türlerde çatışma yaratma potansiyellerine bağlı olarak saptanabilir. Bireyin kendisiyle, bir başkasıyla, içinde bulunduğu koşullarla veya mekanla çatışması ne kadar girift örülürse anlatının gücü de o oranda artar. Sahaya bunların hepsini birlikte sürmek de mümkün, ayrı ayrı veya sırayla da. Bu konudaki tercihler anlatının klasik veya modern bir görünüm sergilemesinde de söz sahibidir.

Film türleri bu aşamada bize kılavuzluk eder. Engel ve çatışma üzerine türlerin kendine özgü sunumları, karakteristik dokuları vardır. Yenilikçi söylemler bu sunum ve dokular üzerinde tutarlı dönüşümlerle sağlanır. Auteur kuramın kapısını çalanların yaptığı işlerden biri de budur. Seyirci yabancılık çekmediği bildik bir yolda ilerlerken, karşısına çıkan bilinmedik yol ağzlarında değişken duygulara itilebilmeli ve akıl yürütmesi sekteye uğratılmamalıdır. Unutmadan eklemeliyim, engel ve çatışmada yetersizlikler kadar aşırılıklar da doktorumuzun ilgi alanına girer.

Senaryonun güçlü ve zayıf yanlarının açıklanması her senaryo için yazılması gereken değerlendirme raporunun olmazsa olmazıdır. Ancak daha fazlasını da yapmak mümkündür. Yapım firmasının bir elemanıysanız, yani içeriden biriyseniz veya kontroller sürecinde senaristle bir kafa denkliği yakalanması durumunda senaryonun izlemesi gerektiğini düşündüğünüz alternatif yolları da açıklayabilir, orta mesafeden yönlendirebilirsiniz. Açıklama sürecinde katıldığınız yerleri, uygun ve olumlu bulduğunuz yerlere öncelik verin ki aksini düşündüğünüz yerlerin üzerinde dururken senaristimiz tarafından dikkate alınmanız kolaylaşsın. Senaristin sizinle kurduğu yakınlık sizin senaryo ile kuracağınız yakınlıkla doğru orantılı olmalıdır.

Duymaktan da yanıtlamaktan da haz almadığım sorular, doktorculuk oynarken okuma sürecinin nasıl gerçekleştirileceği üzerine olanlardır. İlk okumanızı baştan sona kadar kesintisiz biçimde gerçekleştirin. Bu adımın zaman kaybı olmadığını bilin. İkinci okumada sahneleri görsel olarak canlandırmanız içindir ve bu adımda metnin görsel karşılığının inşasında yaşanabilecek sorunlar kendini hemen belli eder. Üçüncü okuma sahne



geçişlerini, eylemlerin neden sonuç ilişkilerini, karakter-diyalog uyumunu, ana öykü ile yan öyküler arasındaki dramatik ilişki bağı, karakterlerin ve onların gerçekleştirdiği eylem adımlarının ortaya çıkış zamanlamasını, sahne sürelerinin orantısını ve sahne-sekans-bölüm ilişkilerini görmek amacıyla yapılır. Derinliği düşük bazı senaryolarda ikinci ve üçüncü okumada yaptığımız işlemlerin sayıca az olması nedeniyle bu süreçler tek bir okumada halledilebilir.

Mikro alanlarda çalıştıktan sonra, sıra artık bütüne bakmaya gelir. Net yanıtlar almak için net sorular sormanın zamanıdır. Üretimin çoğunluğunu oluşturan filmler klasik yapılara yaslandığı için onlara yönlendireceğiniz sorular da oldukça klasik yapıdadır. Niteliksizliğin sıradanlıkla imtihanında eğitmenlik yapmanın dayanılmaz iticiliği diye buna denir! Öykü, olay örgüsü, karakter, tema, tür ve mekan üzerinde yoğunlaşan bu tür sorular epeyce fazladır ama öncelikli olanları genellikle bize yeter. Öykü veya konsept ortaya iyi bir film çıkaracak çapta mı? Olay örgüsü kendine özgü ilginçlikler taşıyor mu? Söylem ve eylemler tematik bütünlük açısından bir tutarlılık sergiliyor mu? Açılış sahnesi filmin seyirciyi avucunun içine almasını sağlayacak güce sahip mi? Karakterler ilişkileneceğimiz tarzda çekici, itici, empatik, sempatik yapıda mı? Anlaşmazlıklar çatışma doğuruyor mu? Çatışmalar inandırıcı çözümlere ulaşıyor mu?

Sonra... Senaristimiz bırakın yazsın, değiştirsin, dönüştürsün, eklesin, çıkarsın. Bir sonraki adımda elinize gelen metin o ana kadar yaptıklarınızın karşılık bulup bulmadığını size söyleyecektir.

# FİLM TEORİSİ

## Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu

Siegfried Kracauer

Çeviren: Özge Çelik  
Metis Yayınları  
2015 / 557 sf.



Kracauer, yaşadığı 1889-1966 yılları arasında insanlığın akut iğrençliklerine tanıklık etmiş, tipik son dakika mucizelerinden birinin öznesi olmuş aykırı bir yazar, denemeci, analist ve kuramcı. Onunla *From Caligari to Hitler* kitabıyla tanışmıştık.

*Film Teorisi*'nin tohumları Avrupa'da atılmış olmakla birlikte, yazarımızın New York'ta bir frankfurter olarak yaşamayı sürdürdüğü hayatının son demine ait, adım adım geliştirilmiş olan ve yirmi yıla yayılan yaratım süreci nedeniyle olasılıkla ekleçiklerle ilerlemiş bir yapıtı.

Kitabımız hangi konular üzerine odaklanıyor? Fotoğraf-sinema ilişkisi ele aldığı ilk sancılı konu ve döneminin gözde tartışma alanlarından biri. Gerçekçi ve formalist eğilimlerin sanat karşısında verdiği sınavın aşamalarına dönük bölüm, bir anlamda bu konunun çok yönlü okumalarının bir özeti. Tarih ve kurmaca arasındaki girift ilişkiyi analiz eden metin, takipçileri için kılavuz olma özelliğini uzun süre korumuştur. Prodüksiyon öğeleri ile girdiğimiz pratik alan, temel ilkeleriyle kurguyu ve karakteristik eğilimleriyle oyunculuğu işlerken sese kapsamlı bir şekilde eğiliyor. Ses konusu diyalog, söz ve müzik kullanımı açısından incelenirken, konunun teknolojik, psikolojik ve estetik açılımları üzerinde duruluyor.

Kitap yazıldığı dönemde de sonrasında da haklı haksız bazı eleştirilere uğramıştı. Dilimize elli yıllık bir gecikmeyle kazandırılmış olmasının nedeni bu olmasa gerek. Kaldı ki eleştiri görünümü altında laf atanların kimilerinin en iyi yazılarından birini okusanız, söylediklerini ciddiye bile almazsınız. Ancak bu eleştirilerin içinde biri var ki akla zarar: Doğrudan veya dolaylı olarak kitabın eskimiş olduğunu söyleyenlere bir iki sözümüz var. İlerleyen tarih ilerleyen sinema anlamına gelmez. Yeni bir şey söylemeyen eskiye laf sokma hakkını nereden bulur? Geçmişini bilseydi her yeni yapıtı yeni bir akılla, yeni bir dalgayla açıklanır ve başyapıt olarak karşılanır mıydı sinemada?

Kitabın asıl ilginç tarafı, **Kracauer**'in hayata tutunmak için sinemayla ilgilenme sürecinin ürünü olarak doğmuş olması. Sinemanın filmler ve kuramlar tarihine özgün bir yaklaşım sunan *Film Teorisi*, yazarın çalkantılı hayatında kendi kalemiyle ördüğü bir can simidi rolü oynamış. Başka bir açıdan, sinemanın sağladıklarına dönük değil, doğrudan kendisine dönük bir aşk öyküsünün ürünü.

Film listesi ve isim dizinine sahip olan bu kaynak kitap görsellerle de desteklenmiş. Tarihçiler, kuramcılar ve analistlerin geç kalmış bu randevu çağrısına kulak vermelerinde yarar var.

**Dursun Veli Es**

## ŞEHRİN İTİRAZI

### Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği

**Feride Çiçekoğlu**

**Metis Yayınları**  
2015 / 144 sf.



**Çiçekoğlu** adının belleğimize kazınmasını sağlayan filmler, senarist olarak imza attığı *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989), *Umuda Yolculuk* (Reise der Hoffnung, Xavier Koller, 1990) ve *Suyun Öte Yanı* (Tomris Giritlioğlu, 1991)

olmuştur. Yazarının ifadesini matematiksel söyleme çevirecek olursak, *Şehrin İtirazı*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (Reha Erdem, 2013) – *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004) işleminden çıkan sonucun kentle ilgili işlem satırları üzerine bir sunum. İzini sürdüğü, iki film arasındaki farklardan yola çıkarak, Gezi Direnişi'nin ardındaki dinamikler ve isyan eşiğinin koşulları.

**Baudelaire** Amca *Paris Sıkıntısı*'nda (1869) kenti hastane, kerhane, araf ve hapisane olarak tanımlamasına neden olan gelişmelere ince ince dokundurur. Kent böyle olunca, sakinlerinin hasta, doktor, hakim, gardiyan, mahkum, ölü yıkayıcı, pezo ve fahişelerden oluşmasına şaşmamak gerek. Paris asi olmasın da ne yapsın? İstanbul asi şehirler listesine adını yazdırmasın da ne yapsın? Hayal dokuyup deneyim yumurtlayan can sıkıntısının şehirlerde barınamaz hale gelmesi eski bir hikaye. Modernist etiketi altında pazarlanan şehirler ise can sıkıntısının yerine isyana teşvik eden şehir sıkıntısını koydu. *Şehrin İtirazı*, kentin asileşmeden önceki ruh halinin filmlere yansıyan belirtilerini bazı kavram ve olgular üzerinden sorgular: Yabancılaşma, varoluş engelleri, bellek yitimi, kopukluk, bunalım, kaçma arzusu, isyan arzusu, arafta salınma. Sadece ölenlerin terk edebildiği kentlere ihtiyacımız var mı sahiden?

Otoyollarda ararım hiçliğini, seni ve o güzel vinçlerini  
Er geç tadacağız yitip giden badem ağaçlarının lanetini

Tuğlalardan geleceğimizi örmektir yaptığımız. Konformizm virüsü agresif bir tutumla her yanı kaplar. Azınlığın derdi çoğunluğu gerer ama bu sorun yaratmaz. Sorun yaratan, çoğunluğun derdinin azınlığı germesidir. Çoğunluğun hiçlik hali, kendine otorite arar. O otorite ki çoğunluğun işbirlikçi takdirini azınlıkla hesaplaşarak kazanırken, varlığını daim eyler. Yasal olanın otoriter gücü, hukuki ve insani olanın haklılığını bile isteye göz ardı eder. Ekonomik göstergelerin kendisi olmasa da, yorumları yalanlara yardım ve yataklık eder. Büyüyen ekonomimiz değil, -ne kadar makyaj yapılırsa da tipsizliğini saklamaktan aciz- betondan kentlerimiz olur. Şehrin sıkıntısını kendilerine dert eyleyip üzerlerinde taşıyanlar bütünü içinde ne kadar bir yer tutar? Sözleri beton blokları aşip adreslerine ulaşabilir mi? Böcek olarak yaşamının engin huzurunda debelenenlerin sözlüğünde sıkıntı sözcüğü var mıdır? Hayatın kanunu: Gerilen yay nihayetinde boşalır. İsyan dediğin kendini yeniden bulma arzusunun ifadesidir.

**Godard** Amca'nın saptama ve eleştirileri sanki dün söylenmiş gibi. Modernizasyon ve kent reformu kapitalist ruhların en renkli yumurtalarıdır. Devasa kent parklarının yapılma nedeni bahçelerin betona kurban edilmesidir. Parklar kitlelerin gazını alır. Ahlaki ve insani dokuların para karşısında şansının olmadığı, tüm zamanların değişmez gerçeklerinden biri, bunu asla unutmayalım. Ve hayatın sergilediği en kolaycı tutumlarından birinin her şeyi olduğu gibi kabullenmek olduğunu da. Düzen, herkesten ayakta kalmak ve uyum sağlamak için muamele becerisini arttırmasını bekler.

**Deleuze** Amca'nın zaman-imge sineması nedensel bağlantıların kurduğu hareket--imge sinemasını ortadan kaldırarak hiçbir-yer ve hiçbir-kişi anlatılarını oluşturur. Sonuç: Şizofrenik mekanlar disosiyatif kimlikler doğurur.

Sırası gelmişken, erkekler dünyasının hastalıklı ruh haline tanı koymanın en kestirme yolu kurdukları kentler ve kent kültürsüzlüğü olsa gerek. Bu kentlerin kurucusu kim? Egemen bakış, doğanın hakkından gelme, becerme, iktidar olma ve erkeklik takıntılarının kentlerin bu hale gelmesinde oynadığı baskın rolü göz ardı etmek mümkün değil.

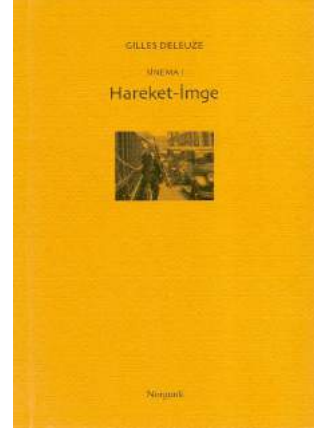
Tematik kısıtlılıktan kaynaklanan ve yer yer aşıldığında bile rahatsız etmeyen doğal sınırlamalara rağmen film çözümlerindeki doyuruculuk dikkat çekici. Açılış ve kapanış filmleri **Erdem** sinemasını onore etse de başroller **Antonioni** ve **Pirselimoğlu** tarafından oynanıyor. Karakter oyuncumuz **Godard**. **Söylemez** rol çalıyor. İkinci okuma sırasında **Çoğunluk** (**Seren Yüce**, 2010), **Olmı**, **Rosi**, **Hsiao-Hsien** ve **Ming-Liang** burada olmalıydı diye düşünmeden edemedim. Redaksiyon sorunları oldukça az. Dizin yok, belki de gerek görülmedi. Görsel materyalin kullanımı bir sinema kitabının nasıl düzenlenmesi gerektiğine örnek gösterilecek düzeyde. Ama en önemli silahı anlatım dilinin akıcılığı ve dili kullanma becerisi. Darısı İsyankar Şehir'in öyküsüne olsun... Pek yakında!

**Doğu Şenkoy**

# SİNEMA I: HAREKET – İMGE

Gilles Deleuze

Çeviren: Soner Özdemir  
Norgunk Yayınları  
2014 / 289 sf.



Filozof Gilles Deleuze'ün *Sinema I, Hareket – İmge* kitabı nihayet Türkçe'de. Deleuze'ün sinemayı bir felsefi ürün yani bir düşünsel faaliyet olarak nitelendiren ilk filozof olduğu kolaylıkla söylenebilir. Sinema, Deleuze'e göre, hem düşünsel bir kavrayış ihtimali ortaya koyar hem de düşünmek için sinema alıcısını kışkırtacak bir içerime sahiptir. Bu kavrayış, sinemanın salt eğlence ürünü bir yaratım olduğu yolundaki görüşü aşmak ister. Sinema bize bol miktarda imge ve gösterge sunar: Felsefenin ve felsefecinin görevi ise, bu türden özgün bir pratiğin teorisini oluşturmalıdır. David Hume, Benedict Spinoza, Immanuel Kant, Henry Bergson, Michel Foucault gibi filozoflar bu türden bir teorileştirme imkânının yolunu yapmak için Deleuze'ün başvurduğu filozoflardır.

Deleuze'e göre, filozofun ortaya bir sorun koyma etkinliği içerisinde çalışması olmazsa olmazdır. Onun sinema kuramına göre, sinema tarihi iki farklı kategori altında incelenebilir: 1) Hareket – İmge ve 2) Zaman – İmge. Sinemanın içerik olarak donuk pozlardan çok daha farklı bir öğeye sahip olduğunu düşünmek gerekir ki bu da “ayrıcalıklı bir anın” çekip alınmasıdır. Sinema bir yığın an içerisinde tikel olarak seçilip alınmış bazı özel anları sinema alıcısına ulaştırır. Bu sayede, karakter ya da karakterlerin hareketleri bir bütün içerisinde alt kümelere bölünebilecektir.

Kitap, sinemanın İkinci Dünya Savaşı'na kadar sürdüğü kabul görmüş olan ilk dönemini işte bu hareket – imge nosyonu çerçevesinde açıklamaktadır. Harekete geçme ya da özne olma isteği, bu tarihsel süreç içerisinde gayet anlamlıdır. Ancak savaşın ve faşizmin ortaya çıkardığı akıl almaz yıkım, kişilerin kendi hayatları üzerindeki kontrol mekanizmalarını ağır bir biçimde aşındırmıştır. Bu dönüşüm,

“hareket – imge” kavramından “zaman – imge” kavramına geçmeyi zorunlu kılar. Kitabın cevaplamaya çalıştığı soru da zaten budur: Bilincimiz yalnızca imgelere ev sahipliği yapıyordur ve bu imgeler niteliksel açıdan herhangi bir yer kaplamıyorlardır ama uzayda ise sadece hareketler söz konusudur ve bunlar imgelerin aksine yer kaplarlar. Bu iki düzlem arasında hareket etmek nasıl mümkündür? Bu soru felsefi olarak ortaya konmuştur ve sinema kuramını yakından ilgilendirmektedir.

Hareket yalancı bir imge değildir. İmge ise, sanıldığı gibi aksine, hareketi mümkün kılan herhangi bir unsur barındırmaz. Hareket ve imge arasında içsel bir bağ mevcuttur ve **Deleuze** bunu göstermek için **Bergson**'a başvurur. Zihnimize var olan imgeler, duyumlar aracılığıyla elde edilir ve çağrışımlar sayesinde harekete geçirilirken, sinemanın sunduğu görsel ve işitsel imgeler dolaylı bir biçimde sinema perdesinden bize yansır. **Bergson**'un “süre” kavramını hatırlatan bir düşünme biçimidir bu. Bergsoncu süre kavrayışı, modern bilimin yaptığı gibi aksine, öznenin kendi zamansallığını dolaylı bir biçimde algılar. Dolayısıyla, sinemanın sunmayı başardığı bu dolaylılık sayesinde, imge ve hareketin kesişmesi mümkün olmaktadır.

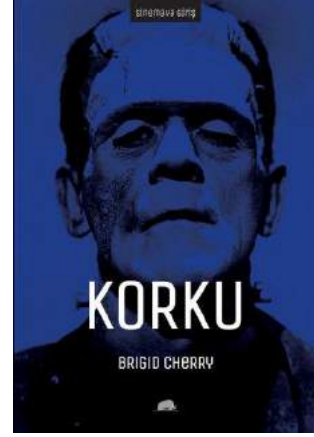
Sinemanın kendisine mal ettiği hareket ve zaman ile ilgili imgeler, filmin bütününde kendisine yer bulmuş olan imgeler ile ilişkili olarak “zihinsel göstergeler” ve “zihin haritaları” yaratacaktır. Bu zihinsel haritaların ve zihinsel göstergelerin oluşmasının temel nedeni, sinemanın sunduğu hareketin çeşitliliği sayesinde. **Deleuze**'e göre, göstergebilimsel sinema çözümlemesinin temel hatası burada yatmaktadır: Zihinsel bir gösterge bize imgesel olarak kendisini sunan bir göstergenin eş-değeri değildir. Aksine bize belirli konular eşliğinde görünen ve muhtelif duygulanımlara neden olan bu göstergeler oluş halinde var olmaktadır. Bu eşdeğerlik ilişkisi sinemanın sahip olduğu hareketi sabitlemek gibi bir tehlikeyi bünyesinde taşımaktadır. **Deleuze**'ün çabası ise, tam aksine, sinemanın hareketini yapısal olarak bünyesinde taşıdığı parçalar ile belirli bir devrim ve başkalaşım içerisinde sunmaktır.

**Kadir Gülen**

# SİNEMAYA GİRİŞ: KORKU

Brigid Cherry

Çeviren: Mine Zorlukol  
Kolektif Kitap  
2014 / 226 sf.



*Korku*, Kolektif Kitap'ın *Sinemaya Giriş Dizisi* adı altında yayımladığı çalışmalardan bir tanesi. Esasen İngiliz yayınevi Routledge'in *Film Guidebooks* seçkisinden çevrilen serinin *Fantastik*, *Suç*, *Belgesel*, *Kara Film* ve *Bilimkurgu* adlı beş yayını daha bulunuyor. Seri, kültleşmiş sinemasal imgelerin göz alıcı renk filtreleriyle sunulduğu estetik kapak tasarımı ile de dikkat çekiyor. "Sinemaya giriş" ibaresi, başlangıç seviyesinde, iyice sadeleştirilmiş ve kolay okunan bir derleme beklentisi oluştursa da, metin, içerdiği materyal açısından okuyucuya bu beklentilerden fazlasını vaat ediyor.

**Cherry**'nin gayesi korku sineması hakkında ahkam kesmek değil. Yazar, daha kitabın ilk bölümü olan *Korku Türü: Biçim ve İşlev*'de bir tür olarak korkunun sorunlarını tartışıyor. Önce tür kuramının iddiasını tanımlıyor, ardından kültürel bir gelenek kümesi olan ancak gün geçtikçe melezleşen tür kavramına dair yürütülen güncel tartışmalara değiniyor. Genel bir korku sineması tanımlaması yapmaktan kaçınarak, yapısını aksine, kullanılan genelgeçer terminolojinin, kategorileştirme alışkanlığının, uzlaşmacı söylemlere bel bağlamanın eleştirisi üzerine kuruyor. Metin boyunca ele alınan konular **Judith Butler**, **Laura Mulvey**, **Robin Wood**, **Slavoj Žižek** gibi kalburüstü kuramcılarının yanısıra farklı perspektiflerden onlarca alternatif araştırmacının çalışmalarıyla okuyucuyu farklı eleştiri alanları, bakış açıları ve disiplinlerle tanıştırıyor. Yararlanılan metinler arasında **Christian Metz**'in *The Imaginary Signifier*'ı gibi hala dilimize kazandırılmayı bekleyen önemli çalışmalar bulunması, Türkiye okuyucusu için, bu metinlerin genel bir izlekte nereye tekabül ettiğini göstermesi açısından değerli.



*Korku Estetiği ve Etkileri* adlı ikinci bölüm ***Das Cabinet des Dr Caligari*** (1920), ***Nosferatu*** (1922) gibi türün öncül filmlerini, 1950'ler *Hammer* filmlerini, ***Psycho*** (1960), ***Suspiria*** (1977) gibi kült statüsü kazanmış filmleri türün tarihsel evrimini atlamadan teknik ve estetik açıdan, bol örnek üzerinden çözümlüyor. Metin boyunca 1900'lerin başlarında üretilmiş klasiklerden 2000'lerin medya ve teknolojiyle haşır neşir olan modern yapımlarına kadar iki yüz kadar filme değiniliyor, yer yer bahsedilen filmlerden karelerle anlatım destekleniyor. *Korku Sineması ve Zevkleri* adlı üçüncü bölüm kitabın en büyük kozu; bu bölüm vampirler, yamyamlar, uzaylılar, psiko/fizyolojik hastalıklar ve başka canavarlarla dolu korku filmi külliyatında **Freud**'un *tekinsiz (uncanny)* kavramının, **Lacan**'ın *ayna kuramının*, iğrenme tepisinin, farklı *bakış açısı* kuramlarının (skopofili, cinsiyet-ötesi özdeşleşmeler), feminist ve queer perspektiflerin olanaklarını keşfediyor. **Cherry** bununla yetinmeyip korku filmi eleştirilerinde bizatihi uygulanan *psikanalitik* yaklaşımın sınırlarını aşıyor ve *bilişsel* yaklaşıma bir kapı aralıyor; izleyici özdeşleşmesinin yadsındığına lakin yalnızca bilişsel düzeyde bir "asimilasyona" uğradığının kabul edildiğine, korku duygusundan bilinçdışının etkilenmesinden ziyade aslen dramatik kurgunun izleme sürecinde etkin olduğuna, korku filmi izlemenin ergenler için bir çeşit erişkinliğe geçiş töreni olduğuna dair ilginç sosyo-psikolojik saptamaların bulunduğu bir yaklaşım bu.

Son bölüm olan *Korku ve Kültürel Durum* daha toplumsal bir bakışla ***Invasion of the Body Snatchers***'ın (1956) 1978, 1993 ve 2007'de yapılan dört farklı versiyonu üzerinden Amerikan politik tarihinin korku sinemasındaki temsillerini inceliyor. Bu bölümün içeriği, Fordizmin başarısızlığı, 11 Eylül saldırıları ve Irak Savaşı gibi olayların korku sinemasında birebir karşılığının bulunduğunu, hatta korku türünün başlı başına toplumsal semptomların görünür olduğu bir tarihe sahip olduğunu kanıtlar nitelikte. *Medya ve Teknoloji* alt başlığında, günümüzün gözetlemeci toplum yapısında, kaydedilemeyen gerçekliğin neredeyse anlamsız olduğu "medya kültürü"nde ***The Blair Witch*** (1999) ve ardılarının beslendiği damarlar aranıyor. Son olarak *Şiddet ve İşkence* alt başlığı korku sinemasının toplumdaki şiddetin artışı provoke ettiği, günah keçisi ilan edildiğine dair asılsız suçlamaların kimi çıkarıcı grupların politik hamleleri ile koşut olduğunu ortaya çıkarıyor. Bunu yaparken devlet eliyle yasaklanan ve suçlu ilan edilen filmlerin

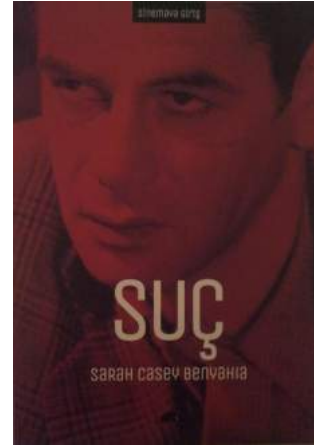
ilginç vakalarına yer veriyor. Kitap, karaçalışmaya alışılmış bu türü akademik düzlemde enine boyuna tartışarak, korku sanatını alışılmış önyargılardan soyutluyor. Zengin kaynakçası ve her daim eleştirel yaklaşımıyla, okuyucuya popüler kültürün bir kolu sayılan korku sinemasını tartışacak farklı zeminler sunuyor.

**Sertaç Koyuncu**

## **SİNEMAYA GİRİŞ: SUÇ**

**Sarah Casey Benyahia**

**Çeviren: Ahmet Birsen**  
**Kolektif Kitap**  
**2014 / 152 sf.**



Yazarın, suç kavramının beyazperdedeki temsili üzerine kaleme aldığı eser, kendi içinde dört farklı bölüme ayrılır. İlk bölümde konuyu derinleştirmeden önce suç kavramını hangi referans kavramlar üzerinden tanımlayabileceğimiz tartışılmaktadır. Bunu yaparken de yazar suç filmleri hangi film türlerini kapsar, biçim ve estetik olarak hangi anlatım kalıplarına dahil edilebilir, ideolojik olarak nerede durur gibi sorular üzerinden ilerlemektedir.

İkinci bölümde suç kavramının büyük bir alanını kapsayan 'şiddet' üzerinde durulur. Şiddetin sunum şekli ve beraberinde getirdiği 'sansür ve ideoloji' ikilisi uzun uzadıya tartışılırken, yer yer Kore Sineması ve Avrupa Sineması'ndan bahsedilse de odakta daha çok Amerikan sineması vardır. Bence kitabın en büyük handikabı da buradadır. Yapıt, belki de suç kavramının özdeşlik kurulabilecek karakter yaratmaya müsait bir alan oluşturan doğasından dolayı, tamamıyla ana akım sinemaya, ana akım içinde sınıflara ayırmak gerekirse de Amerikan sineması üzerine eğilmiştir. Bunlara ek olarak **Quentin Tarantino**'ya ayrılan hatırı sayılır

miktarda sayfa ve misyonla birlikte sinemayı ve sanatı, batı odaklı algılama görevini başarıyla yerine getirmiş bir kitap haline gelmiş!

Üçüncü bölümde suç filmlerindeki anlatı yapısı irdelenirken, *Gone Baby Gone* (Affleck, 2007), *Zodiac* (Fincher, 2007), *Cache* (Haneke, 2005) ve *El Secreto de sus Ojos* (Campanella, 2009) gibi günümüz yapımı filmler, başka suç filmleri ile karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilir. Bu bölüm çok daha derli toplu ve keyifli bir bölüm olarak karşımıza çıkar. Özellikle *Cache* ve *El Secreto de sus Ojos* filmlerinin tarihsel hafıza odaklı analizlerinde, hikayelerinin açtığı yol üzerinden, ülkelerinin siyasi geçmişleri ile kurulan bağların yer aldığı kısımların, kitabın en keyifli bölümleri olduğu söylenebilir.

Son bölümde ise suç filmleri ile ‘toplum ve ideoloji’ arasındaki ilişki irdelenir. Suç filmlerinin kamusal ve özel yaşam alanlarındaki suçlarla ilişkisi ile bu alanları temsil eden iki kurum olarak aile ve siyasi iktidar ele alınır. Bu bölümde daha çok politik suç filmleri ile ilgilenilir. Bu filmlerin, yalnız kahramanlar, belirsiz sonlar, şehir kullanımları ve anlatıyı tetikleyen öğeleri gibi ortak yanları analiz edilir. Daha sonra mafya ailesi ve gangster filmleri incelenirken, bu filmlerdeki karakterler, bireyselliğin ve girişimciliğin bir onaylaması olarak yorumlanır. Söz konusu karakterler Amerikan kapitalist ideolojisinin birer temsili olarak Marksist anlayışa göre analiz edilir.

Kitabın bol miktarda film örnekleri kullanması, ele aldığı konuların anlaşılmasını kolaylaştırırken; dağınık yapısı, takibi zor bir yapıya dönüşmesine sebep olmuş. Her ne kadar bölümlere ve başlıklara ayrılmış olsa da başlıkların bazen birbirini takip etmeyen, bazen de ayrışık duran yapısı, kitabın özgün bir metinden ziyade suç üzerine yazılan metinlerden oluşan bir derleme olduğu izlenimini edinmeye yol açıyor. Sonuç olarak birtakım sorunlarıyla beraber **Sarah Casey Benyahia**’nın bu kitabı, suç kavramının özellikle Amerikan sineması ve ana akım sinemada ele alınış şekli ile bu şeklin seyirciyle olan etkileşimi hakkında kafamızda bir resim oluşmasını sağlayan başarılı bir çalışma.

**Gökhan Gökdoğan**

# SİNEMADA TARİHİN GÖRÜNTÜSÜ

Oğuz Makal

Kalkedon Yayıncılık  
2014 / 409 sf.



Kitapla ilgili olarak vurgulanması gereken ilk unsur, sinema ve tarih ilişkisini oldukça zengin bir içerikle sunarak Türkçe literatüre önemli bir katkı sağlıyor olması. Yazar, genel bir çerçeve çizdiği giriş bölümünde öncelikle “tarih”in tanımsal tartışmaları üzerinden hem tarih yazımıyla uğraşanlar hem de tarih söylemi ve anlatı biçiminden yararlanacak sanatçılar açısından “tarih bilinci”nin önemini vurguluyor. Her ne kadar tarih “edebi yaratının kodlarına göre sürekli yeniden icat edilen metinsel bir yaratı” gibi görünse de geçmişi tarihe katarken gerçekliğe bağlı kalmanın, belge ve kanıtlardan yararlanmanın gerekliliğine işaret ederek, kitap boyunca kendisi de bu tutumu destekleyecek şekilde tarihsel olaylar / karakterlerle ilgili “tarihsel gerçekliğin” ne olduğu hakkındaki tartışmaları da içeren bir kurguyu tercihlemiş görünüyor.

Birinci bölümde, sinema izleyicisinin tarihsel filmlerle ilişkisinin sinemanın başlangıç tarihine kadar götürülebileceğine işaret ederek, bunun bir anlamda insanın ilkel dönemlerdeki “tanrı kahramanın” efsanevi öykülerinden, toplumun beklentilerine yanıt verecek “insan kahramanın” öyküsüne dek uzanan bir yolculuk olduğunu belirtiyor. Sinemanın başlangıçtan itibaren gerçeğin değil, teatral görüntüyü sunan **Méliés**’in kurmacalarının yolunu seçerek, öykü anlatmanın, mit, fantazy ve düşler yaratmanın bir aracı haline geldiğini; **Adorno**’nun deyişiyle, böylece yitirildiği sanılan “mit”lerin filmler aracılığıyla geri döndüğünü ve **A. Gance**’ın ifadesiyle de “bütün mitolojilerin ve mitlerin, bütün din kurumlarının, hatta bütün dinlerin (...) filmde kendi kurtuluşlarını beklediği ve kahramanların kapılara üşüştüğü” bir tablo sergilediğini söylüyor.

Sinemanın, izleyicinin tarihsel gerçekliğe ilişkin duygu ve düşüncelerini bir kurgu yardımıyla perdeden etkileme çabasının ardındaki motivasyonunu irdeleyen yazar, bu noktada özellikle modern çağ insanının, yaşamın anlamına dair yaşadığı varoluşsal boşlukta “mitlerini” yitirmiş olmasının önemine vurgu yapıyor. Monomitos olarak da tanımlanan Doğu ve Batı’daki tüm mitos kahramanlarının izlediği “kahramanın yolculuğu” modelinin aynı zamanda bir psikanalitik ve bilinç arayışı gibi unsurlar taşıdığını, her insanın gelişiminde büyük önem taşıdığını belirtiyor. Çağlar boyunca üretilen dramatik yapıtlarda olduğu gibi sinemada da “kahraman”ın niteliksel bir dönüşüm geçirdiğine işaret eden yazar, bu dönüşümün “monomitos”tan başlayarak sosyalist / toplumcu gerçekçi çizgideki filmlerin içinde yer alan “olumlu kahraman”a, Hollywood sineması geleneğinde bir fetiş haline getirilen “tapınmanın nesnesi olduğu ölçüde giriştiği göz alıcı eylemlerin gerçek amacı belirsiz” kahramanlarına, olumlu olmayan kahramanlara, “örnek kurban teması” içinde bulunan kahramanlara, kendine rağmen kahramanlara ve **Brecht**’in anti-kahramanlarına kadar farklılaşabildiğini söylüyor.

İkinci bölümde ise sinemayı çözümleyici, anlam üreten, tarihi anlaşılır yapan ve tarihin okunmasına farklılık getiren bakış açısıyla devrim sinemasından tarihsel olaylara, romanlaştırılmış tarihi yeniden canlandıran, savaşı eleştiren filmlerden tarihsel gerçekliği sorgulayan filmlere kadar uzanan bir kapsamda değerlendiriyor. Bunu yaparken okuyucunun hem sinema tarihi bilgisini hem tazeleyecek / zenginleştirecek bir biçimde yönetmenler ve filmler hakkında, hem de filme konu olan tarihsel malzemeyi özellikle bağlamından kopartmama adına kişi ya da olay hakkında detaylı bir bilgi aktarımının kurgusal olarak tercihlediği görülüyor. Yönetmenlerin sahip oldukları tarih bilincinin tarihi malzemeyi filme alma biçimlerini nasıl şekillendirdiğini açıklarken, sinematografik duruşlarının felsefi ve politik anlamdaki arka planını da kısaca özetliyor. Ayrıca, sinemada tarihin görüntüsü kadar reel yaşamda da sinemanın görüntüsü anlamında politik, kültürel, toplumsal, sanatsal alanlarda yarattığı etkileri aktarırken söz konusu etkinin karşılığını bulamaması ve pasifize edilmesi adına yapılan sansür uygulamaları hakkında da bilgi veriyor.

Yazar üçüncü ve son bölümde ise tarihi farklı okuma ve değerlendirmede yol gösterici olduğunu düşündüğü **Brecht**’in epik kuramından yola çıkarak sinema ve

tiyatro arasında kurulan ilişkiyi yine **Brecht**'in eserleri üzerinden tartışıyor. Son olarak **Brecht**'in etkisinde kalan ve diyalektik bir sinema için çaba gösteren **Godard, Angelopoulos, Straub** ve **Huillet** gibi sinemacılara ve filmlerine yer veriyor.

Kitabın bölümlendirilmesi sürecinde sorunlar olduğu göze çarpıyor. İspanya İç Savaşı filmleri neden ayrı bir alt bölüm olarak değil de romanlaştırılmış tarihi yeniden canlandırma filmleri adlı bölümün altında işlenmiş? Üstelik, **Hemingway**'in *Çanlar Kimin İçin Çalışıyor* kitabının uyarlaması olan film dışında bu başlıkla ilişkilenen başka bir örnek vermiyor. İlaveten, savaş eleştirisi filmlerde, romandan uyarlanarak senaryolaştırılan çok sayıda örnek söz konusu. Ayrıca gerek redaksiyon konusunda yapılan hatalar gerekse de metin içinde alıntılama ve fazlalığa bağlı olarak yer yer yazarın kurduğu cümlelerde kendi sesinin bilinçli ya da bilinçsiz geri planda kalması, kitabın dilinin akıcılığını ve okuma keyfini sıkıntıya sokuyor. Hele ki yazardan böylesine yüklü bir sinema-tarih ilişkisine dair bilgi aktarımından sonra kitabın sonunda toparlayıcı bir genel değerlendirme içeren bir sonuç bölümü beklerken, üçüncü bölümün sonuna iliştilirilmiş bir "sonuç yerine" bu beklentimizi boşa çıkartıyor. Üstelik bu başlık altında da yazarın, kendine ait bir son cümle hariç **Baudrillard**'ın görüşlerini aktarmayı tercih etmesi de cabası.

**Nihat Dağıstan**

## KARANLIKTA UYANANLAR\*

İlker Mutlu

Hava döndü işçiden işçiden esiyor yel  
Dumanı dağıtacak yıldız-poyraz başladı  
Bahar yakın demek ki mevsim böyle kışladı  
Bu fırtına yarınki sütlimanlara bedel  
Hava döndü işçiden, işçiden esiyor yel

Can YÜCEL, *İşçi Marşı*

“Üç fukara değil. Fabrikaya her türlü zararı vermekten çekinmeyecek üç bozguncu.”

Filmin bir yerinde **Kenan Pars**, işçilerden yana tavır koyan patronu **Fikret Hakan**'a böyle der. İşçiyle barışık olmanın yollarını arayan patron karakteriyle bu film, uzaktan uzağa *Metropolis*'i (**Fritz Lang**, 1927) çağrıştırır. Sinemamızın bir avuç işçi filmi içerisinde en nadide parça durumundaki, **Ertem Göreç - Vedat Türkali** işbirliğinden çıkan bu eser, bugün 50 yaşında ve söyledikleriyle de asla eskimeyeceğe benziyor...

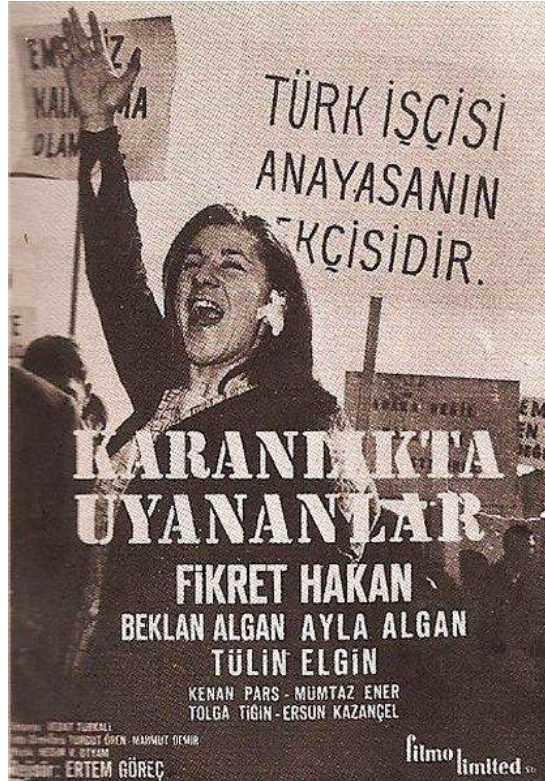
Filmi bilmek ve daha önce izlemiş olmakla birlikte, yapıldığı dönemi tekrar hatırlayıp analiz etmek adına, **Halit Refiğ**'in *Ulusal Sinema Kavgası*, **Gülseren Güçhan**'ın *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması* ve **Alican Sekmeç**'in *Emeğin İzinde Bir Sinemacı: Ertem Göreç* isimli kitaplarını yeniden okudum. **Gülseren Güçhan** kitabına *Karanlıkta Uyananlar*'ı dahil etmemişti ama sinemamızdaki köyden kente göç ve bireyler arası ilişkiler üzerine önemli

---

\* Çıkış yılı 1965 olan filmin 50. yaşını 2015'te kutlamamız gerekirdi. Bir senelik gecikmeyle ilgili açıklamamız için Sekans'ın bu sayısının 5. sayfasındaki dipnota bakınız.

tespitleri vardı. **Alican Sekmeç**'in kitabı filmle ilgili çeşitli röportaj ve görüşler içermesi açısından bana çok yardımcı oldu. **Halit Refiğ**'in kitabında belirttiği siyasal görüşlere katılmamakla birlikte, bu önemli sinema adamımızın özellikle '60lardaki sinemamız, asıl Yeşilçam Sineması üzerine görüşlerine yüzde yüz katılıyorum. Gerçekten de Yeşilçam'ın, hatta başlangıcından '70lerin sonlarına kadar gelen sinemamızın bir halk sineması olduğu gerçeği inkar edilemez. Bir kere **Refiğ**'in de belirttiği gibi, doğrudan patronların parasıyla değil, Anadolu işletmecilerinin seyircinin isteği doğrultusunda film yapımını yönlendirmek için patronlara sağladığı bonolarla yürüyen bir sanayi söz konusuydu. Bugün herkesçe bilinen, tanınan yıldızların, **Yılmaz Güney**'in, **Ayhan Işık**'ın, **Cüneyt Arkın**'ın, **Türkan Şoray**'ın ve daha nicelerinin ortaya çıkışında bu sistemin payı vardır.

**Karanlıkta Uyananlar** da bu dönemde yapılan filmlerden biri. Aslında halk adına, onu bilinçlendirmek adına, halka rağmen yapılan filmlerden biri. Neden "halka rağmen"? Çünkü halkın talep ettiği o melodramlardan, sulu güldürülerden biri değil, bir sendikanın kuruluş ve hareket tarzını ince ayrıntılarla anlatan, enikonu politik bir film.





1957'de tekrar seçimleri alan Demokrat Parti (DP), fikir ve sanat çalışmalarını üzerindeki baskısını iyice artırır. Bu, sanatçı ve düşünürlerin birçoğunu "bana dokunmayan yılan bin yaşasın" cılığa iterken, bunlar gibi düşünmeyen bir avuç aydın ve sanatçıyı da bir araya gelmeye iter. Özellikle eleştirmen, yazar ve yönetmenlerin birlikteliklerinden önemli sonuçlar alınmaya başlanır. **Dokuz Dağın Efesi** (Metin Erksan, 1958), **Üç Arkadaş** (Memduh Ün, 1958), **Düşman Yolları Kesti** (Osman Seden, 1959), **Karacaoğlan'ın kara Sevdası** (Atıf Yılmaz, 1959) gibi eserler bu dönemin ürünleridir.

1950-60 arasındaki 10 yıllık devre içinde Türk sineması dil bakımından büyük bir aşama geçirir. Hollywood sinemasının etkisinde de olsa, Türk sinemasının yapım ve çekim özelliklerinin oluşturduğu bu dil, süssüz, gösterişsiz, net bir dildir. 1960 başlarında artık konuşur hale gelen bu sinema, ne söyleyeceğini bilememenin şaşkınlığı içerisindedir.

Derken, 27 Mayıs 1960 sabahı Türkiye'de bir devre kapanır. 27 Mayıs ülkeye bir umut getirmiştir. "Bu umutlu hava içinde her yeni çıkış, her yeni fikir ilgiyle" karşılanmaktadır. Hemen **Gecelerin Ötesi** (Metin Erksan, 1960), **Namus Uğruna** (Osman Seden, 1960), **Dolandırıcılar Şahı** (Atıf Yılmaz, 1960) gibi filmler ortaya çıkar ve olumlu yankılar yapar. Derken, askeri ihtilalin belli bir fikre ve ekonomik görüşe dayanmaması, her şeyin söylenebildiği bir ortamın meydana geldiğinde kimsenin söyleyecek bir şeyinin bulunmadığının anlaşılması gibi unsurlar umudu alır, yerini karamsarlığa bırakır. Bundan sonra yapılan **Otobüs Yolcuları** (Ertem Göreç, 1961), **Şehirdeki Yabancı** (Halit Refiğ, 1962) benzeri kendi zamanlarının oldukça değerli filmleri, pek sıcak karşılanmazlar.

Bu arada aydınlar ve basında Türk sinemasına karşı düşmanca bir tavır oluşmaya başlamıştır. Ama beklenmedik şeyler de olur hayatta: **Susuz Yaz** (Metin Erksan, 1963), Berlin'de En İyi Film seçilir ve **Gurbet Kuşları** (Halit Refiğ, 1964) hem seyirci tarafından tutulur, hem de özellikle Asya ülkelerinde inanılmaz seyirci toplar. Bu durum film yapımcılarını toplumsal konulu filmler yapma konusunda cesaretlendirir. **Karanlıkta Uyananlar** (Ertem Göreç, 1965), bu ümitle girişilen iddialı yapımlardan biridir.

“Filmin çekiminde kıymetli yardımlarını esirgemeyen “MARSHALL” boya fabrikasına teşekkür ederiz.” Film bu yazıyla başlar ve **Nedim Otyam**’ın müziği eşliğinde jenerik akarken yeni bir günün başlangıcında İstanbul’u, güneş henüz doğmaktayken izleriz. Bu anlar çoğumuzun daha bilmem kaçınıcı uykusunda olduğu anlardır ve biz uykudayken o “karanlıkta uyananlar” çoktan işlerinin, çalıştıkları fabrikaların yolunu tutmuşlardır. Jenerikte film yapımcıları sadece MARSHALL boya fabrikasına teşekkür etmekle kalmaz, kendilerine büyük figüran desteği veren, başta TÜRK-İŞ olmak üzere, tüm işçi sendikalarına da minnetini sunar.

İlk sahnede işçileri, işçibaşı Ekrem’in (**Beklan Algan**) yönlendirmesiyle koca bir tankı yerine oturtmaya çalışırken izleriz. Nihayet iş başarıp kalabalık sevince boğulunca yaşlı usta Nuri (Mümtaz Ener) filmin sendikalaşma temasını simgeleyen ilk lafı eder: “Hüner kafayı doğru yolu bulmaya işletmekte. Yoksa neye yarar yaptığın?”.

Ekrem, patron Şeref Bey’in (**Atıf Tuna**) oğlu Turgut (**Fikret Hakan**) ile ev taşımak için fabrikadan ayrılırken, işi kontrol etmeye gelen babası, yapılan işçiliği beğenir ve över. Ancak işçiler bu kuru övgüden hoşnutsuzdur. Aldıkları para onlara yetmemektedir. Üstelik çalışma şartları da ağırdır. İthal boyaya karşı yerli boya üretmek derdinde olan patron, bu çaba içerisinde iken işçilerine zam yapamayacağını belirtir. Sendika olaylarına karışan üç işçinin de işine son verir.

İşkolik babasının aksine hovardalığa düşkün olan Turgut’un en yakın arkadaşlarından biri de Ekrem’dir. Ekrem’in çocukluğundan beri oturduğu ama kurtulmaya can attığı kenar mahalleye vardıklarında, Turgut babasının işten çıkardıklarından birinin o mahalleden olduğunu öğrenir.

Sokaklarında top oynayan çocukları, dökük ahşap binaları, seyyar satıcıları ve basma entarili kızlarıyla o dönem filmlerinde başarıyla yansıtılan kenar mahallelerden birisidir burası. Ekrem’in terk ettiği evin sakinleri arasında onu küçüklüğünden beri seven Fatma (**Ayla Algan**) da vardır. Bu gizli sevdadan habersiz Ekrem ise onu kardeşi görmektedir.

Şeref Bey, sonradan şans yüzüne gülüp zengin, fabrika sahibi olmuş eski bir işçidir. Çalıştırdıklarının çoğu da eskiden birlikte ekmek peşinde koştuğu insanlardır. Oğlu Turgut'un genç işçilerle yakın ilişkisi, bu insanlarla aynı mahallede oturdukları yıllara dayanmaktadır. Oysa şimdi Şeref Bey farklı bir sınıfa dahil olmuştur; kendi karını gözetecek, kendi yeni sınıfından yana tavır koyacaktır. Bununla beraber, Şeref Bey'in yerli üretim taraftarı, sempatik bir tarafı vardır ve ithalatçılarla karşı karşıya kalmak pahasına, bunda ısrarlıdır. İthalatçılar da buna karşılık onun müdürü Fahri'yi (**Kenan Pars**) elde ederler. Hammadde sıkıntısına düşen Şeref Bey, kaliteden ödün vermek durumunda kalacaktır.

Şeref Bey'le eskiden beri çalışan, onu çok iyi tanıyan emektar Nuri Baba ve arkadaşları, çalışanları kendi sendikaları altında örgütlenme savaşı vermektedirler. Yaşam zorlukları ve işverenin anlayışsızlığı onları greve sürüklemektedir. Mahmut adında bir işçi, sendika çalışmaları esnasında olan biteni Şeref Bey'e taşımaktadır.



Art arda yaşadığı çıkmazlar Şeref Bey'i yorar ve Şeref Bey kalp krizi geçirerek ölür. Turgut, mecburen, babasının yerini alacaktır. Ama bu durum serkeş bir yaşam sürmeye alışkın Turgut'u şaşkına çevirir. Bir yandan arkadaşlarının zam ve işten çıkarılanların dönüşü için yaptıkları istekler, öte yandan baştan

kendisini teslim ettiği idarecilerin dolapları, onu şaşkına çevirir. Yine de arkadaşı işçilere sabırlı olurlarsa sorunlarını çözeceği sözünü verir.

Bu arada Turgut, Fahri Bey'in ressam yeğeni Nevin'le (**Tülin Engin**) yaklaşırken, işçi isteklerini karşılamada çekinik davranışı sebebiyle kendisiyle tartışan en yakın arkadaşı Ekrem ile araları açılır. Borç batağına sürüklenen Turgut'un Nevin'le de ilişkileri bozulurken, Ekrem, Fatma'nın ilkin reddettiği ilgisine bu defa karşılık vermeye başlar.

Boya numunelerinin kalitesiz çıkışı, Turgut'un çok güvendiği bir satışa ket vurur. O da fabrikayı elden çıkarmak zorunda kalır. İşçiler, yeni işverenlerin kendi sendikalarına geçmeleri karşılığında çalışmaya devam edebilecekleri yolundaki tekliflerine karşı çıkar ve grev kararı alırlar. Aileleri ev başka fabrikaların işçileri de onları destekleyecektir.

Film, o "existansializm'e sığınan", çevresine duyarsız, aşırı derecede batı hayranı, başkentlerini Paris gören sanatçıların sığındığı, sürekli içip nutuklar attığı, bir nevi komün evi gibi duran köşk sahnelerinde oldukça iyi temsil edilir. Bu gruptan olup, boya fabrikasının duvarlarını resimlendirme işini alan Nevin, üstelik işçilere karşı kurulan tezgahlara bire bir şahit olmasına rağmen, resminin harap edildiğini gördüğü gün, suçlunun fabrikadaki işçiler olduğu düşüncesine kapılacak ve hiçbir şeyden habersiz bu işçilere saldıracaktır.

İki sınıfın oturdukları muhitler birbirlerinden keskin hatlarla ayrılırlar. Şeref Bey'in son derece muntazam, köşeli bir mimariye sahip konforlu köşkünün asfalt yolu, evin kapısına kadar uzanır iken, gecekondular ve harap, eski evlerden oluşan kenar mahalledeki yapılaşma düzensiz, evler derme çatma, sokaklar çamur deryası bir haldedir. Sinemamız bu tür mahalleleri yansıtmakta iyidir. Hikayelerini genelde buralardan seçer. Ama bu mükemmellikte bir anlatımı (gecekondulardan fabrikaya bağlanan çamurlu yokuşlardan inen işçileriyle) en güzel veren **Atıf Yılmaz**'ın çektiği **Utancı** (1972) filmi olmuştur.

Filmin ilginç bir detayı da, o dönemde iç içe yaşadığımız ve her sınıfa yayılan azınlıkları net ve oldukça detaylı aktarıyor olması oluşturmaktadır. Gerçekten de fabrikada çalışan, aynı kenar mahallede oturan işçiler arasında Ermeni'si,

Rum'u da vardır ve bizdendirler. Patronlar arasında da Ermeni karakterlere yer verir film. Daha sonraki, özellikle '70 sonrası filmlerde pek bu karakterlere rastlamayız. Bu çeşitlilik gider, yerini yöre çeşitliliği alır.

Sinemamızda işçi sorunlarına eğilen film sayısı, sanırım yine korkunun getirdiği otosansür nedeniyle, iki elin parmakları kadardır. İlk ağızda akla gelenlerin dökümünü yapmaya başladığımızda da, bunların çoğunun işçi filmi değil, ama karakterlerini işçiler arasından seçmiş filmler olduğunu görürüz. Oysa bu film gibi, *Demiryol* (Yavuz Özkan, 1979), *Maden* (Yavuz Özkan, 1978) gibi, *Çark* (Muzaffer Hiçdurmaz, 1987), *Güneşli Bataklık* (Süreyya Duru, 1977) gibi ve *Ahmet Akıncı'nın İş* (1994) ve *Ekmek* (1996) ikilemesi (ki seyirciye neredeyse hiç ulaşmamıştır) gibi filmlerin de sinemamızda yapılması gerekiyor. Bu ülkede İşçi Filmleri Festivali diye bir festival var. Orada çok az yerli film gösteriliyor ve bunlar da genellikle sadece karakterleri içinde işçi bulunanlar.

Bugüne değin izlediğim işçi filmlerinin çoğu yarınlara dair çözüm önerileri sun(a)madan bitiveriyorlar. *Karanlıkta Uyananlar* için de durum böyle oluyor. Belki birlik olmanın, sendikalaşmanın değerini anlatmayı başarıyor film, ama bunun kalıcılığının nasıl sağlanacağı yönünde bir önermesi yok. Turgut, fabrikayı teslim almaya gelen tröstlere karşı eli kolu bağlanmışken fabrikayı yasa gereği hakları olan yirmi gün daha "kendilerine" çalıştırmaları için işçilere bırakır ve ayrılır. Ya o yirmi günden sonrası?

Oysa ki sendikal mücadeleyi en iyi bilen sinemacılardan bir olarak **Ertem Göreç**, filminde bu soruya da cevap verebilirdi. Gerçekten de SİNE-İŞ sendikasının kurulmasında büyük emeği olmuştu **Ertem Göreç**'in. Filminin yapımcısı da yine aynı sendikanın kurucularından olan, bir başka usta yönetmen, **Lütfü Ö. Akad**'dı. **Akad** da 1975'te yapacağı *Diyet*'te aynı şeyi yapacak ve filmi çıkış yolu göstermede yetersiz kalacaktı.

'60 ihtilali sonrası gelen özgürlük ortamı 1962'de çıkarılan 274 sayılı Sendikalar Kanunu ile işçilere sendika kurma hakkını da getirmiştir. Sinema çalışanları da oluşan akımın dışında kalamazlar ve Türkiye Sinema İşçileri Sendikası (Sine-İş) kurulur. Güzel kazanımlar elde edilir. Stüdyolarla toplu sözleşme yapılıp %300 oranında bir zam alınır mesela. Ama yürümez.

Kurucular asıl işleri olan yönetmenliğe zaman ayırabilmek için sendika yönetiminden ayrılmak durumunda kalırlar. Arkalarından gelenler kurulu sistemi sürdüremezler. Neticede sendika kapanır ve aynı bizim işçi filmlerimizdeki gibi, mücadelenin asıl sonunu görmek biz seyircilere nasip olmaz.

**Vedat Türkali**, senaryoyu ilk yazdığında bunu kendisine sipariş veren yapımcı yönetmenin (adını vermez) ürküp kaçtığından bahseder. Bu olayı **Ertem Göreç**'le paylaşır ve fikrini almak için senaryoyu kendisine verir. Okuduğu senaryoyu beğenen **Göreç**, konuyu **Beklan – Ayla Algan** çiftiyle paylaşır. Onlar da hikayeye heveslenerek filmin yapımcısı ve oyuncusu olmak istediklerini söylerler ve böylece **Filmo Ltd.** kurulur. Filmin Amerikan karşıtı söylemine rağmen, Alganların Amerikalı dostları **Eddie**'nin de (soyadına ulaşamadım) filme büyük miktarda para sağladığını belirtiyor **Vedat Türkali Alican Sekmeç**'in kitabında.

**Lütfü Akad** prodüksiyonu yönetecektir. Sonradan yukarıda bahsi geçen **Çark** filmini çekecek olan **Muzaffer Hiçdurmaz** da yardımcıdır. Filmin satışı için bir star aranır ve **Fikret Hakan**'da karar kılınır. **Fikret Hakan** işçi genç yerine kapitalist patronun oğlunu oynamayı tercih eder. Asıl dramın ona olduğunu düşünür. Bu şekilde oyuncu listesi de hazır hale gelir.

**Ertem Göreç**, kalabalık sahneler için **Türk-İş** genel başkanı rahmetli **Kemal Türkler**'den büyük destek aldığını belirtir. Ancak fabrika çekimleri neticesinde işçilerin sendika, grev gibi, kanuna rağmen halen habersiz oldukları şeylere karşı bilgilenmeleri korkusu neticesinde hiçbir firma fabrikasını onlara vermek istemez. Sonunda **Marshall** boya fabrikası sahibi ikna edilir ve fabrika sahneleri orda çekilir.

Filmin Amerikalı yapımcısı **Eddie**, Amerika'ya dönünce başı derde girer. CIA'den çağrılır ve Amerika aleyhtarı bir filme para yatırmakla suçlanır. Neticede Türkiye'den filmin bir kopyası istenir ve izlenir. **Ertem Göreç** şöyle devam ediyor: "CIA ajanları filmi seyrettikten sonra gülmüşler. "Bu da bir şey mi, bizde bundan çok daha fazla Amerikan aleyhtarı film çekiliyor.", deyip kopyayı geri vermişler. **Eddie** de rahat bir nefes almış."

Film ilk çıktığında ilgi görür. Ancak bir süre sonra sabotajlar başlar. Kayseri’de bir açık hava sinemasında oynarken, ses bombası atılır, perde yırtılır, yaralananlar olur. Sinema sahibi tehdit edilir. **Antalya Film Festivali’nde Beklan Algan** linç edilmekle karşı karşıya kalır. “Komünistler Moskova’ya” naraları eşliğinde mitingler yapılır. Bunlara tepki göstermek isterler, ama kendilerine mikrofon verilmez.

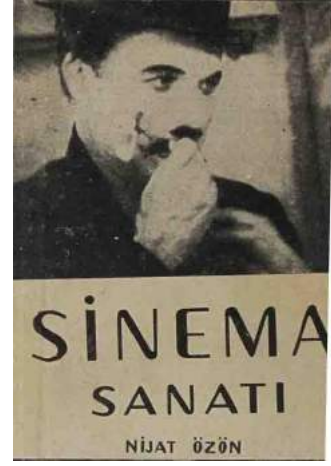
Yetmiyormuş gibi, bu tepkilerinden ötürü film tekrar sansüre gönderilir. Dört kere sansüre girip çıkan film sonunda aklanır, ama saldırılar daha da yoğunlaşır. Seyirci korkar. Filmi oynatacak sinema bulamazlar. Filmde sevişen **Algan** çiftinin aslında kardeş oldukları iftirası bile atılır! Neticede film, yapay bir ticari başarısızlığa uğratılmış olur.

Türk sinemasının kendi yapım koşullarından gelen bazı aksaklıklar bir yana, dönemine göre yürekli anlatımıyla, yerinde oyunculuk ve mekan kullanımıyla, günümüzde bize ütopya gelen, o zamana ait gerçek durumlarıyla film, elli sene sonra bile akıcılığından izlenirliğinden bir şey kaybetmiyor. İnsanın o son bölümdeki grev sahnesindeki gibi kabını kaçağını, evdeki yemeğini, eşyasını, pankartını kapıp, onlar gibi koşar adım, direnen boya işçilerinin arasına katılası geliyor...

## SİNEMA SANATI

Nijat Özön

Sinema Yayınları  
Ekim 1956, Ankara / 116 sf.



Sinema dergisi yayınlarının ilki olarak Ankara Güney Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.O. tarafından basılmış olan Nijat Özön'ün *Sinema Sanatı* adlı kitabı, Ekim 1956'dan bugüne kadar varlığını sürdürmüş durumda. İyi ki de sürdürmüş çünkü elimizde sıkı bir sinema yayını bulunuyor. Özellikle, sinema ile haşır neşir olmak isteyenler için çok iyi bir başlangıç kitabı.

1927-2010 yılları arasında yaşamış olan Özön, Ankara Üniversitesi'nin Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı ile Kütüphanecilik eğitimleri almış. Dil ve sinema alanlarında pek çok çalışmaya ve yayına imza atmış olan Özön, Türkçe'ye ilişkin dilbilgisi kitapları, yazım kılavuzları ve sözlükler hazırlamış; sinema üzerine yazılar üretmiş, dergiler çıkarmış ve birçok kaynak kitap yazmıştır. Sinema tarihi ve sinema terimleri sözlüğü çalışmalarında da bulunan Özön, sinemanın öncü kuramcılarının yapıtlarını (*Film Duyumu*, *Film Biçimi*, *Sergei M. Eisenstein*, *Sinemanın Temel İlkeleri*, *V. I. Pudovkin*, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, *Andre Bazin*) ve bazı önemli filmlerin senaryolarını (*Potemkin Zirhlisi*, *Sergey M. Eisenstein*, *Cehennemden Dönüş*, *John Ford*, *Harp Esirleri*, *Jean Renoir*) Türkçeye çevirmiştir. *Sinema Sanatı*, Özön'ün sinema alanında yazmış olduğu kitapların ilkidir.



Kapağında **Charles Chaplin**'in *City Lights* (Şehir Işıkları, 1931) filminin final sahnesinden bir karede Şarlo'yu görmekte olduğumuz kitabımızın sararmış yapraklarını çevirmeye başlıyoruz. *İçindekiler* bölümü kitabın son sayfasına konmuş. **Özön**, önsöz yerine *Birkaç Söz* ile karşılıyor bizi ve kitabının başında ettiği bu birkaç söz ile aslında çok şey söylüyor. Sinemanın bir dil olduğuna vurgu yaparak sinemanın sadece bir eğlence aracı olarak görülmesine sitem ediyor. Sinema konusundaki cahilliğe, bir iki yayın dışında neredeyse hiç yayın olmamasına işaret ediyor ve sinemaya seyirci kalınarak sinemanın anlaşılmayacağını dolayısıyla da kendi sinemamızın kurulamayacağını söylüyor. Kitabının derdinin yeni başlayanlar için bir giriş, bu yolda aydınları harekete geçirecek bir yapıt olma hedefinde olduğunu anlatıyor.

*Giriş* bölümünde *Sinema sanatını incelemenin güçlükleri* sıralanmış. Henüz herkesin evinde film oynatıcılarının olmadığı, filmlerin sadece gösterimlerde izlenebildiği yıllardayız. Eski filmlere ulaşım başlı başına bir sorun iken bir de buna film malzemesinin zamanla yahut kopyalanma sırasında maruz kaldığı bozulmayı da ekleyin. Şu halde, bellekte kalan izlenimlerle filmi değerlendirmek zorundasınız. **Özön**, o yıllar için, izlenen bir filmin sadece %60'ının görülebildiğini söylüyor ama bugünlerde bunun sekiz dakika kadar olduğu söylenmektedir. Buna bir de, sinemanın yeni ve gelişmekte olan bir sanat olmasından dolayı o yıllarda yapılan yeni anlatım denemelerini de ekleyelim. Filmi inceleyip yazıya dökceksiniz ama görsel bir malzemeyi hiç görmediğiniz okuyucularınıza yazıyla ne kadar anlatabilirsiniz?

Görülmesinde, anlaşılmasında ve yazılmasında bu tür zorluklar bulunan sinemanın geliştirilmesi ve yaşatılması için araştırmaların, sinemateklerin, derneklerin, devlet nüshalarının, sinema akademilerinin, enstitülerin, araştırma merkezlerinin, filmoloji çalışmalarının ve sinema yayınlarının önemine dikkat çekerek giriş bölümünü kapatıyor **Özön**.

*Sinema Sanatının Özellikleri* adını verdiği ilk bölümünde sinema sanatçısının ana malzemesi olan filmlerin fiziksel sınırlamalarından bahsediyor: Filmler henüz sadece 35 mm ve genelde siyah-beyaz, renkli kullanım %10 seviyesinde. Bu ilk bölümün ardından sırasıyla senaryo, görüntü, kamera, montaj, ses ve oyunculuk gibi filmi oluşturan tüm öğeleri ayrı ayrı bölümlerde ele alıyor

**Özön.** Hemen her cümlesi ile bize birçok bilgi aktarıyor. Aktarılan bilgilerin pek çoğunu da filmlerde nasıl kullanıldığına dair bol bol örneklerle vermiş.

İkinci bölüm olan *Filmin Dramatik Yapısı*'nda senaryo aşamaları üzerinde duruyor **Özön.** Yazar ile senaryocu, yazı dili ile görsel dil, senaryo ile roman/hikaye ve senaryo ile piyes karşılaştırmaları üzerinden senaryocunun yahut senaryocu-rejisörün yapması veya kaçınması gerekenler anlatılıyor. Zamanın rejisörlerine temanın seçiminden işlenmesine, hikayenin geliştirilmesinden çekim senaryosunun oluşturulmasına kadar senaryo yazım aşamalarını aktaran **Özön,** senaryocu-rejisörün tema seçimindeki serbestliği ile ilgili şöyle diyor: “...sansür, birçok toplumsal, ekonomik düşünceler işe karışır, senaryocu-rejisörün seçim serbestliğini türlü yönlerden kayıtlar.”

Görüntü düzenlemesi iki bölümde ele alınmış: *Görüntünün Düzenlenişi: Temel İlkeler* ve *Görüntünün Düzenlenişi: Aydınlatma ve Dekor.* Görüntü kompozisyonunu ressam-rejisör karşılaştırması üzerinden anlatan **2001: Bir Uzak Macerası**'nın burada yapılmaması gerekene bir örnek olarak -kitaptaki tek olumsuz örnek- **John Ford**'un *The Fugitive* (Kaçak, 1947) filmini veriyor: “Bu filmin görüntüleri tek tek, şaşılacak derecede plastik değer taşıyan, son derece güzel düzenlenmiş fotoğraflardır... Filmin sonunda seyircide kalan izlenim sadece güzel fotoğraflar seyrettiğidir.” Görüntü düzenlemesi içerisinde değindiği diğer bir konu olan “sinemada plastik anlayış”ın, günümüzde “göstergeler” olarak isimlendirilen kavrama karşılık geldiğini düşünüyorum.

Aydınlatmada ışığın tabii kullanılışından çok bir dramatik öge olarak kullanılması üzerinde duruyor. Aydınlatma bölümünde gölgelerin kullanımına da değinen **Özön,** **Chaplin**'in *A Woman of Paris* (1923) filminden hoş bir örnek veriyor: “Endişe, sonra hayal kırıklığı içinde bekliyen genç kadının yüzünde, yavaş yavaş hızlanan gölge-ışık hareketleriyle trenin hareket ettiği anlatılır. Bütün sahne boyunca tren hiç gösterilmemiştir...”

Almanların “expressionniste” akımındaki aydınlatma kullanımına özel bir alt bölüm ayrılmış. Bu bölümde akımın oluşturan sebeplere de kısaca değinen **Özön,** akımın etkilerinin Almanya'dan Amerika'ya göçen rejisörlerle, özellikle de **Lang** ile, orada da devam ettiğini aktarıyor. Dekor kullanımında *stylise*

dekorlarıyla diğerk filmleri de etkileyen Alman expressioniste'lerine bir kez daha değiniyor **Özön**. Teknik bazı imkânsızlıklarda filmin havasına uygun olarak hazırlanan gerçekçi dekorlara *Les Portes de la Nuit* (Gecenin Kapıları, 1946) filminden bir örnek veriyor: **Marcel Carne**, filmin çekimlerini daha kısa sürede tamamlayabilmek için Barbes – Rochechouart garını stüdyo içinde kurdurmuştur. “*Fakat çok kere, İtalyan neo-realisteler okulunda olduğu gibi, açık hava çalışmaları hem gerçeğe daha yakın, hem de daha ekonomik olmaktadır.*”

Beşinci bölümde sinemaya özgü alanlardan ilkiner girmiş oluyoruz: *Kameranın Anlatım Gücü* (ikincisi takip eden bölümde ele alınacak olan *Montaj*). Sinemanın ilk yıllarında kamera, bir tiyatro sahnesini izler gibi sabit bir konumda iken ilerleyen yıllarda hareket kazanarak hikâyenin anlatımına katılır ve dramatik bir öğe olarak yerini alır. **Özön**, kameranın dramatik öğe olarak kullanılmaya başlanmasında **F. W. Murnau**'nın *Der Letzte Mann* (Son Adam, 1924) ve **E. A. Dupont**'un *Variete* (Varyete, 1925) filmlerinin büyük etkisi olduğunu söylüyor.

Kamera konumunun, hareketlerinin, açılarının ve planların tanımları bugün ile hemen hemen aynı, yalnızca isimlendirmeler farklılaşmış ve detaylandırılmış. **Özön**, bunların kullanımını ve bu kullanımlarla elde edilen dramatik etkileri filmlerden örneklerle anlatıyor. Kameranın az kullanılan bir açısına **David Lean**'ın *Brief Encounter* (Kısa Tesadüfler, 1945) filminden bir örnek veriyor: “... *yalnız kalan genç kadının görüntüsü hafif yana eğik olarak tespit edilir. Kameranın bu durumu sevdiği erkeği bir daha görmeyeceğini bilen kadının o andaki psikolojik yıkıntısını vermektedir.*”

*Montaj Sanatı* kitapta en çok sayfaya sahip olan bölüm olarak kitabın ağırlık noktasını oluşturuyor. Montajın kamera kullanımı ile birlikte sinemayı zenginleştiren, sinemaya karakterini kazandıran en önemli iki unsur olduğu sık sık vurgulanıyor. Montajı Avrupa'da **James Williamson** ile, Amerika'da **E. S. Porter** ile başlatıyor. Montajın gelişiminde ise **Griffith**'in kısa ve uzunlarına yer veren **Özön**, son durakta montajın **Pudovkin** ve **Eisenstein** ile anlam bulduğunu söylüyor. Montajla yaratılan anlam, zaman ve mekan konularında **Pudovkin** ve **Kuleshov**'un yaptığı deneylere yer veriyor. Montajla filme özgü zaman ve mekan yaratımının yanında bir de filme özgü gerçek

yaratımından söz eden **Özön**, buna **Pudovkin**'in *Koniets Sankt Peterburga* (Sen Petersburg'un sonu, 1927) filmindeki dinamit patlaması sahnesiyle iyi bir örnek veriyor: “Bu yoldaki montaj sonunda elde edilen sahne gerçekten büyük bir infilâk duygusunu veriyor, ama aslında bir infilâkte kullanılan hiçbir malzemededen faydalanılmaksızın.”

*Kamera ve Montaj* bölümlerinde olduğu gibi *Ses* bölümüne de sinemanın ilk yıllarından başlıyoruz; film gösterimine eşlik eden piyanonun sesinin, projeksiyon makinasının sesini bastırmasının kafi geldiği yıllardan. Ancak, filmler için beste çalışmaları daha sessiz dönemde başlamış. Hatta, **Edmund Meisel** tarafından *Potemkin* (1925) filmi için yapılan beste o kadar etkileyici olmuş ki bazı Avrupa ülkelerinde film gösterilirken müziğin çalınması yasaklanmış. Sesin 1927'de sinemaya girmesinden sonraki ilk yıllarda “yüzde yüz sözlü (hundred percent talkie)”, sesli filmler için bir parola olmuş. **Eisenstein**, **Pudovkin** ve **Aleksandrov**'un 1928'de yayınladıkları bildirilerinde ses kullanımının önemine dikkat çektiklerini aktarıyor **Özön**.

Sesin özelliklerini ses-görüntü, kulak-göz ve mikrofon-kamera karşılaştırılmaları üzerinden veren **Özön**, sesin kullanımını üç başlıkta ele almış: *Diyalog*, *Tabii Sesler (Gürültü)* ve *Müzik*. Tabii seslerin kullanımına **Pudovkin**'in *Prostoi Sloutchai* (Bir basit tesadüf, 1929-1932) filminden güzel bir örnek veriyor: “... hareketsiz duran trenin önündeki kadını, hareket eden bir trenin gürültüsüyle birlikte vererek kadının içinde bulunduğu psikolojik durumu yankılar.”

Ve kitabın son bölümündeyiz: *Oyun*. Sinemanın, ilk yıllarında -özellikle *Film D'Art* (1908) dönemiyle birlikte- oyuncularını dolayısıyla da oyunculuğu tiyatrodan ödünç aldığını aktarıyor **Özön**. Ancak sinemanın apayrı bir sanat dalı olduğu anlaşıldıkça oyuncuların hareketleri de ölçülü, doğal ve gerçek bir hal almıştır. Sinemada oyunun bütünlüğünü ve devamlılığını sağlamak, oyuncuyu yönlendirmek rejisöre düşmektedir. Bu işe yardımcı olması için **Pudovkin**, çekim senaryosunun yanında bir de oyuncu senaryosu yazılmasını gerekli görmüş. Filmlerde profesyonel olmayan oyuncular kullanımına **Flaherty**'nin denemelerini, İngiliz dokümanter okulunun örneklerini ve İtalyan neo-realiste'lerinin tutumunu örnek olarak sunuyor **Özön**. **Vittorio de**

**Sica'nın**, profesyonel oyuncuların filmin gerçekliğini nasıl bozacağına dair görüşüne yer vererek bu bölümü kapatıyor.

Bir sanat yapıtının anlaşılması ve eleştirilebilmesi için öncelikle parçalarını ayrı ayrı ele almak, yani çözümlenmek gerektiğini söylüyor, **Özön**. Bu sebeple hem kitapta anlatılanların bir uygulamasını yapmak hem de bir filmin nasıl değerlendirileceğini göstermek için kitabın sonunda **David Lean**'in *Brief Encounter* filmini *Bir Filmografi Örneği* olarak vermiş. Çözümlenmeye geçmeden önce filmin künyesi ve jenerik bilgisi sıralanmış: Filmin asıl adı, Rejisör, Ülke, Çevriliş Tarihi, Stüdyo, Uzunluğu, Çağ (filmin zamanı), Çevre (filmin mekanı), Tür, Armağanlar, Prodüksiyon, Teknik Birlik (ekip), Oynayanlar. Yazarın ve rejisörün kısa özgeçmişleri ve önceki çalışmaları verilmiş. Bu bilgilerin edinildiği bibliyografyadan sonra, senaryo başlığı altında senaryonun dayandığı kaynak (bu filmin senaryosu için **Neil Coward**'ın piyesi), tema ve filmin konusu kısaca anlatılmış. Filmin bölümleri, sekansları ve sahneleri kısa kısa listelenmiş. Filmle ilgili bu yardımcı bilgileri verdikten sonra çözümlenmeye geçiliyor.

*Dramatik Çözümleme*'de filmin dramatik yapısını oluşturan çatışmalar, karakterleri harekete geçiren duygular, onları engelleyen toplumsal kurallar, içlerinde buldukları psikolojik durum, sergiledikleri tutum ve davranışlar, gösterdikleri tepkiler, toplum içindeki konumları; senaryonun bu dramatik yapıya katkısı; filmin anlatım tarzının (bu filmde iç monologlar) oluşturduğu dramatik etkiler; karakterlerin kişisel özellikleri, meslekleri, etrafları ile kurduğu ilişkiler, anlatımdaki rolleri; filmde çevre ile yaratılan atmosfer ve anlamlar değerlendirilmiş.

*Sinematografik Çözümleme*'de kitabın her bir bölümünde ayrı ayrı ele alınan sinematografik öğelerin [Görüntüler, Dekor, Aydınlatma, Ses (Diyalog, Müzik, Gürültü), Oyun) filmde ne ölçüde ve nasıl kullanıldığı, hangi anlamlar yaratıldığı, anlatıma ne gibi katkılar sağladığı tek tek değerlendirilmiş. Filmin neden önemli olduğuna dair dramatik ve teknik açıdan son bir genel değerlendirme ile çözümlenme bitirilmiş. Çözümlenmeden sonra bir de filmin son bölümüne ait çekim senaryosu örneği bulunmakta.

**Özön**, son olarak *Sinema Sanatının Gelişmesinde Başlıca Adımlar* başlığı altında 1895 ile 1953 yılları arasında sinemada yaşanan belli başlı gelişmelerin ve bunları gerçekleştiren filmlerin, yönetmelerin, okulların ve olayların listesini bir tablo halinde sunmuş. Bibliyografya ile kitabını tamamlamış.

*Sinema Sanatı*, bu zamanda okunduğunda bile çok kıymetli gelen bilgileri o yıllarda okuyucuya sunarak çok önemli bir iş yapmış. Sinemanın görselliğe dayalı olması ve pratik ile birlikte ilerliyor olması sebebiyle kitabın bol bol örnek filmlere yer ayırması en beğendiğim taraflarından biri oldu. Kitapta bahsedilen sinema akımları, filmler ve yönetmenlerle iyi bir film izleme listesi oluşturulabilir. Sinemayı sadece teknik (sinematografik) ve dramatik açılardan ele almış olsa da **Özön**'ün kitabı sinemaya çok iyi bir yerden bakıyor.

**Ayhan Yılmaz**