

# sekans

sínema kùltürü dergísí

MAYIS 2016 | Sayı e2



Açlık Oyunları'nın Politik Psikolojisi  
Rus Sinemasında Güncel Manifesto  
Şarkı Söyleyen Kadınlar / Arvo Pärt  
Yeşilçam'da Gayrimüslimler  
Uluslararası Film Festivalleri  
Kısa Filmde Görüntü Yönetimi

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Mayıs 2016, Sayı e2, 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**

Altuğ Kaan Paçacı

altugkaanpacaci@sekans.org

### **Tasarım**

Cem Kayalığıl

cemkayaligil@sekans.org

Tansu Ayşe Timuçin

tansuaysetimucin@sekans.org

### **Web Uygulama**

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

### **Kapak Düzenleme**

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

### **Kapak Fotoğrafı**

*Vale Abraão*, Manoel de Oliveira, 1993

### **Katkıda Bulunanlar**

Öktem Aykut, Çiğdem Borucu Erdoğan, Gökhan Erkılıç, Ulaş Başar Gezgin, Sanjoy Ghosh, Gökhan Gökdoğan, Dilan İlhan, Aytül Kaplan, Elif Rongen Kaynakçı, Dila Naz Madenoğlu, İlker Mutlu, Can Öktemer, Osman Özarslan, Esra Özban, Azmi Recep Özdaş, Ebru Akay Pepedil, Halil Sanbur, Mine Tezgiden, Meryem Yavuz

---

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

## ÖNSÖZ

Bahar geldi.

Grubun raflar için hazırlayıp ekranlara ektiği ikinci sayısı da çiçek açıyor. Uzundur baharı beklediği için ilkinin hemen ardından filiz verdi.

Bu sayımızın eleştiri bölümünde son dönemin ilgi çekici filmlerinden *Clouds of Sils Maria* (Assayas) geçen zamanın bizde bıraktığı tortularla, *Mommy* (Dolan) bireysel özgürlük-toplumsal baskı ikilemiyle, *Seidl*'in *Paradise* üçlemesi hakikatimizi anlatan cehennemiyile, *Kabile* (Slaboshpytskiy) Ukrayna tarihi eşliğinde ele alınıyor. Ana söyleşideki konuğumuz **Elif Rongen Kaynakçı**, film arşivleri ve arşivcilik üzerine bu alanda çalışmak isteyenler için ilham verebilecek tecrübelerini paylaşıyor. **Rus Sinemasında Güncel Manifesto**, ülkemizde her zaman takipçisi olan Rus sinemasındaki güncel gelişmeleri takip etmek isteyenler için önemli bir yazı. **Meryem Yavuz**'la görüntü yönetimi üzerine yaptığımız söyleşi, özellikle kısa filmle uğraşan herkesin okumadan geçmek istemeyeceği nitelikte. Çözümleme bölümünde *Açlık Oyunları* serisinin ilk üç filmi politik psikoloji bağlamında incelenerek filmin siyasî tarihle bağlantıları ortaya çıkarılıyor. Yerli film eleştirisinde genellikle kısa beğeni cümleleriyle geçiştirilen bir alan olan sinemanın müziği, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmiyle tartışmaya açılıyor. Ardından gelen *Nick Cave'in Kurmaca Dünyası Üzerinde 20.000 Gün*, müziğin sesini daha da açarak *Cave*'in iç ritmiyle birleştiriyor. Anı/nostalji bölümünde, **Nubar Terziyan** özelinde anlatılan Yeşilçam'daki gayrimüslimlerin durumu, yakın dönem siyasi tarihimiz için önemli sorulara kapı açıyor. Geçtiğimiz sene kaybettiğimiz **Manoel de Oliveira** tanıklıklar ve kendi sözleriyle; bir yıl arayla ellinci yaşına basmış *Haremde Dört Kadın* (Refiğ) ve *Son Kuşlar* (Tokatlı) hafızamızı tazeleyecek birer yazıyla anılıyor. Festival bölümümüzde, uluslararası film festivallerine kısa bir bakış atılmakla kalınmıyor, onlarla bağımızın da altı çiziliyor.

Baharı güzel kılan beraber kutlamaktır; yorum yağmurunuz topraktan daha cesaretli çıkmamızı sağladı. Her damlasına teşekkürler.

Yazın kurak geçmeyeceğine artık emin olabiliriz.

**Altuğ Kaan Paçacı**

# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	2
İÇİNDEKİLER	3
ELEŞTİRİ	
<b>Bulutlar Kayıp Gider Zaman da Öyle...</b> <i>Clouds of Sils Maria</i> , Olivier Assayas Dilan İlhan	5
<b>Delilere Özgürlük! Mommy Filminde Özgürlüğün Ütopik Hali</b> <i>Mommy</i> , Xavier Dolan Dila Naz Madenoğlu	16
<b>Avrupa’da Bir Hayalet: Ulrich Seidl ve Cehennem Yanığı: <i>Paradise</i></b> <i>Paradise</i> Üçlemesi, Ulrich Seidl A. Recep Özdaş	24
<b><i>Kabile</i></b> <i>Tribe</i> , Myroslav Slaboshpytskiy Osman Özarslan	30
ANA SÖYLEŞİ	
<b>Elif Rongen Kaynakçı</b> Esra Özban	39
KURAM YORUM	
<b>Rus Sinemasında Güncel Manifesto: Yeni Naturalist Gerçekçi Belgesel Sinema</b> Öktem Aykut	51
KISA	
<b>Meryem Yavuz’la Kısa Filmde Görüntü Yönetimi...</b> Mine Tezgiden	69
ÇÖZÜMLEME	
<b><i>Açlık Oyunları</i>’nın Politik Psikolojisi</b> Ulaş Başar Gezgin	78
SİNEMANIN MÜZİĞİ	
<b>“Ne İçindegim Zamanın, Ne de Büsbütün Dışında”: <i>Şarkı Söyleyen Kadınlar</i> ve Arvo Pärt</b> Çiğdem Borucu Erdoğan	98

## BELGESEL

**Nick Cave'in Kurmaca Dünyası Üzerinde 20.000 Gün** 111  
Seda Usubütün

## ANI/NOSTALJİ

**Nubar Terziyan ve Yeşilçam'da Gayrimüslimler** 127  
Can Öktemer

## ANISINA

**Manoel Candido Pinto de Oliveira (1908-2015)** 136  
Seda Usubütün

## 50. YAŞINDA

***Haremde Dört Kadın*** 141  
İlker Mutlu

***Son Kuşlar*** 151  
İlker Mutlu

## FESTİVAL

**Uluslararası Film Festivalleri: Kısa Bir Bakış** 163  
Sanjoy Ghosh

## SİNEMA KİTAPLIĞI

***Hayatımın Filmleri***  
François Truffaut, Alfa Yayıncılık 2015  
Gökhan Gökdoğan

***Modern Zamanın Akışında Sinema Sanatı***  
Mehmet Öztürk, Doğu Kitabevi 2015  
F. Aytül Kaplan

***Sinema ve Psikanaliz 2- Kayıp ve Zaman***  
Özden Terbaş, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 2015  
Seda Usubütün

# BULUTLAR KAYIP GİDER ZAMAN DA ÖYLE...

**Dilan İlhan**

**Clouds of Sils Maria / Sils Maria: Ve Perde**

**Yönetmen:** Olivier Assayas

**Senaryo:** Olivier Assayas

**Görüntü Yönetmeni:** Yorick Le Saux

**Sanat Yönetmeni:** Gabriella Ausonio

**Kurgu:** Marion Monnier

**Oyuncular:** Juliette Binoche, Kristen Stewart, Chloë Grace Moretz

2014/123'/Fransa - Almanya - İsviçre

Senaryosunu ve yönetmenliğini **Olivier Assayas**'ın üstlendiği ve Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye için yarışan *Clouds of Sils Maria* (2014), ödülü **Nuri Bilge Ceylan**'ın *Kış Uykusu*'na (2014) kaptırmış olsa da gerek konusu gerek oyuncularıyla geçtiğimiz yılın en çok konuşulan yapımlarından biri oldu. *Clouds of Sils Maria*'da Fransız yönetmen, bir yandan usta bir aktrist olan Maria Enders'in orta yaş bunalımını, iç hesaplaşmalar ve yüzleşmelerle kendine yaptığı yolculuğu beyaz perdeye taşıırken, diğer yandan kapitalist toplumun tüketim alışkanlıklarına ve beğeni anlayışına ince bir eleştiri getirmekle kalmıyor; kabaca, Avrupa sanat sinemasının minimalist anlatımı ile Hollywood'un klasik popüler anlatımı arasındaki farklılıkların da altını çiziyor.

Avrupa sanat sineması kültürü içinde yetişmiş, kırklı yaşlarında, internetten mümkün olduğunca uzak duran, dijital ortamlarda üretilen filmlerden haz etmeyen hatta bu yapımları küçük gören; fakat istemeyerek de olsa kimi zaman bu yapımlarda yer alan Maria Enders ile sosyal medya ve magazin haberleriyle barışık, popüler kültür ürünlerini beğenen ve gerektiğinde savunan genç asistanı

Valentine arasındaki güçlü diyaloglar filmin bel kemiğini oluşturuyor. Bu diyaloglarla iki jenerasyon arasındaki algı farklılığı gözler önüne serilirken, tazeliğini koruyan popüler sinema ve sanat sineması tartışmalarına da tanık oluyoruz. Bu perspektifle bakıldığında oyuncuların seçimi de bir hayli yerinde görülüyor; zira Maria Enders karakterine hayat veren **Juliette Binoche**, aralarında **Jean-Luc Godard**, **Krzysztof Kieslowski** gibi isimlerin de bulunduğu pek çok önemli yönetmen ile çalışmış bir Fransız aktris. **Alacakaranlık** serisi ile hafızalara kazınan ünlü Hollywood oyuncusu **Kristen Stewart** ise Valentine rolü ile karşımıza çıkıyor. Filmde Maria'nın modern dünya ile bağ kurmasını sağlayan Valentine iken, Hollywood'un yeni starı Jo-Ann Ellis ile karşılaşması, geçmişi ve korkularıyla yüzleşmesine yol açıyor. Magazin haberlerinde epeyce boy gösteren, adeta "skandallar kraliçesi" Jo-Ann Ellis'i ise, yine genç bir Hollywood yıldızı olan **Chloe Grace Moretz** canlandırmakta.



Gürültülü, sarsıntılı bir tren yolculuğuyla başlayan film, Maria'nın aynı ölçüde sarsıntılı içsel yolculuğunun da başlangıcı oluyor. Maria, her ne kadar rüştünü ispatlamış bir oyuncu olsa da çalkantılı ve zor bir dönemden geçmektedir. Boşanma arifesindedir. Hızlı bir değişim sürecinde olan sinema sektörüne ayak uydurmaya çalışmaktadır. Diğer yandan yeni nesil ile kuracağı ilişki konusunda şüpheleri vardır. Henüz on sekiz yaşındayken oynadığı "Maloja Yılanı" isimli filmle üne kavuşmuş olan Maria, filmin yönetmeni ve aynı zamanda uyarlandığı

kitabın yazarı olan Wilhelm Melchior için düzenlenecek ödül törenine katılmak ve Melchior adına ödülü almak üzere asistanı Valentine ile İsviçre'ye çıktığı yolculuk esnasında, yakın dostu ve "kaşifi" olan bu adamın öldüğü haberini alır.



Wilhelm'in hayranlık ve hayretle izlediği, eserine de adını veren Maloja yılanı, nedeni tam olarak bilinmeyen ama genellikle havanın kötü olacağına işaret eden bir bulut oluşumudur. Bulutların vadi üzerinden tıpkı bir yılan gibi kıvrılarak geçişi, yazara ilham kaynağı olmuştur. Uzun zamandır hastalığıyla mücadele eden Wilhelm, bir gün Sils Maria'daki evinden çıkmış, tüm vadiye tepeden bakan ve Maloja yılanının izlenebileceği en elverişli noktaya gidip tam da o noktada intihar etmiştir. Bu intihar ise yazarın eşi Rose ve Maria arasında bir sır olarak kalacaktır. Yazarın ölümünün ardından ödül töreni, kendini kameralara göstermek için koşan fırsatçıların deyim yerindeyse şov alanı haline gelmiştir. Maria, her ne kadar bu durumdan ve samimiyetsiz ilişkilerden rahatsızlık duysa da, görev bilinciyle gereken hazırlıkları yapar, ödülü alır ve yüzünden eksiltmediği gülümsemesiyle tören sonrası düzenlenen yemeğe katılır.

Yirmi yıl önce, genç bir asistan olan Sigrit ile orta yaşlarındaki şirket yöneticisi Helena'nın yıkıcı aşkını konu alan "Maloja Yılanı" filminde Maria Enders, Sigrit karakterini canlandırmıştır. Helena'yı baştan çıkaran, onu tamamıyla etkisi altına alan ve gitgide tüketen, sonunda da intiharına neden olan tutkulu Sigrit'i... Yıllar sonra ödül töreninin hemen ardından tiyatro yönetmeni Klaus Diesterweg, Maria'ya eseri yeniden sahnelemek istediğini söyler ve ona, bu kez, Helena rolünü teklif eder. Teklife sıcak bakmayan kadın, kendisini ve Helena'yı bir türlü ortak





bir paydada düşünemez; çünkü o Sigrít'tir ve öyle kalmak istemektedir. Aynı filmde beraber çalıştığı Henryk Wald ile tören münasebetiyle karşılaşmaları da buna işaret eder; o dönem aralarında bir gönül ilişkisi olmuştur, geçen yirmi yıla rağmen Maria onu karşısında görür görmez mahcup bir tavırla şalina sarınır. Sigrít özgürdür, her şeyin ötesinde, yıkıcı ve ne yapacağı bilinmez biridir. O, özgürlükle arasında her zaman bir bağ kurmuş olan Maria için, bir rolden fazlasıdır. Helena ise kırk yaşındadır, onu sevmeyen bir kadına aşık olup onu yönetmesine izin verecek kadar aciz, yenilmiş bir kadındır onun için. Üstüne üstlük boşanmak üzere oluşu ve yalnızlığı, rolle ilgili korkularını arttırır. Yirmi yıl evvel Helena'yı canlandıran oyuncunun bir yıl sonra trafik kazasında ölmüş olması, Maria'nın korkularına bir yenisini daha eklemektedir.

Yönetmen Klaus, Maria'nın oyunda mutlaka olması konusunda ısrarlarını sürdürürken Sigrít ve Helena'nın aslında aynı kişi olduğunu söyler. "Oyunun sırrı" da buradadır. Wilhelm ölmeden önce Maloja Yılanı'nın devamı üzerine çalışmıştır ve bu devam hikayesi, Sigrít'in Helena'ya dönüşüm hikayesi olacaktır. Klaus'un sözleri Maria'yı oldukça etkiler. Buna Wilhelm'in ani ölümü ve özel hayatında yaşadığı boşluk da eklenince, Maria teklifi kabul etmeye karar verir; fakat bu kararda en belirleyici etken şüphesiz, asistanı Valentine'in sakın ısrarları olmuştur. Böylece role hazırlanmak için iki kadın, İsviçre'deki Sils Maria'ya doğru yola çıkarlar.

Maria ve Valentine, Wilhelm'in mütevazı bir hayat sürdürdüğü Sils Maria'daki evine yerleşirler. Baş başa kaldıkları, uzun doğa yürüyüşleri yaptıkları, bol ve derinlikli diyaloglarla oyun içinde oyun, film içinde film olan bu bölümde Maria'nın kabuğu kırılmaya başlar, Wilhelm'in hayatının son bulunduğu bu yer, Maria için yepyeni bir deneyimin başladığı yer olacaktır.

İkinci bölümde genel plânlarla bolca izlediğimiz, âdeta başroldeki Sils Maria'nın benzersiz doğası, filme ayrı bir gizem katıyor. Bu büyüleyici mekânda ünlü düşünür Nietzsche'nin yedi yaz geçirdiğini de söyleyelim. Nietzsche, felsefesine yeni bir yön kazandıran önemli düşüncelerini Sils Maria'da kaleme almış ve hem kendisinin hem insanlığın düşünce tarihinde çığır açmayı başarmıştır. Nitekim, Sils Maria'dan "esas memleketi, üretim yeri" olarak söz eder. Kendi deyimiyle burası, ona yaşam enerjisini veren tek yer ve ölmek istediği yerdir. Sils Maria'nın bu denli yalın doğası, Maria'nın da giderek zırhlarından sıyrılıp kendiyile hesaplaşmasına, yüzleşmesine yardımcı oluyor. Uzaklarda beliren sis bulutunun kıvrılarak en sonunda tüm vadiyi kapladığı gibi, iki kadın arasındaki çatışma ve yalnızca sezilebilen cinsel gerilim, yavaş yavaş onların da üzerini kaplıyor.



Maria ve Valentine'in bolca okuma provaları yaptığı bu kısımda, izleyici için kimi zaman neyin kurgu neyin gerçek olduğu ayrımı zorlaşıyor. **Binoche**'un üstün oyunculuk performansı ile ortaya koyduğu sinir harpleri, anî çıkışlar ve kahkaha krizleri de gerilimin izleyiciye olması gerektiği gibi geçmesini sağlayan etmenler arasında. İki ayrı jenerasyondan iki ayrı kadının aynı sahneler için getirdiği farklı yorumlar, bir zaman sonra kendi ilişkilerinin yorumlanması halini alırken, izleyicinin filmde kopmasına bir an bile izin vermiyor. Maria'nın bir türlü Helena rolünü içselleştirememesi, onu aciz, savunmasız ve güvensiz bulması karşısında Valentine'in bu karakteri tutkulu, olgun ve masum bulması Maria'nın da aklını git gide karıştırıyor.

Başlarda iki kadın arasında yaşanan kuşak çatışması, Maria'nın özel hayatında yaşadığı sıkıntılı dönem ve buna eklenen yalnızlık duygusu, yaşlanma korkusu ve bu korkunun doğurduğu meslekî endişeler, geçmişiyle yüzleşmesi ve bu gününü kabullenme sancısı **Olivier Assayas**'ın çok katmanlı senaryosunun önemli bir bölümünü oluştururken, ilerleyen günlerde ikili arasında yaşanan ilişkinin dönüşümü hikâyenin merkezine oturuyor. Valentine ve Maria'nın, Wilhelm'in evinde geçirdikleri bu zaman zarfında "oyunun sırrı" da açığa çıkıyor: Sigrít Helena'ya dönüşüyor. Valentine'in Sigrít, Maria'nın Helena haline gelişini ince detaylarla izleyiciye aktarıyor.



Örneğin, genç kadının erkek arkadaşıyla buluşmaya gideceğini söylemesi üzerine Maria'nın verdiği tepki ve ardından Valentine'in kendisini kıskandığını

açıkça belirtmesi, kurgu olanda Sigrít ve Helena, gerçekte Maria ve Valentine arasındaki gerilimi perdeye yansıtan örneklerden. Maria'nın dış görünümünde de bir hayli değişim söz konusu. Elbette rolü için gereken birtakım imaj yenilemeleri var; fakat tren yolculuğu da dahil, ilk etapta mevcut olan feminen çizgisinden oldukça uzaklaştığını görüyoruz.

Maria'nın yeni Sigrít'i oynayacak Jo-Ann Ellis'le karşılaşması, asistanı ile arasındaki ilişkiyi giderek daha huzursuz hale getiren bir dönemeç oluyor. Bu karşılaşma, Maria'nın bir yandan geçen zamanla yüzleşmesinin somut halini alırken diğer yandan kıskançlık nöbetlerine sebebiyet veriyor. Tiyatro eğitimine rağmen işleriyle değil magazine verdiği malzemelerle sürekli gündemde olan Jo-Ann, başını sıklıkla belaya sokan, alkol problemleriyle boğuşan, elinde silahla eski sevgilisinin karşısına çıkacak kadar cüretkar biri. Rolü oynayacağını öğrendiği günden beri Jo-Ann hakkında internet araştırmaları yapan, sansasyonel haberlerini ve oynadığı filmlerin sanatsal değerini küçümseyen, sıradan bulan Maria ile bir nevi kendi kuşağının seçimlerini sonuna kadar savunan Valentine arasındaki diyalogların azımsanmayacak bir bölümü, Maria'nın "Onu benden daha mı çok seviyorsun, beni sevmen için ne yapmalıyım? Artık genç ve özgür değil miyim, o benden üstün mü?" gibi sorularıyla sona eriyor. Böylece Jo-Ann Ellis hem Maria'nın kaygılarını gün yüzüne çıkmasında hem de Maria ile Valentine ilişkisindeki cinsel çağrışımlarla bezeli gerilimi artırmada kilit rol oynuyor.



Jo-Ann Ellis'in bir uzay mekiğinde geçen ve süper kahraman rolünü üstlendiği film üzerine iki kadının fikir alışverişinde buldukları sahneler, kitle kültürüyle bireylere dayatılan ve benimsetilen beğeni ölçütlerine bir eleştiri barındırırken, alaycı tavırlarıyla bu yeni düzendeki yalnızlığını ve kuşkularını örtmeye çalışan Maria'nın oyunun kurallarını giderek kavradığı "tatsız bir yüzleşme" halini alıyor.

Maria'nın oldukça saçma bulup kahkaha krizleriyle noktalandığı sahnenin provaları, filmin bütününde önemli bir yere sahip. Çalıştıkları bölümde, Sigrít Helena'nın ona olan saplantısından kurtulmak ister. Onun tükendiğini görür, ondan artık alabileceği hiçbir şey olmadığına kanaat getirir ve onu terk etmek üzere Tokyo'da bir firmanın iş teklifini kabul eder. Helena başta çılgına döner, sonrasında kendine kayıtsızca bakan kadına, gitmemesi için yalvarmaya başlar. Maria'nın küçümseyici tavırlarıyla son verdiği bu prova, ikili arasında iplerin iyice gerilmesine yol açacaktır; zira Valentine, Maria'nın aksine Helena'yı aciz ve yıkılmış değil, masum ve insancıl bulur. İnsanî duygularının kör edebileceği fikrine uzak değildir. Hayatı yorumlayan tiyatronun hayattan daha gerçek olabileceğini söyler. Filmin ilerleyen bölümlerinde oyuna getirdiği yorumla Maria'nın kafasını karıştırdığını düşünen, fikirlerinin yine onun tarafından basit bulunduğunu hisseden ve aralarında giderek yoğunlaşan kasvet ve gerilimden yorulan Valentine, gitmek istediğini söylediğinde, çaresizlikle Valentine'e sarılan, ona ihtiyacı olduğunu söyleyip gitmemesini rica eden Maria olacaktır. Yine oyunun bir parçası gerçek olmuştur. Öyle ya, hayatın yorumlanması olan tiyatro belki de hayattan daha gerçektir.

Sigrít ile yaşadığı gelgitli ilişkinin ağırlığına dayanamayan Helena'nın bir gün hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolmasını onun intiharına, ölümüne yoran Maria'nın aksine Valentine bu durumu ölümle ilişkilendirmez. Valentine'in oyunun söylediklerini sürekli tersine çevirme çabasında olduğunu düşünen Maria'ya verdiği cevap, bu zaman yolculuğunun da özetini içerir bir bakıma. Valentine'e göre, bu metin bir nesne gibidir ve nerede durduğuna göre baktığın açı değişir.

Ender meydana gelen Maloja yılanını görebilmek için günün erken saatlerinde haritalarıyla yola koyulan iki kadın, tepedeki noktaya ulaşmak üzereyken Valentine aniden ortadan kaybolur. Wilhelm'in intihar ettiği bu noktada, oyunun benzeri bir biçimde terk edilen Maria, kendiyi artık baş başadır ve bu güne değin bir parçası olmamak için neredeyse boğuştuğu yeni dünyaya adımını atacaktır.

Filmin başında 1924 yapımı Arnold Fanck'ın *Cloud Phenomena of Majola* (Maloja Bulut Fenomeni) belgeselinden bir bölümü seyirciye sunan yönetmen, Maria'nın Valentine'i aramaya gitmesiyle bu defa bu eşsiz doğa olayını, kendi kaydettiği görüntülerle aktarıyor bize.



“Birkaç hafta sonra” notunun ardından bir otel odasında Maria'yı görüyoruz. Tüm ön hazırlıklar bitmiş, ekip, provalara başlamak üzere Londra'ya gitmiştir; fakat onları Londra'da tatsız bir sürpriz karşılar. Oyunun genç ve asi kızı Jo-Ann, evli bir roman yazarıyla bir süredir aşk yaşamaktadır ve yazarın ilişkiden haberdar olan eşi bileklerini keserek intihar etmiştir. Tüm magazin basını Jo-Ann ve sevgilisinin peşine düşer. Maria, haberi oyuna eklenen sahneleri görüşmek üzere Klaus'la gittiği yemekte öğrenir ve bir anda paparazzilerle dolu bir çevrede büyük bir skandalın ortasında kalır. Tüm flaşların Jo-Ann için patladığı bir dünyada sessiz ve yalnız kalan Maria için, sunulan ürünlerin, yaşanan aşkların ve verilen her türlü emeğin hunharca tüketildiği, tüketildiği ve tüketildiği bu dünyada yaşıyor olmanın ağırlığını ve hüznünü hissederek bu durumu kabullenmekse kaçınılmaz hale gelmiştir.

Filmin başından beri farklı kişilerce yapılan kritiklerini dinlediğimiz Maloja Yılanı'nı nihayet sahnede kısa süreliğine de olsa görürüz. Yaşanan skandalın gölgesinde başlayan provalarda, daha evvel defalarca izlediğimiz, Sigrit'in Helena'yı terk ettiği sahne oynanmaktadır. Sancılı bir sürecin ardından Helena'yı kabullenen Maria, genç oyuncunun en azından birkaç saniye daha Helena'nın yanında kalmasını; bu şekilde oynadığında Helena'nın çok zavallı görüldüğünü söyler. Jo-Ann'in kesin bir dille bu isteği geri çevirir. İzleyicinin Helena'yla ilgilenmediğini ve oyunun devam etmesi gerektiğini biraz da alaycı bir tavırla belirtmesi Maria'yı olduğu gibi bizleri de hayli etkiler. Gizemli bir biçimde ortadan kaybolan Valentine'in cümlesi yankılanır kulaklarımızda: "Bu metin bir nesne gibi. Nerede durduğuna göre baktığın açı değişir."



Filmde **Juliette Binoche**'un oyunculuk performansının altı çizilmesi gerekir; zira kendini keşfedip artık Sigrit olamayacağını anlayıp Helena'ya dönüşüm sürecinde, yaşadığı tedirginlik, kuşku, endişe ve kabullenme duygusunu izleyiciye iliklerine kadar hissettirmeyi başarıyor. Rol arkadaşı **Kristen Stewart**, abartısız, duru bir oyunculuğu Valentine rolünün hakkını veriyor. *Clouds of Sils Maria*'daki performansıyla Cesar Ödülleri'nde en iyi yardımcı kadın oyuncu

ödülünü alan **Stewart**'ın, böylelikle bu ödülü alan ilk Amerikalı kadın oyuncu olduğunu da belirtmek gerek.

Özellikle kadın oyuncular için baş edilmesi zor olan “zaman” ı konu edinmiş en iyi yapımlar arasında yerini alan ***Clouds of Sils Maria***, zamanla başa çıkmaya çalışan Maria'nın hikâyesini **Olivier Assayas**'ın zengin alt metinleriyle perdeye taşırken, son sahnesiyle Maria ve izleyicilere umut aşılamaı ihmal etmiyor. Henüz ilk filmini çekecek olan genç bir yönetmeni kulisinde kabul eden Maria, bu bilimkurgu türündeki film için neden tercih edildiğini merak etmekte. Senaryoyu okurken Jo-Ann gibi modern, başarılı ve en önemlisi daha genç birini hayal ettiğini söylediğinde ummadığı bir açıklamayla karşılaşılıyor. Karakterinin modern olmadığını, yaşı olmadığını ve hatta zamanın dışından olduğunu söyleyen genç, bu noktadan sonra, izlerken birçoğumuzun doğrudan duymak istediği o cümleleri ardı ardına sıralıyor: “Ben bu çağı sevmiyorum. Çağım, Jo-Ann ve internet skandallarını izlemek olmamalı.”



# DELİLERE ÖZGÜRLÜK! *MOMMY* FİLMİNDE ÖZGÜRLÜĞÜN ÜTOPIK HALİ

**Dila Naz Madenoğlu**

## **Mommy**

**Yönetmen:** Xavier Dolan

**Senaryo:** Xavier Dolan

**Görüntü Yönetmeni:** André Turpin

**Müzik:** Eduardo Noya

**Kurgu:** Xavier Dolan

**Oyuncular:** Anne Dorval, Antoine-Olivier Pilon, Suzanne Clément

**Yapımcı:** Xavier Dolan, Nancy Grant

2014/139'/Kanada

**Xavier Dolan**'ın 2014 yılında yönettiği, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye için yarışmış olan beşinci filmi *Mommy*, mevcut toplumsal düzene ve o düzenin çizdiği sınırlara karşı çıkarak özgürlük kavramının karşılığını izleyiciye tekrar sorgulatan bir film. Diane ya da kısaca Die (**Anne Dorval**), Steve (**Antoine-Olivier Pilon**) ve Kyla (**Suzanne Clément**) üçlüsü üzerine kurulu olan hikâyede anne-oğul-komşu ilişkisinden ziyade, bu karakterlerden gerçekleştirmeleri beklenen ve toplum tarafından uygun görülen roller ile kişilikleri arasındaki uyum problemleri ele alınmaktadır. Oğlunu hayalindeki gibi yetiştiremeyen Die, örnek evlat olamayan Steve, iyi bir ev kadını olamayan Kyla... Film aslında ütopyik hayaller ve gerçeklik arasında gidip gelmektedir. Filmin başında hayali Kanada'daki bir yasa tasarısı ve o tasarının içeriği ile ilgili bir yazı yer almaktadır. Yasa tasarısında, fiziksel ve psikolojik açıdan tehlikede olan ve mali sıkıntı

yaşayan ebeveynlerin, davranış problemi olan çocuklarını, hiçbir hukuksal süreç olmadan kamu hastanesinde bakıma sokmaları için ahlaki ve hukuki açıdan hakları bulunduğu belirtilmiştir. Hayali bir yasa tasarısının sunumu ile ütöpik bir başlangıç yapan filmin gerçekliğe dönüşü, Die'in açılış sekansında ağaçtan kopardığı elma ile gerçekleşmektedir. Ağaçtan koparılan elmanın yasak elmayı temsil etmesi olasıdır; nitekim inanışa göre yasak elmayı kopardığı için cezalandırılıp sınanmak üzere dünyaya gönderilen Âdem ve Havva gibi Die da elmayı kopardıktan sonra yaptığı araba kazası ile gerçek hayata döner ve otorite ile başı dertte olan oğlu Steve ile sınanmaya başlar.

Kocasının ölümünden sonra borçlarla baş etmeye çalışan, mesleki anlamda başarılı olamamış Die, ıslah evinin kantininde çıkardığı yangın yüzünden oradan atılan oğlu ile tekrar birlikte yaşamaya başlar. Rahatsız edici hareketlerinden dolayı oğlunu evde eğitmeye karar veren Die, bu zorlu süreçte komşusu Kyla ile yakın arkadaş olur. Öğretmen olan komşusu Steve'e ders çalıştırırken Die da para kazanmanın yollarını arar. Vakitlerinin çoğunu birlikte geçiren üçlünün yolları Steve'in akıl hastanesine yerleştirilmesi ile ayrılır.

Die ve Steve'in film içindeki ilişkisi, anne-oğuldan çok sevgili ilişkisini anımsatmaktadır. Steve'in Die'a fazlasıyla düşkün olduğunu belli eden tavırları, ona olan tutkusu, onun tarafından sevilme ve terk edilme korkusu baz alınarak, Steve için oidipus kompleksinin etkisinde davranmaktadır demek doğru değildir. Oidipus kompleksinin hissedildiği *Kevin Hakkında Konuşmalıyız* (We Need to Talk About Kevin, Lynne Ramsey, 2011) filmindeki baba-oğul ilişkisinin



aksine Steve, üç yıl önce kaybettiği babasını özlemle anmaktadır. Steve, baba figürünün yerine geçmek istememektedir zira Die'yı da anne figürü olarak görmemektedir. Bu yüzden Die ile aralarındaki ilişki konvansiyonel anne-oğul ilişkisinden ziyade sevgili ilişkisi gibidir.



Steve, şiddet eğilimi olan problemlili fakat saf bir çocuktur. Öfke kontrolü bozukluğu yaşamaktadır fakat ürkektir de. Düşüncelerinden ziyade içgüdüleri ile hareket etmektedir. Annesini besleyen ve koruyan anne Meryem ve yıkıcı anne olan Lilith ile özdeşleştirmiştir; çünkü annesi önce onun yanında yer alırken sonra karşısında yer almaya başlar. Kendi içinde çelişkiler yaşamaktadır çünkü bir yandan otoritenin varlığını inkar ederken bir yandan da kendi otoritesini kabul ettirmek istemektedir. Toplumun bir parçasıdır ama ona ait değildir, kuralların farkındadır ama onlara bağlı değildir. Belirli kalıplara sokulmayı, zorunluluk icabı hareket etmeyi sevmez, içinden geldiği gibi davranmak ister. Halbuki toplum, içinden geldiği gibi davrananı dışlarken maske takanı kabullenir; çünkü toplumun otoritesi, maske takan kişide somut bir şekilde görülebilmektedir. Steve, Die'yı aşk derecesinde tutkuyla sevmesine rağmen kendi isteklerinden, içinden gelen tavırlardan ve özgür düşüncelerinden vazgeçemediği için, filmin sonunda annesi tarafından akıl hastanesine yollanır. Zira topluma göre Steve'in bu davranışları alışlagelmişin, basmakalıp yarguların, normların dışındadır. Normların dışında olan "normal" olamaz. Steve'in tedavi edilmesi gerekmektedir;



çünkü ancak akıl sağlığı yerinde olmayan birisi caddenin ortasında market arabasıyla koşabilir, kalemlerin çilek kokulu olması ile yüksek sesle dalga geçebilir, tanımadığı insanlara komik surat ifadeleri yapabilir. Steve'in özgürlüğü toplum tarafından pekâlâ kısıtlanmaktadır. Bu duruma paralel olarak öfke kontrolü bozukluğu da bu kısıtlamalar sonucu ortaya çıkmaktadır. Steve'in ikili ilişkilerindeki ürkekliliğini ve kırılganlığını hissettiğimiz ilk an, Kyla ile tartıştığı andır. Deli, deliyi görünce sopasını saklarmış hesabı Steve, Kyla'yı sinirlendirdiğinde Kyla geri adım atmak yerine Steve'in üzerine gider. Steve kendisinden beklenmedik bir şekilde altına kaçırır ve ağlamaya başlar. Kyla,



Die'in yapamadığını yapmıştır ve Steve'i kontrolü altına alabilmiştir. Die'in aksine bunu otorite kullanarak değil, Steve gibi davranarak başarmıştır; çünkü Steve'in sakinleşmesi için ihtiyacı olan şey baskı değil, bir doz "deliliktir" aslında.

Kyla, yaşadığı bir travma sonucu, kendisini rahat hissetmediği ortamlarda kekelemeye başladığından dolayı öğretmenliğe ara vermek durumunda kalmıştır. Die ve Steve'in yanında özgürleşen Kyla'nın dilinin açılması, onun kendi ailesinin yanında kendisini çok da rahat hissetmediğini ortaya koyar niteliktedir. Kyla'nın kendi evinden ziyade komşusunun evinde kendisini rahat ve özgür hissetmesi, toplumun normlarına uyacak bir davranış olmasa da, Kyla'yı fazlasıyla tatmin etmektedir.

Die ve Steve'in konvansiyonel olmayan anne-oğul ilişkisi, Steve'in toplum içindeki davranışları, Die'in "ideal anne" kalıplarından çok uzak olması, Kyla'nın kendi evinden çok Die'in evinde vakit geçirmesi, kendi çocuklarından çok Steve ile ilgilenmesi; tümü toplum tarafından çok da uygun görülmecek davranışlardır. Bu yüzden üç karakterin de özgürlüğü kısıtlanmaktadır, üç karakter de toplumla, baskılarla, beklentilerle başa çıkmaya çalışmaktadır, üçü de bir nevi cezalandırılmaktadır. Sebep nedir? Toplumun beklentilerini karşılayamamak, ona göre bir maske takınamamak. Bu yüzden karakterlerin, kimse tarafından yargılanmadan özgürce davranabildiği tek ortam, birlikte vakit geçirdikleri ev ortamıdır. Karakterler, evin dışındaki koca dünyaya sığamazken, evde özgürleşip kendi koca dünyalarını oraya sığdırabilmektedirler.





Karakterlerin yaşadıkları dünyadaki sıkışmışlıkları, kadrajın alışılmışın dışında, 1:1 görüntü formatında kullanılmasıyla da tasvir edilmiştir. Dışarıda bisiklet ve kaykaya bindikleri sırada kadrajın genişlemesi, üçlünün evin dışında mutlu oldukları yegâne andır. Mutludurlar çünkü o sırada özgürdüler. Steve'e karşı



dava açıldığını belirten postanın eve gelmesi ve Die'in mektubu okumasıyla tekrar daralmaya başlayan kadraj, özgürlüğün kısa soluklu olduğunu, dış etmenlerin özgürlüğü kısıtlayan unsurlar olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ayrıca ideal olarak belirlenene kavuşmanın da ütöpik olduğu Die'in hayal kurduğu sahneden belli olmaktadır. Die'in hayalinde Steve büyür, üniversiteye başlar,

mezun olur, evlenir... Yani toplumun genç bir bireyden beklediklerini sırayla gerçekleştirir. Die bunun hayalini kursa da, bu sekans izleyiciye bulanık bir görüntü ile, seslerin ve görüntülerin iç içe geçtiği bir biçimde aktarılır. Bu sekanstan da belli olacağı üzere, konvansiyonel olan, toplumun beklentilerini karşılayacak olan durumlar, Steve ve Die için ütöpiktir; hayalden öteye geçemez. Kadraj ve görüntü kullanımı ile **Dolan**, seyircisine özgürlük ve ideal kavramlarını karakterlerin hayatları üzerinden kurgu kullanımı ile tekrar sorgulatabilmiştir.

“İdeal” kavramı filmde üç karakter üzerinden de sorgulanmaktadır. İdeal anne, ideal evlat, ideal ev kadını... İdeal olanı kim belirliyor? Toplum. Belirlenenin dışına çıkanı ideal olmamakla kim suçluyor? Yine toplum. O zaman rahat hissedilen mekânın dışında özgürce yaşamak mümkün mü? Kişinin dışarıda takındığı maske olan persona, ideal olanı yansıtmak için değil midir? Ancak maske takarak zaten insan kendi özgürlüğünü kısıtlamıyor mu? Bir nevi, ideal olan özgür olamayandır aslında, özgür olan da ideal olan değildir zaten. İşte filmdeki üç karakter de kendi özgürlüğünü kısıtlamayan, ideal kavramına uymaya çabalamayan karakterlerdir. Evin içinde de dışında da aynı şekilde davrandıkları için devletin ve toplumun birtakım kontrol mekanizmaları devreye girerek özgürlüklerini kısıtlar. Onları ideal olana yaklaştırabilmek için. Hâlbuki karakterler evde de, dışarıda da aynı personaları ile var olmakta bir sakınca görmemektedirler.



Filmin gidişatında da, dünyadaki güçlerin dengesinin, doğadaki dengeler gibi olduğu, güçlü olanın zayıf olanı saf dışı ettiği ortaya çıkmaktadır. Otoriteye yenilmeyen tek kişi yine Steve'dir. Die, toplumun ve devletin baskısına mağlup olarak Steve'i akıl hastanesine gönderir, Kyla ailesinin baskısına yenik düşerek başka bir şehre taşınmayı kabul eder. Steve ise akıl hastanesinde olmasına rağmen özgürlüğün bir yolunu bulur ve deli gömleğinden sıyrılıp pencereye doğru aşağıya atlamak üzere koşmaya başlar. Pencerenin kırılma ve Steve'in atlama anının gösterilmemesinin nedeni, Steve'in özgürlük yolunda hatırlanmasının istenmesindedir. Dış etmenlerce özgürlüğü elinden alınan Steve, kendi özgür iradesiyle yaşamına son vermeyi tercih etmektedir. Çünkü onun için özgür hissederek ölmek, özgür olmadan yaşamaktan daha iyidir. Ne olursa olsun bu, kendi iradesi ile verdiği bir karardır. Die ve Kyla ise toplum tarafından uygun görülen hayatın maşası olmaya devam etmektedirler. Filmin geneline baktığımızda, "Steve midir sorunlu olan, yoksa ona bu sıfatı yakıştıran toplum mu?" sorusuna yanıt arıyoruz. Sorunu ne olarak tanımladığımıza bağlı yanıtımız aslında. Hiperaktivite ve öfke kontrolü problemi bir akıl hastalığı mıdır, yoksa bunları tedavi edilmesi gereken bir akıl hastalığı olarak gören toplum mu sağlıksızdır? Bireyi topluma kazandırmak mı daha kolaydır, toplumdun dışlamak mı? Özgürlük bir ütopya mıdır? Hayali Kanada ne kadar yakındadır? Ütopyalar ne kadar uzaktadır? Bunların yanıtlarını bulmayı ummak, başlı başına bir ütopyadır.



# AVRUPA'DA BİR HAYALET: ULRICH SEIDL VE CEHENNEM YANIĞI: *PARADISE*

A. Recep Özdaş

*Paradise Trilogy - Love, Faith, Hope / Cennet Üçlemesi - Aşk, İnanç, Umut*

**Yönetmen:** Ulrich Seidl

**Senaryo:** Ulrich Seidl, Veronika Franz

**Görüntü Yönetmeni:** Wolfgang Thaler, Ed Lachman

**Set Tasarımı:** Renate Martin, Andreas Donhauser

**Ses:** Ekkehart Baumung

**Kurgu:** Christof Schertenleib

**Yapımcı:** Ulrich Seidl

**Oyuncular:**

**Aşk:** Margarethe Tiesel, Peter Kazungu, Inge Maux, Dunja Sowinetz, Helen Brugat,  
Gabriel Mwarua, Josphat Hamisi, Carlos Mkutano

**İnanç:** Maria Hofstätter, Nabil Saleh, Natalija Baranova, René Rupnik

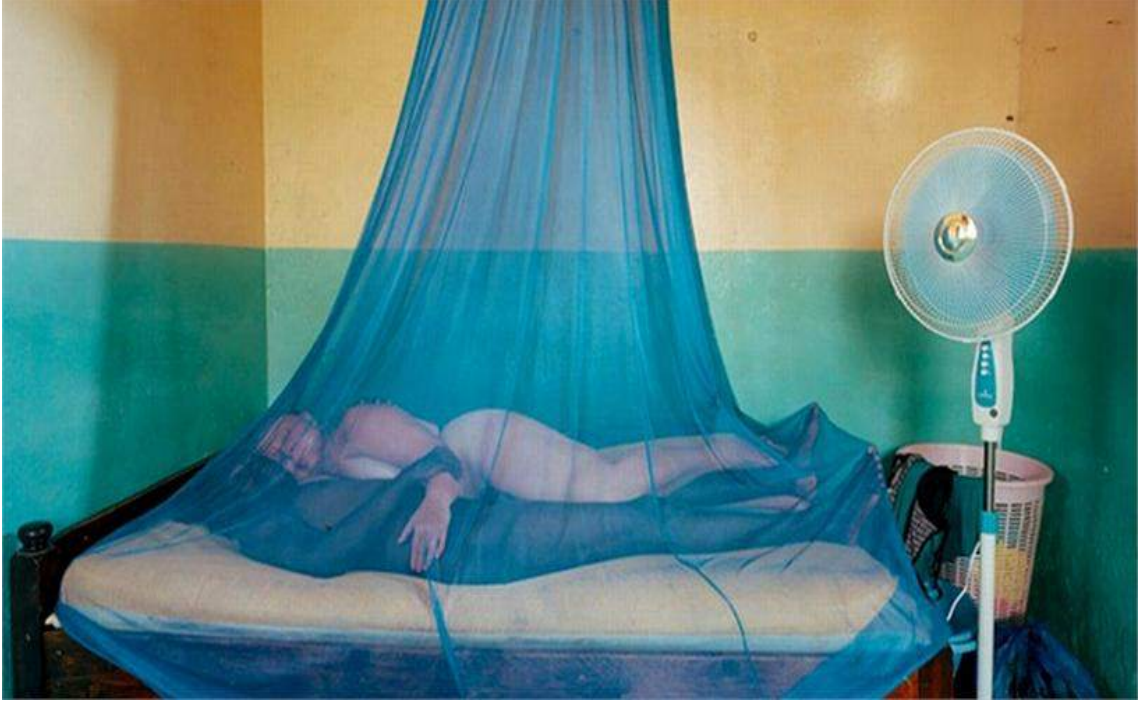
**Umut:** Melanie Lenz, Joseph Lorenz, Michael Thomas, Vivian Bartsch,  
Verena Lehbauer, Johanna Schmid

*Aşk 2012/120', İnanç 2012/113', Umut 2013/91'/Avusturya-Almanya-Fransa*

“Fassbinder öldü,  
Tanrı bize Ulrich Siedl'i gönderdi”  
John Waters

**Herzog** kadar üçüncü göz biri varsa o da **Seidl**'dir. Ya da **Haneke**'nin tokat etkisi **Seidl**'in parmaklarında yaşıyor... Birçok yönetmen bir diğerinden ilham alır. **Seidl**'in yaptığıysa biricik ve tam da yönetmen sineması. Her yeni filmin eski başka bir filme, her metnin konuşulmuş ve söylenmiş başka bir şeye referans verdiği gerçeğini çok keskin bir şekilde kodladığımız için zihinlerimizdeki hikâye setleri bizi ister istemez o setleri ayırmaya ve sınıflandırmaya zorluyor. Fakat

**Ulrich Seidl**'i farklı kılan bitmemiş ürünler ortaya koyması. Yani her ne kadar onu ve *Paradise* (Cennet) üçlemesini bir yerlere oturtmaya çalışsak da bu üç film cıva gibi, ele avuca sığmıyor. Zihnimizdeki bütün setler *Paradise*'i izlerken birleşip bir ayrışıyor. *Paradise*'in üç hikâyesi de hem birbirileri için kesinti, yama ve süreklilik hem de daha önce yapılan diğer bütün iyi filmlerin devamı, kesintisi ve yaması. **Seidl**'a bizi bu gerçeğe inandırdığı için teşekkür etmeliyiz. Yapılan her film için 'artık söylenecekler bitti' demek yerine, aynı şeyi söylemenin genişleyen, sonsuz tonları var, dedirttiği için. İzafiyet sinemasını tattırdığı için.



### *Aşk*

*Paradise* serisi *Aşk* (2012), *İnanç* (2012) ve *Umut'dan* (2013) oluşan, 3 kadının (anne, kız ve teyze) hikâyelerinin aynı tatilde, farklı mekânlarda geçen toplamı. Üçlemelerin sinemada heyecanı tetikleyen bir yanı vardır hep. Hem yönetmenlerin bu devamlılık içinde görsel ve didaktik bir dil kurabileceği hem de gerçekten yönetmen sineması denen şeyin kurgulanabileceği en müsait alan bu seri filmlerdir. *Aşk*, *İnanç* ve *Umut*'ta da filmlerin isimlerinden müsemma bir hikâye toplamı var. Fakat her filmin adının çıktığı ve sonuçlandığı yer, bu adların kavramsal karşılıklarına denk düşmüyor. Filmler ve toplamda söylenen hikâye, aşkın, umudun ve inancın yıkıcı etkisiyle bitiyor. Cennetin bittiği yer büyük bir boşluk ve cehennem hissi gibi. **Seidl** dünyanın kavramsal algısını bozuma

uğratmış gibi, idealize edilenin bir tür cehennem ve aslında cennetten sonra varılacak yerin de cehennem olabileceği gerçeğini hatırlatıyor bir yandan.

Başlangıç filmi olan *Aşk*'ta cehennem o büyük boşlukta beliriyor: "Avrupa'nın sevilme, onaylanma ve itaat ettirme ihtiyacında." Anne Teresa'nın Kenya tatili bir çeşit duygusal açlığın katastrofik temsili. İkinci film *İnanç* ise teyze Maria'nın kısacık tatilini İsa'nın dikenli taca çevirme hikâyesi. Ve cehennem hemen Maria'nın dibinde, yatak odasında bitiyor. O büyük boşluk ise "Avrupa'nın çileci ve bedelini ödeyerek günahlarını satın alabileceğini düşündüğü yerlerde" beliriyor. Son filmin ergen kız çocuğu Melanie'nin tatil süsü verilmiş zayıflama kampı ise Avrupa'nın birkaç yüzyıllık o büyük boşluğunu; "normatif bedenlerle olan bitmemiş mahkemesini" anlatıyor. Batının muasır çıkmazları bunlar yani. Cennet adında, cehenneme evrilen büyük boşluk hikâyeleri. Hem, cennetin tersine bir tasvirinde de aynı sonucu yakalamak mümkün değil mi? İnsan cenneti plânlanmış bir varlık olabilir ama cennete programlanmış bir varlık olmasa gerek. O, sonsuz ve sorunsuz iyilik ve mutluluk halinde bir kara delik, çıkmaz ya da leke olmalı. Yoksa aklımızı yitiririz. Saatler boyunca havada kalan ve gerçeklik algılarını yitiren pilotların hezeyanları gibi olmasın mı cennet ideası? Bu yüzden isminin hakkını veremeyen filmler: *Paradise* üçlemesi. Yani siz ne kadar çocuğunuza ismini taşıyın diye fazlaca yüklü isimler koysanız da, ad vermenin aidiyeti kırılabilir ve felâket bir sonuca evrilebilir. Hangimiz adımız gibi yaşıyoruz ki? Tüm adlar cennetteki bir köşeye, detaya denk düşse de dünyanın cehennemi *Seidl*'in üçlemesinde hakikatlerimizi anlatıyor. Kurguların mağlûbiyetini yine kurgu hikaye denemesiyle anlatabilecek cesaretle hem de.

*Paradise* üçlemesinin ilk filmi *Aşk* Avrupa'nın alışık olduğu günahları aklamaya çalışırken düştüğü komiklikleri 'insan sirk'i' üzerinden o kadar iyi betimlemiş ki, kendine dönen sirk ve bir anda buharlaşan Avrupalı insan motifi, batılı gözle antropoloji yaparken ormanda tuzağa düşmeyi anımsatıyor. Bu tuzak bir tarafın içine düştüğü tuzak değil asla. Kapanı hazırlayan da tuzağın içerisinde. Oryantalizm ve oksidentalizmin danışıklı dövüşü Afrikalı kırmızı kaslı erkekler ve Avrupalı yağlı kadınlar aracılığıyla beden sunumuna ve alışverişine dönüşüyor. İpin bir ucunda bedenleri sömürülen Afrika erkekleri, diğer ucunda duyguları kolonize edilen beyaz orta sınıf kadınlar var.



### *İnanç*

İkinci film *İnanç*, Avrupa'nın kesintiye uğrayan ama devamlılığını ancak yüzyıllar sonra Foucault'nun aradığı bir yaraya, çileciliğe, parmak basıyor. Çileciliğin mağduru Maria'nın çileyle olan şehvetli flörtü gerçek cinsel hazza dönüşürken mezhep savaşlarının kırıp geçirdiği, batının açtığı yarada dinsel motifler yerini yadırgamıyor. Hatta bir tür penetrasyon bile izliyoruz. Orta Avrupa çaresizliği kutu odalardan ip gibi dizilmiş tablolara, oradan da düzölmüş dekoratif Meryem Ana heykellerine sızıyor.



### *Umut*

Son film *Umut* ilk iki filmin sakladığı izleri cinsel performanslara dönüştürerek bedensel sahnelemeler sunuyor. Üç kadından en küçüğü olan Melaine'in kamp gibi tatili, bedeni tahakküm altına almaya çalışan zihinlerin mirasını yukarıda bahsettiğim Avrupa tarihinde arıyor. İkinci Dünya Savaşı'nın Orta Avrupası yeniden bir kampta canlandırılmış gibi. Aşktan ve inançtan umduğunu bulamayan cennet, beden ve hazza yöneliyor. Tam kazanacakken ayağı takılan ve asla kendini gerçekleştiremeyecek bir Nazi replikası öylece buharlaşıyor.

Üç hikâyede de cennetten cehenneme kırılğan geçişi kuran köprünün “tatil” olması tesadüf değil; çünkü tatil hayatla bağımızı kuran ve ideaya gidip bir süre orada kaldıktan sonra gerçekliğe dönüşümüzü sağlayan en dünyevi araf. Tatile çıkarken hayatı askıya aldığı düşünün üç kadının hikâyesi bittiği an *Paradise* üçlemesi seyirciyi muhteşem bir tatil yorgunluğuna gark ediyor. Tatilin uçucu sepya hissiyatı *Aşk'ta* mutluluk endüstrisi, *İnanç'ta* uhrevi pazarlık, *Umut'ta* ise saf tacirlikle birleşerek sırayla Orta Çağı, Rönesans'ı ve savaş Avrupası'nı anlatıyor. Üç hikâyede de üç kadının en çok inandığı şey en büyük günaha evriliyor. Teresa duygusal çöküntüsünü eskort kiralarak dindirmek istiyor, Maria hezeyanlarını İsa'yı kırbaçlayarak hafifletiyor, Melaine ise aşktan aldığı yarayı, arsızlığı paravan edinip, ilk şiddetli sarhoşluğuyla doldurmaya çalışıyor. Fanatizmin cılkı çıkınca fantasmalar baş gösteriyor. *Paradise*'in beklenmedik ama yine de insancıl ve iyimser sonla biten hikâyeleri mutsuzluğu tekeline alan insanoğlunun buradan çıkamayacağını iyimser bir dille anlatıyor. Filmlerin tipleştirmeden, öylece sunduğu kahramanlara bu yüzden kelime anlamıyla 'kahraman' demek doğru değil; çünkü *Paradise*'in kahramanları gerçek. Bu yüzden tüm karakterler hikâyelerde gerçek hayattaki kendi adlarıyla varlar. Yukarıda bahsettiğim cennet-ad ikilisinden kurtulmuş gibi. Dahası üç filmde de neredeyse hiç müzik kullanmadan, müziksiz film yapılabileceğini gösteren *Seidl* hikâyelerin kendi müziğini çok iyi bulmuş. Maria'nın ilahi seansları, Melaine ve arkadaşlarının kamp marşları filmlerin içsesi ve müziği.

Kendi tandırında kavrulmuş hikâyeler de diyebiliriz *Paradise* için. Bunun nedeni, doğallığa dışarıdan bakan, âdeta röntgenci gibi kamerayı çok uzakta tutup, statik ve geniş açılarla çok rafine bir estetik yakalayabilmiş *Seidl*. Bu estetiğin başrolünde ise modern mimari şehir sahneleri, tekinsiz gibi görünen ama güvenli hissi de uyandıran apartmanlar, oteller, okullar ve tabi ki *Seidl*'in merdivenleri var. Ve tüm bu insansız alanlar distopik bir atmosfer yakalıyorlar.

Görsel öğelerin hem bu kadar steril hem de imalı olduğu başka çok az hikaye vardır. **Seidl**'in üç hikâyede de taşıdığı düalizm bu durumla ve filmlerin estetiğiyle çatışır gibi yapıp aynı zamanda filmlere yakışıyor. **Aşk**'in semiyotik siyah-beyaz ilişkisi, **İnanç**'in medeniyetler çatışması ve **Umut**'un ahlak çıkmazları seyirciyi zorlarken, görsel ve duru anlatım yatıştırıyor.

On Emir'i **Dekalog**'lara çeviren **Kieslowski** sinemanın şairiyse, modern anlatıları üç emirle süzgecinden geçiren **Ulrich Seidl** da sinemanın atlası ve mimarıdır herhâlde. **Seidl**'in **Paradise** hikâyeleri dünyaya indirilmiş cennetin coğrafi dökümü resmen.

# KABİLE

Osman Özarslan

Tribe / Kabile

**Yönetmen:** Myroslav Slaboshpytskiy

**Senaryo:** Myroslav Slaboshpytskiy

**Görüntü Yönetmeni:** Valentyn Vasyanovych

**Kurgu:** Valentyn Vasyanovych

**Oyuncular:** Grygoriy Fesenko, Yana Novikova, Roza Babiy

**Yapımcı:** Iya Myslytska, Valentyn Vasyanovych

2014/126'/Ukrayna-Hollanda

Geçtiğimiz yıl Cannes'da önemli bir başarı gösteren, **Kabile** (The Tribe, 2014) filmiyle Ukraynalı yönetmen **Myroslav Slaboshpytskiy** birdenbire sinema dünyasının gündemine oturdu. Film yalnızca kazandığı ödül bakımından değil, aynı zamanda göndermeleri, karanlık yapısı, umutsuz dünyası ve sinematografik yapısını Ukrayna'nın tarihsel öyküsüne bağlamasıyla da oldukça önemli.



Bu yazıda **Kabile** filmini, Ukrayna'nın tarihsel yapısına yapmış olduğu göndermeler, kabilenin kurulma biçimi olan erkeklik ritüelleri ve bu ilk ikisi ile yakından ilişkili olmak üzere, Ukrayna modernleşmesinin bir eleştirisi olarak okuyacağım.

## -I- Ukrayna'nın Tarihi

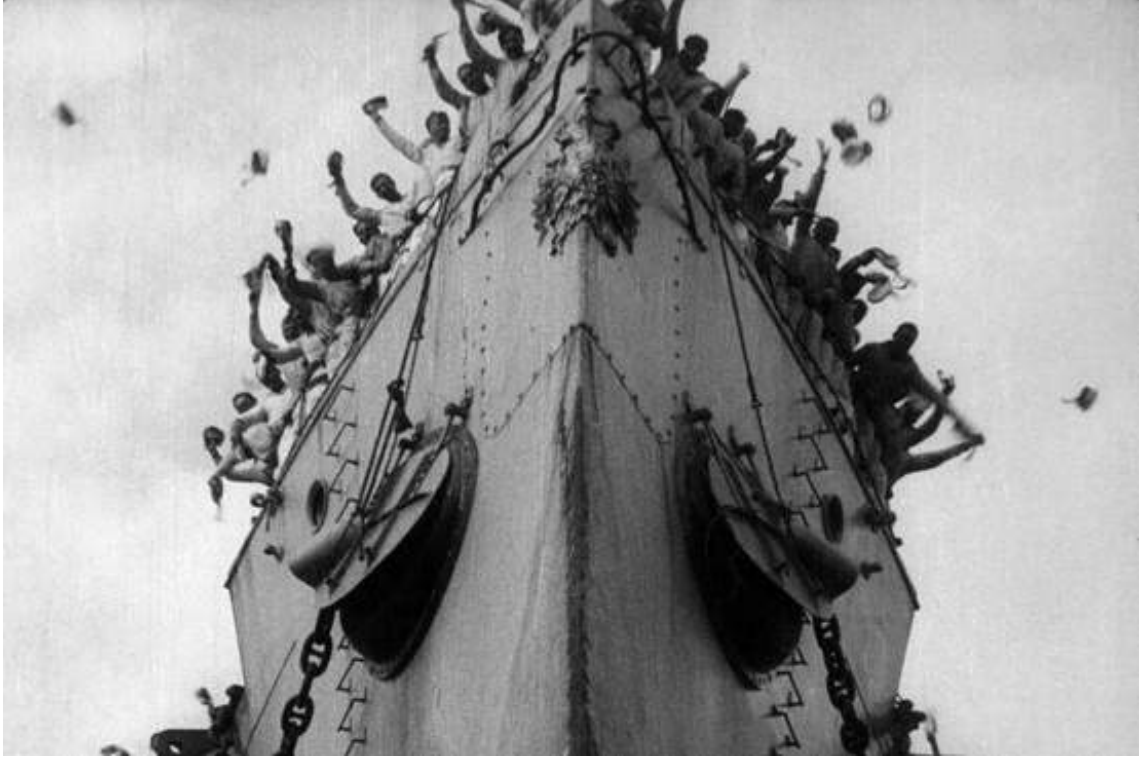
Karadeniz çanağından Çin önlerine, kutuplardan Afgan dağlarına kadar olan bölge, ister Cengiz Han dönemindeki gibi kabile federasyonu olsun, ister Moğollar dönemindeki gibi prenslikler olsun, isterse Rusya imparatorluğu, Sovyetler Birliği ya da yeniden Rusya Devletler Federasyonu dönemindeki ulusal birlikler olsun, çoklu yönetim birimlerinin hiyerarşik bir güç birliği ile yönetilmiştir. Avrupa feodalizminden farklı olarak burada söz konusu olan eşit Lord'lar arasında birisinin öne çıkması değil (primus inter pares) Çin ve Osmanlı örneğinde olduğu gibi daha güçlü olan bir boyun (isterseniz hane diyelim) diğerlerini belirli bir vergi ve iktidar ilişkisiyle boyunduruk altına almış olmasıdır. Çin, Osmanlı ve Rusya topraklarının yaklaşık bir milenyum boyunca bu şekilde yönetilmesi, yani küçük prensliklerin değil güçlü devletlerin burada söz sahibi olması pek çok tarihçi ve siyaset bilimci tarafından Asya Tipi Üretim Tarzı (**Marx**, 1990; **Wittfogel**, 1957) şeklinde ele alınmış ve devletin kendisini bu şekilde güçlü ve geniş çaplı örgütlemesi temelde tarımsal toprakların işlenmesi ve toprağı işleyecek su kanallarının büyük bir devlet örgütlenmesini mecbur kıldığı üzerinden değerlendirilmiştir (**Divitçioğlu**, 2003).

Bu mecburiyetin sebepleri bir tarafa, şu ya da bu şekilde bugün Rusya Federasyonu olarak bildiğimiz topraklar yaklaşık 700 yıldır belirli bir iktidar ilişkisi yaratmıştır. Bu iktidar ilişkisine en tepeden baktığımızda ister Sovyetler döneminde olsun, isterse Romanovlar döneminde, Rusya'nın başkentini işgal eden devlet aygıtı periferde kalan federe devletleri kendisine bağımlı kılmış ve onları belirli düzeyde boyunduruk altına almıştır. Filmin en büyük mesajı, yüzlerce yıldır süren bağımlılık ilişkisinin Ukrayna'da yarattığı katastrofinin faturasının Rusya'ya ve Rusya'nın yön verdiği tarihe fatura edilmesindedir.

Yönetmen daha ilk sahnede bu fikrini net bir şekilde ortaya koyar: Filmin kahramanı olan Sergei, girmeye hak kazandığı gemicilik okuluna başlamak üzere okula bir körüklü otobüs ile gelir. Otobüs durakta durduğunda sırasıyla körüklü



bir otobüs, yanmış ve hurdaya dönmüş bir otomobil ve bir orman görürüz. Arka arkaya sıralanmış olan bu üç plân bize yönetmenin Rusya/Ukrayna tarihini nasıl okumak istediğini söyler: Körüklü otobüs Ukrayna'nın şimdi Rusya'ya, geçmişte ise Sovyetler Birliği'ne bağlılığını/bağımlılığını sembolize eden bir imgedir. Hurda otomobil, Ukrayna'nın Sovyet ilerlemeciliğinin (Çernobil'i unutmayalım) katastrofisine; arkada görünen orman ise, içinde karanlık ilişkisellikler barındıran insanın doğa durumuna, yani kabileye bir göndermedir.



İlk sahnede gömülen şey yalnızca Ukrayna'nın makûs tarihi değil, aynı zamanda Ukrayna tarihindeki umutlu, pırıltılı anlardır. Bir denizcilik okuluna kayıt olmak üzere gelen Sergei, **Sergei Eisenstein** ve onun isyankâr denizcilerin umut dolu hikâyesini anlattığı **Potemkin Zırhlısı** (Bronyenosyets Potyomkin, 1968) filmine bir gönderme olarak okunabilir. Ukraynalı denizcilerin **Potemkin Zırhlısı**'nda başlayan, 1905 Devrimi'ne ve Rusya'da parlâmenter sisteme (Duma) geçişi sağlayan isyanı, Karadeniz'de başlayıp geminin Ukrayna'nın Odessa kentine yanaşmasıyla bütün Rusya'ya yayılır. **Potemkin Zırhlısı**, devrimler çağının başlangıcına, toplumsal bir kardeşleşmeye, sınıfsal düşmanlığın keskinleşmesine, kurulacak sosyalizme ve sosyalizmin kuracağı modern/makineleşmiş/ilerlemiş müreffeh topluma inanır, buraya işaret eder, hatta bunun propagandasını yapar.

Bu bakımdan, sosyalizmin sağlıklı bir toplum kuracağına inancı tamdır ve umut dolu bir filmidir.

Ne var ki Sovyetler ve Doğu Avrupa'daki sosyalizm deneyimleri arkalarında yalnızca endüstriyel/nükleer katastrofeler değil aynı zamanda toplumsal çöküntüler bırakarak yıkılıp gider ve bu deneyimlerin bakiyesi olarak mafyaya dönüşen KGB artıkları, milyarder hale gelmiş Politbüro üyeleri ve artan oranda seks işçiliği yapan Ukraynalı kadınlar kalır.



Aslında Ukrayna, Sovyetler ve Rusya Federasyonu fikrine daima muhalif olmuş, 1921'de Kronşdat isyanı (Arşinov, 2012; Met, 1998) ile kendisini anarşist bir federasyona dönüştürmek istemiş, 2014'te ise gene bağımsız bir kapitalist devlet olmak istemiş ama her durumda Merkezî Rusya hükümetleri, körüklü otobüsün ikinci kompartımanının ana gövdeden ayrılmasına müsaade etmeyerek, Ukrayna'yı Rusya merkezî devletine göbekten bağlı kalmaya mecbur kılmışlar ve Rusya'da yaşanan her türlü olumsuzluğa Ukrayna'yı da ortak etmişlerdir.

Başka türlü söylersek, ne Ekim Devrimi ne Sovyetler ne de Ukrayna'nın kaderi ve bunların birbirleriyle ilişkileri Eisenstein'in umut dolu filmindeki gibi gerçekleşir. Bu bakımdan, *Kabile* bir yönüyle bu kadere isyan, bu tarihe lânetleme ve *Potemkin Zirhlisi*'nin umutlu dünyasına saygı dolu bir ağıttır.

Dolayısıyla, filmin Avrupalı sinema çevrelerinin teveccühüne mazhar olmuş olması onun yalnızca sinematografik başarısıyla değil, filmin yönetmeninin ve senaryonun, Ukrayna-Sovyetler/Rusya ilişkilerine yapmış olduğu sert eleştirisiyle de yakından ilgilidir.

## -II- Orman

Öte yandan, özellikle 18. yüzyıldan itibaren 1990'daki çözülmeye kadar bütün Rusya tarihini eğitimin (pedagoji) değişik formasyonları (edebiyat, müzik, beden eğitimi, sanat, tıbbiye ve askeriye) üzerinden takip etmek mümkündür. Bu hattı 18. yüzyılda bir adab-ı muaşeret eğitimi, 19. yüzyılda felsefe, tıbbiye, edebiyat ve askeriye; 20.yüzyılda da fizik, kimya, mühendislik ve genel fen bilimleri olarak karakterize etmek mümkündür. Sovyetlerin 1990'da çökmesinin ardından, **Deli Petro** tarafından başlatılan eğitim hamlesinin 200 yıllık macerası da çöker ve Rusya'nın meşhur bilim insanları yerini lümpen serserilere, **Tolstoy**'un tevekkül içindeki mujikleri yerini iştiha ile görgüsüzleşen köylülere, **Dostoyevski**'nin münzevi kentlileri yerini mafya çetelerine ve **Puşkin**'in, **Turgenyev**'in salonlarda kuğu gibi gezinen zarif kadınları yerlerini köşe başlarında cebinde prezervatif ile bekleyen fahişelere bırakır. **Deli Petro**'nun Feodal bağnazlığa, **Lenin**'in emperyalist gericiliğe, **Çehov**'un lümpen cehalete karşı açtığı cephelerin hepsi bir günde düşer... Rusya Federasyonu ve periferdeki ülkeler artık cehaletin, iştihanın, lümpenliğin görgüsüz insafına terk edilmiştir.

Yönetmen işte Ukrayna'da ve tabii ki Rusya'da ortaya çıkan bu yeni duruma **Hobbes**'un *Leviathan* (1993) kitabındakine benzer bir öz atfeder. İnsanın özü değil sosyal çevresi ve bu çevre aracılığıyla edinilmiş kimliği/kişiliği vardır diyen erken Sovyet literatürüne ağır ithamlarda bulunur: "Eğer insanın özü yoksa ve mesele çevreyse buyurun, 200 yıllık eğitim ve değişim hamlenizin geldiği şu vulger ve lümpen insanı açıklayın" der - ki bu soru işareti, komünizm bayrağının üzerinde orak ile çekicin yanında 1990'dan beri asılı durmakta ve dünya komünist hareketinin ileri gelen akımlarının, düşünürlerinin ve eylemcilerinin birbirlerini yemesine neden olmaktadır.

Yönetmenin basit değilse bile bilinen bir yanıtı vardır. **Hobbes** gibi düşünmektedir. İnsanın bir özü vardır; bu öz temelde güvenlik meseleleri etrafında şekillenir ve bu şekillenme insanı diğer insanların kurdu yapar; insanlar doğada yaşayan kurtlar gibi birbirlerinin besinlerine göz dikerler ve birbirlerini yerler... Hülâsa yönetmen demektedir ki, doğa durumu *homo homini lupus* olduğu müddetçe, modern insan dediğimiz şey aslında neandertalden, homo sapiensten bir adım daha fazla yol alamamış olacaktır. İnsanlar birbirlerini yemeye devam ettikleri müddetçe ister uçmayı öğrensinler, isterlerse

rezidanslarda yaşasınlar, onların doğal durumu mağaranın önündeki kabile ile aynı olacaktır. Dolayısıyla, filmin insanın doğa durumuna ya da insanî özün vahşiliğine yaptığı vurgu bizi *Kabile*'nin kapısına kadar getirir ama bitmez, mesele biraz daha karmaşıktır...



Yönetmen faturayı yalnızca Rusya'nın federatif yapısına ve bu yapının doğurduğu Sovyetler ve akabinde kurulan Rusya Devletler Topluluğuna kesmiyor. Yakın Rusya tarihine de yön vermiş olan Aydınlanma düşüncesine, Modernleşme ve İlerleme projelerine de ciddî eleştiriler yöneltiyor.

Yönetmenin, **Walter Benjamin** ve Frankfurt Okulu'nun modern kapitalist medeniyete yönelttiği eleştiriden ne kadar haberi vardır bilinmez ama ben filmi izlerken, aklıma en fazla **Benjamin** ve **Adorno**'nun pasajları geldi (**Horkheimer&Adorno**, 2010; **Benjamin**, 2000). **Benjamin** ve **Adorno**'nun kapitalist moderniteye ve aydınlanma felsefesine yönelttikleri temel eleştiri, geçmiş çağların mitolojik korkularını akıl aracılığıyla aşmaya çalışırken, aklî düşüncenin bizzat kendisini bir ilâhiyat haline dönüştürerek, mitolojinin korkularını başka bağlamlarda yeniden üretmesidir. Mitolojik felsefeden modern görünümlü yeni mimesis kombinasyonları yapmak, modern kapitalist dünyayı onun barbar özünden uzaklaştırmaz, yalnızca bir perdeleme sağlar. Frankfurt Okulu'ndakilere göre, ne tür ritüeller ve felsefi kombinasyonlar yaparsak yapalım, toplumsal eşitsizliği ve insanlar arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldırmadıktan sonra, kurmuş olduğumuz toplumsal yapı, aslında ilkçağ insanının mağara

durumunun bir adım ötesinde değildir (**Horkheimer&Adorno**, 2010; **Benjamin**, 2000). İlerleme dediğimiz bütün endüstriyel yapılar bizi bu durumdan uzaklaştırıyormuş gibi görünen ama bir felâkete bizi daha da yaklaştıran şeylerdir. Benjamin, tüm bu aydınlanma ve modern/endüstriyel dünyanın genel imgesi olarak tren ve satranç oynayan kukla metaforlarını kullanır (**Benjamin**, 2000). Sergei de filmde, tren soygunlarına paravan olarak, trenlerde kukla oyuncak satıcısı olarak dolanır.

Benjamin, ilerleme ve kalkınma fikrini en öndeki lokomotifini takip eden ve gittiği yerleri, deltasından geçen Nil gibi ihya edecek olan, birbirine eklenmiş kompartımanlar üzerinden anlatır. Tıpkı Zenon paradokslarında olduğu gibi gerçekte bir ufuk çizgisi olmadığından, bu lokomotifin ve kompartımanların da varacağı bir yer yoktur ama her hamleyi önceden kestiren kukla satranç oyuncusu (Tarihsel Materyalizm) her şeyi açıkladığı gibi, trenin varacağı yerleri de bilir ve açıklar. Benjamin için, Marksizm bu trenin imdat alârmı olarak görünür; çağrısına doğru kulak verilirse insanlığın bir şansı vardır (**Löwy**, 2007; **Benjamin**, 2000).

Yönetmen, **Benjamin**'e kulak vermeyen ve imdat frenini kullanamayan Sovyet Marksistlerine ve endüstriyel modernliğe, tren imgesi üzerinden oldukça ağır eleştiriler getirir. Tren imgesi etrafında şekillenen ilerleme masalı, müreffeh toplum masalı, eşitlik ve kardeşlik masalı toptan yalan olmuştur, trenler artık çetelerin hırsızlık ve fuhuş yaptığı kanunsuz ve tekinsiz mekânlardır. Tüm bu katastrofinin yarattığı insan ise, medenî bir toplumun ferdi değil, temel ihtiyaçları gidermek için mücadele eden (sevişir gibi yemek yiyen ve yemek yer gibi sevişen) bir kabilenin 'ilkel' üyeleri gibidir.

### -III- Kabileyi Kurmak

Kabile toplumunu modern toplumla kıyaslırsak aklımıza gelecek olan en derin çizgiler, öncelikle kabile toplumunda iletişimin sözlü versiyonunun ya gelişmediği ya da kısıtlı olarak geliştiği ve ikinci olarak da kabile toplumlarının temelde ritüelistik toplumsal ilişkilene/hiyerarşi formları üzerinden ilerlemiş olduğu olacaktır.

Yönetmenin bize dilsiz insanların hikâyesi üzerinden bir şey söylemesi bir yönüyle **Eisenstein**'in *Potemkin Zirhlisi* filmi ve onun mesajını bir distopyaya

çevirmeye çalışmaksa (ki o da sessiz bir filmdir), diğer bakımdan kabile toplumunu kuran iletişim imkânları (dil) ve toplumsal hiyerarşiyi kuran ritüellerin aslında post-modern ahir zamanlarda herhangi bir kabile toplumundan bir arpa boyu daha uzun yol almadığını göstermeye çalışmasıdır.

Bu bakımdan **Kabile** filmini de sessiz bir film olarak görmek yanlış olmaz. Ama buradaki sessizlik, bir teknik imkân meselesiyle değil yönetmenin filmini yerleştirmek istediği perspektif ile ilgilidir. Zira filmde konuşma ve diyalog olmasa da anlatılan, çılgık çılgığa bağırarak isteyen ama dili koparılmış insanların sessiz ama hayvanî hırıltılarla yüklü hikâyesidir. Bu bir erkek(lik) hikâyesidir ve toplum/kabile erkekleri arasındaki ritüellerin hikâyesinden başka bir şey değildir.

Erkeklik üzerine önemli çalışmalar yapmış olan **Buttler**'a (1988, 1990, 1991, 1993, 1996) göre erkeklik bir beden şeklinden öte sosyal hiyerarşi, belirli rol modeller ve belirli söylemler üzerinden oluşturulan bir ilişkisellikten başka bir şey değildir. Dolayısıyla erkeklik bir sahne, erkek ise bu sahnede kendisinden beklenen performansı sergileyebilen (sert, hetero, güçlü, uzlaşmaz, asker, aile babası, evin reisi, hızlı, öfkeli...) kişidir. Bu bakımdan erkek doğmak yetmez erkekliği çileli bir yolun sonunda ayrıca fethetmek gerekir (**Selek**, 2014).



Filmde kahramanımız okuldaki ilk gününden son gününe kadar, okulun yatakhaneğinde ve okulun bahçesinde, erkek olabilmek için mücadele eder; çileli bir yolda yürür, erkeklik ritüellerini yerine getirir, okuldaki çetenin güvenini

sağlar ve sonuçta çeteye girmeye hak kazanır; çeteye girişiyle birlikte film giderek umutsuzlaşır ve daha karanlık hale gelmeye başlar...

Yönetmen'in Rusya/Ukrayna tarihi üzerinden, modern dünyaya yönelttiği soru da aslında tam olarak burada gizlidir: "Eğer medenî bir toplumsak ve kabile değilsek tüm bunlara ne gerek var?". Filmin bize gösterdiklerine bakarsak, aslında yönetmen yanıtını da kendisi verir gibidir: "Aslında dünya büyük bir orman ve biz de hiyerarşisini şiddet ritüelleri ile kuran büyük bir kabileyiz, hepsi bu..."

### Kaynaklar

- Arşinov, Peter (2012). *Mahovşçina: Ukrayna Anarşist Hareketi*. İstanbul: Kaos Yayınları.
- Benjamin, Walter (2000). *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, Judith (1988). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 49 (1): 519-31.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1991). "Imitation and Gender Insubordination." In *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*, edited by D.Fuss. London: Routledge. pp 13-31.
- Butler, Judith (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge.
- Butler, Judith (1996). "Gender as Performance." In *A critical Sense: Interviews with Intellectuals*, edited by P. Osborne, London: Routledge. pp109-25.
- Divitçioğlu, Sencer (2003). *Asya Tipi Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu-Marksist Üretim Tarzı Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hobbes, Thomas (1993). *Leviathan: Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği Biçimi ve Kudreti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Horkheimer, Max&Adorno, Theodor (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Löwy, Michael (2007). *Yangın Alarmı: "Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerin Bir Okuması*. İstanbul: Versus.
- Marx, Karl (1990). *Capital, Volume 1*. London.
- Met, İda (1998). *Kronşdat 1921*. İstanbul: Kaos Yayınları.
- Selek, Pınar (2014). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wittfogel, Karl (1957). *Oriental Despotism*. New Haven.

## ELİF RONGEN-KAYNAKÇI

“Beni motive eden resmi tarih anlatılarına duyduğum güvensizlik ve sinema tarihine duyduğum bitmez merak.”

Söyleşi: Esra Özban

EYE Filmmuseum'un Sessiz Sinema küratörü Elif Rongen-Kaynakçı ile arşiv pratikleri, genelde ve Türkiye özelinde film arşivleri ve arşivcilik üzerine konuştuk.



Elif Rongen-Kaynakçı



*Esra Özban: Öncelikle senin film arşivciliğine nasıl yöneldiğinle başlamak istiyorum. Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Edebiyatı'nda tamamladığın lisans eğitiminin ardından Amsterdam Üniversitesi Film-TV çalışmalarında, 'Ulusal Sinema Tarihi' alanında Yeşilçam Sineması üzerine çalışıyorsun. Arşivle ilgin, bu alandaki çalışmaların nasıl şekillendi? Bu süreçte Türkiye'deki arşivlerle ilgili gözlemlerin nelerdi?*

**Elif Rongen-Kaynakçı:** Boğaziçi Üniversitesi'nde edebiyat okurken sinema kulübü üyesiydim; hatta bir süre başkanlığını bile yaptım. Bu süre zarfında da daha çok sinema yazarlığı veya sinema tarihi ile ilgileniyordum. Sonra Hollanda'da da bu ilgi çoğalarak devam etti. Okulu bitirmek üzereyken hocalarımdan biri beni, o sırada yeni bir şey olan ARCHIMEDIA programına yönlendirdi. Bu program Avrupa Birliği'nin düzenlediği geçici eğitim programlarından biriydi. Genç akademisyenlerle arşivleri bir araya getiren bu proje sinema arşivlerine genç bir nesil yetiştirmek istiyordu. Bu program benim için de gerçekten çok verimli oldu. O dönemde tanıştığım farklı ülkelerden birçok genç arşivci de benim gibi kurumlarda çalışıyor ve biz birbirimizi ta o yıllardan beri tanıyoruz. Örneğin ben bu programa 1997-1998 yıllarında katıldım. Daha sonra üniversitelerde de bu tarz programlar başladı ve ARCHIMEDIA projesi sona erdi. Bizden önceki nesil sinema arşivcileri daha çok edebiyat, felsefe veya kütüphanecilik gibi bölümlerden mezundu. Biz ise sinema okuyarak film arşivcisi olan ilk nesil olduk denebilir. Şimdi ise pek çoğumuz restorasyon veya küratörlük gibi yüksek lisans programlarında ders verir hâle geldik. Ben teknik bir altyapıdan gelmediğim için birçok şeyi iş üstünde öğrendim. Hâlâ da makineleri sadece filmi seyretmek için kullanıyorum. Teknik restorasyonu restorasyonculara bırakıyorum.

Arşiv alanında beni en çok çeken unsur aslında bilinen ve okutulan sinema tarihinden kuşku duymak oldu. Yani **George Sadoul** gibi kaynaklardan okuduğumuz sinema tarihinin hem çok yetersiz hem de çok taraflı olduğunu hissediyordum. 90'ların başından bahsediyorum ki o zamanlarda şimdiki gibi sinema kitapları da yoktu. Herkes aynı şeyi okuyup, aynı şeyi yazıyordu. Bu kısır döngüyü kırmak ancak arşivlerde saklanan, kimsenin ilgilenmediği filmleri seyrederek bozulur diye düşünüyordum. Hâlâ da öyle düşünürüm. Yani beni motive eden resmi tarih anlatılarına duyduğum güvensizlik ve sinema tarihine duyduğum bitmez merak. Şimdi de dünyanın tamamen unuttuğu filmleri bulup

çıkarmak ve bunları seyircilerin takdirine sunmak bana çok zevk veriyor. Yani kitaplarda adı geçmiyor diye, bu filmleri, bu oyuncularını yok mu sayacağız? Bu zenginliğe yazık değil mi?



*Arthème Opérateur*

(FR, Ernest Servaes, 1913, Eclipse/ Desmet Collection, Eye Filmmuseum Archive)

**EÖ:** *Günümüzde dijital kayıt teknolojileri ve sosyal medya gibi kaynaklarla gündeliğin kendisi de arşivlenebilir hâle geldi ve herkes bir yanıyla mini-arşivcilere dönüştü denilebilir. İnternet üzerinden pek çok arşiv paylaşılabilir hale geldi ve arşiv yeniden yapılanan, oluşan bir kavrama dönüştü. Film arşivciliği ve arşivleme pratiklerinde dijital teknolojilerin etkilerini nasıl görüyorsun?*

**ERK:** Arşivlerin dijital teknolojiye ayak uydurma çalışmaları son senelerde süregelen bir süreç. Zira teknoloji o kadar hızlı ilerliyor ki biz daha adapte olamadan teknoloji yine değişiyor. Örneğin bizim arşivimizde 35 bin kadar filmin çeşitli kopyaları var. Benim sorumlusu olduğum sessiz sinema koleksiyonundaysa 8 bin civarında film var. Bunun toplamı kaç saat eder? Bu filmlerin teker teker taranması kaç sene sürer? Oysa aynı zaman zarfında teknoloji kaç kez değişiyor? Dolayısıyla projeye başlarken en yeni standardı kullansanız da proje bittiğinde o teknoloji atıl hale gelmiş olabiliyor. Yalnız şunu unutmayalım.



*Tripoli*  
(IT, 1912, Ambrosio / Desmet Collection, Eye Filmmuseum Archive)

Dijital gelişmeler en çok filmlerin görünürlüklerini etkilemiştir. Yani bugün arşivlerin kendi Youtube kanalları var ve orada filmlerin pek çoğu görülebiliyor. Ama bu demek değil ki bu filmler daha önceden restore edilmiyordu. Ediliyordu fakat gösterim olanakları çok kısıtlıydı. Bir de bazen zannediliyor ki dijital teknoloji restorasyon yapmayı kolaylaştırır. Böyle bir şey kesinlikle yok. İş yine gayet zahmetli ve pahalı. Üstelik biz hâlâ filmlerimizi film üstünde restore ediyoruz. Sonra bir de yüksek çözünürlükte tarama zorunluluğu eklenmiş oldu buna. Yani bir bakıma masraflar azalmaktan ziyade artmış oldu.

Öte yandan dijital imkanlar olmasa 1. Dünya Savaşı'nın 100. yılı için pek çok Avrupa ülkesinin katıldığı arşiv projesini<sup>1</sup> hayata geçiremezdik. Osmanlı Programı da bu projeden ilham alarak oluştu diyebiliriz. Bu filmlerin dünyanın her yanından seyirciye ulaşması ve gösterimlerinin yapılabilmesi çok kıymetli. Zira projeksiyon makinaları ile sessiz film göstermek herkesin harcı değil. Oysa biz şimdi bu 1910'dan kalma filmlerin İngilizce altyazı versiyonlarını DCP<sup>2</sup> olarak gönderiyoruz. Yani her sinema bunu bu standartta gösterebilir. Ama elbette ki koleksiyondaki bütün filmlerin DCP kopyaları mevcut değil. DCP bir arşiv standardı değil de gösterim standardı olduğu için biz sadece gösterim talebi gelen filmlerin DCP kopyalarını yapıyoruz.

**EÖ: *Bir önceki soruda da bahsettiğimiz gibi aslında arşiv kavramının kendisi hepimize bir yanıla çok tanıdık gelirken bir yanıla da tanımlaması güç, değişen ve dönüşen bir şey. Öte yandan arşiv değeri taşıyan ve taşımayan gibi bir ikiliğe dayalı arşiv pratiğinin kendisi. Bu da arşivcilerin konumunun politikliğini ve hangisinin korunmaya değer olup, hangisinin korunmaya değer olmadığına önemini vurguluyor. Bir film arşivcisi olarak senin için bu karar mekanizması nasıl işliyor?***

**ERK:** Bu önemli bir soru gerçekten. Arşiv gerçekten de seçim yapmayı şart koşuyor. Yani her filmi bire bir restore edecek kopyalayacak ne paranız ne zamanınız var. Dolayısıyla bir öncelik belirlemek gerekiyor - ki biz küratörlerden de beklenen tam da böyle bir şey. Ama neye dayanarak seçim yapacağız?

---

<sup>1</sup> EFG 1914, 1. Dünya Savaşı'na ait film ve film dışı materyallerin dijitalleştirilmesine odaklanan, Avrupa'dan aralarında EYE'in de bulunduğu 21 film arşivinin de yer aldığı 26 ortaklı bir projedir. Detaylı bilgi için: ([link](#))

<sup>2</sup> DCP: Digital Cinema Package ya da Türkçe adıyla Dijital Sinema Paketi dünya çapında kullanılan görüntü ve ses için özel bir veri formatıdır.

Herkesin en beğendiği, adı en çok geçen filmlere odaklanmak bütün arşivlerin aslında aynı filmleri restore etmesi anlamına gelmez mi?

Tabii bazı ülkelerin arşivleri sadece kendi ülkelerinde yapılmış filmleri saklıyorlar. Oysa biz özellikle de sessiz sinema dönemini sınır tanımayan ve dünya kültür mirası kabul ediyoruz. Zira bu dönemde gerek yönetmenler, gerek oyuncular dil sorunu da olmadan çeşitli ülkelerde film çekebiliyordu; **Muhsin Ertuğrul**'un da yaptığı gibi. Ancak o dönemde çekilen filmlerin yüzde sekseni hâlâ kayıp. Bulunan filmler genellikle beklenmedik ülkelerde bulunuyor.



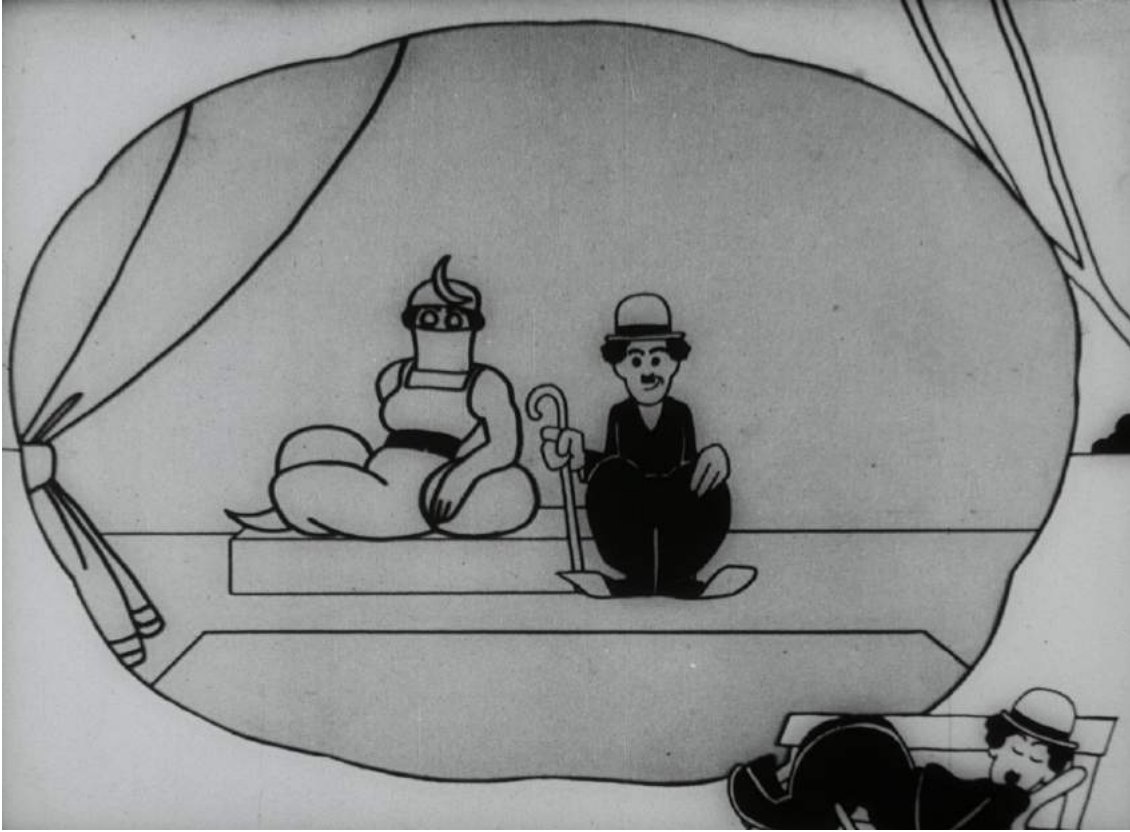
### *Turkiye*

(FR, 1915?, Eclipse and Radios, [compilation], Eye Filmmuseum Archive)

Neyse geri dönelim hangi filmi saklayacağız sorusuna. Meselâ en çok gişe yapan filmi mi, yoksa eleştirmenlerin en yüksek notu verdiği filmi mi? Peki çeşitli sebeplerden vizyonda bir hafta kalabilmiş, yani neredeyse kimsenin görmediği bir filmi ne yapacağız? Her kurumun kendine göre kriterleri farklıdır elbette. Biz bu konuda şu soruların cevabını arıyoruz. Bu filmi 50 veya 100 sene sonra görmek isteyen olacak mıdır? Film kendi içinde ne zaman olursa olsun veya herhangi bir nedenle görülmeye değer midir? Sanat ve tarih açısından önemi var mıdır? Sinema tarihi açısından herhangi bir döneme veya türe örnek oluşturur mu?

Örneğin 1935 de yapılmış bir reklam filmini düşünelim. Sigaranın faydalarını anlatıyor ve Rotterdam şehrinde çekilmiş. Biz bu filme öncelik veririz çünkü erken bir reklam filmi örneğidir. Tamamen değişmiş bir bakışı yani sigaranın faydalı olduğu görüşünü yansıtır. Ve de 2.Dünya Savaşı'nda bombardıman sonucunda yerle bir olan Rotterdam şehrinin savaştan önceki sokak görüntülerini içerir.

Bir de şu var. İlk bakışta anlamsız gibi görünen bazı görüntüler doğru bağlama yerleştirdikleri zaman anlam kazanıyor. Osmanlı projesinde bunun da örnekleri var. Nitekim Osmanlı projesindeki filmler ilk bakışta birbiriyle gayet ilgisiz görünüyor. Avusturyalıların 1913'te Saraybosna'da çektikleri bir film, İtalyanların 1912'de Trablusgarp şehrini gösteren belgeselleri, Amerikalıların 1919'da yaptığı *Charlie Türkiye'de* çizgi filmi...



***Charlie in Turkey***

(USA, Pat Sullivan, 1919, Universal, Eye Filmmuseum Archive)

Örneğin İtalyanların Rodos Adası'nda 1912 senesinde çektikleri 4 dakikalık bir filmimiz var. Bu filmde sadece çamlıklarda dolaşan, gün batımını seyreden bir çift görüyoruz aslında. Yani belgesel deseniz değil, ama konulu da değil, adeta romantik bir turizm promosyon filmi. Ancak filmin son karelerinde birdenbire



adanın açıklarına demir atmış İtalyan donanması gösteriliyor ve film elle renklendirilmiş bir İtalyan bayrağı ile bitiyor. Bu filmi tarihi bağlamına oturttuğumuzda anlıyoruz -ki, İtalyanlar Rodos Adası'nı Osmanlıların elinden almışlar, kendi toprakları haline getirmişler. Bunu İtalya'da yaşayan sinema izleyicilerine duyurmak, onlara bu görüntüleri göstermek yoluyla adanın artık kendi kontrollerinde olduğunu belgelemek için çekilmiş bir propaganda filmidir bu aslında. Zira bu dönemde sinemalarda gösterilen çeşitli türden filmlerin aynı zamanda farklı işlevleri olabiliyordu. Televizyon olmadığından ve günlük gazeteler de neredeyse fotoğrafsız olarak yayımlandığından sinemaya giderek görülen görüntüler insanlar için uzak diyarları görmek, oralarda olan bitenden haberdar olmak, bu farklı kültürleri kendi gözleriyle görerek tanımak için tek kaynaktı. Ama dediğim gibi Osmanlı tarihi içine oturtmazsanız, bu filmi Venedik'i, Roma'yı gösteren herhangi bir İtalyan turistik yapımı olarak da seyredebilirsiniz. Oysa biz bu filme Osmanlı programında yer verdiğimizde seyircimize o dönemin görsel kültürü hakkında birçok şeyi de hatırlatmaya çalışıyoruz. Yine bu şekilde, 1925'de Fransızlar Suriye'ye havadan bombardıman yapmışlar. Bu o dönemde sinemalarda gösterilen 15 dakikalık haber bülteninin içinde 2 dakikalık bir parçadan ibaret. Meselâ bu görüntüler son dönemde Suriye'de yaşananlar nedeniyle büyük güncellik kazandı ve tarihin bazı unutulmuş olaylarını da

*The Spanish Dancer*

(US, Herbert Brenon, 1923, Famous Players-Lasky, Eye Filmmuseum Archive)

yeniden sorgulayabilmemize olanak sağladı. Saklanan filmlerin ille de başyapıt olması da gerekmiyor. Hatta bazen örnek olsun diye çok kötü ve uyduruk bir filmi de saklayabilirsiniz.

Bizim koleksiyonumuzda zaten çok fazla başyapıt yok. O yüzden biz seyrettiğimiz zaman bizi de etkileyen ilginç bulduğumuz şeyleri hatta ne olduğunu tam olarak bilmesek de restore ediyoruz. Sonuçta biz de herkes gibi seyirciyiz. Eğer bir arşiv görüntüsü seyrettikten sonra aklımı kurcalıyor ve kendini unutturmuyorsa o görüntü izlemeye değerdir. Bizim on yıllardır süregelen bu geleneğimiz sayesinde birçok film ortaya çıktı. Yani biz onu ilginç bulduğumuz için restore etmiştik belki ama diyelim ki aynı film Polonya sinemasının meşhur bir oyuncusunun kayıp filmi olarak da sonradan keşfedilmiş oldu bizim sayemizde.



***Mein Name ist Spiesecke***

(Germany, **Emil Albes**, 1914, Deutsche Bioscop, Eye Filmmuseum Archive)

Küratörlerden beklenen görüntülerin değerini doğru tahmin edebilmek. Yani örneğin bu film şu anda ilginç gelmese de ileride ilginç bulunacaktır veya şu unutulmuş aktris önümüzdeki senelerde yayınlanacak kitaplar veya belgeseller sayesinde ilgi odağı olacaktır gibi. Tabii müneccim değiliz, zaten o kitapları yazan



veya belgeselleri çekmek için araştırma yapan kişilere ön aşamalarda yardım ediyoruz. Arşivci olarak görevlerimiz de zaten bunu gerektiriyor.

Son olarak şunu söylemek istiyorum. Devamlı soruyorlar bize bu metot fazla kişisel değil mi diye. Yani küratörün kişisel zevkine dayanmıyor mu diye. Tabii öyle ama zaten biz eğer resmi sinema tarihini eksik ve taraflı buluyorsak başka neye dayanacak? Biz burada var olan sinema tarihindeki filmleri değil adı geçmeyenleri bulmaya çalışıyorsak o zaman bu konuda yeterince kaynak yok demektir. Filmlerin kendileri en önemli kaynağımız. Ben yaptığım işe akademik değil de uygulamalı sinema tarihçiliği diyorum.

**EÖ: Türkiye’de arşiv ve arşivleme pratiklerine baktığında neler görüyorsun? “Türk Sinema Tarihi ve Kayıp Filmler” başlıklı yazında ele aldığın gibi Türkiye özelinde kayıp filmler yalnızca sessiz dönem eserleri değil ve çok daha geniş bir ‘kayıp’ hali söz konusu. Öte yandan son yıllarda Yeşilçam filmleri restore edilmeye, yüksek çözünürlüklü halleriyle yeniden seyirciyle buluşmaya başladı. Türkiye’de film arşivciliğinin gelişimi üzerine neler söylemek istersin?**

**ERK:** Aslında Türkiye’de yapılan restorasyonları takip ettiğim söylenemez. Sanıyorum geçtiğimiz senelerde İstanbul Film Festivali çerçevesinde bazı işler yapılmış ancak bunları seyretme fırsatım olmadı. *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963) ve *Hudutların Kanunu* (Ömer Lütfi Akad, 1966) ise yurt dışında Scorsese’nin vakfi tarafından restore edildi. Eğer Türkiye’de gerçekten ciddi anlamda yapılmış restorasyonlar varsa bunları profesyonel festivallerde izlemek ve hangi görsel kaynaklardan yola çıkılarak, hangi metotlar ve hangi felsefe ve etik yaklaşım ile yapıldığını duymak veya okumak isterim. Biz de kendi işlerimizi böyle festivallerde diğer meslektaşlarımıza sunuyor, onların görüşlerini alıyoruz. Öte yandan dijital restorasyonun tam olarak ne olduğu hakkında etrafta çok yanıltıcı bilgiler dolaşüyor. Dünyanın her yerinde 30-40 senelik bir filmi, DVD’sini çıkarmak için dijital ortama aktarınca hemen yeni restorasyon yaftası yapıştırılır oldu. Bunu biz kabul etmiyoruz.

Arşivler konusuna gelince, Türkiye de aslında belli standartları tutturmuş hatta 1973 senesinde kendini FIAF’a (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) kabul ettirmiş bir ulusal sinema arşivi var. Yani bu şu anlama geliyor; bu kurum dünyadaki diğer kardeş kurumları gibi filmleri profesyonel şartlarda depolayabiliyor, kataloglamasını yapıyor ve gerekirse restore ediyor. Ayrıca hem

kendi, hem de diğer FIAF üyesi kurumların filmlerini gösterebilecek profesyonellikte bir sinema salonuna da sahip. Ta o zamanlarda böyle bir



*Maudite Soit la Guerre*

(BE/FR, Alfred Machin, 1914, Belge Cinéma, Eye Filmmuseum Archive)

oluşumu yaratmak büyük bir başarı, buna hepimiz çok saygı duymalıyız. Ancak ne yazık ki bu arşivin görünürlüğü yok. Bugün bütün dünyada arşivler olabildiğince şeffaf ve görünür olmaya mecbur tutuluyor. Herkese mal olmuş görsel kültürün paylaşılması en önemli kriter olarak görülüyor. Burada yalnızca konulu filmlerden de bahsetmiyorum. Tarihi haber görüntülerine veya eski belgelere de büyük talep var halk arasında. Zaten bu nedenle Youtube âdeta bir küresel görsel arşiv olma yolunda ilerliyor. Örneğin ben de Billur Tuz markasının çizgi reklâm filmini arıyordum bir ara; Youtube'da bulunuyor. Ama nasıl? Görüntü kalitesi, çözünürlük filân aramayacaksınız. Çünkü bunlar restore edilmiş değil, meraklısının belki de bir videokasetten aktarmış olduğu bir kopya görüntüsü. Tabii ona da şükür, çünkü acaba bu filmlerin orijinalleri hala var mıdır, varsa nerededir bilemiyoruz.

Biz arşivler olarak bu konulardaki eksiklikleri tamamlamak için elimizden geleni yapıyoruz. Örneğin bizim bir Youtube kanalımız var, sitemizden bazı filmlerimizi seyretmek mümkün. Ama her şey var mı orada? Tabii ki yok. Yavaş yavaş ekleniyor. En azından bir görünürlük ve farkındalık yaratmaya çabalıyoruz.

Son yıllarda Türkiye'de tarih alanında araştırmalar, yayınlar ve bu konulara ilgi çok arttı dolayısıyla bunun arşivlere de yansımaması bence imkânsız.

**EÖ:** *Son olarak senden on filmlik bir liste istesek yanıtın ne olur?*

**ERK:** Bu benim için önemli olan, bende bir şekilde iz bırakmış filmlerin listesi gibi görülebilir. Aslında işimin parçası olarak elbette sayısız film izledim, hala da izliyorum. Bunların arasından restorasyon için seçerek üstünde senelerce çalıştığımız filmlerin elbette bende ayrı bir yeri var. Fakat burada seçtiğim filmler arasında kendi restore ettiğimiz film yok gibi (tek istisna *Maudite Soit la Guerre* bizim koleksiyonumuzdan bir film ancak bizim restorasyonumuz ben çalışmaya başlamadan önce yapılmıştı, son restorasyonunu da Belçikalılar yaptılar). Öte yandan çok sevdiğim Yeşilçam'dan bir tek film seçmem nasıl olsa diye hiç girişmiyorum. Yine aynı şekilde çok zevk aldığım 1910–1914 arası çekilmiş kısa filmlerden de bir tanesini seçmek bana çok zor geldi, zaten yaptığım derleme programlarda da hep bu filmlere yer veriyorum. Kronolojik olarak sıraladığım on iki film şöyle:

*Maudite Soit la Guerre* (Alfred Machin, 1914)

*The Last Command* (Josef von Sternberg, 1928)

*Dom na trubnoy* (House on the Trubnaya Street, Boris Barnet, 1928)

*Oblomok Imperii* (Fragments of an Empire, Fridrikh Ermler, 1929)

*Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954)

*Kuyu* (Metin Erksan, 1968)

*One flew over Cuckoo's Nest* (Milos Forman, 1975)

*Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982)

*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)

*The Wrong Trousers* (Nick Park, 1993)

*Dil Se* (Mani Ratnam, 1998)

*The Prestige* (Christopher Nolan, 2006)

# RUS SİNEMASINDA GÜNCEL MANİFESTO: YENİ NATURALİST GERÇEKÇİ BELGESEL SİNEMA

Öktem Aykut

İnternetin günümüzdeki nitelik ve niceliğine ulaşması, yani insanoğluna has fiziksel sınırların ve hafıza kategorilerinin çoktan aşılması, fiziksel mekâna rağmen mekânsız mekânlar, başı boş zihinlerin yüzer-gezer dolaştığı evrenler yaratıyor. İnsan için, bu dönem, artık adlandırılacak simgesel boyuta sığdırılmayan bir dönem olarak, bir daha geriye dönülemeyecek, asla yakalanamayacak 'gerçek'in esamesinin de en fazla okunduğu dönemdir. **Baudrillard**, çok değil henüz geçtiğimiz yüzyıl sonunda bu dönemin henüz giriş aşamasındaki dönemini 'Orji Sonrası' dönem diye adlandırmıştı. Şu an orji sonrasında sonrası bile diyemeyeceğimiz, hızın ortadan kalkıp ivmenin hız yerine geçtiği, görsel sonsuzluk dönemini yaşıyoruz. Keza bu kadarı çiçeği burnunda modern 'insanoğlu' için gereğinden fazla gibi geliyor. Geriye bakıp durumu değerlendirdiğinizde şaşkınlık verici bir görsellik ve paylaşım tablosu içinde kalıyorsunuz. Bir an önce dünyanın belki de asla ulaşamayacağınız bambaşka yerinde kaydedilmiş bir görüntüye anlık veya an sonrası sınırsız ulaşım edinebiliyorsunuz. İşte görsel evrenin mekânsızlığı ve zamansızlığı ancak böyle tarif edilebilirdi. Peki ya **Baudrillard**'ın simulakr öncesinde kalan ve asla dönülemeyecek olan 'gerçek'i? Söz konusu gerçeğe dönmeye bile çalışmadan, video kayıtların, dolaylı ve dolaysız olarak görsel sanatların ve doğrudan sinema sanatının yarattığı yeni gerçeklik dahi artık orji sonrası dönemini yaşıyor diyebiliriz. Böylece bu yaratılan, sunulan, kurgulanan gerçek dahi tüm bu döneminin bilinçli veya bilinç dışı farkındalığı ile tekrardan en temele, dolaysız, katıksız 'gerçeklik'in kendisine sığınmaya çabılıyor, eğilimleniyor. Bunu her geçen gün festivallerde, prömiyer salonlarda çıkan sanat sineması

örnekleriyle görüyoruz. Kimi usta yönetmen kendi üslubunu daha doğalcı çekimlerle devam ettirirken, kimi genç ve yeni sinemacılar üslup ve içerik olarak doğallığa ve gerçekçiliğe, hatta ilkelliğe dönüş gerçekleştirilmeye çalışıyorlar. Pornografinin sinema filmlerindeki yerini bulmaya başlamasının yanı sıra mobil kameraların, kayıt cihazlarının, internetteki bireysel paylaşımların bazılarında röntgencilik ve teşhircilik sinema sahasına iniyor. Bu yazımızda dünyadaki bu eğilimlerin tümünü kapsayamayacak olsak da özellikle sinemanın can damarı ülkelerinden bir tanesi olan Rusya'ya ve genç Rus bağımsız sinemasındaki doğal gerçekçilik eğiliminde son yıllarda öne çıkan bir manifestoya değinmek istiyorum. Bu noktadan bakıldığında - ne kadar Sovyetlerdeki küllerinden yeni doğmaya çalışıyor olsa da - her zaman küllerin altında yakıcı bir akkor bulunduran Rus sineması, dünyadaki yeni eğilimler içerisinde ciddi bir örnek teşkil ediyor. Bu örneği, son dönemde özellikle Rus bağımsız sinemasında öne çıkan **Aleksander Rastorguev** ve **Pavel Kostomarov** ikilisinin ortaya çıkardığı işlerle ve **Kostomarov**'un da katılımıyla **Rastorguev**'in kaleme aldığı **Natüralist Sinema** (Natural'noe Kino, 2009) adı altındaki manifestosu ile ortaya çıktığı muhalif fikrinsel altyapısını, öne sürdüğü teknik biçim ve içerik diyalektiği açısından incelemeye koyulduk.

### **Güncel Rus Sineması ve Manifestonun Ortaya Çıkışı**

Rusya Federasyonu'nun kuruluşu ve öncesindeki toplumsal ve ekonomik olaylar ve değişimler, sinemanın konusu ve içeriği alanında ciddi yankılar uyandıran bir dönemin çerçevesini oluşturur. Sinema tarihinde alışkın olduğumuz şekilde, toplumsal olarak en sancılı dönemler, değişim ve devrim yılları ardından gelecek parlak sanatçılar ve sanat ürünlerine gebedir. Rusya'da da Sovyet sonrası ağır darbeler yiyen bağımsız sinema -ki hâlâ özellikle ekonomik ve endüstriyel anlamda emekleme dönemindedir- silkelenerek kendi küllerinden doğma çabası içerisinde bu değişim dönemini sanatsal anlamda kasmaya başlamıştır. Sovyetler ile yüzleşme, beklenen değişimin beklenmeyen yanları, kapitalistleşen yeni ülkenin sancıları, dağılmanın ardından gelen iç savaşlar, 80 ve 90'ların toplumsal kaos hali, suç ve suçun getirileri, tüm bu fırtınada yitip giden, sürüklenen halkın bireysel hikayeleri 90'lar sonu ve 2000'lerin başı Rus sineması tarafından yankı uyandıran örneklerle konu olmuşlardır. Sovyet sonrası ve

perestroyka ile yaşanan ekonomik krizlerle dibe vuran sinema endüstrisi, maddi kaynak krizindeyken özellikle pek çok sinemacının televizyona kaymak zorunda kalması, Rus belgeselciliğini de genel sinema alanında olduğu gibi olumsuz etkilemiştir. 90'ların sonlarından 2000'lere gelindiğinde toparlanmaya başlayan Rus bağımsız sineması, yetiştirdiği yeni sinemacılarla belgesel filmcilikteki bu gidişe tepki göstermeye başlamıştır. Bu yeni belgeselciliğin en önemli çıkış noktalarının bazıları, yeni Rusya'nın belgeselciliğine olan bu tepkinin yanı sıra yazımızın girişinde bahsettiğimiz genel olarak gerçekçiliğin dozunun sonuna kadar arttırılması eğilimi, auteur yorumun geri plana çekilerek film nesnesinin öznelleştirilmesi, çekim kaynakları ve halinin yapıma müdahaleden arındırılması ve insanı konu ederek, izleyicinin güncel süregelen insan-durum ile yüzleşmesidir.



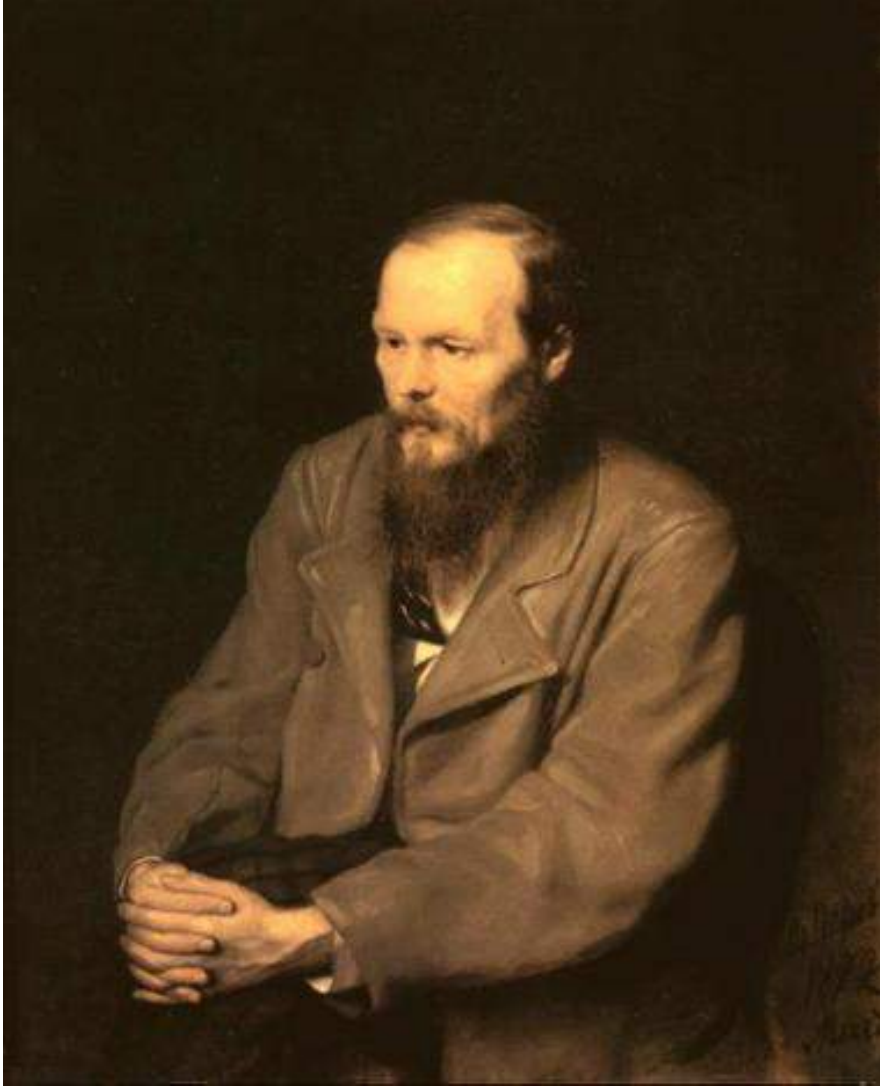
*A Tea Party in Mytishchi, Vasily Perov, 1862*



*Troika*, Vasily Perov, 1866

Yani özellikle halka odaklanan, içerik açısından halkın insanını, devam eden satırlarda konunun daha derinine ineceğimiz '*küçük insan*' imgesini irdeleyerek, gerçekçi ve doğalcı kurgu sinemasını ön plana taşımıştır. Bu yeni belgesel ve kurgu-belgesel akımların Rusya'da gelişen en önemli manifestolarından bir tanesi **Rastorguev** ve **Kostomarov**'a ait olup, 2009 yılında yazılan manifesto **Yeni Natüralist Gerçekçi Belgeselcilik** adını taşır. Bu güncel akım, bir anti akımdır ve muhalif bir manifesto olarak çıkış noktasını günümüz Rus belgeselciliğinin bayağılığından almaktadır. **Rastorguev**, manifestosundaki ifadesinde güncel Rus belgesellerinin çoğunu '*çöp fabrikası*' olarak nitelendirir. Sovyet sonrası Rusya'sında Sovyetler ile özdeşleşen '*yumruk sineması*'na göre propaganda dozu azaltılmış gibi gözükürken, çoğu, televizyonlar için yapılan yeni yapımların bu sefer farklı bir üslupla, yeni bir ideolojik açılım sunduklarından bahseder. Bunlar sinemasal biçimlerini televizyondan, içeriklerini ise yeni Rusya'ya arz edilen ve yerli yerine oturtulmaya çalışılan yeni ideolojik kimlikten alır. **Rastorguev**'e göre güncel belgesel filmciliği ancak '*kültür endüstrisi*' sinemacılığı ile '*devletin ideolojik aygıtları*' adına hizmet ederken, halihazırdaki yönetmenler Kremlin ile üretim ilişkileri arasındaki servisi düzenlemek için çalışan egemen ideolojinin

hizmetçileri gibi görev yapmaktadırlar. Gerçekçi sinemayı ise yeterli olmamakla, şu an geldiği noktada ancak gerçek diye simülakrlar üretmekle, hatta reklam panoları boyamakla suçlar. Doğalcı sinemayı ise daha fazlası olarak onun yerine koymaya davet eder. Yeni Natüralist Belgeselciliği bir sinema roman olarak, saf, basitleştirilmiş bir estetik deney halinde ortaya koymayı önerir. Bu estetik deney



Perov'un Dostoyevsky portresi

tamamıyla antropolojiktir. Kurguya temelinden bağlı olmayan, özgün diyaloglar ve davranışlar ile anti kültürel bir etkinlik, *varoluşsal bir maceraya* açılan bir film olarak görür doğal filmciliği. Süper kahramanın çevresindeki mitsel temelden oluşturulan sinemanın karşısına '*sosyal kurban*'ı koyar, mağdurun enerjisinden beslenir bu sinema. Özgünlük dışındaki simüle gerçekliği reddeder, tiyatrosal auteur sinemasını paranın ve ekipmanın esiri olarak ele alır. Doğalcılık dışı sanat bu bağlamda bir güç sorunudur ve zıt olana her zaman odaklanmak durumunda



kalır. **Rastorguev** sosyal savaşın meşruluğunu kabul ederek sanatın bir sosyal savaş aygıtı olduğunu ve bu yolda kullanılması gerektiğini savunur. Bu noktada **Adorno**'ya geri dönen yönetmen, devletin ideolojik aygıtlarına karşı sanat yoluyla mücadeleyi önerir. **Rastorguev**'e göre bir strateji olarak sinema, toplumsal bireyi rahatsız ve huzursuz etmeli ve bu bir sonuç değil bir gereklilik durumu olarak yürütülmelidir. Böylece **Kant**, **Adorno**, **Heidegger** gibi önemli düşünce adamlarının fikirlerinden beslenen manifesto, sinematografik özellikleriyle **Vertov**'a yakınlaşan, içerik olarak da **Dostoyevsky**'nin '*küçük insan*'ına kamera doğrultmuş bir tür sine-aygıttır.

### **Rastorguev ve Kostomarov Sineması ve Natüralist Belgeselcilik**

**Rastorguev** kariyerine belgesel yönetmeni olarak ağırlık verirken, **Kostomarov** ise çoğunlukla sinematografi alanında çalışmış, önemli uluslararası festivallerden ödül alan işlerin görüntü yönetmenliğini ve kameramanlığını yapmıştır. **Rastorguev**, *Annecikler* (Mamockhi, 2001) belgeseli ile kariyerinde çıkış yakalarken, **Kostomarov** 2003 yılında usta yönetmen **Aleksey Uçitel**'in *Gezinti* (Progulka, 2003) filmiyle görüntü yönetmeni olarak ismini duyurmuştur. İki birlikte 2007 yılında *Diki Diki Plaj* (Jar nejnih, diki diki plaj, 2007) filminde manifestolarının öncüsü kıvamında bir iş çıkarmışlardır. 2010 yılında Berlin'den üç gümüş ve bir altın ayıyla dönen *Bu Yazı Nasıl Geçirdim* (Kak ia provel etim letom, 2010) filminde **Kostomarov** ve **Rastorguev** aynı seti paylaşmışlar ve bu filmin aldığı gümüş ayılardan bir tanesi **Kostomarov**'un kamera çalışmasına gelmiştir. Daha sonra birliktelikleri, manifesto sonrasının işi sayılabilecek bir çalışma olan *Seni Seviyorum* (ia tebia liubliu, 2011) ile meyvesini verir. Sonrasında, 2012 de, *Seni Sevmiyorum* (ia tebia ne liubliu, 2012) gelir.

Son olarak 2014 yılında çektikleri *Srok* (2014) ile biraz daha farklı bir belgesel yaparlar, bu sefer kastlarında tv sunucuları, radikal solcular, aktivist ve blog yazarlarının da dahil olduğu bir ekiple çalışırlar. Yapıtları ve sinemacılık tarzları, genç bağımsız sinemacılar arasında kabul görürken, pek çok usta sinemacıyı da etkilemeye devam etmektedir. Geçtiğimiz sene *Leviathan* (2014) ile adından sıkça söz ettiren, Rusya'da yasaklamalarla da gündeme gelen **Zvyagintsev**, **Rastorguev** ve **Kostomarov** filmlerine ve belgesellerine referans vermiştir.



*Seni Seviyorum*



*Seni Sevmiyorum*



### *Annecikler*

**Rastorguev** ve **Kostomarov**'un birlikte çalıştıkları kurgu-belgesel ***Diki Diki Plaj*** Rusya'nın yazlık bölgesi olan Anapa'da, kamp-plajlarında yaşanan gerçek olayları göz önüne seren bir yapımdır. Kameramanlardan bir tanesi, bu bölgede kamp tatili yapan bir seyyah olarak açık ve gizli çekimler yapar. Yaz döneminin uzun bir süresini burada geçiren bir çifti, o bölgede yazlık kampta konaklayanları, sabahları, akşamları, geceleri ile burada yaşananları görüntüler. Bu sırada Rus yazlık kültürünün ve kitle turizminin kült animasyonu haline gelmiş olan develerin bir tanesinin, Rusya'nın güney doğu sınırlarında bir ülkeden alınıp, yazlık tatil köyü olan Anapa'ya olan sürüklenme hikayesi,başından sonuna kayıt edilir. Yazlık yerlerde para ile insanların bindirildiği, fotoğraf çektirilen develerin nereden ve nasıl bir yolculuk ile oraya geldiği görüntülenmiştir. Tüm bu olanlar sırasında o bölgede yaşananlar, **Putin**'in bu bölgedeki ziyareti de filmde yerini bulur. Rusya'nın yazlık tatil köyü Anapa plajlarında, her yaz mevsiminde, başı sonu olmayan bu kesit, küçük insanın amaçsız, lümpen hedonizmini, güneşe ve alkole terk edilmiş bedenleri, bir hayvanın zevk uğruna katlanmak zorunda kaldığı işkenceyi ve daha fazlasını izleyiciye aktarmaya çalışır.



### *Diki Diki Plaj*

*Seni Seviyorum* da manifestonun rayına oturan diğerk bir yapımdır. Bu filmin yapım aşamasında yönetmenler 1673 amatör aktör ile röportaj yapmışlar ve aralarından ellisini dijital el kameralarıyla kendilerine verilen konuları çekmeleri için görevlendirmişlerdir. Her birine çekim konuları verilen aktör-kameramanların çekimleri ve biriken malzemenin seçki ve kurgusu ile filmin tamamlanması iki senelik bir zaman dilimini bulur. Yönetmenler ellerinde biriken görüntüleri uzun bir kurgu döneminden sonra değerlendirerek, belli bir kronolojiye oturarak, kurgu-belgesel haline getirirler. Sonunda üç tane adamın hayatına ve ilişkilerine odaklanan bir film çıkmıştır ortaya. Halkın yine alt-orta sınıfından olan, askerlik çağında, hayatta amacı olmayan bu genç adamların kadınlarla olan ilişkileri, aşk kavramına ve genel olarak hayata bakış açıları kendi gözlerinden ortaya çıkartılmıştır. 1920x1080'lik full HD el kamerasıyla, yani turist kamerasıyla, tamamen amatör olan oyuncu-kameramanların çektiği bu filme yönetmenin katkısı sadece kurgulama alanıyla sınırlanmıştır. Bu film bazı festivallerde uzun metraj kurmaca film olarak lanse edilirken bazılarında ise belgesel olarak gösterime girmiştir.



### *Seni Seviyorum*

Manifestoya yakın olan bu iki örneği incelediğimizde, yeni natüralist sinemanın sosyolojik ve antropolojik öneme sahip olan bireyin gözüne odaklandığını görürüz. Bu göz, üçüncü göz olarak da lanse edilir. Özgünlük denilen, bireyin

kendisi, kendi bakışı, seçimi, kendi dili ile kendi kendisini kameraya almasıyla ortaya çıkacaktır. Belgeselcilik açısından incelenen nesne bizzat özneye dönüşür ve kendi kendisinin incelemesi haline gelir. Bu bakımdan sinematografik inceleme biçiminin eksenini röntgenci-teşhirci perspektiftir. Sonucunda ortaya çıkan belgeselin izleyiciye sunduğu okuma, sadece oyuncu-kameramanın ortaya koyduğu görüntünün incelenmesi değil, kendisini teşhiri ve kendisini röntgenleme biçiminin incelenmesi ve dahası izleyicinin kendi kendisine bakışının kendi üzerine yansıyan izdüşümü itibarıyla de can alıcıdır. Yani filmi izleyen bizler, kendi kendisini röntgenleyen ve kendisini teşhir eden nesne-özneyi izleriz, onun bıraktığı yerden röntgenlemeye devam ederiz ve kendi kendimize olan bakışı, kendi kaydımızı da algılarız. Burada manifestonun yani teorinin gereği, pratikte yönetmene düşen belgeselde kurgu yanı sıra ağırlıklı bir çözümleme ve auteur'lük ortaya koymaktır. Beyaz perdeye yansıyanlar el kameraları, otomatik çekim modu, doğal ışık ve tamamen amatör formatta bir sinematografinin eline bırakılan görüntülerdir. Oyuncular amatör ve toplumun içinden insan figürleri özellikle alt-orta sınıftan, amaçsız, cahil olan, tüm çıplaklığıyla aciz iç dünyasını dışarı veren insan şeklidir. Bu insan Rus sanatında uzun bir dönem konusu edilen küçük insanın günümüz halini temsil eder; böylece yapılan inceleme halkın bu tabakasının –ki Rusya'nın ciddi çoğunluğunu oluşturan kitledir bu- antropolojik incelemesini ortaya koyar.

### **Puşkin'den Perov'a, Vertov'dan Rastorguev'e Rus Sanatının Büyük İçeriği Küçük İnsan**

Rus sanatında yaklaşık 19. yy başından beri, halkın fakir, köle, aşağı ve orta kesiminden insanların gündelik hayatını, fikirlerini, davranışlarını ve durumunu işleyen karaktere '*küçük insan*' adı verilir. **Menzil Bekçisi** öyküsünde **Puşkin**'in kullandığı Samson karakteri ile başlayan küçük insan, **Gogol**'dan **Dostoyevskiy**'e, **Çehov**'a kadar uzanan bir perspektifle edebiyatta yerini bulacaktır. Rus görsel sanatlar hafızasında ise önemli ressamlardan, **Fedotov**'dan **Perov**'a ve **Repin**'e kadar uzanan perspektifte küçük insan figürünün resimlerde yer bulması, halkın devrimci bilincinin uyanması ve hatta Bolşevik devriminin vuku bulmasının altında ciddi bir düşünsel ve sanatsal zemin oluşturur. O dönemlere baktığımızda, toprak kölesi, yanaşma, hizmetçi olarak kullanılan

halkın acıları, yaşadığı zorluklar, hayattaki avuntuları ön plana çıkarılmış, dertleri anlatılmış, tüm bunlar kamuoyunun gözleri önüne serilmeye çalışılmıştır. Tabii ki ortaya konan yalnızca küçük insanın ajitasyonu değildir, cahilliği, kendini bilmezliği, ahlak sorunları gibi konularla da zaman zaman aktararak olumsuz eleştirilere de maruz bırakılmıştır. Toplumsal gerçekçilik gereği sadece aristokrat ve burjuva sınıfının değil, orta alt sınıfa ait insanların da hatalı yanları, örneğin küçük memurun dalkavuklukları da eserlerde yerini bulur.

Tabii ki güncel Rus sinemasının ve Natüralist belgeselciliğin konu edindiği günümüz küçük insanı o döneminki ile aynı değildir. 19.yy edebiyat veya resim sanatı tamamıyla yüksek kültüre hitap etmese de en azından izleyici ve okuyucu kitlesi belli bir altyapısı olan halkın üst kesiminden oluşmaktaydı. Toplumsal gerçekçi veya devrimci sanatçı, bu kitleyi kendi vurdumduymazlığıyla, küçük insana karşı tutumuyla da yüz yüze getirmiş oluyor, böylece empati yaratmaya çalışarak, toplumcu fikirleri filizlendirmeye çalışıyordu. Sovyet döneminde proletarya kimliğiyle itibarı iade edilen eski toprak köleleri - küçük insan profiline kitlesi - devrimci ülkü ve proletarya adına Sovyetlerin sarıldığı yeni sanat dalı olan sinema tarafından olumlanarak ön plana çıkartıldı. **Vertov**'un Sovyet dönemi başında Rusya'nın sokaklarından aldığı ve gündelik hayatın içerisinde sunduğu insan manzaraları, Çarlık dönemi Rusya'sındaki insanın tersine, Sovyet insanını demiryolları, fabrikalar, demirler ve devrimin yapıları arasında onlarla birlikte büyüyen ve çalışan devrimci figürler olarak ortaya koyar. Böylece Sovyetlerin devrimci ülküsü, halkın insanına kendi devrimci figürüyle ideolojik bir motif olarak sunulacaktır. Bu insan figürü, hayalleri veya hayal kırıklıklarıyla organik bir bireyden ziyade, devrimci coşkusu ve hızıyla kendisine örnek olacak mekanik bir figürdür. **Rastorguev** Rusya'sının yani günümüz Rusya'sının küçük insanı ise yıkılan Sovyetler sonrası kapitalist yeni Rusya'sında tüm o ideolojik ve ekonomik krizler içerisinde çıkmış, sonrasında kapitalizmle yabancılaşmış olan orta-alt kitlenin figürüdür. Günümüz küçük insanı ne Çarlık Rusya'sındaki gibi keskin çizgilerle köle olmaya razı olmak zorundadır, ne de Sovyetlerdeki proleter gibi devrimci ülkünün yılmaz savaşçısı olmak durumundadır. Ne köle ne de Sovyet proletaryası olma yükümlülüğü olmayan, sözde özgür gözükse ancak bu özgürlüğü daha gizli kapitalist dünya bağımlılıklarıyla örtülü olan, tercihlerini ise zihnini özgürlük yerine gündelik hazlar ve vücudunun onlara teslimi için kullanan bir insan kitlesi karşımıza çıkar.



### *Diki Diki Plaj*

*Diki Diki Plaj*'da olduğu gibi, Rusya'nın yazlık bölgesinde bir şekilde tatili geçirebilecek maddi imkanı elde edebilmiş ancak hayata karşı genel olarak esaslı bir duruşu veya gayesi olmayan, kitle turizminin ticarileştirdiği aynılaşmış günler içerisinde yuvarlanan, vücudunu denize, güneşe, alkole ve sekse teslim etmiş, sözde özgür ancak aşına olmadığı yeni sistemin yabancılaşması içerisinde



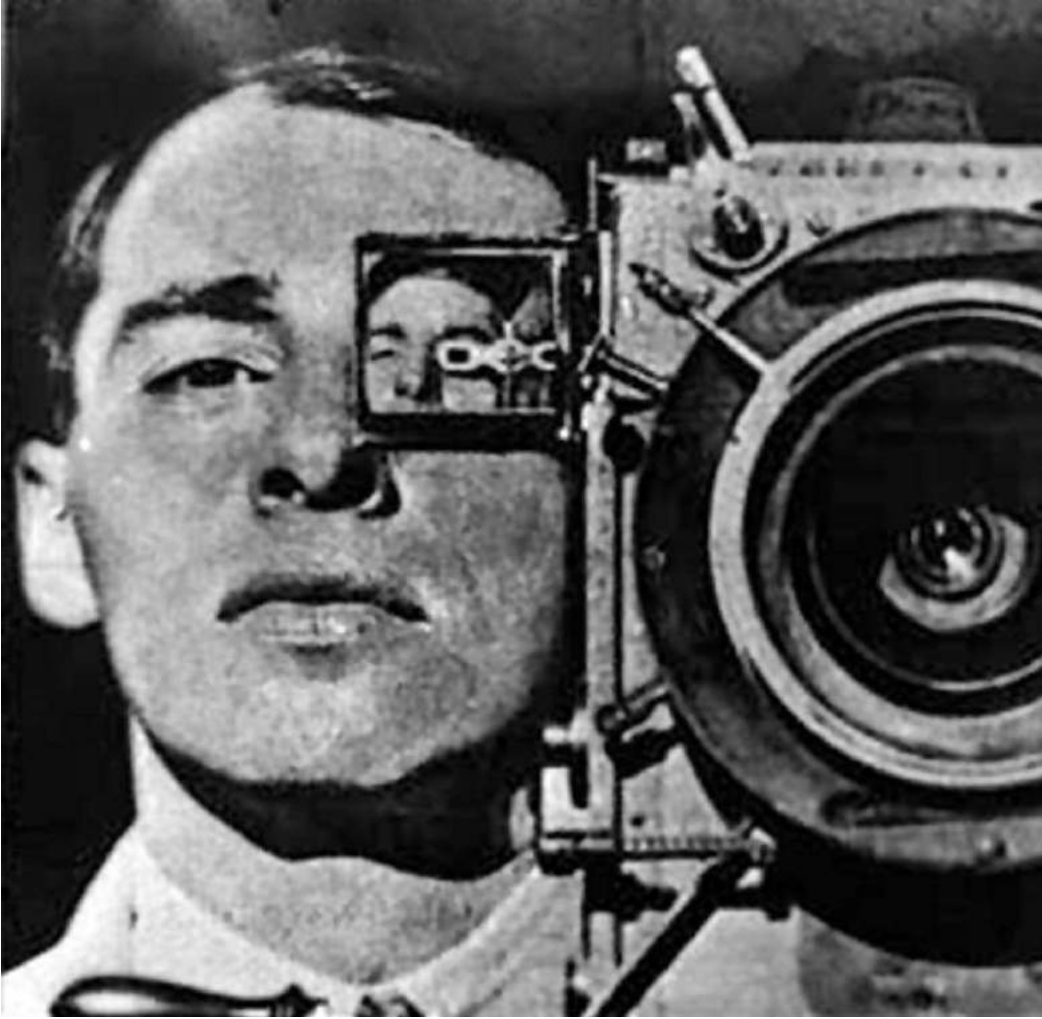
özgürlüğü hazmedememiş olan insan kitlesinin profilini temsil eder bu yeni sinemanın küçük insanı. Veya *Seni Seviyorum*'da olduğu gibi şehrin sokaklarında başıboş gezip, sevgilileriyle yaşadıkları ilişkileri takıntılı bir şekilde sürdüren, cebindeki son kuruşu harcadığında askerin yolunu tutmayı planlayan, üreticilik bir yana dursun toplumda parazit gibi yaşayan başıboş gençliğin profilini sunar. Değişimin ve yıkımın izleri sürerken yeni popüler kültür ile kaybolan insanları gösterir. Bunu yaparken de mümkün olduğunca yönetmeni arka plana atarak, küçük insanın eline kamerayı vererek, onun kendi bakışını ön plana almaya uğraşır.

**Rastorguev**'in '*çöp fabrikası*' deyimini burada bir kez daha hatırlatmakta fayda var. Çünkü bu belgeselcilik 'halk kahramanı veya ünlü insanın hikayesini işleyerek bundan bir çöp ortaya çıkaran' günümüz belgeselciliğini eleştirerek aslında bir yandan onu tersine de çevirmiş olur. **Rastorguev**'in sinemasında çöp olan filmler değil insanların açıkça ortaya konan – hatta kendi ortaya koydukları-kendi pislikleridir. Bu belgeseller 'çöp insanın hayatını kendi gözlerinden gösteren bir yapıt' yaratır. Natüralist belgesellerde küçük insan kendisini dolaylı yol olmadan, yönetmen ve operatör gözü olmadan görüntüler. Bu bakımdan sinemasal auteur bakış kayar ve bu özne filmin kurmaca olmayan karakterinin kendi bakışı haline gelir. Doğal olarak bu bakış, yönetmenin kontrol ve yönlendirmesindeki bir tür üst-bakış değil, konu edilen öznenin kendi kendisine ve kendi etrafında gelişen konuya kendi röntgenci-teşhirci bakışıdır. Bu bakımdan belgesellerin üzerine oturduğu omurgayı, röntgenci-teşhirci eksen oluşturmaktadır. Böylece Yeni natüralist gerçekçi sinema, günümüzde Rus halkının küçük insanının geldiği son noktaya işaret ederken, insanı kendi boşluğu, hiçliği ve faydasızlığıyla yüz yüze getirerek, içinde olduğu durumu yadsımasını hedefler.

### **Vertovyan Belgeselcilik Biçimciliği ve Yeni Natüralist Rus Belgeselciliği**

**Rastorguev**'in manifestosu direk olarak **Vertov** referansı taşımasa dahi, Vertovyan sinema ile hem yakın hem de karşıt bir ilişki içerisindedir. Öncelikle **Rastorguev**'in manifestosu nasıl günümüz belgeselciliği ve gerçekçi sinema üzerinden muhalif bir akım olarak eleştiriyle yola koyulursa, hatırlarsak **Vertov**'un manifestosu da zamanında burjuva sineması, Alman psikolojik-drama,

yıldız sineması gibi sinemasal akımların karşısında yer alarak, muhalif olarak yola koyulmuştur. **Vertov**, kurmaca ve hazırlıklı çekimlerin karşısına anlık ve doğal çekimleri koyar. Önemli yönetmen ve kuramcı **Sine-Göz** (kino-glaz) mekanizmasının bir tür makine göz olarak insanların içinde gelişigüzel dolaşmasını ve kaydetmesini sağlar. **Vertov** bu makineyi kullanarak incelemesini yapıyor ve kaydedilen veriler üzerinden kurgu yoluyla **Kino Pravda**'yı (gerçek film) ortaya çıkartıyordu. **Vertov**, belgesel sinemacılığı Sovyet idealinin ideolojik aracı haline getirip, sinemacılığın içini ideolojiyle dolduruyordu. Yeni natüralist belgeselcilik ise kamera kullanımı, çekim metodu, kurgu analizi gibi konularda **Vertov**'un formuna yakınlaşırken, ideolojik dolumun tam tersi bir jestle, günümüz post-modern mantığa uygun düşer vaziyette kamerayı insan-göz olarak kullanıyor ve insanın kendi kendini incelemesini ideolojik bir vaat olmadan ona geri aktarıyor.



*Kameralı Adam*

**Vertov**, *Kameralı Adam* (Çelovek s kino-aparatom) ile **sine-göz**'ün pratiğini, sokaklarda gezen gelişigüzel adam üzerinden gösterirken, *Seni Seviyorum*'da **Rastorguev** ve **Kostomarov**, kamerayı gerçekten gelişigüzel amatör bir kitle içerisinde seçtikleri kişilere emanet ederek, çektikleri nesnenin bizzat kendisini natüralist sinemanın sine-gözü haline getirirler. Böylece dışarıdan bir göz olarak değil, kendi kendisini gözetleyen ve teşhir eden özne-nesne olarak aktör-kameraman ile kendi kendine bakan bir sine-ayna-göz yaratmış olurlar. Amaçları bu sayede tüm çıplaklığıyla küçük insanın kendisini, bakış açısındaki bayağılığı, tükenmişliği, izleyicinin karşısına çıkartmaktır. Bu sadece nesnenin kendisi değil, öznel bakış ile de ilişkilendirilmelidir, keza küçük insanın bayağılığı, kendi varoluşu kadar kendi üzerine diktiği sine-gözünün bakışının bayağılığıdır eşzamanlı olarak. Kendine ve çevresine karşı zaman zaman pornografik olarak işleyen röntgenci-teşhirci ekseninde bu göz, hem izleyiciye kendisini en az inceleme nesnesi kadar görünür kılar, hem de istemeden de olsa çağımızın röntgenci-teşhirci (sosyal medya paylaşımları vb.) bakışını ortaya koyar. **Vertov**'un çalışan insanları, işçileri, Sovyet makinelerinin hareketleri ile doldurduğu devrimci vaat, Yeni Natüralist Sinemadaki haliyle ancak bir geri boşaltma, ilk bakışta ise vaatsizlik hatta umutsuzluk olarak görülebilir. Rusya'nın orta ölçekli şehirlerinde olsun, yazlık tatil bölgelerinde olsun insan manzaraları, bir zamanlar Sovyet sinemasına bambaşka şekilde yansıyan, ideal proletaryayı temsil eden kesimin bugün tamamen tükenmişlik noktasında olduğunu görürüz. Üstelik bu -yüzeysel bir okumayla- yeni Rusya mantalitesinin meşrulaştırdığı Sovyet ideasının karşısına denk düşen bir anti-Sovyet propaganda (Sovyet sineması bu halkı kendi gözünde yücelterek kendi kendisine kahraman göstermiştir ancak en başta devrim bile bu halk için değmezdi) değildir. Çünkü Yeni Natüralist Sinema dilinin sözü, söylenmek istediğinden öte ortada olanı aktarmaya yöneliktir ve bu yönüyle politikten çok sosyolojik ve psikolojik önem taşır (**Rastorguev**'in '*tamamen antropolojik*' ifadesini hatırlayalım). Bu daha çok nötr bir anlayışa denk düşen, müdahalesiz olarak anlatım çabasıdır. En başta da günümüz insan halini, insan manzarasını kendi bakışıyla göz önüne sunarak, aktarma ve onu kendisiyle yüzleştirme çabasıdır ve Sovyetlerden çok daha fazla günümüz Rusya'sını ilgilendirmektedir. Özellikle *Diki Diki Plaj*'da, kameraman **Putin**'in Karadeniz'e olan bir ziyaretine de denk gelmiş ve basın toplantısı sırasında basının içerisinde bulunarak konuşmayı kaydetmiştir. İlk başta politik

görünen bu jest, filmin belgesel içeriğinin- Karadeniz'e getirilen bir devenin içler acısı yolculuğunun, kamptaki insan manzaralarının, gelişigüzel ilişkilerin, lümpen hayatın – yanı sıra filme işlenmesi, tüm bu hallerin paralelindeki apolitik bir jesttir aslında. Politik iktidar, yaz mevsiminin, tatil köyünün ve tüm bu yaşananların ortasında aynı bölgede kendi şöhretinin sunumuyla ilgilenmeye devam etmektedir; hepsi bu. Halkı ile gerçek anlamıyla ilgilenip ilgilenmediğinin sorgusu ise izleyiciye emanettir. Filmde gördüğümüz, aynı anda aynı bölgede tüm yaşananları umursamadan programına devam eden politik iktidarın derdi aslında hayat ve hayatın mikro yanlarına kadar sızarak dağılan iktidar ağının müdahalesini kullanmak,yani iyileştirmek değil; ancak kendi varlığının, gücünün ve şöhretinin devamını sağlamaktır.



*Diki Diki Plaj*

## **Sonuç**

Dünyada görselliğin ve video paylaşımının insan zihninin sınırlarını aştığı dönemimizde, salt ve doğal gerçekliğe olan eğilim hiç de şaşırtıcı değildir. Aksine röntgencilik-teşhircilik ekseninde izlediğimiz milyonlarca video ve anlık

gerçeklik olgusu sinemada da yerini almaktadır. Dünyada bununla ilgili farklı güncel örneklerden bir tanesi de sinemanın mihenk taşı ülkelerinden bir tanesi olan Rusya'da 2009 yılında manifesto haline gelmiş, Yeni Natüralist Gerçekçi sinemacılığıdır. Belgeselci **Rastorguev** kaleme aldığı bu manifesto ve **Kostomarov** ile birlikte yaptığı filmler ile Rusya'nın güncel kültür endüstrisi sinemasına, Kremlin'i besleyen ideolojik belgeselcilik mantığına karşı '*tamamen antropolojik*' bir sinema hareketine girişmiştir. Yönetmenler, bu belgesellerde Rus sanatında iki yüz yılı aşkın süredir göz önüne alınan '*küçük insan*' figürünü ele almış, Vertovyan belgeselcilik mantığını kaydırarak, '*sade estetik*' ile yönetmeni geri plana atmaya çalışarak auteur gücünü muğlaklaştırmış, aktör-kameraman kullanarak inceleme nesnesi olan insanın bakışını filme içselleştirmiş ve nesne kadar öznel röntgenci-teşhirci bakışı belgesellere katmaya çalışmıştır. Deneysel estetik öğeleri doğalcılıkla harmanlamaya çabalamıştır. Ortaya çıkan örneklerin manifestoya uygunlukları açısından ne denli başarılı oldukları ayrı bir inceleme ve tartışma konusu yapılabilir. Ancak tüm bu çabaların sinemacılık adına, dünya ve Rus sineması için önemli bir kaynak ve çaba olduğu şüphe götürmez bir adımdır ve ülkemizin yetiştirdiği sinemacılar için de ilham kaynağı olmalıdır.

**KISA**

## **MERYEM YAVUZ'LA KISA FİLMDE GÖRÜNTÜ YÖNETİMİ**

Söyleşi: Mine Tezgiden



**Meryem Yavuz (İstanbul, 1983)**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Sinema Televizyon eğitimi aldı. 2009 yılında Berlinale Talent Campus'e seçildi. Görüntü yönetmenliğini yaptığı kısa filmlerden ikisinin ülkemizde En İyi Görüntü ödülü almasının yanı sıra, *Road to London* (Efe Öztezdoğan, 2012) ile Camerimage Film Festivali'ne davet edildi, *Ziazan* (Derya Durmaz, 2014) Diversity in Cannes Kısa Film Yarışması'nda Jüri Ödülü ve İzleyici Ödülü kazandı, *Gri Bölge* (Derya Durmaz, 2015) Berlin Film Festivali'nin Generations 14plus bölümüne seçildi, *Salı* (Ziya Demirel, 2015) Cannes Film Festivali'nde kısa metraj kategorisinde yarıştı.

Görüntü yönetmenliğini yaptığı ilk uzun metraj filmi *İki Çizgi* (Selim Avcı, 2008) Uluslararası Venedik Film Festivali'nde International Film Critics' Week bölümünde, görüntü yönetmenliğini Julian Atanassov ile birlikte yaptığı uzun metraj filmi *Kumun Tadı* (Melisa Önel, 2014) Berlin Film Festivali'nde Forum bölümünde gösterildi.

Görüntü yönetmenliğini yaptığı filmler arasında ayrıca, uzun metraj *Gözümün Nuru* (Hakkı Kurtuluş, Melik Saraçoğlu, 2013) ile *Ölüm* (Burcu Aykar Şirin, Uygur Şirin, 2010), *Nolya* (Murat Cem Öztüfekçi, 2011) ve *Buhar* (Abdurrahman Öner, 2012) gibi kısa metrajlar bulunmaktadır.

**Mine Tezgiden:** *Son yılların dikkat çeken kısa filmlerinde görüntü yönetmeni olarak sizin adınızı çok sık gördük ve yönetmenlerinin ağzından isminizi duyduk. Görüntü yönetmenliğini yaptığınız filmler yurt dışındaki önemli festivallerde de ses getirdi. Son olarak, 2015 Cannes Film Festivali'nde yarışan filmler arasına giren, Ziya Demirel'in kısa filmi Salı'da da sizin imzanız vardı... Sinemayı ve görüntü yönetimini ne zaman, nasıl seçtiniz ve yol buralara nerelerden kıvrıldı?*

**Meryem Yavuz:** Tam olarak hatırlamıyorum ama daha lisede öğrenciyken sinemacı olmayı koymuştum aklıma. Sonra Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Televizyon Bölümü... Okurken setlerde önce ışık sonra kamera asistanlığı...



*Nolya*

**MT: *Filmografinizde görüntü yönetmenliğini yaptığınız çok sayıda kısa filmin yanı sıra uzun metraj filmler de var... Bunlar arasında sizin için öne çıkan ya da sizin sinematografik bakışınızı daha fazla yansıttığını düşündüğünüz filmler hangileri?***

**MY:** Zor bir soru. Birini diğerinden ayıramam. Her birinin üzerinde aylarca çalışırım. Her zaman hayal ettiğimiz gibi olmadığı doğrudur. İlle de isim vermem gerekirse, *Nolya*'yı severim. *Nolya*'nın süreci de önemli bir deneyimdi benim için.

**MT: *Kısa film özelinde düşünürsek, projelerle genellikle nasıl buluşuyorsunuz, yeni bir film için nasıl hazırlanıyorsunuz, çekimlerden önceki en önemli adımlar sizce neler?***

**MY:** Yönetmenler iletişime geçiyor önce. Senaryoyu okuyorum, projeye dair dokümanları inceliyorum. Katkıda bulunabileceğime inanırsam ekibe dahil oluyorum. Özü çok iyi kavramam önemli. Çünkü özün biçimle ilişkisi en çok kafa yordüğüm konu. Bu sebeple hazırlığın hemen hemen bütün aşamalarında bulunuyorum. Mekan keşiflerinde, okuma provalarında, yapım toplantılarında... Senaryoyu yönetmenle satır satır okuyorum. Moodboardlar hazırlıyorum, filmlerden görüntüler topluyorum; resimler, fotoğraflar... Mekanlar seçildikten sonra filmin her planını ince ince tasarlıyoruz. Sete çıkmadan yönetmenle hemfikir olmamız önemli.

**MT: *Verimli bir yönetmen-görüntü yönetmeni diyalogu sizce nasıl kurulabilir ve görüntü yönetmeninin film içindeki yaratıcı alanlarının sınırları nerelere uzanır?***

**MY:** Bu sorunun cevabı her yönetmene göre değişir. Bazı yönetmenler daha çok anlatır, bazılarıysa daha çok dinler yöntem olarak. Bazen konuşmadan anlaşırınız. Her durumda onu doğru anladığımı ve anlaşıldığımı teyit etmesini isterim. Sınırlar da değişir kurulan diyaloga bağlı olarak. Her seferinde yeniden şekillenir. Her bir yönetmen yeni bir evren benim için.

**MT: *Yine kısa film için konuşacak olursak, minimum nasıl bir ekiple çalışmayı tercih ediyorsunuz? Sürekli birlikte çalıştığınız kişiler var mı?***

**MY:** Ekibin kaç kişi olacağına ve kimlerden oluşacağına yine yapım koşullarımız ve kullanacağımız kamera karar veriyor daha çok. Filmin uzun ya da kısa olması değil. *Salı*'da 15 kişi kadardık, *Nolya*'da 25, *Gözümün Nuru*'nda 7.



Birlikte çalışmayı çok sevdiğim insanlar var. Fakat yenilenmek için farklı ışık şefleri ve sanat yönetmenleriyle çalışmayı gerekli buluyorum.

**MT: *Ses tarafını işinizin bir parçası olarak görüyor musunuz?***

**MY:** Kesinlikle. Sesin insan algısı üzerindeki etkisi büyük. Hatta bazen görüntüden daha çok. Görüntü yönetmenliğimin ilk zamanlarında sesçi **İsmail Karadaş** ile çalışma şansına nail olmam bana çok şey öğretti. Işıkları yerleştirirken, kadraj yaparken sesçimizin onayını alırım. İyi ses kaydı almak, en az iyi görüntü kadar önemlidir bence.

**MT: *Kameralar, objektifler, ışık setleri ve diğer yardımcı ekipmanlar konusundaki tercihleriniz nasıl şekilleniyor? Projeye göre kiralyor musunuz, yoksa mevcut ekipman havuzunuzdan mı kullanmayı tercih ediyorsunuz? Olmazsa olmazlarınız var mıdır?***

**MY:** Kullanacağımız ekipmana da filmin dili karar veriyor. Tabii ki yapım koşullarımız çerçevesinde... Bazen filmin tamamını omuz kamera estetiği ile çekiyoruz, tripod bile kullanmıyoruz. Bazen sadece doğal ışığı kontrol altına alarak çalışıyoruz, sadece birkaç çeşit kumaş ve yansıtıcı kullanıyoruz. Bazense çift kamera çalışıyoruz. Gün oluyor bir kamyon dolusu ışık ekipmanı ile çıkıyoruz sete. Ekipmanı kiralayan bazı şirketler, bağımsız filmleri reklam filmleri gibi değerlendirmiyorlar, ya daha ucuza veriyorlar ya da hatta sponsor oluyorlar. Kişisel olarak olmazsa olmazlarım projeye göre şekilleniyor. Her zaman bir B planımız oluyor. Eğer bir sebepten, genellikle bütçeye bağlı olarak, A planı işlememişse oturup masa başında B planının sağlamasını tekrar yapıyoruz, herkes için uygunsa o yoldan devam ediyoruz. Her seferinde film çekme süreci bir mücadeleye dönüşüyor.

**MT: *Kısa filmlerde 16mm ve 35mm film ile de çalıştınız... İlk nasıl karar verdiniz, maliyetleri nasıl? Bu deneyimden biraz bahseder misiniz?***

**MY:** Perdede negatife çekilmiş bir filmi pozitiften seyretmenin keyfi anlatılamaz. En azından benim için öyle. Sürekli yenilenen teknoloji önümüze onlarca seçenek koyuyor ama hiçbiri negatifin yerini tutmuyor ve uzun bir süre de tutamayacak gibi görünüyor. Artık negatif film kameralarına ve ham filme erişmek daha zor ama imkansız değil. Az kullanılıyor olmasını avantaja dönüştürerek mücadele etmeye kesinlikle değer... **Cem**'in *Ayak Altında* ve *Nolya*'sı, **Efe**'nin *Sabah-Öğle-Akşam*, *Road to London* ve *Oğlago*'su,

**Abdurrahman**'ın *Buhar*'ı, **Olgu Baran Kubilay**'ın *Otobüs*'ü negatife çekildi. **Cem, Nolya** için kirli, gürültülü bir görüntü hayal ediyordu ve bunu analog yöntemlerle elde etmek istiyordu. Siyah beyaz film çekmenin onlarca yöntemi olmasına rağmen seyrettiğimiz örnekler sonrasında Kodak'ın 16mm siyah beyaz film stoğu Double-X'i kullanmaya karar verdik. Filmler yıkandıktan sonra tarandı ve ortaya çıkan sonuç en doğal haliyle bir stile sahipti. *Ayak Altında* için ise tam aksine, gerçekte gördüğümüze en yakın netlikte ve derinlikte bir görüntüye nasıl ulaşabileceğimiz sorununun yanıtı yine 35mm negatif filmdi. *Sabah-Öğle-Akşam*'da da öyle. Filmlerde anlatılan hikayenin yakıcı gerçekliğine ancak negatif film eşlik edebilirdi. *Road to London*'da **Göksu**'nun bedeniyle olan mücadelesine sadece negatif film layık olurdu. Ayrıca teknik olarak da bir gereklilikti. Tamamını 150 kare çektiğimiz filmin her bir karesi cam gibi olsun istiyorduk ve başka şansımız yoktu o zaman. Şimdi de yok gerçi.



*Road to London*

Ayrıca zamanımız dardı. **Göksu**'nun vücudundaki ter soğumadan lambayı tek seferde doğru yere koymalıydık. Aceleden yapabileceğimiz hataları en iyi kompanse edebilecek medya yine negatifti. Mesela *Buhar*'ın yönetmeni **Abdurrahman**'ı negatif çalışmaya ikna etmem gerekti. Doğal olarak öncelikle süreci ve maliyeti konusunda kaygılıydı. Ona uzun uzun anlattım. Yapım koşullarını oluşturmak için birlikte çalıştık. Henüz bitmiş uzun metrajlı bir filmin artmış negatiflerini çok ucuza satın aldık, kamerayı bedavaya ayarladık. Sette çok

kere prova yaptık. Hazır olduğumuzda kayda girdik. Çekimi 8 ya da 9 kutuda tamamladık. Filmlerin yıkanması öyle çok para değildi, bulduk. Sadece seçilen planlar tarandı. Sonuçtan hepimiz mutluyduk... Şimdilerde tamamı negatife çekilecek uzun soluklu bir belgesel film projesi üzerine çalışıyoruz. Yönetmenliğini Efe üstlenecek. Bu proje özelinde negatif ile dijital arasındaki maliyet farkını görebilmek için detaylı bütçeler hazırladık, kamera kiralalarını, post prodüksiyon süreçlerini, masraflarını, risklerini, getirilerini önümüze koyduk ve negatif çalışmanın daha ucuz olabileceğini yeniden teyit etmiş olduk.



*Buhar*

**MT:** *Görüntü yönetmeni için çekimler bütün teknik detaylara hakim olmanın yanında, güçlü bir fiziksel ve psikolojik performans da gerektiren bir süreç olmalı... Genel olarak bu süreci nasıl yaşıyorsunuz?*

**MY:** Dediğiniz gibi, görüntü yönetmenliği sadece bir meslek değil, bir çeşit yaşama şekli bence. Sinemanın kendisi tutku olunca üretirken yaşadığımız sancı katlanılır oluyor. Bazen eve 5 litrelik suyu taşırken yoruluyorum da sette 15 kiloluk kamerayı on saat boyunca ve günlerce omzumda taşıyabiliyorum. Böyle güçlü bir tutku o motivasyonun kaynağı...

**MT:** *Şahane... Post prodüksiyonuna dahil olduğunuz filmler oldu mu, nasıl?*

**MY:** Post prodüksiyon yaptığımız için diğer yarısı. Hele ki, gelişen teknolojinin beraberinde getirdiği onlarca seçenek ve değişken, filmler perdeye taşınana kadar başından ayrılmamamızı gerektiriyor. Aralıklarla kurgu odasına uğrarım. O odada filmlerin yeniden doğuşuna tanıklık etmek heyecan verici. Renk düzenlemede bizzat bulunurum. Aldığımız çıkışları farklı ekranlarda ve perdelerde seyreder, kontrol ederim.



**MT:** *Hem teknik hem de düşünsel olarak çok geniş bir alanda çalışıyorsunuz... Hangi kaynaklardan besleniyorsunuz, neleri, nasıl takip ediyorsunuz?*

**MY:** En büyük besin kaynağım sinemanın kendisi. Mümkün olduğu kadar çok film seyretmeye çalışıyorum. Sinema kitaplarını ve dergilerini okurum. Tabii ki resim, fotoğraf... Tanıştığım her yeni insan, bulduğum her yeni mekân, yaşadığım ya da tanık olduğum duygular... Gündem...

**MT:** *Her alanda aktif çalışan, üreten ve ürettikleriyle öne çıkan kadınları izlemek, karşılaşmak keyifli bir şey... Siz de onlardan birisiniz... Farklı ülkelerde ve ortak yapımlarda da çalıştığınızı biliyoruz. Farklı coğrafyalarda, kadın görüntü yönetmeni olmak ya da görüntü yönetmeni olmak nasıl farklılaşıyor?*

**MY:** Çok teşekkür ederim. Zamanla neyi önemsemem gerektiğini öğrendim. Ekipten biri cinsel kimliklerimiz üzerinden benimle çatışıyorsa hiç umursamıyorum. İşini doğru yapıp yapmadığına bakıyorum. Kulağa sert geliyor olabilir. Yaşım ilerledikçe kabuk bağladım, evet. Yurtdışındayken daha çok iş hakimiyetiniz ve yeteneğinizle var oluyorsunuz. Burada durum öyle olmuyor bazen. Hatta gariptir, daha çok ekipmanın ağırlığı ve onu nasıl taşıyabileceğiniz oluyor mevzu. Yabancı kadın görüntü yönetmenlerinin hikayelerine de bakıyorum da, var olmak erkeklerinki kadar kolay olmuyor. Yönetmenler ve yapımcılar kadın görüntü yönetmenleriyle çalışmak konusunda çekimser davranabiliyorlar.

**MT:** *Çalışma biçimleri ya da ürettikleri filmler anlamında model aldığınız görüntü yönetmenleri var mı, hangi isimleri söyleyebilirsiniz?*

**MY:** Robby Müller'in hayranıyım. Çok çeşitli bir görüntü yönetmeni kimliği. Anthony Dod Mantle, Robbie Ryan da öyleler.

**MT:** *Sekans okurunun cevabını özellikle merak ettiği sorulardan biri de beğendiğiniz on film sorusudur. Görüntü tasarımını öne alarak beğendiğiniz ilk on filmi sorsak?*

**MY:** Yüzlercesi içinden aklıma gelen ilk on tanesini sıralayayım:

*Paris, Teksas* (Wim Wenders, 1984)

*Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013)

*Dönüş* (Andrey Zvyagintsev, 2003)

*Uğultulu Tepeler* (Andrea Arnold, 2011)

*Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006)

*Baba* (Francis Ford Coppola, 1972)

*Aşk Zamanı* (Wong Kar-wai, 2000)

*İhtiyarlara Yer Yok* (Coen Brothers, 2007)

*Persona* (Ingmar Bergman, 1966)

*Yurттаş Kane* (Orson Welles, 1941)

**MT:** *Salı nedeniyle son festivalde Cannes'daydınız. Biraz da, kısa film üzerinden Cannes Film Festivali ya da uluslararası festival deneyimlerinizden bahseder misiniz?*

**MY:** Cannes Film Festivali'nin filmlerin gösterim kalitesi konusundaki hassasiyetinden bahsetmeliyim. Festivale haftalar kala hazır etmeniz gereken

dokümanlar ve diskler şartnameye bağlanmış. Gösterimden bir gün önce filmin gösterileceği salonda test yapılıyor ve teknik olarak kusursuz bir salonda içiniz rahat koltuğa kuruluyorsunuz. Bu maalesef ülkemizde mümkün olmuyor. Türkiye’de, bir kısa film festivali gösterimi öncesi test etme girişimimiz, filmi doğru formatta oynatamayınca makinist tarafından “Bir siz geldiniz, demek ki probleminiz önceden vardı.” denerek olumsuz sonuçlanmıştı... Kısa film seçkisi dünyanın en büyük festivaline yaraşır nitelikte değildi maalesef. Hayal kırıklığına uğradım.



*Salı*

**MT: İmzanızı yönetmen olarak da görebilecek miyiz? Kendiniz için nasıl bir sinema serüveni öngörüyorsunuz?**

**MY:** Şimdilik böyle bir planım yok. Olursa kendiliğinden gelişir sanırım. Mümkün olduğu kadar çok film seyretmeli ve mümkün olduğu kadar çok üretmeli, bunu insani koşullarda yapabilmek için örgütlenip mücadele etmeli bir serüven...

**MT: Çok çok teşekkür ederiz...**

# AÇLIK OYUNLARI'NIN POLİTİK PSİKOLOJİSİ

Ulaş Başar Gezgin <sup>1</sup>

*Açlık Oyunları* serisindeki -*Açlık Oyunları* (The Hunger Games, Ross, 2012), *Açlık Oyunları: Ateşi Yakalamak* (The Hunger Games: Catching Fire, Lawrence, 2013), *Açlık Oyunları: Alaycı Kuş – Bölüm 1* (The Hunger Games: Mockingjay - Part 1, Lawrence, 2014) - devrim selâmı (üç parmaklı selâm), bugün Tayland'da askeri yönetime karşı direnen gençlerin simgesi olmuş durumda. Kamusal alanda bu selâmı vermek, gözaltı nedeni olabiliyor (Bangkok Post, 2014).



Tayland'da 'Açlık Oyunları'nın kimi gösterimleri siyasal nedenlerle iptal edilmiş durumda (the Guardian, 2014). Üç parmak, 2014 Hong Kong protestolarında da görüldü (Ong, 2014). İşte tam da bu nedenle, *Açlık Oyunları*, politik psikoloji açısından incelenmeyi fazlasıyla hak ediyor. Bunun için içerik bağlamında başka

<sup>1</sup> [ulasbasar@gmail.com](mailto:ulasbasar@gmail.com)

nedenler de var elbet; ancak, *V for Vendetta* (Mc Teigue, 2006) kadar olmasa da, *Açlık Oyunları*'nın en azından Asya'da bir kült film statüsüne yükseldiğini söyleyebiliriz. *V for Vendetta*, maskeleriyle hayata dokundu; dünyanın tüm kıtalarında isyanın simgesi oldu. *Açlık Oyunları* da böyle bir potansiyel taşıyor.

## 1. Giriş

*Açlık Oyunları*'nın diyarı Panem, 13 bölgeden (başlarda 13. bölgenin daha sonra ortadan kaldırıldığı söyleniyor) ve başkent Capitol'den oluşuyor. Her bir koloniden bir kız bir erkek, tuzaklarla dolu ormanlık bir alanda birbirleriyle ölümüne dövüştürülüyor. Sağ kalan kazanır. Kazanan hangi bölgedense, o bölge yıl boyu ödüllendirilir. Bu da, her bir bölge için sosyal psikoloji açısından grup tutkalı sağlıyor. Mazlumları dövüştürerek asıl zalimi unutturmuş oluyorlar; ne kadar unutulmuş o kadar ödül... Her bir bölgenin kazanmak için % 8,3 (1/12) şansı var; bu, piyangodan para çıkmasından kat kat yüksek bir olasılık. Demek ki oyunlar, bir tür bahis gibi, doğru ata oynayanlara, daha doğrusu, doğru koloniden olanlara fayda sağladığı ölçüde, seçilen savaşçılarla özdeşleşme sürecini de güçlendiriyor.





'Panem' adı bile, ekmek (panem) ve sirk (circenses) ile idare ve ıslah edilen Romalılara gönderme (Tartışma Rehberi, 2015). Açlıkla ıslah edilen Panemliler, **Foucault**'nun biyopolitika kavramsallaştırmasıyla ilişkilendirilebilir. Panem yurttaşları, oyunları zorla değil coşkuyla izliyorlar. Rıza üretimi baskın. Ancak anlatının ilerleyen bölümlerinde rıza üretimi kırılmanlaşıyor. Panem'deki kapitalizm bir eğlence kapitalizmi. Diktatörlük, metaların üretimini, tüketimini ve dağıtımını sıkı bir kontrol altında tutmakla kalmıyor; yurttaşların boş zamanlarını da oyunlarla metalaştırıp bedavaya satın alıyor.<sup>2</sup> Diğer bir deyişle oyunlar, aynı zamanda, 24 saatlik kontrolün ana güvencelerinden biri olarak karşımıza çıkıyor. **Brecht**gil bir bakış, bize açlık oyunlarının dış bağlamını da anımsatıyor. Dış bağlam, **Açlık Oyunları** filmi izleyen biz izleyicilere karşılık geliyor. **Açlık Oyunları**'nın kendi içindeki Panem yurttaşlarına karşılık gelen iç bağlamın biz izleyicilere karşılık gelen dış bağlamla hangi düzeylerde benzeşip farklılaştığını eleştirel bir açıdan düşünmemiz gerekiyor. Tayland ve Hong Kong örnekleri, bu açıdan, daha büyük bir anlam kazanıyor.

**Açlık Oyunları**, distopik omurgasıyla, **Metropolis** (Lang, 1927), **1984** (Radford, 1956), **Fahrenheit 451** (Truffaut, 1966), **Maymunlar Cehennemi** (Reeves, 2014), **Cesur Yeni Dünya** (Brinckerhoff, 1980), **Cesur Yeni Dünya** (Libman&Williams, 1998), **Matrix** (Lana&Lilly Wachowski, 1999), **Azınlık Raporu** (Spielberg, 2002), **V for Vendetta**, **Bölge 9** (Blomkamp, 2009), **Ölümcül Kaçış** (Ball, 2014) gibi filmlerle çeşitli benzer öğelere sahip. Ancak, aynı zamanda, **Sinbad** filmlerinde de görülen "canavar kurban istiyor" izleğiyle, **Grimm Kardeşler** (Gilliam, 2005) ve **Şirinler** (Gosnell, 2011), **Şirinler 2** (Gosnell, 2013) gibi masal-filmlerle de ya da masalsi filmlerle de benzeşiyor. Bu kesişmenin üçleme kitabın daha ziyade bir ergen ve genç romanı olarak kurgulanmasından ve filmin ise özellikle genç yetişkinlere yönelik olmasından kaynaklandığı ileri sürülebilir. Öte yandan, "kurban isteyen canavar" anlatılarında, sözcüğün iki anlamıyla kahraman ortaya çıkana kadar kurbanlara ne olduğunun ayrıntılarını görmüyoruz. Kurbanlar sessizce gözden kayboluyor; **Açlık Oyunları**'nda ise, güçsüzün elenmesi bir şova dönüştürülmüş durumda. Hepsinin ötesinde, romanın ve filmin, bir Japon romanı/filmi olan **Ölüm Oyunu** (Battle Royale, Fukasaku, 2000) ile olan aşırı benzerliğini not etmeli.

---

<sup>2</sup> Kapitalizmin boş zamanları metalaştırıp kazanca çevirmesini kuramsallaştıran Dallas W. Smythe'in bu konudaki bir metni için bkz. Smythe, 1981.



## 2. Panem'in Politik Psikolojisi

*Açlık Oyunları* üçlemesi (kitap ve film olarak) bir psikoloji dersinin konusu olmuş durumda. Dönem boyunca *Açlık Oyunları*'ndaki gelişim psikolojisi inceleniyor (bkz. UCSC, 2015). Ele alınan konular arasında, açlık ve yoksulluk, medya etkisi, zulüm ve ayrıcalık, toplumsal kimlik gelişimi, savaş ve şiddet, dayanaklılık ve direniş gibi kavramlar var. Bu bağlamda incelenen bir diğer nokta, "Panem'de çocuk, ergen ve genç olmak" (UCSC, 2015). Medyanın izleyiciler üzerindeki etkileri bağlamında konuşulacak çok şey var. Ancak, *Açlık Oyunları*'nda medya yalnızca bir izleyici-etkileyici aracın ötesinde, ünlü-üretme işleviyle de karşımıza çıkıyor. Katniss'in (**Jennifer Lawrence**) 'herhangi biri'nden bir ünlüye dönüşüm sürecine tanık oluyoruz. Fakat gerçek hayatta, ünlülerden nadir olarak devrimci kahramanlar çıkıyor.

Ayrımcılık ve zulüm, diğer anahtar sözcükler. Ayrımcılığı demokratik görünümlü toplumlarda görüyoruz; zulüm ise, egemen güçlerin "vitrinde demokrasi görünsün" gibi bir dertlerinin olmadığı durumlarda karşımıza çıkan bir olgu. Kimi durumlarda ikisinin iç içe geçtiğini de görüyoruz. Ayrımcılık, "münferit bir vaka", "birkaç çürük elma" gibi resmi açıklamalarla geçiştirilebilir; zulüm ise öyle değil, çünkü o daha bariz ve daha sistematik. Bu açıdan, *Açlık Oyunları* aynı zamanda Katniss'in siyasal bilinç kazanma öyküsü. Aslında bu düzenin zulüm düzeni olduğunu anlamasıyla, herhangi bir *Survivor* tarzı vahşi doğada sağ kalma anlatısı, bir siyasal başkaldırı anlatısına evrilerek gürül gürül akıyor. Büyük birader olgusunu da düşünürsek (Foucault'nun 'panopticon' kavramsallaştırmasına bağlanabilir), aslında tüm Panem'in bir vahşi doğa sahası

olduğunu Katniss'le birlikte biz de seyirciler olarak hissediyoruz -*Truman Show* (Weir, 1998) filmine benzer bir şekilde-. Ergenlerin medya ile ilişki içinde gelişimi de dikkate değer bir diğer konu. Bu gelişim süreci, normal olanı ya da topluma normal geleni belirleme gücünü elinde bulunduruyor. Öte yandan, bu distopyada sosyal medya kullanımının yokluğu dikkat çekiyor. Ünlülük, az sayıdaki etkileşim örneği dışında (örneğin, sete mesaj ya da armağan iletme) biz (izleyiciler) ve onlar (gücü elinde tutan politika-medya kompleksi) asimetrisinde ilerliyor. İsyanda, bugünlerde düşünüldüğü gibi, mobil medyanın kolaylaştırıcılığında değil, videoların ve stüdyoların statikliğinde örülüyor.



*Açlık Oyunları*, çoklu kimlikler açısından da incelenebilir. Filmdeki tüm bireylerin bir uyruğu var ve bir de yerel aidiyeti. Bunların üstüne toplumsal cinsiyet, iktidar-yanlısı, iktidar-karşıtı vb. kimlikler biniyor. Bu kimliklerin birbirleriyle ilişkili biçimde nasıl geliştiğine ilişkin çok sayıda araştırma var. Bu araştırmalardan çıkan sonuçlardan biri, bireylerin, vatandaşlık ve etnik aidiyet ekseninde farklı tipolojilerle açıklanabileceği. Şöyle ki, kimi bireyler için, vatandaşlık, etnik aidiyetin üstüne çıkmışken; diğerleri için tam tersi. İki aidiyeti eşit olarak taşıyanların yanında, kendini ne bir vatana ne de bir etnik yapıya bağlı hissedenler de söz konusu. Böylece, dört tip birey ortaya çıkıyor ki, bunların örneklerini *Açlık Oyunları*'nda görüyoruz. Toplumsal cinsiyet rolleri de bir diğer konu. Panem'de kadınların erkeklerle çoğunlukla eşit olarak konumlandıklarını

görüyoruz. Kendilerine biçilmiş rolleri kabul etmeyen kadınlar söz konusu ve cinsel farklılıklar geri plana atılmış durumda. Baş karakterin kadın olması dolayısıyla, ataerkil toplum eleştirisi bekleyebilirdik filmde; ancak böyle bir eleştiriye göremiyoruz. Ek olarak, cinselliğin, anlatının merkezindeki aşk ilişkisinde olduğu gibi, büyük oranda tensel olmayan bir hatta ilerlediğini not edelim. Bu, romanın çocuklar ve ergenler için yazılmış olmasına bağlanabilir.

Savaş ve şiddet, olumlu ya da olumsuz bir dönüştürücü olarak işlev görür. Oyunlarda şiddetin birçok formunun sıradanlaştığını görüyoruz. Şiddet karşısındaki temel ikili tepki, kaçmak ya da kalıp mücadele etmek olarak anılır. Anlatıda iki seçeneği de görüyoruz. İki seçenekte de, bireyler ve topluluklar travmatize olabilir ya da daha sağlıklı tepkiler geliştirebilirler. Travmatize olmak doğaldır, insanidir ama sağlıklı değildir. Filmde bu doğal olasılığın yeri olduğu söylenemez. Katniss'i bilinçlendiren, kendi yaşadığı ya da tanık olduğu şiddet. Fakat şiddetsiz bir toplumu salık vermiyor **Açlık Oyunları**; devrimci şiddeti işliyor. Aynı zamanda, oyunların katılımcıları, Panem çocuklarının ve ergenlerinin rol modelleri oluyorlar. Herkes onlar gibi ünlü olmak, dövüşerek ölmek istiyor; sağ kalmaksa düşük bir olasılık. Bu durum, dinsel-milliyetçi türden şehitlik kavramsallaştırmasıyla ilişkilendirilebilir. Önemli bir fark ise şu: Filmde anne-babalar çocuklarının; aileler, akrabalarının ölümüne tanık oluyor ve yas doğal karşılanmıyor. **Baudrillard**'ın Körfez Savaşı'nda medya etkileriyle ilgili çözümlenmeleriyle koşut olarak (örneğin simulakr kavramı, bkz. Yüksek, 2013), Spartacus'ün yalnızca ölümüne dövüştürülmediği, aynı zamanda ölümüne dövüştürüldüğü için -daha doğrusu ölümüne dövüştürülmesi sayesinde- izlendiği ve izletildiği bir çağdayız. Buna ek olarak, filmde ölen de öldüren de akrabalar ya da tanıdıklar. "Din/vatan için öldü" gibi ideolojik bir düzeneğin, psikolojik bir başa çıkma aracı olarak kullanıldığını da görmüyoruz oyunlarda. Zaten odak noktası yas değil; bu da, devrim öncesinde Panem'de insan canının ne kadar değersiz olduğunu bir kez daha kanıtlamış oluyor. "Ölenle ölünmez" demeye bile gerek kalmıyor; çünkü zaten ölünmüyor ölenle. "Kalan sağlar" da "bizim değil"; onlar da Capitol'a bir dahaki sefere kurban edilecek 'kınalı kuzu'lar. Masalsı anlatılarda canavarın insana yaptığı çok daha ötesine geçiyor oyunlarda insanın insana yaptığı; gerçek hayatta da olduğu gibi.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, bir yiğit çıkana kadar her gün bir bakire kurban edilen canavarın ya da ejderhanın hikâyesine oldukça benziyor **Açlık Oyunları**.

Yazar **Suzanne Collins** de, zaten, anlatının omurgasının esinini Eski Yunan'daki **Theseus** öyküsünden aldığını belirtiyor; bu öyküde, benzer biçimde, Atina, ceza olarak canavarlı labirente yedi kız yedi erkek göndermek zorunda, ta ki kahraman Theseus ortaya çıkana kadar (bkz. Tartışma Rehberi, 2015). Yazarın diğer esin kaynakları arasında, gladyatör filmlerine genç yaşlarda duyduğu ilgi, tatillerde asker babasıyla yaptığı eski savaş alanları gezileri ve *Survivor* tarzı programlar ile gerçek savaşlardan yapılan canlı yayınlar var (bkz. Tartışma Rehberi, 2015). Roman ve film, **Joan d'Arc** anlatısıyla da ilişkilendirilebilir (Tartışma Rehberi, 2015).



Askere ya da dağa uğurlananlarınkine benzer bir durum söz konusu, oyunlardaki uğurlamalarda. Bir kadın bir erkek, her bölgeden ölüme gönderiliyor. Ölüm hem sıradanlaştırılıyor hem de yüceltiliyor. Ezilenler birbirleriyle dövüştürüldükçe, egemenler kendilerini tazeleyip güç kazanıyor. Kandan besleniyorlar. Spartacus anlatısında olduğu gibi, ezilenler, yumruklarını birbirlerine karşı değil onları dövüştürenlere karşı sıktığında, bir umut ışığı doğuyor. Oyunlardaki isyana dek, bölgelerin birbirlerinden yalıtılmış bir biçimde yaşamaları ya da yaşatılmaları ve tek temas yollarının kavga arenası olması da buraya not edilmeli. Bu, Afro çocuk Rue'ya (**Amandla Stenberg**) yardım eden Katniss'e Rue'nun bölgesinden (11. Bölge) ekmek gönderilmesiyle kırılıyor –ki 11. Bölge halkı diğer bölgeler gibi açlıkla ıslah edilmesine ve kendisini zor

doymasına karşın gönderiyor ekmeği- ve açılan gedik, büyüüp isyana dönüşüyor. Serinin ilerleyen bölümlerinde, hapisteki liderin barış mesajları vermesi ve sık sık ekrana çıkıp pişmanlığını bildirmesi, egemen klikler içinde beklenmedik bir çatışma çıkması ve ikinci ‘adam’ın aslında isyancılara çalışması gibi örnekler, *Açlık Oyunları*’nın gerçek yaşamla ne kadar ilişkili olduğunu gösteriyor.

Oyunda başlarda kuralın değiştiği, aynı bölgeden iki yarışmacının galip gelebileceği söyleniyor; ancak, Katniss ve Peeta (**Josh Hutcherson**) sona kalınca, bu kural iptal edilip yeniden teke düşüyor. Zehirli böğürtlenleri yiyip birlikte intihar etmekte kararlı oldukları anlaşılınca, iki yarışmacı kuralı yeniden geçerli oluyor. Katniss’le Peeta’nın zehirli böğürtlen yemeye karar vermesi, böylece oyunun “sona kalan kazanır” kuralını çiğnemesi, yine biopolitika kavramı ve açlık grevleri ile ilişkilendirilebilir. İkili, bu öz-yıkımsal kararlar, diktatörlüğe karşı irade beyanında bulunmaktadır âdeta. Oyunun beklenildiği gibi oynanmaması, diktatörlüğün kabul edemeyeceği bir sonuç olarak beliriyor. Diktatörlük, kural koyma yetisini küçük ölçekte de olsa yitirmiş oluyor. Öte yandan, Katniss başta olmak üzere Panem yurttaşlarının hiç de açlıktan can çekişiyor bir görüntüde olmadığını not etmeli. Romandaki bu durum, filmde sinematografik etkileri nedeniyle es geçilmiş olabilir. Ortalama izleyici, kendine benzer birilerini izlemek ve onunla özdeşleşmek ya da en azından ilginç görünen birini üçüncü göz olarak izlemek istiyor; açlıktan kırılanları izlemek belki ondan iğrenme ya da utanma hisleri bile uyandırabilecekti.

Diğer yarışmacıların tersine, Katniss’in ‘rakip’lerini çoğunlukla vahşî ya da ağır ağır biçimlerde, yani Capitol’un istediği şov hareketleriyle öldürmemesi, oyunun şiddet makinesinin işlevleriyle oynuyor. Tümüyle duygusuz bir şov, “bizim çocuklar ne güzel öldü ya da ne güzel öldürdü” soğukluğundan arınıp duygusallaşılıyor. Bu bağlamda akla şu soru geliyor: Cinayet ne zaman mazur görülebilir ya da kabul edilebilir? Savaşlarda cinayet hangi taraftan olunursa olunsun, doğal karşılanıyor. İç savaşlar için de bu, bir ölçüde geçerli. Öldürenler suçlu mu sayılmalıdır; yoksa ‘suça mı itilmişlerdir’? Bu, aklımıza faşist toplumlardaki itaati sorunsallaştıran sosyal psikoloji deneylerini anımsatıyor.<sup>3</sup> Devlet adına ‘kurşun atan’, ölümlerden ne derece sorumludur? “Ben emri yerine

---

<sup>3</sup> Bu deneylerle ilgili 2 film değerlendirmesi için bkz. Gezgin, 2014a; 2014b; 2012.

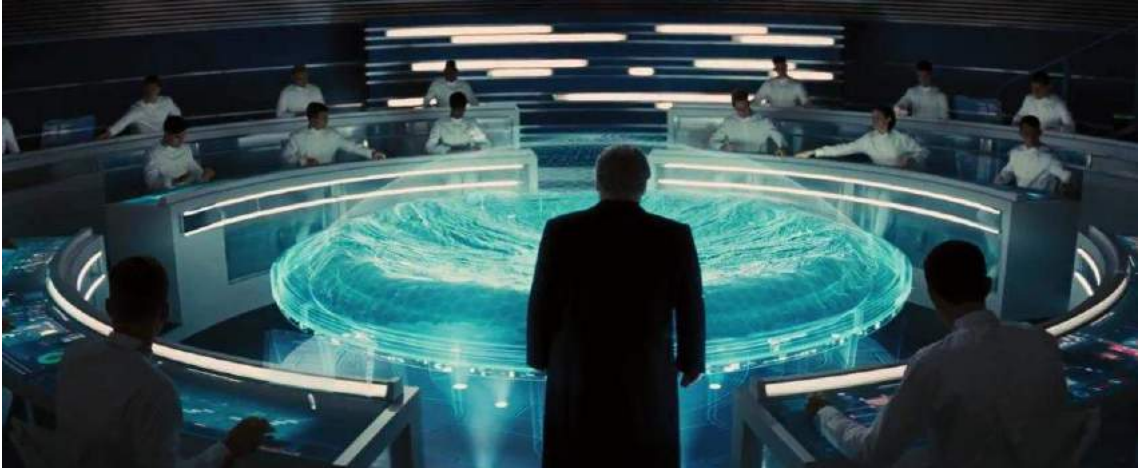
getirdim” deyip sıyrılabilir mi? Emri verenlerin yargılanmayıp emri uygulayanların kurban edildiği tam tersi örnekleri de düşünmek gerekiyor. Böylece, *Açlık Oyunları* devletin şiddet üzerindeki tekeline dikkat çekmiş oluyor. Eleştirel yazında hep dile getirildiği gibi: “Devlet adına öldürürsen kahraman; kendi adına öldürürsen katil olursun.” Elbette bu iki uç arasında kalan ataerkil cinayetler gibi örnekleri de unutmamak gerekiyor. Fakat katilin katli de söz konusu *Açlık Oyunları*’nda: ‘Muzaffer’lerin yani her yılın kazananlarının 75. Yıl oyunları için birbirine kırdırılması, bir kez kazanmanın sağ kalmak için garanti sağlamadığını gösteriyor.



*Açlık Oyunları*’nda diktatörlüğün oryantalize edilmemesini de buraya not edelim. Çeşitli filmlerde, diktatörlük, Amerika dışında, egzotik ülkelere özgüymüş gibi gösterilerek ortalama Amerikalı izleyicinin ‘dışarı’sı ile ilgili kalıplaşmış yargılarını pekiştirmek gibi bir işlev görüyor. Bu açıdan, *Açlık Oyunları*’nın **Sacha Baron Cohen**’in *Diktatör* (Dictator, 2012) filmiyle karşıtlığı incelenebilir. Filmdeki diktatörün ABD’ye yönelik eleştirileri bir ölçüde geçerli olsa da ve filmin genel tonunda ABD’ye yönelik eleştiriler esirgenmese de genel hatlarıyla doğuya özgü bir olgu gibi sunuluyor diktatörlük. *Diktatör* filminde. *Büyük Diktatör*’de (The Great Dictator, **Chaplin**, 1940) ise bu oryantalizasyon çabasını görmüyoruz (bkz. Gezgün, 2014c). Ayrıca, distopyalar, kimi zaman bilinçli ya da bilinçsiz olarak ‘izleyiciyi korkutma’ sonucu doğurabilecekken (örneğin, “Tehlikenin farkında mısınız?” ifadesi), “çok şükür bizim durumumuz yine de iyiymiş” de dedirtebiliyor. Distopyada betimlenen toplum, ortalama

izleyicinin ait olduğu toplumdun coğrafi ya da tarihi olarak ne kadar farklı olarak algılanıyorsa, bu “çok Şükür yine iyiyiz” iletisi güçlendirilmiş oluyor. Böylece distopya, tam tersi bir sonuç doğuruyor: Bugünkü toplum yapısının, yolunda gitmeyen bütün yanları göz ardı edilerek aklanması... *'Açlık Oyunları'*nda dış düşmanın olmaması da politik psikoloji açısından bir diğer dikkat çekici nokta. Falanca bahaneyle işgal edilen düşman ülkeler yok *'Açlık Oyunları'*nda. Capitol, kendi halkına düşman. Kendi halkından düşman yaratmış. Oysa, dış düşmanlar, muhafazakarların 'birlik ve beraberlik' aygıtı için muhteşem bir tutkal işlevi görüyor.

Filmin politik psikoloji açısından anahtar sözcüklerinden ikisi, algı yönetimi ve propaganda. Adaletsizliği adalet, katliamı başarı, açlığı tokluk olarak sunma sanatları ve sporları... *Açlık Oyunları'*nda Ayaklanma Polisi'ne (diğer adıyla 'Çevik Kuvvet') 'Barış Gücü' denmesi de, bunun bir diğer örneği. Bu açıdan, **Orwell** romanlarıyla benzerlikler belirginleşiyor. Kişinin özel yaşamının kamusal yaşamla iç içe geçmesi, *Açlık Oyunları'*nda işlenen bir diğer izlek. “Neyi kameralar için yapıyoruz, neyi kendimiz için yapıyoruz?” gibi sorular öne çıkıyor. Çağımızda, yalnızca internet ve cep telefonları üzerinden değil ayrıca çok azı kamuya açık olan MOBESE kameraları üzerinden kurgulanan gözetim toplumunun bizi biz olmaktan ne ölçüde çıkardığı, düşünmeye değer bir nokta.



En mahremin bile dinlenip görüntülenebildiği bu çağda, “paranoyak olmam, takip edilmediğim anlamına gelmez” sözünü anımsıyoruz.<sup>4</sup> Panem yurttaşları, yalnızca yarışmacı olarak arenada gözetlenmiyorlar; her yerde gözetleniyorlar, ta ki isyan edip gözetimin ve denetimin dışına çıkana kadar. Arena, kamuya açık bir

<sup>4</sup>Devletlerin satın aldığı gözetim yazılımlarına ilişkin son gelişmelerle ilgili olarak bkz.Mater, 2015.



MOBESE'ye benziyor, Taksim'i ve başka birçok noktayı turistik amaçla gözetleyen belediye kameraları gibi (bkz. İBB, 2015). Panem'in genelindeki gözetim ise, ülkenin sıradan bir yurttaşı olarak istisnai durumlar dışında erişemediğimiz ama her saniye her saniye kaydımızı tutan MOBESE kameralarına karşılık geliyor.

Yetmiş beşinci yıl oyunları sonunda Katniss, arenanın gözetim sistemini çökertiyor ve uyandığında kendini bir hava aracında buluyor. Oyun kurucu Plutarch Heavensbee'nin (**Philip Seymour Hoffman**) de Capitol'e sızan gizli bir isyancı olduğunu öğreniyoruz böylece. Belki de bu anın iletisi şu: Halk isyanları ancak iktidarın dışına itilmiş eski muktedirlerin desteğiyle zafere ulaşabilir. Halkın örgütlenmesi yetmez; isyanın devletin seçkinleri içinde de bir karşılığı olmak durumundadır. İşte bu, çok tartışmalı. Oyunlar, siyaset felsefesindeki ve politik psikolojideki insan doğası tartışmalarına da bağlanabilir. Söz konusu olan, "İnsan özünde iyidir" (örneğin **Kropotkin**) ile "özünde kötüdür" (örneğin, vaftizle ilk günahı temizlemeyi amaçlayan Hıristiyan öğretisi ve diğerleri) arasındaki karşıtlık. İnsanları hayvanlaşmaları beklenen vahşi bir ortama koyuyorlar, yine de dayanışma galip geliyor. Çünkü aslında başka yol yok. İnsanimsı ataları tarih öncesi çağlarda insana dönüştüren de büyük doğa güçlerine karşı dayanışma olmuştu.

**Açlık Oyunları**, yalnızca politik bir distopya değil, teknolojik bir distopya olarak da değerlendirilebilir. Öldürmek için ve ölümleri izlemek için ileri teknoloji ürünlerinin geliştirildiğini, bunun tam tersine, yaşatmak yolunda pek de bir ilerleme kaydedilmediğini görüyoruz. Bir de, yanan etek örneğinde olduğu gibi şov teknolojileri öne çıkıyor. Oyunlarda genetiğiyle oynanmış çokça organizma var. Romanda uzun uzun anlatılan bu yeni türler, film dilinin kısıtlamaları nedeniyle ayrıntılı olarak verilemiyor. Arenada yarışmacıların üstüne sürülen hayvanlar, hep genetiğiyle oynanmış varlıklar. Daha yırtıcı, daha ölümcül yapılmış vahşi yaşam formları. Hayvanlıktan çıkıp savaş makinelerine dönüştürülüyorlar, yarışanlar için de geçerli olduğu gibi.

Öte yandan, **Açlık Oyunları**, yukarıda belirtildiği gibi, bir dayanışma, bir umut, bir empati filmi. İnsanların bir araya gelince harikalar yaratabileceğini muştuluyor film. Bu muştulama, Katniss'in hem sınıfsal hem etnik olarak ezilen bölgeden gelen Rue ile ilişkisiyle başlıyor ve onun ölümüyle perçinleniyor. Ünlü sözde olduğu gibi, "dünyayı güzellik kurtarıyor, bir insanı sevmekle başlıyor her şey". Önce kız kardeşini, sonra mazlum çocukları (Rue), sonra hemşehrisini ya da

bölgedaşını (Peeta) ve sonra tüm halkları... Dayanışma tutkalı, direnişlerde ve isyanlarda ölümlerle daha da yapışkanlaşır ve farklı kesimlerden insanları birbirine bağlar. Ölümler çelişkileri derinleştirir. Aslında, Capitol makinesinin çarklarına duygu ve dayanışma çomağının sokulması, Katniss'in oyuna kız kardeşi yerine katılmasıyla başlıyor. Anlatının ilerleyen uğraklarında bu kişilik örüntüsünün yinelenerek kendini daha belirgin duruma getirdiği anlaşılıyor. Katniss, korku ve kaygı dışındaki duyguların sıfırlandığı bir distopyada hâlâ bizden olana, izleyiciye benzer olana, duygu ile mantık karışımı olana işaret ediyor. Katniss'in Rue ile dayanışması ve onun cenazesini çiçeklerle donatması, Rue ile aynı bölgeden olan Thresh'in (**DayoOkeniyi**) ilerleyen günlerde onun hayatını kurtarması sonucunu doğuruyor. İyilik yap, denize at. Bu, toplumsal bilimlerdeki amaçlanan ve amaçlanmayan sonuçlar ayrımına da karşılık geliyor 'kelebek etkisi'ne de. Hayatta aldığımız, o an basit görünen kararın büyük ve beklenmedik sonuçları olabiliyor.



Bu anlayışın ölümlü ve korkunç biçimlerine ise, kimi Suriye Savaşı canlı yayınlarında karşılaşıyoruz. Türkiye'nin her yerinden gençler ve hatta yaşlılar, Suriye'de değişik saflarda çarpışıyor, ölüyor, öldürüyor. Türkiye'den de ölümlerin olmasının ötesinde, Suriye ve Irak başta olmak üzere emperyalist güçlerin Balkanlaştırdığı ülkelerden gelen vahşet fotoğrafları ve videoları, kendini bu coğrafyalardan ayıksı görenler için, sıradan olaylara dönüşürken; bu

coğrafyalarla Türkiye arasındaki sürekliliği görebilenler için dehşet uyandırıyor. *Açlık Oyunları*'nda ise bu iki tür izleyici arasında ayırım, ortadan kalkmış durumda; çünkü 'oyun', 'büyük birader'in gözünün ve kulağının olduğu yerlerde, yani her yerde. Filmde 12-18 yaş aralığı, 18 yaşından büyük olanları, doğrudan müdahil olmaktan kurtarıyor; ama bu, oyunların sonuçlarından etkilenilmeyeceği anlamına gelmiyor.

### 3. Roman ve Film Olarak *Açlık Oyunları*

*Açlık Oyunları* roman ve film olarak karşılaştırıldığında, ilk akla gelen yorum, birçok benzer uyarlamada olduğu gibi, herhâlde, filmin kitaptan daha yavan olduğu biçiminde olacak.<sup>5</sup> Örneğin, alaycı kuşların hikâyesini (kayıt almak için yapay olarak üretilen kuşlarla doğal kuşların çiftleşmesinden oluşmaları ve bu melez kuşların Capitol'un kontrolü ve isteği dışında ortaya çıkmış olması) filmde görmüyoruz. Dolayısıyla, Cinna'nın (**Lenny Kravitz**) yetmiş beşinci yıl oyunları için Katniss'in giysisini 'alaycı kuş' izlekli olarak tasarımının önemi de filmde tam anlamıyla verilemiyor. Fakat filmde romanın tüm ayrıntılarını yansıtması elbette beklenemez. Zaten roman dili ile film dilinin yapısal ve teknik farkları, böyle bir birebirliğe izin vermeyecektir. Roman okumak yerine film izlenmez, daha doğrusu izlenmemelidir. Roman ve film, birbiriyle bağlantılı; ancak yine de ayrı ayrı değerlendirilmeli. Filmde iyilik timsali olarak görülen Katniss ve isyancılara, roman üçlemesinin sonlarında daha eleştirel ve dengeli bir bakış atıldığını görüyoruz. Diğer bir deyişle, film üçlemesi (henüz gösterime girmemiş olan 4. filmi dışarıda bırakırsak), daha çok siyahla beyazın kavgası gibi kurgulanırken; romanda, çeşitli renkler ve renk değişimleri söz konusu. Anarşist alt-metin, film üçlemesindeki bitirişle, şimdilik komünist bir anlatıya dönüşmüş durumda. Yazarın sistem eleştirisi de, film üçlemesinde, her tür otoriteyi kapsamak yerine yalnızca Capitol zulmüne doğru daraltılarak evcilleştirilmiş durumda. İsyancıların iktidarı alma sürecinde isyan ettikleri hükümete benzemeye başlaması ("savaşan taraflar zamanla birbirlerine benzerler" sözünü anımsayalım) gibi can alıcı izlekleri ve onun taşıdığı siyasal umutsuzluğu film

---

<sup>5</sup> Bu çalışmada *'Açlık Oyunları'* film üçlemesine odaklanılıyor; öte yandan, roman üçlemesinin toplumsal eleştiri bağlamında üst düzey ve kapsamlı bir çözümlemesi için bkz. Hamre, 2013; benzer izlekli romanlarla karşılaştırma yapan bir diğer çözümleme için bkz. Murtaugh, 2012.

üçlemesinde göremiyoruz; bakalım 4. filmde görebilecek miyiz... “Devrim için etik dışı yollar da mubahtır” diyen Makyavelist ve pragmatik devrimci kliği ile “zafer gecikebilir ama ilke ve değerlerimize sadık kalmalıyız” diyen idealist devrimci kliği arasındaki çekişmeyi de görmüyoruz film üçlemesinde.

Belki de, okura göre daha az eleştirel bir hedef kitle olarak tariflenebilecek olan izleyici kitlesi için böylesi daha mantıklı. Herkes roman okumaz; ama herkes film izleyebilir. Romanın olumlu anlamdaki karmaşık yapısı, belki de, ortalamada daha düşük bir düşünsel donanıma sahip olan izleyici kitlesine ağır gelecekti; “bir film izledim, hiçbir şey anlamadım” ya da “bir filmi izlemeye çalıştım; izlemek için kendimi zorladım ama olmadı” hanesine yazılacaktı **Açlık Oyunları**, romandaki ağırlığıyla beyaz perdeye yansıtılsaydı. Genel izleyici kitlesine umut lâzım; iyiler, sonunda kötülerini yenecek ki herkes rahatlayacak; ancak bir yazınsal tür olarak romana ilişkin ne böyle bir işlev var ne de böyle bir beklenti var. Hatta film kıvamındaki bir basitlik düzeyindeki romanlar ciddiye alınma sorunu bile yaşayabilir. Filmlerdeki bu açık uçlu ama romanla karşılaştırıldığında görece mutlu olan son, film üçlemesinin (en azından 4. film gösterime girene kadar) tümüyle distopik olmadığını, belli bir ölçüde distopyadan ütopyaya geçiş anlatısı olduğunu gösteriyor. Roman, film üçlemesine göre daha distopik.

Yukarıdaki karşılaştırmanın ana eksenini, dördüncü filmin gösteriminden sonra gözden geçirilmek ve güncellenmek durumunda. Dördüncü filmde romanın son bölümlerindeki eleştirelilik sunulacak mı göreceğiz. Bu eleştirelilik sunulacaksa, **Açlık Oyunları**’nın Asya’daki muhalifler için olumlu anlamı da büyük olasılıkla tuz buz olacak; çünkü roman, son bölümlerinde, “aslında devrim de o kadar matah bir şey değil; iktidar, yozlaştırır” gibi bir iletiyi işliyor. Üçüncü filmin iletisi, direniş iken; dördüncü film, romanın içeriğine bağlı kalınarak çekilecekse, “devrim boş iş; biz kendi işimize bakalım” olacak. Eleştirel bir devrimciliğe evet; devrimin içeriden eleştirisine evet (örneğin, bir solcunun Küba’ya gidip eleştiri yapmasıyla; bir sağcının yapması arasında fark var); ancak “devrim de, devirdiğine dönüşüyor sonuçta” iletisi, oldukça umut kırıcı olacak.<sup>6</sup> İçeriğinin daha çok yetişkinlere yönelik olduğunu söyleyebileceğimiz kitabın ve filmin çocuklara ve ergenlere yönelik olarak sunulmasının “ağaç yaşken eğilir” zihniyetiyle izleyicileri devrimin boş bir iş olduğuna ikna etmek gibi bir amacı olabileceği bile akla

---

<sup>6</sup> İnsanın aklına Sevim Belli’nin yazdığı ‘Boşuna mı Çiğnedik’ kitabı geliyor (bkz. Belli, 2006).

geliyor ve “bu ülkeye komünizm gelecekse onu da biz getiririz” sözü. Bu sözden uyarlıysak, “devrimin filmi çekilecekse onu da biz çekeriz.”



Dolayısıyla, *Açlık Oyunları*'nda devrimin tüketim nesnesine dönüştürülmesi olasılığını düşünmemiz gerekiyor. Bu bağlamda, *Açlık Oyunları*'nın devrim anlatıları, sosyalist ülkelerden çıkan devrim filmleriyle (örneğin Sovyet devrimi filmleri) ya da yenilgiye uğrayan devrimleri konu alan filmlerle (örneğin *Ülke ve Özgürlük* (Land and Freedom, Loach, 1995) karşılaştırılabilir. Aynı biçimde, *Açlık Oyunları*, her türlü otoriteye karşı çıkan, fakat “bir alternatif yok” diyen alt-metinleri üstünden anarşist filmler ile de karşılaştırılabilir. Daha ileri bir yorum da yapılabilir: *Açlık Oyunları*, bizi film üçlemesi boyunca vahşet görüntülerine karşı edilgen izleyicilere dönüştürerek, bir ölçüde “panemize ediyor”. Filmdeki Panem yurttaşlarının vahşet görüntülerinden zevk alırken yakalıyoruz birdenbire kendimizi... *Açlık Oyunları* filminin ta kendisini filmdeki oyunlar gibi, egemenlerin bir başka güç gösterisi olarak okumak olasılığı doğuyor böylece. Fakat bir olasılık daha var: on birinci bölge halkının yaptığı gibi, Rue'nun ölümüyle isyan etmek; fakat bu, zayıf bir olasılık olarak beliriyor. Capitol, 'oyunlar'dan sonra çıkan isyanlar üzerine, halkı, Katniss'in oyunlardaki irade beyanının bir isyan değil aşk simgesi olduğuna inandırmaya çalışıyor. Bu inandırma çabasının başarısızlığı, Capitol'ün sonunu getirebilecek kadar önemli. Oyunlar, egemenler tarafından geçmişteki ayaklanma girişimini kesintisiz bir biçimde cezalandırma ve yeniden ayaklanmaya niyetlenenlere haddini bildirme

aracı işlevi görürken; zamanla, ezilenler için, geçmişini anımsama ve geçmişten bir gelecek inşa etme aracına dönüşüyor.

Filmdeki kişiliklerin çözümlenmeleri yapılabilir. Oyunlara katılmak, yarışmacıların kişiliğini dönüştürücü bir yaşam etkinliği olarak karşımıza çıkıyor. Sıradan halkın devrimcileşme süreci de çözümlenebilir. Amerikancı bir bakışla, politik psikoloji çözümlenmeleri, Capitol'un ve direnişin liderlerine de indirgenebilir.<sup>7</sup> Ancak, filmin bu tür çözümlenmeler için sağladığı veriler, romanın sağladığı verilere göre çok daha az ve eksik; çünkü film, daha çok, bir olaylar dizisi olarak kurgulanmış; bu, tam da *Açlık Oyunları*'nın eleştirdiği noktalardan birine karşılık geliyor. Yukarıda değinildiği gibi, filmin kendisi de bir şov gibi kurgulanmış. **Brecht**gil bir anlatımla, “anlatılan senin hikayen; bu filmi boşuna izleme; çık sokağa, hakkını ara” demiyor film; oysa romanda az da olsa bu tür bir anlatımın izlerini görüyoruz. Diğer bir deyişle, filmde, romanın iletileri geri plânda kalıp şov yönü öne çıkıyor. Amerikan film endüstrisinde “ne kadar ekmek o kadar köfte” lâfındaki gibi, “ne kadar olay o kadar hâsılat” gibi bir önermenin geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Sonuçta bu, tüm eleştirel niteliklerine karşın, *Matrix* örneğinde de olduğu gibi, bir Hollywood filmi. Dövüş, düşündürme hedefinden önce geliyor. Düşünsel olarak daha donanımlı seyirciler, filmi seyreltilmiş düşünsel içeriği nedeniyle izlerken; genel izleyici, *Survivor*'a benzeyen film” ya da “güzel dövüşüyorlar” diyerek izleyebiliyor. Bu da, *Açlık Oyunları* anlatısının tek katmanlı bir romandan çok katmanlı bir filme dönüştürüldüğünü gösteriyor. Bu durum, yukarıda belirtildiği gibi, romanın bir tür olarak olay ağırlıklı olmak gibi bir eğiliminin olmamasına, kişilik ve ortam ağırlıklı da olabilmesine;<sup>8</sup> filmlerin ise, izleyiciyi meraklandırmak adına olay ağırlıklı olma eğilimine bağlanabilir.

Filme nazaran romanda daha fazla vurgulanan olgulardan biri, Katniss'in babasının madende ölen bir madenci olması. Madenci kızının intikamı diye de özetlenebilir anlatı. Annesi ise katatonik. Genç yaşında evin reisi oluyor Katniss. Bununla ilişkili olarak, *Açlık Oyunları* romanına odaklanan bir diğer ders programında, genel olarak ‘zorluklarla başa çıkma becerileri’ ve özelde arenada ‘sağ kalma becerileri’ gibi olguların konu edildiğini görüyoruz (bkz. Yaz Roman Çalışması Müfredat Rehberi, 2015). Bu da bizi psikolojideki sosyal psikoloji ile

<sup>7</sup> Bu tür yaklaşımların eleştirisi için bkz. Gezgin (2013a).

<sup>8</sup> Anlatıbilim açısından, bu olay, kişilik ve ortam ağırlığı boyutları için bkz. Gezgin (2013b).

kişilik karşıtlığına götürüyor. Bu açıdan *Açlık Oyunları*, “insan davranışı ne derece kişilik özelliklerine, ne derece ortam etkilerine bağlanabilir?” sorusu ekseninde çözümlenebilir.<sup>9</sup>

Kitapta çoğunlukla birinci tekil şahıstan şimdiki zamanlı anlatı hâkim. Filmde ise, üçüncü tekilin daha baskın olduğunu görüyoruz. Filmde birinci tekil anlatıma sadık kalınsaydı, üst-ses gibi filmografi araçlarıyla karşılaşacaktık. Bu bağlamda bir diğer dikkat çekici fark, romanda Katniss’in bir ergen olarak tariflenmesi (zaten, oyunlara 12-18 yaş arası olanlar katılabilir). Oysa filmde, ilk gençlik döneminde (üniversite yaşları) olan bir Katniss var gibi görünüyor. Dolayısıyla, roman ile film arasında, başkişiyile özdeşleşme düzenekleri ve hedef (izleyici/okur) kitlesi açısından farklar var. Bol ölmeli ve öldürmeli bir anlatının çocuklar için ne kadar uygun olduğu da ayrı bir tartışma konusu (bkz. Cosa, 2015). Çocuk anlatılarında ölümler, genellikle daha hızlı ve komik biçimlerde veriliyor. *Açlık Oyunları* romanında ve filminde ise, ölümler, korkunç, uzatılmış ve trajik bir nitelikte. *Açlık Oyunları*’nın çocuk romanı olup olmadığı tartışmalı olsa da; bir çocuk filmi olmadığı çok net; çünkü o yaşlar için ölümün film diliyle verilmesinde farklar olmalıydı.<sup>10</sup> Oysa *Açlık Oyunları* film olarak, tam da bunun tersine, eleştirdiği şov dünyasının bir parçası gibi hareket ederek, ölümleri dramatik bir dille veriyor. Ölümü çocuğa anlatır gibi değil, yetişkine anlatır gibi anlatıyor. Filmde, ölmelerin ve öldürmelerin hızlı verilmeyip uzun uzun anlatılması, kaçma-kovalama örgüsüyle gelen gerilim ögesinin işe koşulmasını hedefliyor olabilir. Ancak, bu, aynı zamanda, *Açlık Oyunları*’nın bir çocuk filmi olarak sınıflandırılmamasının nedenleri arasında öne çıkıyor. Ayrıca, romanda ve filmde, sürekli olarak bir etik ikilemden diğerine atlayan Katniss’in verdiği ‘hayatî ve mematî’ kararların (örneğin, öldürme, kendini öldürme niyeti, isyan, intikam, feda vd.) muhasebesinin yapılabileceği yaşların ilk gençlikten (18 ve üstü) daha öncesine çekilemeyeceği de ileri sürülebilir. *Açlık Oyunları*’nda hangi seçeneğin doğru ya da yanlış olduğuna dair bir ima yok; ama Katniss’in bazı kararlarından kısa ya da uzun süre sonra pişman olduğunu biliyoruz (Cosa, 2015).

---

<sup>9</sup> *Deney*’ filminin bu ekseninde bir çözümlemesi için bkz. Gezgin (2014a).

<sup>10</sup> Kimi ülkelerde, tam da bu nedenle, *Açlık Oyunları*’nın gösterime girmesi engellenmiş durumda. Vietnam’da *Açlık Oyunları*’ romanı yayınlanmış olsa da, filmin gösterimine, çocuklara uygun olmayan şiddet içeriği nedeniyle yasak getirildi (bkz. Vnexpress, 2012). Ancak ücretli abonelik sistemiyle işleyen film kanallarında serbest. Filmin bu örnekte politik bir nedenle değil şiddet içeriği nedeniyle yasaklanması dikkat çekici.

Yukarıdaki yorumların tersine, filmin de roman gibi, 12-18 yaş aralığına hitap ettiği ve kişiliklerin de bu yaş aralıklarında olduğu ileri sürülecekse, durum çok daha karmaşık bir hâl alabilir; çünkü o zaman, *Açlık Oyunları*'nı çocuk suçları, çocuk sömürüsü, çocuk evlilikleri, çocuk cinayetleri, çocuk istismarı, çocuk işçiliği, çocuk askerler gibi çocuk hakları sorunları üstünden okumak gerekir ki; bu da apayrı bir yorumlama çerçevesi gerektirecek.<sup>11</sup>



#### 4. Sonuç: Her Yer Panem'se O Zaman Her Yer Direniş

Sonuç olarak, *Açlık Oyunları*'nın sıradan bir film olmadığını, toplumsal eleştiri boyutunda günümüze ve yarınımıza dair söylediği ve söyleyeceği<sup>12</sup> sözleri

<sup>11</sup> İlgili bir diğer konu, Panem'deki sıradanlaşmış şiddetin Panem çocukları üstündeki etkileri olabilirdi. Gezi Direnişi günlerinden sonra, çocuk oyunlarında çeşitli değişimler gözlemlendiğini biliyoruz. Kimi çocuklar, polis-çapulcu oyunu oynamaya başlamıştı: "Sen polis ol, ben çapulcu; sen bana suyla gaz sık, ben kaçayım".

<sup>12</sup> Neden "söylediği ve söyleyeceği"? Çünkü anlatıbilimin ve tarih yazımının temel bir varsayımı, bir metin olarak romanın da filmin de donmuş bir biçimsellikte olmadığıdır. Metin bitmiş olsa da, ona anlam veren bağlamlar, niyetler ve güdüler her zaman açık uçlu olacaktır. Kimileri bu filmi devrimci bir anlatı, kimileri ise terörist bir anlatı olarak anlamlandıracaktır. Baskın ve egemen anlatı da, yönetici sınıflar içerisinde ve özellikle de kültür endüstrisinde kimlerin daha güçlü olduğuna göre değişebilecektir. Tarih yazımı açısından bakarsak, dün suikastçi, terörist, vatan haini vb. diye tarihin yuhaladığı kişilikler, yarın kahraman ilan edilebilecektir ve de tam tersi. Bu tür tarihsel olasılıkların üç güncel örneğini burada analiz: 1. Paylaşım Savaşı'nı Kral'a yönelik suikastle başlattığı birçok tarih kitabında ileri sürülen 'terörist'in bugün heykelinin dikilmesi (bkz. Deutsche Welle, 2015); Çin'de ülkeyi beylikler döneminden tek devlet konumuna taşıdığı için bugün yerlere göklere sığdırılmayan, ancak Çin'in Maoist döneminde 'halk düşmanı' olarak yerden yere vurulan ilk Çin imparatoruyla ve eskiden 'halk kahramanı' bugünse 'vatan haini' olarak tariflenen (başarısız) suikastçisiyle ilgili tarihyazımı tartışmaları (bkz. Gezgin, 2009) ve yakın dönem Türkiye tarihi ile ilgili tarihyazımı salınımları (örneğin, eski resmi tarihyazımı, yeni resmi tarihyazımı ve ötekilerin tarihyazımı girişimleri (bkz. Sancar, 2015).



olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak, romanın tersine, filmin kendisinde de, romanda eleştirilen şov havasının ve olay ağırlığının görülmesi, filme anlatsal olarak güç katarken, düşünsel derinlikten kaybettiriyor. *Açlık Oyunları* filmi, âdeta, eleştirdiği şov dünyasının kendisine dönüşüyor. Filmin ve romanın finansal modelinde de, dünyayı daha yaşanılır bir duruma getirmek için bir ödenek ayrıldığını görmüyoruz. Yani iç bağlamıyla eleştirel olan *Açlık Oyunları*, dış bağlamıyla, herhangi bir ticarî yapım olarak pazarlanmış durumda.<sup>13</sup> Yine de, film, politik psikoloji kavramlarına yaptığı göndermelerle, sinema tarihinde de psikoloji tarihinde de yerini çoktan almış durumda. Bugün 50 yıl önceki kimi filmleri izleyebildiğimiz gibi, *Açlık Oyunları* elli yıl sonra da izlenecek ve belki, bilim-kurgusal özelliklerine karşın, “Elli yıl önce insanlar hangi toplumsal sorunları kendilerine dert edinmişlerdi?” sorusu için geleceğin tarihsel antropologlarına eşsiz bir malzeme sağlamış olacak.

## Kaynaklar

- Bangkok Post (2014) "UN slams 'Hunger Games' arrests as film's makers fear for activists." Bangkok Post, 21 Kasım 2014. ([link](#))
- Belli, Sevim. *Boşuna mı Çiğnedik?* İstanbul: Cadde Yayınları, 2006.
- Cosa (2015) "The Hunger Games: Required Reading?" Cosa ([link](#))
- Deutsche Welle (2015) "Sırbistan'da tartışmalı "suikastçı" heykeli." Deutsche Welle, 29 Haziran 2015. ([link](#))
- Gezgin, Ulaş Başar (2014a) "Deney: Bir Mürekkep Testi Olarak Film." Bianet, 25 Mart 2014 ([link](#))
- Gezgin, Ulaş Başar. (2014b) "Ümit Burnu(18): Tehlikeli Oyunlar." Halkın Nabzı, 19 Mart 2014.
- Gezgin, Ulaş Başar. (2014c). "Büyük Diktatörle Politik Psikoloji." 16 Mayıs 2014c. ([link](#))
- Gezgin, Ulaş Başar. (2013a). *Gezi Direnişinin Politik Psikolojisi: Ezenlerin Politik Psikolojisinden Ezilenlerin Politik Psikolojisine Doğru*. Kemal İnal (der.). *Gezi, İsyân, Özgürlük: Sokağın Şenlikli Muhalefeti* içinde. İstanbul: Ayrıntı, 2013. s.251-260.
- Gezgin, Ulaş Başar (2013b) "Gezi direnişi film olsaydı: Anlatıbilim açısından direniş." Bianet, 31 Ağustos 2013 ([link](#))
- Gezgin, Ulaş Başar (2012) "Candaşlık/Yandaşlık İklimi (6): Almanya'ya bu kış faşizm gelecek: 'Tehlikeli Oyunlar' (DieWelle) (2008) üstüne." Haberajans, 3 Ocak 2012.
- Gezgin, Ulaş Başar (2009) "Asya-Pasifik'te Bu Hafta (78): Çin'in birlik ve beraberliği." Evrensel Hayat Eki, sayı 237, 18 Ocak 2009.

---

<sup>13</sup> İnsanın içinden geçen dilek, “keşke bağımsız bir yapım olsaydı.”

- Hamre, Kjellaug Therese Hauge (2013) *Suzanne Collins' Hunger Games Trilogy and Social Criticism*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Oslo Üniversitesi, Norveç. ([link](#))
- İBB (İstanbul Büyükşehir Belediyesi). Turistik Kameralar. 2015. ([link](#))
- Mater, Işık (2015) "Hack Team ve Türkiye arasındaki ilişki? Hack Team dünyada ne yapıyor?" Yeni Medya. ([link](#))
- Murtaugh, Kathleen Charlotte (2012) *The Hegemony Of Hunger: Analyzing The Role Of Food in Young Adult Literature*.(Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.) San Diego State University. ([link](#))
- Ong, Larry (2014)"Hong Kong's Hunger Games? Student Leader Joshua Wong Starts Hunger Strike."Epoch Times, 1 Aralık 2014. ([link](#))
- Sancar, Nuray (2015) "Maziden Atiye Göklerden Gelen Bir Karar." Kemal İnal, Nuray Sancar ve Ulaş Başar Gezgin (eds.), *Marka, Takva, Tuğra.AKP Döneminde Kültür ve Politika*.İstanbul: Evrensel Kültür Basım Yayın. s.232-242.
- Smythe, Dallas W. (1981)"On the audience commodit yand its work." *In Dependency Road: Communications, Capitalism, Consciousness, and Canada*, Norwood. NJ: Ablex. pp. 22-51.
- Tartışma Rehberi (2015) "Discussion Guide: The Hunger Games Trilogy by Suzanne Collins." BTOL. ([link](#))
- the Guardian (2014) "Bangkok cinema chain cancels Hunger Games screenings over salute protest." the Guardian, 20 Kasım 2014. ([link](#))
- UCSC (University of California, Santa Cruz) (2015) "PSYC 118D Growing Up in Panem: Developmental Psychology of the Hunger Games." (Christy M. Byrd tarafından verilen psikoloji dersi içeriği). UCSC. ([link](#))
- Vnexpress (2012)"The Hunger Games' bi cam chiiu tai Viet Nam." Vnexpress. ([link](#))
- Yaz Roman Çalışması Müfredat Rehberi (Summer Novel Study Curriculum Guide) (2015). The Hunger Games. Los Angeles County Office of Education Division of Student Programs. LACOE. ([link](#))
- Yüksel, Erkan (2013) *İletişim Kuramları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

“NE İÇİNDEYİM ZAMANIN,  
NE DE BÜSBÜTÜN DIŞINDA”:  
ŞARKI SÖYLEYEN KADINLAR VE ARVO PÄRT

Çiğdem Borucu Erdoğan

"Benim söyleyecek hiç bir şeyim yok. Ne söylenmesi gerekiyor ise müzik söylüyor. Kelimeler ile bir şey söylemek, müziğe yer bırakmaması açısından tehlikeli olabilir."  
Arvo Pärt<sup>1</sup>

Giriş

Kaire Maimet-Volt'a göre 1980'den beri Arvo Pärt'in yirmi beş bestesi, yüzden fazla filmde kullanılmış. Bunlar film müziği için yaptığı besteler değil, filminden bağımsız olarak konser için yazdığı yapıtlar. Pärt'in bestelerini kullanan yönetmenlerden bazıları şunlar: Paul Thomas Anderson, Denys Arcand, Bernardo Bertolucci, Julie Bertucelli, Jean-Luc Godard, Werner Herzog, Michael Moore, François Ozon, Carlos Reygadas, Gusvan Sant, Tom Tykwer, Andrei Zvyagintsev. Pärt'in besteleri sadece filmlerde değil, tiyatro ve dans performanslarında da sık sık kullanılmış.<sup>2</sup> Ayrıca, Pärt 1962-78 yılları arasında Sovyet Estonyası'nda yaşarken 40'a yakın film için de müzik yazmış (Bunlar deneysel filmler, uzun metrajlı filmler, animasyon ve çizgi filmler)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ([link](#)) Erişim: 19/07/2015.

<sup>2</sup> Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayımlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s. 53.

<sup>3</sup> Maimets-Volt, Kaire. "Arvo Pärt's tintinnabulum music in film." *Music and the Moving Image*, Vol.6, No.1, (Spring 2013), pp.55-71. s.10, dipnot 8.

Müzikolog **Nicholas Cook**, **Pärt**'in müziğinin yönetmenler için neden bu kadar çekici olduğu konusunda şunları söylüyor:

**Pärt**'in müziği güçlü bir biçimde yananlam (connotation) içeriyor ama görüntüde veya diyalogda olup bitenler müdahale edecek denli etkin değil. Müzikte aşırı hareket olmadığı zaman hata yapmak zorlaşıyor; **Satie**'nin piyano müziğinde olduğu gibi (en azından Britanya'daki düşük bütçeli televizyon programlarında başı sıkışanların kullandığı kadarıyla). Yananlam filme fazla anlam yükleyebiliyor. Bu söylenenler umarım küçümseme gibi algılanmaz. İnsanlar bir filmin (i) iyi müzik ya da (ii) kötü müzik içermesi gerektiği gibi birbirine zıt hatalar yapıyorlar. Bunun kalite ile ilgili olduğunu sanmıyorum. Sadece kimi müziğin tematik, armonik, ritmik, dokusal ve tınsal özellikleri görüntü ile daha kolay eşleşiyor. Bu özellikle yönetmenin görüntü ve diyalog için yazılmış bir müzik değil de, daha önce yazılmış bir müziği kullanmak istemesi halinde geçerli olan bir durumdur<sup>4</sup>.

Müzik, söz ve hareketli görüntüler film dediğimiz mecrada buluştuklarında tek başlarına olduklarından daha farklı anlamsal, duygusal ve bilişsel sonuçlar doğururlar. Bu türden etkileşimlerin geliştikleri süreçlerin belli başlı örnekleri için özellikle **Michel Chion** ve **Rick Altman**'in eserlerine bakmak yeterli olacaktır.

**Arvo Pärt**'in müziğini filmlerinde kullanan yönetmenler yukarıda belirttiğim isimlerden ibaret değil. **Reha Erdem** de önce 2006 yılında *Beş Vakit* adlı filminde, daha sonra 2013 yılında *Şarkı Söyleyen Kadınlar ya da Adem'in Yakarışı*'nda (Bundan sonra sadece *Şarkı Söyleyen Kadınlar*) **Pärt**'in eserlerini kullandı.

İşte bu denemede **Erdem**'in *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde **Pärt**'in müziğine yaklaşımı ve onu film ile “bütünleştirmesi” üzerine bir çözümleme gerçekleştirmeye çalışacağım. Bu çözümlemeyi yaparken sinema ve müziğin bir araya gelmesine ilişkin olarak sinemasal-müzikal kavramsal alanı açma yönünde bir katkıda bulunmayı umuyorum. Diğer yandan sinemamızın önde gelen *auteur*'lerinden biri olarak **Reha Erdem**'in sinemasını anlamamıza yönelik bazı noktalara işaret etmek istiyorum. Günümüz Türkiye sinemasında *auteur* sinemasının görüntü kadar, belki ondan daha fazla, ses ve müzik ile karakter

---

<sup>4</sup> Ross (2005), ss. 88–89'dan Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s. 53.

kazanmaya başladı. **Erdem**'in öncelikli olarak ses ve müzik pratiklerinde ortaya çıkan deneyci tavrının bu perspektifte incelenmesi çok önemli. Ben denemenin yeri ve çerçevesinin imkanları bakımından sadece *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da **Pärt**'in müziğinin kullanılmasını ele alacağım. Bunu adım adım ilerleyen bir okuma ile yapmaya çalışacağım.

### **Zaman, Zamandışılık ve Yabancılaşma**

Önce *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da **Erdem**'in, **Pärt**'in müziğini nasıl kullandığını ele alalım. **Erdem**, **Pärt**'in *Lamentate* (2002) piyano ve orkestra için ve *Psalom* (1985-1995) yaylı çalgılar orkestrası için olan eserlerini seçmiş.



Anish Kapoor *Marsyas Enstalasyonu* (2002),  
Tate Modern© TatePhotography

*Psalom* daha romantik, melodik, çocuksu ve umut dolu bir melodinin üzerine yapılmış çeşitlemeleri içeren kısa bir eser. *Lamentate*'nin alt başlığı, **Anish Kapoor'a ve Onun 'Marsyas' Heykeline Saygı** (Homage to Anish Kapoor and his sculpture 'Marsyas').Belli ki, bestenin esin kaynağı heykeltıraş **Kapoor**'un *'Marsyas'*ı. **Arvo Pärt** eser ile karşılaşmasının hikayesini şöyle anlatıyor:

'*Marsyas*'ı Tate Modern'in Turbine Salonu'nda ilk gördüğümde üzerimdeki etkisi çok güçlü oldu. İlk izlenimim, yaşayan bir canlı olarak hem kendi canlı bedenimin önünde duruyordum, hem de ölü idim. Aynı anda şimdiki ve gelecek zamanda idim...Bu heykel mekan ile olan ilişkiyi sorgularken, zaman ve zamansızlık önemini kaybediyor.... *Lamentate* bir ölünün ardından yazılmış bir ağıt değil, hayattaki bizler için, dünyadaki ümitsizlik ve acıların üstesinden gelmeye uğraşanlar için yazılmış bir ağıt...'<sup>5</sup>.

Müzikteki zamansızlık hissini tarif etmek kolay değil. **John Allison** *The Telegraph* gazetesinde **Arvo Pärt** ile yaptığı röportajda besteci, müziğine zamandışı denmesine karşı çıkıyor: 'Zamanın derin bir anlamı var ama geçici, tıpkı kendi hayatlarımız gibi. Sadece sonsuzluk zamansızdır.'<sup>6</sup> Peki, *Lamentate*'deki zamansızlık hissi *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'a da geçiyor mu? Filmin kendisi zaman ile nasıl bir ilişki kuruyor?

**Klaus Ernst Behne**'ye (2003) göre müziğin filme aynı anda iki anlamsal (semantic) etkisi var: Birincisi "Duygusal Etket," çeşitli plotları etkileyen, örneğin yüzdeki bir ifadeyi, bir manzaranın anlamı gibi. İkinci etki ise 'Epik Etket', çok daha karmaşık bir süreç olan bu etki, filmin anlatım yapısını, kavramsal ve duygusal olarak etkiler. **Maimets-Volt**'a göre burada **Behne**, **Claudia Gorbman**'ın "epik duygu" fikrini müziğin filmdeki bütünleyici özelliği ile yeni bir yere getirmiş. **Maimet-Volt** müziğin filme sadece yapısal bütünlük kazandırmadığını (leitmotif tekniğini kullanarak) aynı zamanda etkileyici/düşünsel (-ideational) bir içerik kazandırdığını belirtiyor<sup>7</sup>.

**Pärt**, *Lamentate* eserinde sadece geleneksel harmonileri kullanmamış, onları 'uyumsuz' (dissonant) sesler ile de birleştirmiş. Orkestrasyon teknikleri ise hem geleneksel, hem de sürprizlerle dolu: Uzun timpani girişleri, alt katmanda uzun süren tek ses üzerindeki dingin pedal hattı, üst ses melodileri ile birleşmiş. Zamansızlık hissi eserin yalın ritmik yapısından ve aynı zamanda hem yalın hem

---

<sup>5</sup> Arvo Pärt, *Lamentate*, Universal Edition. ([link](#)) Erişim: 19/07/2015.

<sup>6</sup> ([link](#)) Erişim: 19/07/2015.

<sup>7</sup> Behne, Klaus Ernst. "The effects of music on the perception of a short film's narrative structure: How the ears tell the eyes what to see". In: R. Kopiez, A. C. Lehmann, I. Wolther, Chr. Wolf (eds.). Proceedings of the 5th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM). Hanover: Hanover University of Music and Drama, 2003. ([link](#)) Erişim: 21/12/2008'den Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s. 51.

de karmaşık olabilen ses renklerinden (timbre) kaynaklanıyor. Hem eski, hem yeni tınılar bir arada. Eserin orta yavaşlıktaki temposu **Pärt**'den beklediğimiz 'ilahi' duyguyu veriyor. Eserdeki uzayan sesler ve sessizlikler bu hissi çoğaltıyor. Tonal merkezli melodiler, kimi zaman 'uyumsuz' (dissonant) akorlar ile çözünüyor. Ümitsizlik hissi uyandıran melodiler de var, ümit dolu ve coşku uyandıranlar da. Eserdeki bazı bölümler çok mesafeli, bazı bölümler ise daha sıcak, samimi ve coşkulu. Ama eserin çoğunda büyüklük, tepede olma ve bunun getirdiği yabancılaşma hissi hakim. **Pärt** bu bestesini birbirine karşıt iki duygu ile özetliyor: *Kaba-boğucu ve mahrem-kırılğan*. Bu iki duygu arasındaki karşılaşma tüm eser boyunca sürüyor.

Yabancılaşma ve mesafe **Reha Erdem**'in filmlerinde tecrübe ettiğimiz iki kavram. **Esin Küçüktepepınar**, yönetmene soruyor:

***Bu filmde iç-dış sesler ve kurgu biçimi gibi seyirciyi belki biraz yabancılaştırıcı öğeler var. Bunlar filmin tam olarak anlaşılmasına yol açabilir mi?***

Ne zaman hayatta her şeyi tam olarak anlayabiliyoruz ki? Bir filmi, romanı, müziği ya da şiiri "tamamen" çözmek diye bir şey yok, hatta çözmek diye birşey yok. Dolayısıyla benim sevdiğim filmler, içinde yatılır, yanında yatılır, içine girilir çıkılır, istediğin tarafına bakılır, karşısında uyunur, sonra tekrar girilir, bazen içinde kaybolunur. Yani insanın filmle kurduğu ilişkiyle dair bir şey bu. Hiçbir ilişki de kurulmayabilir; benim bir sürü filmle kuramadığım gibi.

Farklı olanla, beklenmeyenle karşılaşıldığı zaman "anladım-anlamadım"a giriliyor. Yoksa özgürlüklere de alışmak gerekiyor, alanlara ve boşluklara da. Bu filmimde belki de diğerlerinden biraz daha farklı olarak, mesela 'lirizmin muslukları kapalı' denebilir! Bu herkesin kendi başına kuracağı ilişkiyle oluşacak bir şey. Yanımızdakini kabul etmek, yanımızdakine inanmak gibi, bu da bir mesafeyle olur.<sup>8</sup>

Röportajda sözü geçen, filmdeki olası 'yabancılaşma' hissi müzikten kaynaklanıyor olabilir mi? Filmin görsel ve işitsel anlatımların birleştirilerek yapıldığını düşünürsek, kullanılan ses ve müziğin anlatımı ne kadar çok etkilediğinin farkına varabiliriz. **Arvo Pärt**'in heykeli ilk gördüğü andaki 'yabancılaşma' duygusu, fotoğrafta bile bakıldığında insanı şaşırtan, rengini

---

<sup>8</sup> Söyleşi-Esin Küçüktepepınar. ([link](#)). Erişim: 20/07/2015.

Yunan mitolojisindeki altı hayvan üstü insan Marsyas'ın canlı canlı derisini yüzen Apollo'dan alan devasa heykel için yapılmış müzik sıcak olabilir mi?

### Birinci Adım: Fırtına

Film *Lamentate*'nin girişi ile başlar: Trombon solo ve ardından gelen bakır nefesliler, sanki birini ya da bir şeyi çağırıyormuş gibi müthiş ve sıra dışı bir giriş yaparlar. Bu giriş filme şu şekilde yerleştirilmiştir: Şiddetli fırtına ve gök gürültüsü sesleri içinde Esmâ (**Binnur Kaya**) karanlıkta, ormanda yürümektedir. Ağaçların arasında belli belirsiz beyaz bir at görünür. Esmâ atı görmemiştir. O sırada ağacın dalı kırılır, atın kişnemesi duyulur ve dal Esmâ'nın önüne düşer. Esmâ tökezler ama ayağa kalkar. Gözünün birini eli ile kapatmıştır. Muhtemelen dal gözüne çarpmıştır. Öylece ayakta dururken, fırtına sesi kesilir (görüntüde fırtına devam etmektedir), timpani seslerinden sonra trombon solo ile *Lamentate*'nin giriş cümlesi duyulur. Ardından bir erkek sesi (**Halit Ergenç**) konuşur: "Allah bazı kullarının ruhlarını kendisini görme şevki ve aşkıyla genişletmiştir ki onların kalpleri, Allah aşkının billur saflığıyla doludur." Metnin altında müzik devam etmektedir. Son cümle - *zaman onlardan sorulur* - ile beraber, fırtına sesleri geri gelir ve dalların kırılma sesleri, bu kez bakır nefeslilerin çıktığı tiz notalara eklenir. Esmâ yürümeye devam eder ve yolda başka bir at görünür. At kişner ve dal çıtırtısı olur. Tekrar kişner ve yine çıtırtı sesi duyulur. At sesi ve dal çıtırdama sesi arasında kurulan ritmik yapı, bize bu seslerin planlandığını, iki ses arasında bir konuşma/karşılaşma olduğunu ima eder. Atın son kişnemesinin ardından bu sefer ağacın kendisi Esmâ'nın önüne devrilir. Müzik bitmiştir, sadece fırtına sesleri devam eder. Atı bir kez daha görürüz ve Esmâ kahvehaneye doğru gider.

*Lamentate*'nin güçlü başlangıcında **Pärt**, sanki **Kapoor**'un heykelini ilk gördüğü anı, o büyük, sıra dışı, devasa bir trompete benzeyen heykel ile ilk karşılaşmasını müzikle tasvir eder. Bu bölüm, filmin girişine de uymuş, sıra dışı bir başlangıç yapmasına yardımcı olmuştur. Esmâ'nın kendi ölümsüzlüğü ile ilk kez karşılaşması belki burada önem kazanıyordur. Bu acaba Esmâ'nın teması olabilir mi, derken öyle olmadığı, bu giriş cümlesinin hep dış sesin öncesine yerleştirilmiş olduğu ve metin ile birlikte duyulduğu ortaya çıkar. Başlarda sürpriz olarak gelen dış ses, ikinci kez aynı müziğin arkasından geldikten sonra,



üçüncü tekrarda, metnin geleceğini önceden tahmin etmemize neden olur; *Lamentate*'deki bakır nefesliler sanki bize 'burada olanları iyi işitin, iyi izleyin' demektedir.

## İkinci Adım

Esmâ kahveye girince oradakilere olanları anlatır. Konuşması bitince yine *Pärt*'in bu sefer *Psalom* eserinin giriş cümlesi duyulur. Bu eserin girişi *Lamentate*'ye göre daha yumuşak ve duygusaldır. Sanki başka bir cümlenin devamı gibidir. Tipik bir giriş melodisi değildir. Bu da görüntüye uyar: Esmâ'nın yaşadığı olay bitmiştir ama ondaki duygusal etkisi devam etmektedir. Esmâ kahveden çıkar, kardeşi ve atı ile birlikte evine gider. Arada başka bir evde televizyonda haber görüntüsü vardır. Sonra tekrar Esmâ'nın yolda yürümesi gelir. Müzik devam etmektedir. Esmâ yatağını hazırlar ve yatar. Belli belirsiz, muhtemelen dua ederken, bir saat alarmı sesi duyulur. Bu ses köprüsü olarak kullanılan, aslında bir sonraki sahnede çalan alarmdır. Farklı bir odada kanepede uyuyan birisi, Hale (**Aylin Aşlım**) görülür. *Psalom*'un teması devam eder. Hale bavulunu hazırlar ve evden çıkar. Odada televizyon açıktır ve adada olacak depremin haberi okunmaktadır. Aynı evin farklı bir odasında Hale'nin kocası Adem (**Philippe Arditti**) yatmaktadır. Uyanıktır ve karısının evden çıktığını duyar. Bu sahnede müzik yoktur. Adem yatakta kan olduğunu görür ve panik içinde kalkar. Bir sonraki görüntüde bir vapur güvertesinde birisi oturmaktadır. *Psalom* melodisi tekrar duyulur, biter, motor sesi gelir ve melodi bir kez daha tekrarlanır. Melodinin bu bölümde, özellikle motor sahnesinde yinelenmesi, *Psalom*'un ilk duyduğumuz andaki etkisini azaltmıştır. Kullanılan bu müzikal cümle, Esmâ'nın yaşadığı olayın melodisi olmaktan çıkar, filmin kimin olduğu, kime dair olduğu belirsiz melodilerinden biri haline gelir.

## Üçüncü Adım

Motordan inen kadın ve Esmâ sokakta ilk kez karşılaşırlar. Bu sefer *Lamentate*'nin piyanolu bölümü duyulur. İki kadın birbirlerine bakarlar. Müzik sadece onların karşılaşma müziği değildir çünkü Mesut'un (**Kevork Malikyan**) evindeki doktor (**Vedat Erincin**) sahnesinde de devam eder. Aynı tonal merkezi

olmayan müzikteki motif, ada görüntüsünde tekrar edilir ve Esmâ'nın ilk geyik gördüğünü düşündüğü yerde sürer. Önceden bestelenmiş bir müziği filme koyarak yönetmen, bestenin anlatımını kendi anlatımı ile bir araya getirmiş ve başka bir anlatıma dönüştürmüştür. Özellikle bu örnekte, eserdeki bölümün tamamının kullanılmamış olması, içinden parçaların alınarak (besteci tarafından değil de) yönetmen tarafından tekrarlanması sahnelere ne ölçüde oturmuştur? 'Müziğin başlaması, bitmesi, yeniden ortaya çıkması filmin anlatısal yapısını verebilir ya da belirginleşmesini sağlayabilir'<sup>9</sup>. (Lipscomb&Tolchinsky 2005: 395)Başka bir deyişle, **Maimet-Volt**'a göre film müziği, filmin formal yapısının sınırını çizmede ve yapısal bütünlük hissini artmasına yardımcı olur.<sup>10</sup> Müziğin kendi içindeki matematiksel tekrar planlamaları, filmin kendi içindeki tekrarları, her iki türün anlatım dili farklılıklarından dolayı örtüşmeyebilir.

### Dördüncü Adım

Adanın uzaktan çekimlerinde, ıssız sokaklarında ve hastalıktan ölen at sahnesi, Adem'in hastalığı ile birlikte yerleştirilen *Lamentate*'nin düz yumuşak nüanslı bölümü, dissonans (uyumsuz) harmonilerinden kaynaklanan tuhaflik, yalnızlık, uzaklaşma hisleri yaratıyor izleyicide. Burada atın ölümü, Adem'in hastalığı ile yüzleşmesi, seçilen müzikten dolayı abartılmamış oluyor.

### Beşinci Adım: Dokunma

Meryem doktor ile tanıştırmaya, Mesut'un evine geldiğinde müziğin yoğunluğunda artış (crescendo) olur. *Lamentate*'nin zirveye erişen bölümü bir sonraki sahnede doktorun ormanda Merve ve Adem'in konuşmasını, Adem'in ona dokunmasını gördüğü anda başlar. Bu sahne böylesi bir zirve gerektirir mi?

---

<sup>9</sup> Lipscomb, S. D. & Tolchinsky, D.E. "The role of music communication in cinema" 384-404. In D. Miell, R. Macdonald, & D. Hargreaves'(Eds.), *Musical communication*. Oxford: Oxford University Press, 2005. s.395. Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: EestiMuusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s. 48.

<sup>10</sup> Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s. 48.

### **Altıncı Adım: Sular**

Meryem doktorun evinden çıkar. Çeşmeden su alır ve eve taşır. Burada *Lamentate*'nin en melodik bölümlerinden *Pregando* başlar. Bu melodi nereye bağlanacak derken doktorun evinden yaşlı bir hastanın çıkması ile müzik kesilir. Meryem suları evdeki depoya boşalttıktan sonra tekrar çeşmeye gider. *Pregando* bölümünün bu sefer farklı bir yerinden başlar, müziğin yoğunluğunda artış (crescendo) olur. Su bidonu taşıyan Meryem'in neden bu kadar müzik ile altını çiziyoruz derken, anlatıcı ses yeniden bir metin okur ve ölen atın gömülmesi gelir.

### **Yedinci Adım: Kayıp Oğul**

Bekleme salonunda kayıp oğlunu arayan ve şarkı söyleyen kadın (**Sema Keçik**), Hale'nin bu kadını görmesi, adada fayton bulup binmesi ve Mesut'un evine gitmesine kadar müzik devam eder. Cümle tam bitmez, bitmesi de gerekmez belki ama dağınık serpiştirilmiş melodik yapılar, hikayedeki farklı görüntülerin daha da dağınık algılanmasına neden olur. **Prendergast**'a göre (1992), müzik, teatral gelişmenin temelini sağlar ve onu bir neticelenme duygusuyla çevreler<sup>11</sup>. Filmde bu duygunun başarıyla verildiğini söyleyebilir miyiz?

### **Sekizinci Adım: Nikah**

Doktor ve Meryem evlenirler. Onları yatak odasında görürüz. Buradaki piyano melodisi tamamlanır ve sahne biter. Bu da bu bölüme uyar.

### **Dokuzuncu Adım: Şarkılar**

Esmâ bir akşam, aydınlatılmış bezin üzerindeki kelebekler ile çok güzel bir şarkı söyler. Bu şarkı çok samimi ve çok içtendir.

---

<sup>11</sup> Prendergast, R.M. *Film music: A neglected art*. W.W. Norton and Co., New York, 1992. Aktaran: Limpscomb, S. D. & Tolchinsky, D.E. "The role of music communication in cinema," 384-404. In D. Miell, R. Macdonald, & D. Hargreaves' (Eds.), *Musical communication*. Oxford: Oxford University Press, 2005. s. 395.

Yine Esmâ ve Meryem, ormanda önce guguk kuşunun sesini duyarlar ve ona cevap olarak şarkı söylerler. Bu neşeli, çocuksu şarkı sahneye ve duygusuna çok iyi oturmuştur. Daha sonra üç kadının (Esmâ-Meryem-Hale) şarkısı gelir. Önce kırlık bir alanda şarkı söylerler ve sonra denize girerler.



Filmdeki şarkı söyleyen kadınların şarkıları, kredilerde yazıldığı kadarı ile şöyle: 'Kaplan Şarkısı' **Reha Erdem- Binnur Kaya**, 'Uyku Şarkısı' ve 'Rüzgar Şarkısı' **Binnur Kaya**, 'Aşk Geri Gelir' **Aylin Aslım**.



Şarkı söyleyen kadınların şarkılarının altına **Pärt**'in müziği yerleştirilmiş. Bu da şarkıların **Pärt**'in müziğinin altında ezilmesine neden oluyor. Oyuncuların

söyledikleri şarkılar müziğin yanında çekingen ve utangaç kalıyor. *Lamentate*'nin defalarca yapılmış olan tekrarları yerine bu şarkıların çeşitlemeleri, oyuncuların kendi sesleri ile yaptıkları güzel doğaçlamalar biraz daha çoğaltılamaz mıydı? Filmin, oyuncuların ve yönetmenin kendilerinden çıkan ses ve melodiler daha cesurca kullanılamaz mıydı? Filmin doğal ses ve müziklerinden ziyade aynı devasa heykel 'Marsyas' gibi adada yaşayanların üzerine sadece *Lamentate* ve *Psalm* bütün ağırlığıyla biniyor.

### Sonuç: Hareketli Görüntüler, Hikayeler, Sesler ve Müzik

Filmdeki klasik müzik kullanımı, türün genel çağrışımlarından, yüksek sanat-üst sınıf algısını yaratmamış olması açısından çok başarılı. *Lamentate*'yi tek başına dinlediğinizde size verdiği duygu ile hareketli görüntüler eşliğinde izlediğinizden çok farklı. Bu film, bu beste için yapılmış değil ve 37 dakika süren ve on bölümden oluşan *Lamentate*'nin tabii ki tamamını kullanmıyor. Daha önce bestelenmiş müzikleri görüntü ile kullanmak kimi zaman riskli olabiliyor. Çünkü müzik farklı bir amaç için yazılmış oluyor. **Gorbman**'ın (1987:77) söylediği gibi müziğin gerginlik ve çözüm yaratan yoğun olarak kodlanmış sentaksıyla kendine özgü bir anlamlaması (signification) vardır<sup>12</sup>. Eğer müzik özel olarak film için yapılmamış ise, bu kodlamayı hareketli görüntülerin, üstelik bir hikaye anlatan hareketli görüntülerin karmaşık kodlamasıyla eşleştirmek sorunlu olabiliyor.

Film için yazılmış müzikler yazının başında da belirtildiği gibi her zaman çok katmanlı olmayabiliyor. **François Ozon**'un tercihini hatırlayalım: Yönetmen, **Veda Vakti** (Le tempsquileşte, 2015) filminde Arvo Pärt'in *Alina İçin* ve *Silvestrov* bestelerini neden, nasıl kullandığını şöyle anlatmış:

“Çok basit melodiler kullanmak istedim. Senfonik bir müzik istemedim. Liturjik (komünnyonda kullanılan) gibi olsun istedim. Bir çok farklı müzik kullanmayı denedim ve sonra **ArvoPärt**'in *Silvestrov*'unu buldum, karakteri takip etmekte doğru yolun bu olduğunu düşündüm, onunla

---

<sup>12</sup> Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: British Film Institute Publishing [Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press], 1987 s.77. Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the 'idea of One': Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s.86.

birlikte olmak ve aynı zamanda olmamak, nasıl söylenir...Hani ne zaman üzüntülü olsa, keman gibi bir şeyler gelir, Amerikan filmlerindeki gibi, öyle değil. Bu müzik bana seyirciyi kendi hislerinde özgür bırakacakmış ve aşırı duygusallık için zorlamayacakmış gibi geldi. Hislenmek ama aşırı duygusallığa kaçmadan”<sup>13</sup>.

Daha önce yazılmış müziği ne kadar dikkatlice yerleştirirsek yerleştirelim, kendi başına var olan, hele çok katmanlı bir müzik parçasının gücü ve etkisi, görüntünün üzerine çıkabiliyor, diyalogları takip etmede zorluk ve algıda dağınıklık yaratabiliyor.

*Psalom*, filmde bir çok sahneyi yumuşatsa da *Lamentate*'nin melodileri daha fazla kullanıldığı için, özellikle filmin ortasından sonuna kadar ve eser karakteri açısından baskın olduğundan filmdeki mesafe, yabancılaşma ve uzaklık hissi ağırlık kazanıyor.

*Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminin müzikleri için filmin duygusunu en başından vermeleri bakımından çok iyi seçilmiş diyebiliriz ama kullanım biçimi için aynı yargıyı tekrarlayabilir miyiz? Filmin yapısı ile müziğin yapısının bütün sahnelerde amaçlanan sonucu verdiğini söylemek mümkün değil. *Maimet-Volt*, daha önce yapılmış müziklerin filme yerleştirildiği zaman filmin müziğinin neden aynı zamanda “hikaye için anlamı olan bir ses” (*Gorbman* 1987:77)<sup>14</sup> muamelesi gördüğünü soruyor. Yazar, “konser için yazılmış müziklerin filmlerde duyarsızca kullanılmalarından çok fazla rahatsız olduğunu” söylüyor ve *Dean Duncan*'ın (2003:145) bir gözlemine aktarıyor: “Çok fazla klasik müzik kullanımı filmi izahı imkansız bir hale getirir”<sup>15</sup>. Başkasının müziğini anlamak ve onu kullanmak, onu bestelemek kadar zor ve duyarlılık gerektiren bir iş.

---

<sup>13</sup> “Director François Ozon on *Le temps qui reste* [2005], featuring *Für Alina* and *Symphony no.3* Eaves 2006'dan alıntı. Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. ‘Arvo Pärt’s tintinnabulumusic in film’. *Music and the Moving Image*, Vol 6, No.1 (Spring 2013), pp.55-71. s.1.

<sup>14</sup> Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: British Film Institute Publishing [Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press], 1987 s.77. Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the ‘idea of One’: Arvo Pärt’s pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s.86.

<sup>15</sup> Duncan, Dean. *Charms that Soothe: Classical Music and narrative Film*. (communication and Media studies, Np.9). New York: Fordham University Press, 2003. s.145. Aktaran: Maimets-Volt, Kaire. *Mediating the ‘idea of One’: Arvo Pärt’s pre-existing music in film*. Yayınlanmamış doktora tezi. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. 2009. s.86, dipnot 104.

Bu yazının başında yaptığım alıntıda ünlü müzisyen, kelimelerin müziğe yer bırakmama tehlikesini dile getiriyor (Bunu müziğiyle değil yine sözle yapıyor!). Sanatçı için müziği hakkında konuşmak, her kelimenin beraberinde müziğe bir tanımlama getirdiği ve böylelikle müziğin alanını sözlerle işgal ettiği, böylelikle müziğin kendisi için bir tehdit teşkil ettiği anlamına geliyor olmalı. Bununla birlikte **Pärt** bunu sadece bir müzisyenin kendi müziği hakkında konuşmasıyla ortaya çıkan bir tehlike olarak görmüş olsa gerek. Müzik, hele film müziği hakkında daha fazla konuşulması, hareketli görüntüler ve müzik bir araya geldiğinde olup bitenlerin tartışmaya (söze) açılabilmesi gerektiğini düşünüyorum. Film müziği, Türkiye’de film eleştirisinin genelde sessiz kaldığı bir alan; eleştirinin kavramsal aygıtı henüz müziği kuşatabilmiş değil çünkü<sup>16</sup>. Bunun için farklı disiplinlerden uzmanların, sanatçıların, yazarların, bilim insanlarının daha fazla bir araya gelmesi, birbirinin dilinden anlamaya başlaması gerekiyor.

---

<sup>16</sup> Sadi Konuralp’in çalışmaları bu bakımdan bir istisna teşkil ediyor: *Film Müziği. Tarihçe ve Yazılar*. Oğlak Bilimsel Kitaplar, 2004.

# NICK CAVE'İN KURMACA DÜNYASI ÜZERİNDE 20.000 GÜN

Seda Usubütün

Eski Ahit'e göre dünyanın başlangıcında önce söz vardı. Nick Cave için de her şeyin başladığı yer sözcüklerle yarattığı ve her gün aralıksız yazmaya devam ederek varlığını sürekli kıldığı hayal dünyası. Kendisinin işlenmiş versiyonlarından oluşan karakterlerle dolu bu dünyada Tanrı dâhil her güç O'nun kontrolü altında. Bu yaratıma eşlik eden ruh hallerini her zaman istediği gibi kontrol edemediğini itiraf etse de! Anlatımsal şarkı sözü yazarlığı onu günümüze taşıyan en kayda değer özelliği olan Nick Cave, 57 yaş sınırında bu kez kendi hakkında bir öyküyü kendi sözcükleriyle sinemasal anlatım kulvarına taşıyor.



Senaryosuna ortak olduğu senarist-yönetmen Iain Forsyth ve Jane Pollard'ın 2012 filmi *Dünya Üzerinde 20.000 Gün*, bu anlamda oldukça özgün kurgusu olan bir Nick Cave belgeseli. Daha doğru bir deyişle Nick Cave & The Bad Seeds'in son albümü *Push the Sky Away*'in yaratım ve stüdyo kayıt öyküsü



olarak başlayan maceranın **Nick Cave** tarafından kaleme alınmış otobiyografik bir metinle iç içe geçirilmesi ile gerçek bir belgeye dönüşen modern kurgusal bir anlatı.

Filmin girişinde tüm ekranı kaplayan 15 monitör ve gün sayacı ile **Nick Cave**'in yaşamı akıyor gözümüzün önünden. Çocukluğunun geçtiği Wangaratta'daki Ovens nehrinin kenarı, tren gelirken köprüden atlama ritüelleri, dini okul, İsa motifleri, gençliğindeki sigara/esrar günleri, hayranı olduğu **Elvis**, punk müzik günleri ve **The Birthday Party**, uyuşturucu iğneleri, esrik günler, Berlin günleri, **Blixa**, **Wenders**'ın filmi *Wings of Desire*'daki sahne performansı, **Kylie Minogue** ile çektiği klip, **Anita**, evlilik töreni ve eşi **Susie**, çocukları, **Nick Cave & The Bad Seeds** görüntüleri. Hızla akan bu ardışık görüntüler filmin bir özeti, 20.000'inci gününe ulaşan bir yaşamın özeti. Bu görüntülerin ardında 20. yüzyıl başında insan olmayı bıraktığını ve bir yamyama dönüştüğünü ilân eden Avusturalyalı bir rock yıldızı var. Karanlıkların Prensi lâkabını almış, sahne performansları ile tanrı benzeri varoluşunu sonuna kadar yaşamış bir efsanenin, ismi çevresinde inşa edilmiş miti yıkma girişimi olsa gerek bu yamyam metaforu. Kazanında pişirdiği başta eşi **Susie** olmak üzere yaşamına girmiş ve iz bırakmış onca insan, onca yaşantıyı öğütürken şarkı sözü olarak dış dünyaya tükürdüğü sürecin öznesi bir yamyam olarak görüyor **Nick Cave** kendini. Yoksa herkesin sandığı gibi bir kral, bir tanrı veya bir efsane olarak değil. Uyanıyor, yazıyor, yiyor, yazıyor, TV izliyor, çocuklarıyla oynuyor. İrkiltici bulduğu dış dünyaya çıktığında deneyimler topluyor sonra tekrar içeriye, kendi yarattığı dünyasına dönüyor. Yazıyor, TV izliyor, uyuyor, uyanıyor, yazıyor.



Koridordan ilerleyip çalışma odasına giren kameranın kaydettikleri: lokal ışıktaki duvardaki tablolar, resimler, kadın fotoğrafları, kitap yığınları, kule şeklinde üst üste. Adeta bir dekor kurulmuş. Kütüphaneler, duvarlarda kâğıt notlar, fotoğraflar, albüm kapakları. Duvarlarda boş alan yok, tamamen kaplı. Masanın tam arkasında büyük bir poster; bir westernden yüzü kanlar içinde bir kovboy. Biblolar, at üstünde kahramanlar. Masasında, mavi daktilo başında lacivert ceket, beyaz gömleği ile **Nick Cave**. İki tarafında akrobat lambalar olan masanın üzerinde de kitap yığınları, dekoratif, sahafvari dizilmiş. Telefonun kayıt aletinden gelen ve psikanalisti **Darian** ile öğlen randevusunu hatırlatan sekreterinin sesi. Yüzü buruşan **Cave**'in mekânla bütünleşmiş yazma eyleminin sonu ve hayal dünyasını sözcüklerle kurmaya devam eden yamyamın odada yankılanan sözleri:

“Ne kadar yazarsam, dünya o kadar ayrıntılı ve ince işlenmiş hale geliyor ve bu dünyada yaşayan, ölen veya yitip giden tüm karakterler aslında benim çarpıtılmış versiyonlarımdan ibaretler.”

### **Psikoanalist Darian'la Randevu**

Set ortamında 2 günde çekilmiş 10 saatlik terapi seansının filme dahil edilen bölümlerinde ele alınan ilk konu **Cave**'in ilk karşı cins etkilenimi. Siyah saçlı beyaz yüzlü **Julie**, Kabuki tiyatrosundaki gibi makyaj yapan bu tuhaf kızın anlatımı, **Cave**'in eşi **Susie**'yi ilk gördüğü zamanki muhteşem etkileniminin ilk tohumlarını barındırıyor.

Psikanaliz seansında öykü formatında şarkı yazma deneyimini açıyor **Cave**: hayatımızı tanımlayan çok değerli, orijinal anılar ile ömür boyu peşinden koştuğumuz potansiyel anılar -yani hayaller- üzerine inşa edilen öykülerin tekrar tekrar anlatımı ile mitleştirilmesi. Söz ettiği, erken çocukluk anıları, yüreğin atışının değiştiği anlar. Bu yaratım sürecinde anımsamanın önemi ve hafıza kaybının **Cave** için en büyük korku, olası en büyük travma olacağı endişesini dile getirmesi, sahnelenmiş psikanaliz seansının stüdyo ortamının yapaylığını aşan en samimi anlarından biri oluyor. Psikanalist **Darian** ile **Cave** arasında karşılıklı amorslar ile ilerleyen bu sahne finalde **Cave**'in monitördeki endişeli yüzü ile kapanıyor.



Kyle Anderson'a verdiği mülâkattan öğrendiğimiz, psikanaliz seansının senaryoya eklenmesi ile **Cave**'in önemli bir kazanımı da yaratıcı süreci üzerine derin düşünme fırsatı bulmuş olması<sup>1</sup>. Daha öncesinde garanti olarak gördüğü, kendiliğinden akan bir sürece dışarıdan bakma, inceliklerine odaklanma ve dile dökme deneyiminden hem kendisi hem de başkaları için faydalı sonuçlar çıktığını düşünüyor. Filmde seans saatini beklediği sırada **Cave**'in izleyiciyle paylaştığı kontrpuan kavramı da bunlardan biri.

“Şarkı yazmanın özünde kontrpuan vardır. Anahtar odur. İki benzeşmeyen imgeyi yan yana koyup kıvılcımın hangi yöne sıçrayacağına bakmak. Küçük bir çocuğu, ne bileyim bir Moğol psikopatla falan aynı odaya koyup arkana yaslanmak ve neler olacağını görmek. Sonra diyelim ki üç tekerlekli bisiklete binmiş bir soytarıyı içeri gönderir ve yine bekleyip izlersiniz. Bu da olmazsa, soytarıyı vurursunuz.”

Seansta dile gelen diğer bir konu **Cave**'in babası ile ilgili önemli bir anısı olan, ona *Lolita*'nın ilk bölümünü okuması deneyimi. Oğlu ile bu tür bir paylaşımı **Cave**'in gözünde babasını değiştirmiş, daha büyük bir şeye dönüştürmüştür. Yine babasının varlığını belli etmeden **Cave**'i sahnede izlediği iki örnekte ona “melek gibiydin” demesi **Cave** için çok şaşırtıcı olmuştur- punk müzik konserlerinin sahne performanslarının ne kadar çılgın olduğu göz önünde tutulduğunda melek benzetmesi ironik gelmiştir. Sahnedeki performansının kendini şarkıya kaptırdığı bazı zamanlarda bir an için tanrılaştırma potansiyeli taşıdığını,

<sup>1</sup> Kyle Anderson interview. “The Unbearable Lightness of Being Nick Cave.” 2014. ([link](#))

dönüştürücü bir potansiyeli olduğunu aktarıyor **Cave** seans sırasında: “sahnede bir şey olur ve seni alıp götürür”. **Cave**’in günün ikinci yarısında yapacağı kişisel arşiv ziyaretinde orijinal kopyasını göreceğimiz **Lolita**’yı oğluna okurken babasına olanın da bu olduğunu düşünüyor **Cave**:

“Hepimizin başka biri olmayı istediğimizi düşünüyorum. Ve hayatımızda bu dönüştürücü şeyin gerçekleşmesini bekliyoruz. Ve bence çoğu kişi şu veya bu şekilde bunu buluyor. Orası, kim olduklarını untabildikleri ve başka biri oldukları bir yer.”

### Arabaya Gelen Konuklar

En korktuğu şeyin hafıza kaybı olduğunu samimi bir endişe içinde itiraf ederken, anılar, gündelik yaşama ve sürekli yazma eylemine serpiştirilmiş yoğunluklar oluyor **Nick Cave** için. Şarkı sözü oluyor, vicdan azabı oluyor, sevinç veya suçluluk oluyor. Belgeselde yağmurlu ve kasvetli Brighton sokaklarında silecekleri sürekli çalışan arabasıyla turlayan **Cave**’e ön koltukta eşlik eden yol arkadaşlarıyla olduğu gibi, geçmişten gelen karanlık yüzler dikkatini çekmeye çalışıyor. Kendisine soruyor her seferinde:

"Onları yeterince hatırladım mı, olması gerektiği gibi onurlandırdım mı, onları canlı tutmak için elimden gelenin en iyisini yaptım mı?"

Arabada boş olan yan koltukta beliren ilk kişi, Emmy ödüllü İngiliz oyuncu, **Raymond Andrew “Ray” Winstone**. Ürpertici ve döngüsel bir müzik geçişi sağlıyor. **Cave** gergin, konuşmaya başladığında el-kol hareketleri belirgin. Yağmur ve aralıksız çalışan silecekler gerginliği akışkan hale getiriyor. Arada klâkson ve siren sesleri gibi tekinsiz efektler atmosferi daha da geriyor. **Ray**’in açtığı diyalog 50 yaş sonrasında gelen kendini değiştirme isteği ve sahne hayatını sürdürmenin zorluğu üzerine. **Cave** ise rock yıldızının ilâhî olabilmesi için sunduğu imajın çok sık değiştirilemeyeceği, belli bir mesafeden sabit bir çizgi olarak algılanması gerektiği kabulüne sahip. Tanrı gibi sabit olması gerekiyor. Performans anındaki tanrı gibi oluşu sürdürmenin yolu ise kendine inançtan geçiyor ve bu inancın da dışarıdan gelecek olan onaydan bağımsız olması düşünülemez **Cave** için.

“Gerçekten hep olmayı istediğim kişi olabildiğim an. Sahnede bir şey oluyor seni alıp götürüyor, zamanı farklı hissediyorsun ve sen osun.

Yanlış bir şey yapamayacağını hissediyorsun. Sonra ön sıradakilere bakıyorsun biri esniyor veya öyle bir şey oluyor... O zaman her şey kayboluyor ve garibanın teki olarak kalakalıyorsun. Seni çarmıha geriyorlar.”



Arabanın camı buğulanırken bilimsel bir gerçeği metafora dönüştürüyor **Ray**'in yanıtı: “Dışarısoğuksa ve içerisi sıcaksa pencereler buğulanır”.

### Warren Ellis Ziyareti

**Warren Ellis** 1996'dan bu yana **Nick Cave & The Bad Seeds** üyesi, bestelerdeki ikinci isim. **Nick Cave** ile müzikal ortaklıklarında birlikte üreten ve eğlenen ayrılmaz bir ikili oluşturuyorlar uzun süredir. **Ellis** hemen her ağzını açtığında espri üreten bir karakter. **Nick Cave**'in ironi anlayışı ise belki de ona hediye getirdiği kafes içinde iki plâstik muhabbet kuşunda gizli. Birlikte yarattıkları sınırlarda gönüllü tutsaklıklarıyla muhabbeti sürdüren rock bağımlıları olarak mı görmeliyiz acaba bu ikiliyi. **Ellis**'in mutfağında, **Cave** için



hazırladığı yılanbalığını yerken yaptıkları sohbet yine sahne performansının dönüştürücü özelliği üzerine. Psikanaliz seansında akla gelen **Nina Simone** konseri örneği yemek sohbetinin konusu olarak biraz daha ayrıntı kazanıyor ve **Ellis**'in verdiği yeni örnek ile (Paris'teki **Killer** konseri) destekleniyor.

Evden ayrıldığında yolda bir koyun sürüsü arabanın önünü kesiyor. **Cave**'in kendi sınırlarından ve **The Bad Seeds**'in onun yaratıcılığını tamamlayan, hatta ehlileştiren özelliğinden bahsettiği sözlerinin tam bu görüntüye eşlik etmesi tesadüf değil elbette.

“İnsan sınırlarını anlamalı. Seni muhtemelen olduğun o muhteşem felaket haline getiren kendi sınırlarıdır. Benim için işbirliği burada devreye giriyor. Kör, şekilsiz ve büyük ölçüde tek başına kuluçkaya yatırılan bir fikri alıp birlikte çalıştığım bu garip yaratıkların onu başka bir şekle sokmasına, daha iyi bir hale getirmesine izin veriyorum. İşte bu gerçekten görülmeye değer bir şey.”

### **Blixa ve Post-punk**

Araba yağmur altında yol alırken **Cave**'in yeni konuğu **Blixa** oluyor. Gergin bir müzik, arada sirenler **Cave**'in ciddi ve tedirgin duruşuna eşlik ediyor. **Blixa Bargeld** 2003'de gruptan ayrılan bir **The Bad Seeds** üyesi. Ancak **The Bad Seeds** üyesi olmadan önce, sırasında ve sonrasında **Einstürzende Neubauten** üyesi. **Nick Cave**'in **Blixa**'yı keşfi ve birlikte çalışmaya davet etmesi, her ikisinin Batı Berlin günlerine götürüyor bizi. Farklı ülkelerde hemen aynı zaman diliminde, 1977-78 gibi kısa bir süreye sıkışan ancak rock müzikte progressive rock zirvesinden radikal bir ayrımı temsil eden punk müzik döneminde **Nick Cave** de Melbourne'da **The Birthday Party** isimli grubu ile önemli bir aktör olarak varlığını sürdürüyordu. 83'de dağılmadan önce Berlin'e yerleşen **The Birthday Party** üyelerini ise o dönemin alman deneysel yeraltı müziği karşılamıştı. **B-Movie**'de<sup>2</sup> ayrıntılı olarak anlatılan bu dönemin önemli aktörlerinden olan **Blixa** için ilk izlenim olarak **Cave** “O'nun müziği “yas dolu”, **Bargeld** “harap edilmiş” görünüm sergiliyor ve çılgınlıkları köşeye sıkışmış kedilerden veya ölmekte olan çocuklardan duyabileceğiniz seslere benziyor” demiştir.

---

<sup>2</sup> *B-Movie: Lust & Sound in West-Berlin 1979-1989* (Jörg A. Hoppe, Heiko Lange, Klaus Maeck, 2015).



Nick Cave & The Bad Seeds'in 1984'deki kuruluşundan itibaren grupta yer alan **Blixa** ile 20 yıl birlikte müzik yaptılar. Gruptan ayrılmadan önce son katıldığı albüm olan *Nocturama*'nın hazırlığında stüdyoya Cave'in tamamlanmış şarkılar ile geldiğini, **The Bad Seeds**'in katkısını o dönem devre dışı bıraktığını konuşuyorlar arabada. Cave gergin ve **Blixa**'nın gruptan neden ayrıldığını halen sorguladığına tanık oluyoruz. Anlaştıkları konu geçmişte yapılmış bazı şarkıların halen yeniden yorumlanmaya açık olması, buna karşın bazı şarkıların ise **Blixa**'nın deyişle bu tür yenilenmeye kapalı olması: "Kendilerini yabancılaştırıp başka bir yere gidiyorlar ve içinden hala geçerli bir şeyi dışarı çıkarabileceğin kapıyı bulamıyorsun". Tıpkı geçmişte kurulmuş bazı ilişkilerin yenilenmeye kapalı oluşu gibi. Sahne sonunda **Blixa** kaybolur, **Cave**'in parmakları direksiyonda gergin bir tempo tutmaktadır.

"Bir şarkının anlaşılmadan önce verdiği hissi seviyorum. Hepimiz o anın derinliklerinde çalarken şarkı yabancı ve ehlileşmemiştir. Kısa sürede evcilleşir ve onu tanıdık bir şeye doğru sürükleriz. Boyun eğer ve onu diğer şarkılarla birlikte ahıra sokarız ama hala şarkının hükmettiği bir an vardır ve canın pahasına tutunur, düşüp boynunu kırmamayı umut edersin. İşte stüdyoda peşinden koştuğumuz şey o kısacık andır."

### Nick Cave Kişisel Arşivi

Nick Cave'in öğleden sonraki işi arşivine uğramak. Apartmana girip az ışıktandırılmış bir koridordan geçiyor. Zaman tüneli gibi. Duvarları yıpranmış bir

diğer koridor depoyu andırıyor, etrafta eski eşyalar, dosya rafları ile dolu. İki üç kişinin çalıştığı bir odaya ulaşılıyor labirentin sonunda. Projeksiyon ile duvara yansıtılan fotoğraflara bakıp arşiv görevlilerinin sorularını yanıtlıyor. Okul yaşamına ve ilk grubu **Boys Next Door** günlerine ait fotoğrafları gösteriyorlar. Bir sonraki grubu **The Birthday Party** (1973-1983) ile 1981'de Köln'de verdikleri konserin görüntüleri hem post punk dönemi için önemli bir kayıt hem de **The Birthday Party**'nin yolun sonuna nasıl geldiğini anlatıyor. Köln konserinden 4-5 kare duvara yansıtılmış. **Cave** elinde bir çubuk ile fotoğrafları yorumluyor. Adım adım, Alman izleyicinin sahnede işemesinin ve bas gitarist **Tracy**'nin adamı yumruklamasının fotoğrafları. Bir organizatör tarafından dünyanın en vahşi grubu olarak tanıtıldıkları zamanlar ve konserlerin artık pek müzikle alakası kalmadığını, insanların tuhaf ne olacak acaba diye gelmeye başladığını hissediyorlar.

Filmde çok fazla yer verilmeyen ama **Nick Cave**'in müzikte durduğu yeri anlamak için önemli olan punk ve post-punk kavramlarına bu noktada bir parantez açıp bakmakta fayda var. Punk müzik hareketinin temeli olan "alışılmış olanı yıkma refleksi" her ne kadar **The Birthday Party** gibi pek çok grubun sonunu getirmiş olsa da o dönemin isyankâr hareketlerinin etkilendiği teorisyenlere bakarsak yapılmak istenenin daha ciddî bir şey olduğu anlaşılıyor. Bu teorisyenlerden biri olan **Debord**'un 'saptırma' (Fr: détournement) kavramı önemli<sup>3</sup>: var olan gerçekliğin daha iyi/yüksek bir gerçeklik için olumsuzlanmasını gerektiriyor. Bu arayış bir anlamda gerçekliğin yeniden keşfi anlamına geliyor. 70'lerin isyankâr dünyasında terk edilmiş binaların işgali, sokak eylemleri yanı sıra duvar yazıları ve serbest çağrışımsal sanat etkinlikleri bu kapsamda ele alınıyor. Saptırma ile her şey baş aşağı dönüyor, anlamsız olandan yeni anlam üretilirken, anlamlı olan anlamsıza çevriliyor. Absürt olanın altı çiziliyor. Bu anlayışla yola çıkan pek çok hareketten biri olan punk müziği ve sonrasında gelen post-punk açılımı günümüze kadar uzanan yaratıcı ve özgürleştirici pek çok yeni müzik akımına ilham veriyor.

Punk hareketini biraz daha iyi kavramak için İngiltere ve Amerika'dan iki örneğe bakalım. İngiltere'de hareketin bayrağını taşıyan grup **Sex Pistols**. Grubun dört single ve iki albümlük kısa ömründe müzik dünyasına etkisi güçlü. Bu etkinin kaynağında hem grubun menajeri **McLaren**'in geçmişinden gelen

<sup>3</sup> Guy Debord. *The Society of the Spectacle*. Black & Red Books, Detroit, 1970.



'durumcu' (Eng: situationist) fikirlerinin gruba ideolojik yön verışı hem de ismi sonradan **Johnney Rotten** olarak değiştirilen vokalist **John Lydon**'ın sokaktan süzdüğü izlenimlerin şarkı sözüne dönüşmesi ve grubun beyni olarak adlandırılması önemli. Bir yanda da işsizlik, umutsuzluk, "No Future-Gelecek Yok" inançsızlığı ve isyan var. Punkta sözlerin ve fikirlerin müzikten önde geldiğini, müziğin iyisini hedefleyen düzgün, iyi ücretler karşılığı sahne alan gruplardan çok farklı kaygılarla sahneye çıktığını ve grup menajerlerinin de kurumsallaşmış müzik sektörünün satışı garantili piyasa işinin peşinden koşan menajerlerinden farklı olarak orijinal ve yeni olan, sokaktan ilham alan işlere şans veren, yüksek risklere açık maceracılar olduğunu söyleyebiliriz.



İkinci örneğimiz içinse Amerika'da punk müziğin gelişimini anlatan bir filme göz atabiliriz. **CBGB (Randall Miller, 2013)** isimli film, aynı isimli barı işleten ve yalnızca orijinal müzik yapan gruplara, para da ödemedi sahneye çıkma şansı veren **Hilly Kristal** isimli maceracı bir işletmeci/menajer olma heveslisi üzerinden New York punk hareketini anlatıyor. Sahneye çıkarak kendini geliştiren gruplardan öncü olan ikisi, **McLaren**'in Aşağı Manhattan ziyareti sırasında giyim tarzlarından etkilendiği grup **Television** ve Amerika'nın ilk punk albümünü yapıp büyük sahnelerde boy gösteren **Ramones**. Barda diğer sahne alanlar **Talking Heads**, **Deborah Harry/Blondie**, **Patti Smith**, **Lou Reed**, **Iggy Pop**, **Dead Boys**, diye gidiyor, filmin sonunda **Police**'e kadar geliyor. Burada müzik yapanlar kendilerine punk demiyor başlarda, orijinal müzik yapan herkese açık, ama sonra yeni çıkan **Punk Magazine**, eleştirmenler, yeni isimler arayan menajerler ve yatırımcılar bara gelip gitmeye başlayınca işin rengi değişiyor. Bu bar East Village Bowery'de, yani Manhattan'ın doğu yakasında ve anlatılan ortam

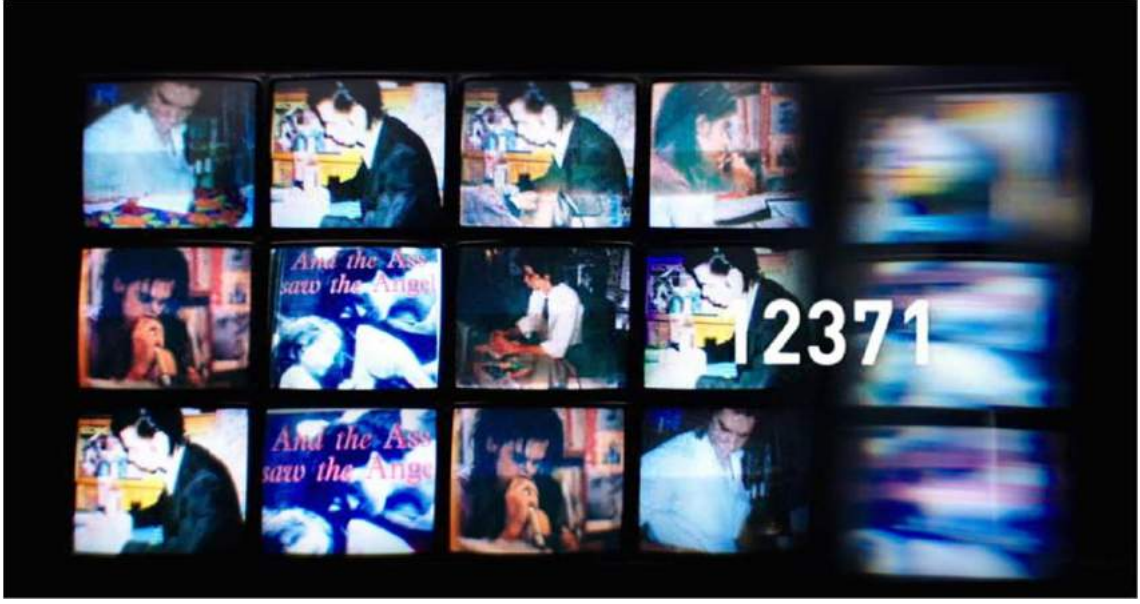
Almanya ve İngiltere örneklerinden oldukça farklı. Burada da isyankâr, nihilist duruş önemli, ama müziğin kalitesi İngiltere'dekinden daha iyi, Almanya'daki kadar da deneysel değil. İcra edenlerin eğlence merakı ve anlayışı (seks, uyuşturucu, alkol, şiddet!), kuşkuculuk, ironi, alaycılık ve inançsızlık her üç ülkenin punk hareketindeki ortak payda.



**Ann Swidler**'ın dediği gibi kültürel/sanatsal yaratıcıların seyirci ile buluşmasında uzlaşılar kadar 'yenilik' (Eng: innovation) de önemli (2010)<sup>4</sup> ama bu yenilik ancak günümüzün gerçek dertlerini dikkate aldığı anda ayağı yere basar ve seyirci ile buluşabilir, diğer türlü kalıcı olmaz ve çöpe gider. Punk müzik hareketinin yenilikçi yanı ve başarısı da döneminin nabzını birebir yansıtabilmesi, müziği üretenlerin sokaktan gelen sahici dertlerinin, yetkinlikten çok otantikliği önemseyen müzisyenler ve müzik aletleri ile uygun alıcısına aracısız olarak ulaşabilmiş olmasında yatıyor. **Swidler**'ın makalesi seyircinin hangi kültürel ürüne erişimi olacağını belirleyen farklı sosyal organizasyonlar olduğunun da altını çiziyor. Bunlardan biri olan "pazarın ürünü kitleye mal etme eğilimi" yeni ve özgün olanın öyle kalması için bir tehdit iken, bir diğer organizasyon şekli olan "bölümlenmiş ve bilgili seyirciden geri bildirim olarak etkileşime girmek" yaratıcı çemberi yenilik ve hakikî temsil yönünde desteklemek için önemli. **CBGB** filminde Amerika punk hareketinin başlangıcı için çizilen porte kültürel/sanatsal ürünler için (örneğin müzik) yaratıcı çemberin nasıl oluştuğuna güzel bir örnek.

**Nick Cave**'in müzik yaşamı boyunca yaşamak için seçtiği şehirler ve ortamlar da onun hep anılan bu yaratıcı çemberin içinde olduğunu, ortamı beslediğini ve ortamdan beslendiğini gösteriyor. Filmde arşiv ziyareti sırasında uzunca bir bölüm de bu nedenle Berlin'de geçirdiği zamana, orada yaşadığı odaya ayrılmış

<sup>4</sup> Ann Swidler. "Access to Pleasure: Aesthetics, social inequality, and the structure of culture production." *Handbook of Cultural Sociology* Eds: Hall, Grindstaff and Lo. Routledge, 2010.



durumda. *And the Ass Saw the Angel* adlı ilk kitabını yazdığı bu odayı **Cave**, sıkışık bir alanda merdivenle çıkılan, üzerinde uyuduğu bir şiltesi olan ana rahmi gibi harika bir yer olarak tarif ediyor. Cumartesi sabahları Berlin bitpazarında geçirdiği zamanlar sayesinde pornografi, dini sanat ve ikona koleksiyonu oluşmuş. Bir çikolata kutusuna denk gelişini anlatıyor, içinde ince kâğıda sarılı çok uzun 3 tutam saç buluyor, farklı başlardan kesilmiş. Fotoğraflarda bu saçların odasının duvarında da asılı olduğunu görüyoruz. Seksenlerde kaldığı yerleri çok sık değiştirdiğini ama kaldığı her yerde kendine ait bir masa olduğunu, üzerini süpürüp bir kutuya tıktığını aktarıyor. O yüzden bir **Nick Cave** arşivi var ortada.

Arşivde karşımıza çıkan bir diğer kayıt da **Cave**'in hava durumu günlükleri. Bir kutudan ve ince kâğıtlara sarılı olarak çıkan defterler. Eldivenler ile inceleniyor. Konuşurken hareketli kamera ve yumuşak -renkli-mavi-yeşil hâkim bir aydınlatma var. Yakın planda defterden el yazısı görüntüleri. “En korktuğum şey doğa” diyor **Nick Cave**. Brighton’da yaşayan bir Avustralyalı olarak hava durumu hakkında günlük tutmak, kötü hava şartlarına hâkim olmanın bir yolu onun için. Kötü hava hakkında yazdıkça hava gerçekte olandan uzaklaşıp kurgusal bir yalana dönüşüyor, günlük hayatı da hayal gücüyle ilgili bir egzersiz haline geliyor.

“Ne gariptir ki ben havayla ilgili yazdıkça daha da kötüleşiyor sanki ve daha ilginç bir hal alıyor. Ve onun için hazırladığım anlatıya göre şekilleniyor. Hava durumunu ruh halimle kontrol edebiliyorum. Ne var ki ruh hallerimi kontrol edemiyorum işte.”

## Otobiyografi Üzerine

*Dünya Üzerinde 20.000 Gün* kurgusu ve sinematografik anlatım araçları ile kendini tamamen **Nick Cave**'in kendini anlatımına, anlatımı ile bireysel dünyasının yeniden inşasına teslim etmiş durumda. Bu nedenle otobiyografik bir belgesel ile karşı karşıya olduğumuz için bu kavramın günümüzdeki anlamına bakmalıyız. Edebiyatta otobiyografinin günümüzde yükselişe geçtiğini ancak tarz değiştirdiğini söylüyor **Nilüfer Kuyaş**<sup>5</sup>. Modern klasiklerde (**Proust**, **Joyce**, **Woolf**) otobiyografilerin, bireyin büyük toplumsal baskılarla mücadele ederek kimliğini bulmasının hikâyesi olduğunu, bireyin toplumla pazarlık halinde olduğunu ancak günümüzde bireyin müzakere masasını terk etmiş olduğunu hatta müzakere masası diye bir şeyin artık kalmadığını söylüyor. Topluma başkaldırarak, isyan ederek, duruş sergileyerek kimliğini oluşturmaya çalışan insanın hikâyesi yerine; topluma zaten vereceği notu vermiş, çok erken yaşta kaşarlanmış, yapacağı pazarlığı çoktan yapmış, son derece bencil ve faydacı benliklerin sergilendiğini ancak bu benliklerin bir yandan da gayet kırılğan, belirsiz ve tereddütlü olduğunu tespit ediyor.

**Nilüfer Kuyaş**'ın günümüzdeki otobiyografik yazın için adlandırması, Fransızların kullandığı terminoloji ile "autofiction", yani oto-kurmaca. Yazarın adını taşıyan ve yazara çok benzeyen bir roman kahramanının izlendiği romanlara oto-kurmaca deniliyor. Bu tip romanlarda konu yok, kurgu çok önemli değil, derinlikli çizilmiş roman kişileri yok, günlük hayatında yazarla birlikte gezinilen kişisel bir video günlüğüne benziyor. Meta-kurmaca tekniği ile de roman okurlara kurmaca bir yapıt olduğunu sürekli hatırlatıyor. Diğer özellikler, yazarın ve metnin şeffaflığı, gerçeklik ile kurmaca yani kişinin iç dünyasıyla topluma sunduğu kişilik arasındaki ilişki ve gerilimin sorgulanması ve insan benliğinin bir kurmacalar dizisi olarak gösterilmesi.

*Dünya Üzerinde 20.000 Gün* belgeselinin yönetmenler ile birlikte eş senaristi, oyuncusu ve kurguda son karar hakkını elde etmeden kendisi hakkında bir belgesel önerisine evet demeyen kahramanı **Nick Cave**'in de günümüz otobiyografilerine örnek teşkil edecek bir oto-kurmaca filminin yaratıcılarından

---

<sup>5</sup> Nilüfer Kuyaş "Otobiyografi neden yükselişte?" ([link](#))

biri olduğunu söyleyebiliriz sanırım. Bir yandan “yaşamda bir gün” tarzı kurgusuyla sanatçının yaşamının yirmi bininci gününde evinde, psikoanalistinin ofisinde, Brighton sokaklarında hayali konuklarıyla dolaştığı arabasında ve kişisel arşivinde kendisine eşlik ediyoruz. Bir yandan da içe kıvrımlı bakışı ve güçlü ifadeler barındıran öz anlatımı ile yıllar içinde mitleşmiş kimliğini sorgulamasına ve topluma sunduğu kişilikten vazgeçmeden sahne dışındaki kimliğini yeniden kurmasına tanıklık ediyoruz.



Filmin kişisel arşiv sekanslarından atlanmaması gereken bir diğeri de **Nick Cave**'in şu an evli olduğu **Susie**'yi seçiminde çocukluğundaki beyaz yüzlü siyah saçlı kız çocuktan etkilenimi ile başlayan, yaşamı boyunca onu etkilemiş sayısız kadın kahramanın resmigeçidini içeren TV görüntüleri ve ona eşlik eden ses kaydı. Meta-kurmaca tekniğinin bir uyarlaması gibi, geçmişten bu güne **Cave**'in idealize ettiği kadın tiplemesinin etkilendiği her kadın imgesi ile yeniden kurulması ve sonunda seçtiği eşte, çocuklarının annesi olan **Susie**'de bütünleşmesi söz konusu. Bu kurmaca fikrini destekleyen bir diğer unsur da yine arşivde karşımıza çıkan **Lolita** kitabının babası tarafından ona okunan ilk satırlarında saklı. Kapaksız kitabın ilk sayfasını görüyor, ilk paragrafı okuyoruz.

“Onun bir öncülü var mıydı? Evet elbette vardı. Aslına bakarsanız, bir yaz, her şeyin başlangıcındaki o kız-çocuğunu sevmemiş olsaydım, Lolita diye birisi hiç olmayabilirdi.”

## Arabaya Gece Gelen Son Konuk:

Arşiv ile eve dönüş arasında **Cave**'in son konuğu **Kylie Minogue**. Arşivde onunla yaptığı klip çalışmasının kendisi için özel bir dönem olduğunu anlatmıştı. Fotoğraflarında samimîydiler, **Cave**'in zihni için **Minogue** belli ki “müzik” değil “kadınlar” alanında kodlanmıştı. **Minogue** arabada arka koltukta beliriyor, **Cave**'in diğer erkek konukları gibi ön koltukta değil. **Cave**'in dikiz aynasından **Minogue**'u izleyebildiğini görüyoruz onlar konuşurken. Hatta zaman zaman biz de **Cave**'in gözünden izliyoruz **Minogue**'u. Sohbetlerinin kayda değer konusunu ise unutulma korkusu oluşturuyor. **Minogue**'un unutulmaktan ve yalnız kalmaktan korktuğunu söylemesi **Cave**'i şaşırtıyor. “Nasıl olur” diyor, “bal mumu heykelin bile yapıldı senin”. Bir değil beş tane bal mumu heykeli olduğunu öğreniyoruz **Minogue**'un, Kraliçeden sonraki en yüksek sayı imiş. Kışkırdım, diyor **Cave**. Kendi imgesini, kendi idealleştirdiği kadınların imgeleri ile kıyaslıyor evet, ama kendisinden geriye bırakmak istediği öykünün bir veya birkaç balmumu heykele sığmayacağını da bize açıkça anlatmış durumda.

## Sonuç Yerine

Dünyada şimdiden bir iz bırakmış kişilerden Avustralyalı rock müzisyeni ve şarkı sözü yazarı **Nick Cave**. On sekiz yaşlarından beri müzik yapıyor punk dünyasının karanlık prensi. Yaşamını henüz yaşarken anıtlılaşmayı başarmış, bunu kimliğinin doğal bir uzantısı olarak, bilinçli bir inşa süreci içinden gerçekleştirmiş durumda. O kendini yaşantısının merkezine koymuş bir narsist karakter aslında, narsistlerin üretken ve iyicil olanlarından. Kimlik inşasında geçirdiği değişimler üzerine düşünen ve düşüncelerini şarkı sözü olarak tüm dünyaya hediye edenlerden. Şeytanla bir anlaşması varsa da **Crossroads** (1986, **Hill**) filmindeki blues şarkıcısı **Robert Johnson** örneğindeki gibi yaratıcı yönünü geliştirmek üzere bir akit. **Cave**'in karanlık yönü gotik tarzdan beslense de tekensiz olmaktan çok melânkolik tonuyla hüznü, zararsız ve ilham verici.

**Kyle Anderson**'un dediği gibi, filmde gerçek ve sahte arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran, hiperrealizm duygusu veren, sahnelenmiş bir yaşam görüyoruz; **Cave**'in gerçek kişiliği ile son 30 yıldır yazı ve performansları ile özenle inşa ettiği imajı arasındaki çizgi de pek farklı değil. Yaşam boyu hep kim olduğunu unutup

başka biri olmaya mı çalıştı **Nick Cave**, yoksa kim olduğunu kendine ve dinleyenlerine unutturmamak üzere bir anıt yaşam mı inşa etti? Oto-kurmaca özellikteki belgeseli ile bize bu dünya üzerinde geçirdiği 20.000 günün her bir anının çok özel olduğunu, onların kendisi olmasa da anımsama eyleminin çok özel olabileceğini gösteriyor. **Gabriel Garcia Marquez**'in dediği gibi: “Hayat insanın yaşamış olduğu şey değildir, anlatmak için neyi nasıl hatırladığıdır.”

**Nick Cave**'in her an kayda geçen yaşamını kayda değer kılmak için harcadığı anımsama çabasını görünür kılan bu filmin finalinde onu ana vatanı Avustralya'da, son albümü ***Push the Sky Away*** için verilen konserde izliyoruz. Aynı anda, paralel kurguda evinden gece yürüyüşe çıkan **Cave**'in deniz kenarına ulaşmasını izliyor, o denize bakarken biz tam karşı açıdan ondan sallantılı bir kamera ile uzaklaşıyoruz. Bu film için oldukça iyi iş çıkarmış olan görüntü yönetmeni **Erik Wilson**'un görüntüleri ve **Jonathan Amos**'un son kurgusu ile bizler geri geri, salına salına denize açılırken **Nick Cave** ve kara giderek küçülüyor. Bu final sahneye yerleştirilen **Cave**'in son sözleri ile yazımızı da sonlandıralım:



“Sonuçta tamamen anladığım şeyler ilgimi çekmiyor. Yıllar boyunca yazdığım kelimeler yalnızca bir cila. Kelimelerin yüzeyinin altında yatan gerçekler var. Bir deniz canavarının kamburu gibi apansız ortaya çıkan ve sonra tekrar yok olan gerçekler. Performans ve şarkı benim için canavarı yüzeye çıkarmanın bir yolu. Yaratığın gerçek olan ve bize malûm olan şeyi yarıp kendini gösterebileceği bir mekân yaratmanın. Hayalle gerçeğin kesiştiği o pırlıtlı mekân, işte tüm aşkın ve gözyaşlarının ve sevincin var olduğu yer orası. Ve biz orada yaşıyoruz.”

# NUBAR TERZİYAN VE YEŞİLÇAM'DA GAYRİMÜSLİMLER

Can Öktemer

Memleketçe Yeşilçam filmlerini çok seviyoruz. Ekranda ne zaman karşımıza eski bir Türk film çıksa dayanamayıp izliyoruz. Hatta bu yoğun ilgiyi nostaljik bir tutku haline de dönüştürüp, Yeşilçam filmleriyle bugün çekilen filmleri kıyaslayıp "Şimdiki filmlerde Yeşilçam filmlerinin tadı yok" bile diyoruz. Fakat gelin görün ki, filmlere gösterilen ilgi Yeşilçam tarihinin kendisine gösterilmiyor. Neredeyse kendi ailemizden bildiğimiz nice oyuncunun hayat hikayelerini, çektiği sıkıntıları bilmiyoruz hatta bunlarla ilgilenmiyoruz bile. Dolayısıyla ülke sineması tarihine dair bildiklerimiz de oldukça kısıtlı ve eksik bilgilerden oluşuyor. Meselâ Türkiye sinemasının gelişiminde önemli katkılarda bulunan, Ermeni, Yahudi, Rum sinemacılar olduğu pek bilinmez. Cumhuriyet'in kurulmasından önce Osmanlı'da ilk sinema faaliyetlerini gayrimüslimler yapmışlardır örneğin. Gerek Cadde-i Kebir'de işlettikleri sinema salonlarına getirdikleri filmlerle gerekse de sektör içerisinde yapımcı, kameraman, kurgucu ve oyuncu olarak çeşitli kademelerde yer almalarıyla Türkiye sinemasının önemli bir parçası olmuşlardır. Bununla beraber **Burçak Evren** gibi birçok sinema tarihçisine göre Türkiye sinemasının ilk filmi olarak Manastırlı **Manaki** kardeşlerin çekmiş olduğu ve bugün halen Makedonya Film Arşivi'nde bulunan **V.Sultan Mehmed Reşat'ın Manastır ve Selanik Ziyareti (1911)** olarak kabul edilmektedir. Yine **Burçak Evren'e** göre neticede **Manaki** kardeşler Osmanlı tebaasından sayılabileceğinden Türkiye sinema tarihi 1911 yılından itibaren başlatılabilir.<sup>1</sup> Fakat bu durum Türkiye resmi tarih anlatısına pek uygun kaçmadığından ötürü olacak, Türkiye sinema tarihinin

---

<sup>1</sup> Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te sinemanın ilk yıllarına dair bkz. Dilara Balcı, *Yeşilçam'da Öteki Olmak*. s.87



başlangıç noktası olarak bu film değil, **Fuat Uzkınay**'ın 1914 tarihli *Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmi kabul edilmiştir.<sup>2</sup> Gerçi bu ilk film konusu çok tartışmalı bir konudur ve halen tam bir mutabakata varılmadığını da belirtmek gerek. Fakat netice itibarıyla Türkiye sinema tarihini **Manaki** kardeşlerin filmiyle değil de **Fuat Uzkınay**'ın filmiyle başlatmak bile memleketin hâkim ideolojik bakış açısını özletmektedir. **Yeşim Tabak**, *Altyazı* dergisinde çıkan bir *Bir Tuhaf Bellek Oyunu* yazısında (14/01/2015, [link](#)) bu durumu harikulâde bir şekilde anlatır:

Kısacası ilk filmimiz, tam bir belirsizlikler toplamı. Sırf bu yüzden bile, TC'ye yakışıyor aslında. Ayrıca Osmanlı'yı iyice eritip ondan geriye kalanları Türkiye'ye dönüştürecek Birinci Dünya Savaşı başladıktan sadece birkaç gün sonra, tamamen savaş psikolojisiyle gerçekleşen bir eylemi belgelemiş bir filmden bahsediyoruz. Yönetmeni Türk, yapımcısı ordu, teması 'milli irade', konusu 'bir diğer millete ait fallik imgenin imhası', hem de gayrimüslim bir unsurun tasfiyesi. Filmin bugüne ulaşmamış olması ise, en iyi ihtimalle, bir özensizliğin sonucu. Daha ne olsun? Bir film Türkiye'nin ilk filmi olmak için daha ne yapsın? Köklerle bağını havaya uçurarak yola çıkan bir ülkeye, acı bir hatıranın silinmesini konu eden bir ilk film.

Gerçi son yıllarda bu tek taraflı tarih anlayışını kıran akademik çalışmalar artmaya başlamıştır. **Dilara Balcı**'nın Osmanlı'dan Yeşilçam'a Türkiye sinemasında gayrimüslim temsillerini incelediği çalışması *Yeşilçam'da Öteki Olmak*, **Gül Yaşartürk**'ün *Eleni, Kiko, Maria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar* kitabı, **Yorgo Bozis - Sula Bozis**'in *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar'ı* ile **Senem Duruel Erkılıç**'in *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek* çalışması akla ilk gelenlerdir.

Bu çalışmalar Türkiye sinema tarihinin gayrimüslimlere bakış açısının ne kadar problemli ve yanlı olduğunu göstermesi bakımından çok önemlidir. Özellikle **Dilara Balcı**'nin çalışması, Türkiye sinemasında gayrimüslim temsillerinin ne kadar gerçek dışı ve yanlı anlatıldığını deşifre etmesi bakımından oldukça değerlidir.<sup>3</sup> **Balcı**, çalışmasında izlemiş olduğu yüzlerce Yeşilçam filminde gayrimüslim temsillerinin belirli stereotiplere göre tanımlandığını saptamıştır.

---

<sup>2</sup> Yeşim Tabak'ın "Bir Tuhaf Bellek Oyunu" yazısının tamamı için: ([link](#))

<sup>3</sup> Dilara Balcı'yla yapılan bir söyleşi için: ([link](#))

Örneğin Yeşilçam'da karşımıza çıkan Rumlar iffetsiz, Ermeniler tonton ve dul, Yahudiler ise cimri olarak gösterilmiştir.

Bu listeye **Nubar Terziyan**'ın hatıralarının yer aldığı ve İletişim Yayınları tarafından ilk baskısı 1994 yılında yapılan, 2014 yılında yeni bir kapak tasarımıyla yeniden yayımlanan "*Ne idim ne oldum...*" kitabı da eklenebilir. Özellikle Türkiye'de biyografi çalışmalarındaki eksiklik düşünüldüğünde **Terziyan**'ın eseri daha önemli hale gelecektir. Sayısız filmde rol almış emektar bir sinema oyuncusunu yakından tanımaya fırsat veren kitap yakın dönemde Türkiye'de gayrimüslimlere uygulanan ayrımcı politikaların bir özeti gibidir.



Cumhuriyet tarihinde gayrimüslimlerin başına gelen bütün ötekileştirici siyasetten **Nubar Terziyan** da etkileniyor. "*Ne idim ne oldum...*" içtenlikle yazılmış sade bir hayat öyküsü. **Terziyan** hatıralarını kuruluşu 1908'e kadar giden Ermeni gazetesi *Jamanak*'tan gelen ısrarlar sonucu yazmış. Sadece Yeşilçam'ı değil ama hayatının sıradan detaylarını, eski İstanbul'u, çocukken ne kadar yaramaz olduğunu, komik askerlik hatıralarını, çapkınlık maceralarını, yaşlılığını ve hayatın hızına yetişememesini her cümlemin başına "sevgili okuyucu" diyecek kadar zarif bir dille anlatan **Nubar Terziyan**, hayatta en çok eşi **Katrin**'i

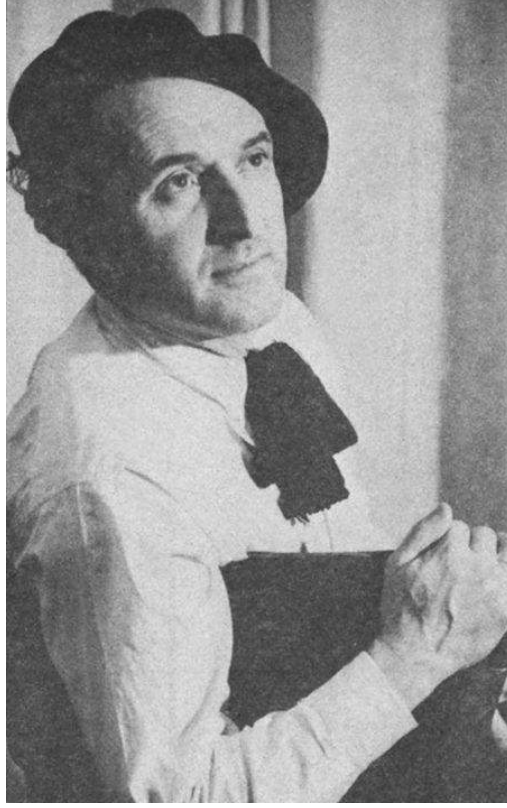
sevdiğini söylüyor. Boğazda yüzmeye bayılmış bir de; yaz kış denize girermiş. Bu tutkusu boğazın iyice kirlendiği dönemlerde bile devam etmiş. Deniz dışında, **Nubar Terziyan**'ın tutkuyla bağlandığı bir başka şey ise, haliyle oyunculuk.

### **İlk Oyunculuk Deneyimi, Tiyatro, İlk Filmi *Efsuncu Baba***

**Nubar Terziyan**, gençliğinde polis olmayı düşlerken, kendisini bir anda sahnede bulmuş. Polis olamadığı için üzülürken, bu hayal kırıklığını da, sinema da oynadığı komiser rolleriyle telafi etmiş. **Terziyan**'ın sahne tozunu ilk yutuğu okul müsamerelerinde hazırladığı piyeslerle olmuş. Okulda "Artist Nubar" lâkabını hak edecek kadar başarılı bir oyuncuymuş. Zaten sınıftaki yaramazlıklarını, sahnedeki başarısıyla unutturuyormuş. Yirmi üç yaşındayken "Gençler Temaşa Heyeti"ne girmiş. Burada yakın arkadaşlarıyla bir çok klasik oyunu sahnelemişler. O yıllarda hem babasının dükkanında çalışıp hem de tiyatro temsilleriyle haşır neşir olmuş. Bununla beraber sadece oyunculuk yapmıyor, bilet kesme, kazanılan parayı bölüştürme işleriyle de uğraşıyormuş. **Nubar Terziyan** bu hatıralarını "ne kadar başarılı bir oyuncuyum" havasında değil, aksine tevazusunu bir an olsun bırakmadan aktarıyor bizlere. *Hamlet* oyunu için ihtiyaç duyulan kurukafayı mezarlıktan nasıl çalıp daha sonra aynı kurukafayı yerine nasıl koydukları ya da film setine gelen kavuncundan nasıl kavun seçtikleri gibi hayatın içinden detaylarla aktarıyor. Sonsuz meslekî başarılar, ödüller geçidi yok anlayacağınız. Zaten kendisinin aldığı tek ödül **5. Ankara Film Festivali**'nin 1993 yılında verdiği **Emek Ödülü** olmuş. **Terziyan** hem oyunculuk hem de bilet kesme işleriyle uğraştığından, yer sırası kavgası sebebiyle mahkemelik de olmuş. Mahkemelik olma sürecinde hâkim karşısında sahnedeymiş gibi nasıl "rol" kestiğini anlatması onun oyunculuğa ne kadar tutkulu olduğunun da bir göstergesi.

1940'lı yılların başında tiyatrodan sinemaya ilk geçişi ise **Aydın Arakon**'un *Efsuncu Baba* (1949) filmiyle oluyor. Kaleme aldığı tek Yeşilçam anısı da bu! Görüşme için gittiği **Atlas Film** sahipleri **Murat Köseoğlu** ve **Nazif Duru**'yu, *Efsuncu Baba* filmindeki iplikçi rolünü kaptıktan sonra, sokakta büyük bir jön edasıyla nasıl keyifle yürüdüğünü, rolüne çalışmak için gecesine gündüzüne nasıl kattığını uzun ve iştahlı bir şekilde anlatıyor. Seyircinin aklında yer etmiş babacan, iyi yürekli, yardımsever rollerin aranan oyuncusu **Nubar Terziyan**, **Aşk**

*Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990) ve *Bodrum Hakimi* (Türkan Şoray, 1971) gibi birçok ünlü yapımda da yer alır.



Bu süre zarfında Türkiye siyaseti hararetli bir döneme girer. Milliyetçilik zehri siyasî erkler tarafından topluma boca edilmeye başlanır. 1934 yılında Trakya'da Yahudilere uygulanan şiddet eylemleri, 1950'li yıllarda Varlık vergisi kanunu, yirmi kur'a askerlik ve nihayetinde 6-7 Eylül olayları patlak verir. Bir tür Türkleştirme politikasıdır yaşanan. Siyasî iktidarın baskısı ve medyanın azımsanmayacak yönlendirmesiyle Türkiyeli gayrimüslimlerin büyük bir çoğunluğu ülkeden ayrılmak durumunda kalır; ekonomik olarak zor duruma düşer. Dolayısıyla o yıllarda gayrimüslimlere uygulanan bütün ayrımcı politikalardan **Nubar Terziyan** da etkilenmiştir.

### **Nubar Terziyan 6-7 Eylül Olaylarının Ortasında Kalıyor**

**Terziyan**, her ne kadar kitapta Varlık Vergisi'nin yaratmış olduğu tahribatı anlatmamış olsa da, o dönem birçok gayrimüslim vatandaş bu ayrımcı ekonomik politikalar yüzünden büyük mağduriyetler yaşamış, işyerlerini kaybetmişlerdir.

Dolayısıyla o yıllarda Yeşilçam'da yapımcı ve sinema salonu işletmesi sahibi birçok gayrimüslim de Varlık Vergisi borcunu ödeyemedikleri için şirketlerini kaybetmek durumunda kalmışlardır.<sup>4</sup> Varlık Vergisi'nin yaratmış olduğu ağır tahribat sebebiyle sinema sektörü içerisindeki birçok gayrimüslim yavaş yavaş piyasanın dışına itildiğinden sektör içerisinde tutunabilen çok az sayıda gayrimüslim sinemacı kalmıştır.<sup>5</sup> Türkleştirme politikalarının yoğun olarak yaşandığı 1940'lı yıllarda Ermenilerin, Yahudilerin, Rumların başına gelenlerden **Terziyan** da nasibini alıyor. Örneğin, 20 kur'a askerlik nedeniyle 1941 yılında tekrar askere alındığını şöyle anlatıyor: "Sene 1941, herkes gibi bizler de tekrar vatanî vazifeye çağrıldık... Askerlik şubesine gidip teslim oldum. Dağıtımda beni Boğaziçi'ne sevk etmişlerdi, evvelâ Bentler, daha sonra Zekeriyaköy ve sonunda Gümüşdere."

**Nubar Terziyan**, yeniden askere alınmasıyla ilgili olan kısımlar üzerinde pek durmuyor, o kısımları komik askerlik hatıraları olarak anlatıyor. Lakin kitabın en can alıcı ve çarpıcı bölümü 6-7 Eylül olayları sırasında yaşadıkları oluyor.<sup>6</sup> 6-7 Eylül olaylarının başladığı sıralarda, evinde neşe ile gazete okumaktadır, hatta eşi **Katrin** onun bu neşeli haline şaşırır. Daha sonra sokaktan inanılmaz bir gürültü duyulur. **Nubar Terziyan**, gürültünün ne olduğuna bakmaya dışarıya çıkar. Sokaktan kalabalık bir insan grubu "Bayrak asın, bayrak asın" diye bağırarak gelmektedir. **Nubar Terziyan**, olayların ne olduğunu anlayamaz. Karısının telâşla eline tutuşturduğu bayrağı giriş katında oturduğu evine asar. Bu sırada **Terziyan**, kalabalıktan gelen "bayrak asmayan dükkânların kapılarını, camlarını indirin" sözünü işitmesi üzerine karşı sokakta oturan kırtasiyeci arkadaşının dükkânına bayrak asmaya gider. Arasına karıştığı grupla Taksim'e doğru sürüklenirken kalabalığın amacını anlar: Aya Triada Kilisesi'ni yakmak. **Terziyan**, durumu önlemek için yerde bulunan gaz dolu bidonları tek tek döker. Bu sırada Polis tarafından gözaltına alınır ama Aya Triada Kilisesi'ni yanmaktan kurtarır. Uzun saatler polis gözetiminde kalır ve sonunda serbest bırakılır. **Nubar Terziyan**, bu yaşananlar hakkında olumsuz hiçbir şey söylemiyor, ufak bir sitemle yetiniyor:

---

<sup>4</sup> Bu konuda Ali Özuyar'ın *Kebikeç Dergisi*'ne 2009 yılında yazdığı makale için: "Varlık Vergisi Mağduru Sinemacılar" ([link](#))

<sup>5</sup> Dilara Balcı'nın *Yeşilçam'da Öteki Olmak* kitabında bu konu hakkında bahsettiği bölüm için: *Türkiye Sinema Sektöründe Gayrimüslimler* s.67-71

<sup>6</sup> Nubar Terziyan'ın 6-7 Eylül olayları sırasında yaşadıklarına dair daha uzun ve detaylı bir yazı için, Sevag Beşiktaşlıyan'ın yazısı: ([link](#))

Ruhlarımız Tanrı'ya hesap vermek üzere uçar, bedenlerimiz ise akreplere, çıyanlara yem olmak üzere toprağa girerler. "Hepimizin babası Adem ve annesi ise Havva," deriz, demek hepimiz kardeşiz. Ama sonra bunları unuturuz, kardeş kardeş vurur ve birbirimizi yeriz."

**Nubar Terziyan**'ın isim bile vermeden, sıradan bir olay gibi anlattığı ve yakın dönem Türkiye tarihinin en karanlık günlerinden biri olan 6-7 Eylül olaylarına dair kitapta olumsuz bir şey söylememesi, yaşananları neredeyse kaderci bir yaklaşımla yorumlaması, üzerine uzun uzun düşünülmesi gereken bir husustur. Onun, yaşadıkları karşısındaki sessizliği, Cumhuriyetin azınlıklara karşı uyguladığı yoğun baskının sonucudur bir bakıma. Dolayısıyla kendisinin bu acı hatıraları doğrudan, adını koyarak anlatamamasına yol açmış olabilir. Gerçi **Nubar Terziyan**'ın, **Sevag Beşiktaşlıyan**'ın yazısında belirttiği gibi<sup>7</sup> bu uzun baskı ve ayrımcılık döneminde bile ismini değiştirmemesi önemli bir direniştir. Netice itibarıyla Yeşilçam'da Ermeniliğini saklamayan nadir oyuncularından biri olmuştur.



Yeşilçam'da yakından tanıdığımız birçok gayrimüslim oyuncu 1940'lı yıllarda hızla yükselişe geçen milletçilik söyleminin yaratmış olduğu tedirginlikle

---

<sup>7</sup> [link](#)

kimliklerini saklama ihtiyacı duymuşlardır. Örneğin **Adile Naşit**, **Vahi Öz**, **Ayhan Işık**, **Kenan Pars** gibi ünlü oyuncular Ermeni kimliklerini saklamışlardır.<sup>8</sup> Gerçek ismi **Kirkor Cezveciyan** olan **Kenan Pars**'ın bu meseleyle ilgili şöyle bir sözü vardır: "**Kirkor Cezveciyan**, sadece kimliğimdeki adımdır. Kullanmıyorum. Türkiye'de doğan, Türkiye Cumhuriyeti nüfus cüzdanını taşıyan, bir Türk gibi yaşayan adama ne denir? Ben bir Türk'üm".

İşte böyle bir dönemde **Nubar Terziyan** üzücü bir olay yaşar. **Ayhan Işık**'ın hayatını kaybetmesinden sonra gazeteye vermiş olduğu ilana "Oğlum **Ayhan**, dünya fanidir ölüm herkese nasip ama sen ölmedin zira geride bıraktığın bizlerin ve milyonların kalbinde yaşıyorsun. Ne mutlu sana (...) Amcan: Nubar Terziyan." **Ayhan Işık**'ın ailesinden şöyle bir cevap gelir: "Önemli bir düzeltme. 'Amcan Nubar Terziyan' imzasıyla çıkan ilanla sevgili varlığımız **Ayhan Işık**'ın hiçbir ilişkisi yoktur. (...) Görülen lüzum üzerine üzüntüyle duyururuz. Ailesi."



Görülen odur ki, **Ayhan Işık**'ın "Ermeni" olarak algılanması ihtimali bile ailesi için kabul edilebilir bir olay değildir. **Nubar Terziyan**'ın oğlu **Berç Alyanakziya**

<sup>8</sup> Mesut Kara'nın Evrensel'e, bu konu hakkında yazdığı yazı için: ([link](#))

ile yapılan röportajda, bu duruma babasının çok üzüldüğünü ve "bu iş böyle olmayacak" dediğini öğreniyoruz.<sup>9</sup> Yukarıda da belirttiğimiz gibi **Nubar Terziyan**'ın ve diğer gayrimüslimin yaşadığı acıları, sıkıntıları dile getirememeleri yoğun siyasî baskılar neticesindedir. Dolayısıyla **Nubar Terziyan**'ın kitapta satırlarına döktüğü, geçmişe yönelik, sitemle karışık şu sözü bugün için oldukça anlamlıdır: "Doğduğum memlekette kendimi sizlere sevdirdim, paradan ziyade sempatinizi kazandım."

Lâkin herkesin gözünün önünde cereyan eden bu olaylar karşısındaki bizim suskunluğumuz, bu hakikatlerin ortaya dökülmesi için bunca yıl beklenmesi, daha yeni yeni resmi tarih anlatılarının dışına çıkan hakikatlerin tartışılmaya başlanması, önemli bir tartışma meselesi olarak kenarda durmaktadır.

Bununla beraber o yıllarda, olaylar çok tazeyken yaşananları anlatmayan, görmezden gelen birçok yazarın, aydınının da olduğunu biliyoruz. Peki, onları bu suskunluğa iten sebep neydi? Bu sorulara hakikî cevaplar aramak gerek. Çünkü ne de olsa "anlatılan senin hikâyendir" bir anlamda. **Nubar Terziyan** gibi tarihe tanıklık etmiş oyuncuların anıları yakın dönem siyasî tarihimiz hakkında önemli cevaplar verebilir. Dolayısıyla da **Nubar Terziyan**'ın hatırları da sadece çok sevdiğimiz bir Yeşilçam oyuncusunun hatırları olarak değil, aynı zamanda yakın dönem siyasî tarihinin bir özeti olarak da okunmalıdır.

---

<sup>9</sup> Berç Alyanakziya ile yapılan röportaj için: ([link](#))



## MANOEL CANDIDO PINTO DE OLIVEIRA

(1908-2015)

## Seda Usubütün

İlk kısa filmi *Douro, Faina Fluvial'i* (Douro Nehrinde Çalışma Hayatı) 1931'de, ilk uzun metrajlı filmi *Aniki-Bóbbó*'yu 1942'de çeken ve son senesine kadar film yapmayı sürdüren Portekizli film yönetmeni **Manoel de Oliveira**, 2 Nisan 2015'de, 106 yaşında, doğduğu şehir Porto'da dünyaya veda etti. Dünyanın en yaşlı "aktif" sinema yönetmeni olarak tanınıyordu. 50'nin üzerinde filmin yer aldığı filmografisine 80 yaş sonrası hemen her yıl bir film eklemiştir. Son uzun metrajlı filmi *O Gebo e a Sombra* (Gebo ve Gölge), 2012, 19 dakikalık son filmi *O Velho do Restelo* (Belem'li Yaşlı Adam) ise 2014 tarihli'dir.



**Manoel de Oliveira**'nın uluslar arası tanınırlığı 70'li yaşlarına denk gelen 1980'lerden sonra artmıştır. Venedik Film Festivalinden 1985 ve 2004'de olmak üzere iki kez tüm sinema kariyeri için onursal Altın Aslan ödülünü aldı. Beş ayrı kez Altın Palmiye için yarıştığı Cannes Film Festivali ise 2008'de "harmanlanmış

estetik düşünüş ve teknolojik yenilikleri” için Oliveira’ya onursal Palmiye ödülünü layık görmüştür. 2014’de ise Oliveira’ya *Légion d’honneur* ünvanı verilmiştir.

Portekiz’de diktatör **Salazar** rejiminin sansürü nedeniyle uzun yıllar sinemadan uzak kalan **Oliveira** filmografisini iki aşamada tanımlıyor<sup>1</sup>. İlk aşama, belgesel ile kurgusal olanın diyalogundan oluşan “halk sahnesi”. Bu aşamada 1972 öncesi yaptığı belgeseller, kısa filmler ve *Aniki-Bóbo*’dan 14 yıl sonra yaptığı *O Pintor e a Cidade* (Sanatçı ve Şehir) filmi yer alıyor. “Burjuvazi sahnesi” adını verdiği ikinci aşamada ise çoğunlukla baskıcı bir toplum arka planında karşılığını bulamayan aşklar temalı filmler yer alıyor. *O Passado e o Presente* (Geçmiş ve Şimdi, 1972), *Benilde ou a Virgem Mãe* (Benilde veya Bakire Anne, 1975), *Amor de Perdição* (Lanetlenmiş Aşk, 1978), *Francisca* (1981), *Vale Abraão* (Abraham Vadisi, 1993), ve *O Convento* (Manastır, 1995) bu filmlerin başlıcalarıdır.

**Oliviera**’nın filmografisini tamamlayan diğer önemli filmleri ise: *Viagem ao Princípio do Mundo* (Dünyanın Başlangıcına Yolculuk, 1997), *La Lettre* (Mektup, 1999), *Je Rentre à la Maison* (Eve Gidiyorum, 2001), *Um Filme Falado* (Konuşan Film, 2003), *Belle Toujours* (Her zaman Güzel, 2006) *Cristóvão Colombo – O Enigma* (Christopher Columbus – Gizem, 2007), *Singularidades de uma Rapariga Loura* (Sarışın Kızın Tuhaflikları, 2009), *O Estranho Caso de Angélica* (Angelica Vakası, 2010), *O Gebo e a Sombra* (Gebo ve Gölge, 2012), ve *O Velho do Restelo* (Belem’li Yaşlı Adam, 2014)’dır.



**Oliviera**’nın son filmi olan *Belem’li Yaşlı Adam*, dünya prömiyerini 2014 Venedik Film Festivali’nde yapmıştır. **Teixeira de Pascoaes**’ın *Tövbekar* isimli romanından uyarılma olan filmde bahçede buluşan 4 karakter insanlık hakkında

<sup>1</sup> Bergan, Ronald. *Manoel de Oliveira obituary*. The Guardian, 2 Nisan 2015. ([link](#))

konusmaktadır. Bu karakterler, romanın yazarı **Teixeira de Pascoaes**, 16.yy Portekiz şairi **Luis de Camoes**, 19.yy romancısı **Camilo Castelo Branco** ve 17.yy İspanyol yazarı **Cervantes**'in kahramanı **Don Quixote**'dur. Filmin adında yer alan "Yaşlı Adam," **Camoes**'un Portekiz Keşifleri ile ilgili epik şiiri- "*The Lusíads*" da geçen bir karakterdir ve gemiler bilinmez diyarlara doğru yelken açarken olası lanetler konusunda onları uyaran ve bu çılgınlıkları için cesaretlerini kırmaya çalışan kişidir. Bu karakter Portekiz kültüründe yeniliklere karşı duran kişilere genellenmiştir. **Oliviera**'nın film hakkındaki yorumu da "yalnız Portekiz değil, insanlık durumu üzerine düşüncelerim" şeklindedir.<sup>2</sup>

1982'de yaptığı ve Porto'da uzun yıllar yaşadığı evden ayrılmak durumunda kalışını anlatan, bir aile biyografisi niteliği taşıyan **A Visitaou Memórias e Confissões** (Anılar ve İtiraflar) filminin ise ancak ölümünden sonra izleyici ile buluşmasına izin vermiştir. Nisan 2015'de **Oliviera**'nın ölümünün ardından Mayıs'ta Cannes Film Festivalinde bu filmin özel gösterimi yapılmıştır.

Asırlık bir sinema ustası olan **Manoel de Oliveira**'yı kendi düşünceleri ve onun için söylenenler üzerinden<sup>3</sup> hatırlayalım ve analım.

## OLIVEIRA'DAN

Film basit değildir  
Çünkü yaşam da karmaşıktır  
Ve sanat tanımlanamaz  
Yaşam tanımlanamaz  
Ve sanat karmaşıktır  
Ancak sen, hafıza,  
Sen yaşamı ve hayal gücünü uyarırsın  
Koruduğunla  
Seçimlerinle  
-tıpkı bir film gibi

Asla kendimden söz etmem. Kendimden söz ettiğim **A Visitaou Memórias e Confissões** (Anılar ve İtiraflar) filmim bile gerçekte benim hakkımda değildir. "Ben" aslında bir başkasıdır, önümde duran bir diğer kimsedir. Ben bir başkası hakkında konuşuyorum. Kendimizi bir aynadan yansıyormuşçasına görmemizi sağlayan bir çoğaltma işlemidir bu.

---

<sup>2</sup> Dale, Martin. *Manoel de Oliveira : 'O Velho do Restelo,' a Reflection About Mankind*. Variety, 20 Kasım 2014. ([link](#))

<sup>3</sup> Vidal, Nuria. *A Man Like a Tree*. Felix, 1992.

Daima başkalarının hikayeleri ardına saklanırsınız. Bize çekici gelen hikayelerin. Aksi takdirde onları seçmezdik...

Kendimi **Vertov** veya **Ruttmann**'a kıyasla **Pudovkin** veya **Eisenstein**'a yakın hissediyorum. **Rossellini**'nin hayran olduğum filmleri var, örneğin, **Atti Degli Apostoli** beni ciddiyeti ve gücüyle büyülemiştir. Kendimi sinema tutkunlarından oluşan bir aileye ait hissediyorum ve şu veya bu filmi gördüğümde sanki onların benden “çalınmış” olduğu hissine kapılabiliyorum, sanki yazar benden çok önce bazı şeyleri öngörebilmiş.

Sinema bir sanat mı? Sanat var mıdır? Eğer sanat varsa, sinema da gerçek ile düşü, elle tutulur eylemler ile tamamen hayali olanı yorumladığı için bir sanattır.

Kendi özgünlüğünüze inanın. İzleyici kitlesinin gözlerinizi kamaştırmasına (genelde aldaticıdır) izin vermeyin. Sinema bir araçtır. Ürettiğim şey gerçekliğin bir portresidir: burada, orada, bugün veya yarının gerçekliğinin; benim yeniden üretmeyi, daha kesin bir deyişle resmetmeyi istediğim gerçekliğe en yakın olan gerçekliğin portresidir. Sinema en nihayetinde anıları kaydetmek için bir araçtır. Birilerinin zor olsa da izleyicinin zevkini biçimlendirmesi gerekir. Louvre'u ziyarete giden pek çok insan vardır, belli niteliklere sahip olan ama bunları kullanmayan. İnsanların bu niteliklerini kelimenin kötü anlamıyla değil ama iyi anlamıyla “kullanmaları” gerekir.



## TANIKLIKLAR

Eğer bazı şüpheler göz ardı edilecek olursa (bir başyapıt tüm eleştirilerin üzerinde yer alan bir yapıt değil, kendi eksiklikleriyle başa çıkabilen bir yapıttır), **Douro, Faina Fluvial** (Douro Nehrinde Çalışma Hayatı) bir başyapıttır. - Jose Regio

*O Pintor e a Cidade* (Sanatçı ve Şehir) üç kelime ile özetlenebilir: yetenek, samimiyet ve görsel zeka. – **Andre Bazin**.

Görüntülerin kelimelerle veya daha kesin söylemek gerekirse gerçekliği yorumlayan görsel-işitsel bir süreç ile yer değiştirmesi nedeniyle geleneksel sinemadan kopuşunu sergileyen *Amor de Perdição* (Lanetlenmiş Aşk), yönetmenin en çok polemik yaratan filmidir. – **Alves Costa**

**Manoel de Oliveira** parlak zekalı bir ilkindir. – **Paulo Rocha**

*Francisca*, **Manoel de Oliveira**'nın en güzel filmidir. Diyaloglar gerçekten muhteşemdir ve sinemada duyulmuş en iyi diyaloglar arasında yer alır. O'nu fazla edebi olmakla suçlayanlar bu filmi görmemiş olmalılar. **Oliveira**'nın tüm külliyatı, istisnasız ve kararlı biçimde modern olan bu diyalogların ilgi odağı olması içindir. – **Charles Tesson**

Kişisel görüşüme göre O, her şeyden önce bir yönetmendir ve ne zaman din hakkında konuşsa aslında filmler hakkında konuşmaktadır. Oldukça mantıklı, çünkü filmler daima bir inanç meselesidir. Eğer böyle bir inanç filmlerde mümkün ise, **Oliveira**'nın filmlerinde ifade bulan bu olağanüstü karşılaşmalar için *O Meu Caso (Benim Vakam)* kesinlikle benzersiz, sıra dışı ve korkunç bir örnek filmidir. – **Bill Crohn**

İki kez ölmek biraz olsun yeniden yaşamaktır, **Oliveira**'nın filmleri yaşamamıza yardımcı olurlar; ölümü hoşlukla hatırlatırlar çünkü yalnızca ciddiyetten hoşlanan bir “eski tüfek” tarafından yaratılmışlardır. **Oliveira** için filmler ne bir yüktür ne de bir şüphe, olsa olsa değerli bir önermedir. – **Serge Daney**

Bana bağlı olsaydı, asla popüler olmazdım. Tüm çalışmalarım kitlelere değil seçili bir azınlığa hitap etmektedir. Bizimle aynı sempati ve eğilimleri paylaşan kişiler yerine kitleler için yazanlar açısından bu kötü bir şans olsa gerek. – **Camilo Castelo Branco**

## HAREMDE DÖRT KADIN<sup>1</sup>

İlker Mutlu

“Tarihten kaçmak, namustan, doğruluktan, bilgiden kaçmaktır.”

“Büyük bir tarihi olmayan, böyle büyük bir tarihe dayanmayan toplumlar, hiç bir şart altında, bir büyük milli edebiyat-sanat yaratamazlar, böyle büyük bir edebiyat ve sanat yaratamadıkça da dünya edebiyat ve sanatının vardığı çizgiye katiyen ulaşamazlar.”

Kemal Tahir

'65 Türk Sineması için gerçekten de verimli bir yıl. Sene içinde yapılan 213 (Agâh Özgüç tespiti)<sup>2</sup> filmle “önlenebilir bir film enflasyonu” başlatan sinemamız, bu rakamı yıl be yıl, '70ler boyunca katlayarak artıracaktır.

Bu yıl, 50. yıl için film seçimi yapmakta da işimi hayli zorlaştıran bir yıl. Bir kere, tür sineması bu yıl çekilen filmler sayesinde çeşitlilik kazanmaya başlıyor. En fazla bir haftada çekilen, 'iç içe' yapılan 'konfeksiyon' filmler **Yılmaz Güney** ve **Tamer Yiğit** gibi yıldızların daha da parlamasına yol açarken, **Nuri Akıncı** adındaki bir yönetmen, **Hazreti Yusuf'un Hayatı** filmiyle 'din istismarı' furiasını başlatır. **Ertem Göreç** ilk grev filmimiz **Karanlıkta Uyananlar**'ı yapar. **Erdoğan Tokatlı**, sinemamızın en güzel aşk filmlerinden biri olan **Son Kuşlar**'ı çeker; ilk filmiyle büyük bir başarı yakalamıştır. Tiyatro sanatçısı **Haldun Dormen**, “Keşke devamı gelseymiş.” dedirtecek türden iki dikkat çekici eser bırakır: **Bozuk Düzen** ve **Güzel Bir Gün İçin**. **Duygu Sağıroğlu** 'iç-göç' öykülü filmlerimizin en başarılı örneklerinden birini verir: **Bitmeyen Yol**.

<sup>1</sup> Çıkış yılı 1965 olan filmin 50. yaşını 2015'te kutlamamız gerekirken, ilk sayımızda olduğu gibi, büyük ölçüde basılı yayın yapmanın güçlükleriyle ilintili gecikmemizin getirdiği güncellik kaybı nedeniyle okurlarımızdan bir kez daha özür dileriz.

<sup>2</sup> Özgüç, Agah. *Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı Yayını, 1988. s. 38.

Fevzi Tuna *Yasak Sokaklar*'ı, Atıf Yılmaz *Murat'ın Türküsü*'nü, Halit Refiğ *Kırık Hayatlar*'ı yapar. **Metin Erksan** neredeyse kendisini meslekten edecek derecede bir ticari bozguna dönüşen, değeri yıllar sonra anlaşılacak olan, tüm zamanların en iyi Türk filmleri listesinde daima kendine yer bulacak *Sevmek Zamanı*'nı; **Ertem Eğilmez** sinemalarda kapı pencere bırakmayan ve sürekli çekmek ve en sonunda *Arabesk* ile parodisini yapmak durumunda kalacağı *Sürtük*'ü çekerler. Ve **Yılmaz Güney**, **Duygu Sağıroğlu** yönetiminde, genelde eleştirilenlerin atladığı bir rolde duygu yüklü oyunuyla ön plâna geçer: *Ben Öldükçe Yaşarım*.

Anlayacağınız, malzeme bol. Tercihim (tutkunu olduğum için) **Yılmaz Güney**'li *Ben Öldükçe Yaşarım*'dı, ama son yıllarda yeniden merak saldıgım **Kemal Tahir** romanları elimden tuttu, beni *Haremde Dört Kadın*'ın 50. yaş gününü kutlamaya götürdü.



1910'da İstanbul'da doğup, 1973'te İstanbul'da yaşamını yitiren yazarımız **Kemal Tahir**, deniz yüzbaşı ve **Sultan II. Abdulhamid**'in yaverlerinden olan babasının görevleri nedeniyle ilk eğitimini Türkiye'nin çeşitli yerlerinde tamamlar. Galatasaray Lisesi'nde 10. sınıftayken öğrenimini yarıda bırakıp çeşitli işlerde çalıştıktan sonra, İstanbul'da Vakit, Haber, Son Posta gazetelerinde, Yedigün ve Karikatür dergilerinde çalışır. Karagöz gazetesinde başyazarlık, Tan gazetesinde yazı işleri müdürlüğü yapar. 1938'de **Nâzım Hikmet**'le beraber Donanma Komutanlığı Askeri Mahkemesi'nde 'askeri isyana teşvik' suçlamasıyla yargılanır. 15 yıl hapse mahkûm olur. 12 yıl muhtelif cezaevlerinde yatıp, 1950'de genel af'a özgürlüğüne kavuşur. Özellikle hapishane günlerindeki gözlemleri, klasikleşmiş romanlarına temel oluşturacaktır. İlk kitaplarında daha çok köy sorunlarına eğilen yazar, daha sonra Türk tarihinin ve özellikle yakın tarihin olaylarını ele alır. *Devlet Ana, Kurt Kanunu, Rahmet Yolları Kesti, Yorgun Savaşçı, Bozkırdaki Çekirdek* bu kitaplara örneklerdir.

Neden **Kemal Tahir**'le giriş yapıyoruz filme? Çünkü, hikâyenin çıkış noktası filmin yönetmeni olan **Halit Refiğ**'e ait olmasına rağmen, senaryoyu geliştiren ve içerisine o son dönem Osmanlı toplumu hakkındaki fikirlerini serpiştiren, diyalogları şekillendiren **Kemal Tahir**'dir.

“...**Gurbet Kuşları**'ndan sonra bir ileri adım, bir farklı adım atmam söz konusu olduğunda tarihi-gerçekçi bir film yapmayı düşündüm. Bizi özellikle batı toplumlarından ayıran tarihi farklar nerede gözükmüyor?... **Kemal Tahir**'in bir ön çalışması vardı. İttihat ve Terakki'nin dört kurucusunun Tıbbiye'deki ilk toplantılarıyla başlamaktaydı hikâyesi... Tarihi gerçekçilik açısından çok ilginçti. Fakat benim yapmayı düşündüğüm şeye sığmayacak bir genişlikteydi.”<sup>3</sup>

**Halit Refiğ**'in yukarıdaki itirafı, **Kemal Tahir**'in elinin, senaryo üzerinde daha yoğun bulunması *Haremde Dört Kadın*'ı çok farklı yerlere, hatta belki de tarihsel-gerçekçilik adına en iyi filmimiz olma seviyesine taşıyacağını akla getiriyor.

Film, ağaçlık bir görüntünün üzerine 'Aralık 1899' yazısının düşmesiyle başlar. Çevirmeye devam eden görüntü neticesinde buranın büyük bir yalının bahçesi olduğunu anlarız. İngiliz Elçiliği mensuplarından Bay Hopkins, Sadık Paşa ile görüştürülmek üzere getirilmiştir. Arap uşak onları içeri alırken, Paşa

<sup>3</sup> Türk, İbrahim. *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. Kabalcı Yayınevi, 2001. s.190-191.



(Unutulmaz *Samî Ayanoğlu*. Fatih'i canlandırmasıyla bilinir) haremde üç karısının yardımıyla giyinmektedir. Onu hazırlayan zevceler, sürekli olarak iltifatlarda bulunurlar: “Allah kılıcınızı keskin etsin.”, “Tuttuğunuz altın olsun.”, diyerek. Paşa mendil aranır. Aslında arandığının başka bir şey olduğu bellidir. İşlerine yetişemediklerini söyleyerek zevceleri azarlar ve onlara dördüncü karyı getirmenin şart olduğunu söyler. Kadınlar buna üzülecekleri yerde sevinir, hatta daha fazla kadın gelmesini desteklerler. Bir parça Paşa'ya yaltaklanma da vardır bu destekte.



Mekân olarak özellikle dev bir konak seçilmiştir. Her taraf zengin eserlerle, dev tablolarla doludur. Paşa'nın haremde konukların alındığı odaya ilerleyişi bitmek bilmez bir geçiştir dolayısıyla. Yol boyu Arap uşanın “Destur!” komutu ile koşturarak hizaya giren uşaklar, yalının çalışanları saygıda kusur etmezler. Sıranın sonunda da haremde doktoru (**Cüneyt Arkın**) ve Paşa'nın yeğeni Rüştü (**Tanju Gürsu**) vardır. Paşa doktora “Bir ikisini tahtalıköye gönderemedin ki. Yazıklar olsun.” diye lâtife yapar. Çok sevdiği yeğenini de över. O ayrılırken yeğeni doktoru kenara çeker ve ona dayısının karıları gözden çıkardığını, onun da

haremdkilerin canlarını alacağı değerdirmesini yapar. Doktor bu şakadan hoşlanmaz.

Elçilikten gelen konuk Bay Hopkins, elçinin 200.000 altın istediğini söyler. Paşa bu duruma söylenmeye başlayınca da aracı, Padişah'ın Paşa'yı dinleyeceğini, isterse ondan bu parayı koparabileceğini söyler. Sadarete rüşvet almış başını yürümüştür. Paşalar adına yürüyen söylentilerin kendisine de dokunacağını anlatır öfkeyle.

Bu arada haremdaki durumların ilk sahnedeki gibi olmadığı anlaşılır. Paşa'ya ağız yaparak yağ çeken kadınlar, onun karşısına saçları çözümlü çıkan evin çalışanlarından Ruhşan'ı (**Nilüfer Aydan**) paylarlar. Dördüncü olarak geleceğinden şüphelendikleri odur. Üzerine o kadar gelirler ki, en sonunda kız onlara "Cariye parçaları! Satılmış etler!" diye bağırır ve saldırıya uğrar. Tüm yalı kadınlarının düşmanlığını kazanmıştır.

Kavga esnasında numaradan baygınlık geçiren Mihrengiz (**Birsen Menekşeli**) aşık olduğu doktorun bu vesileyle odasına gelmesini sağlar. Ona kaçmayı teklif eder. Doktora Sadık Paşa'nın amcası olduğunu ileri sürerek Mihrengiz'e kendisine gelmesini söyler. Hâlbuki bir gece şeytana uyup birlikte olmuşlardır.



Doktor bundan pişmanlık duymaktadır. O odayı terk edince gelen en büyük cariye, güçlü ve entrikacı Şevkidil (**Ayfer Feray**), ona üzülmemesini, gerekenin yapılacağını söyler ve lezbiyen bir ilişkiyi çağrıştıracak derecede yakınlaşırlar. Doktor Cemal, aslında Ruhşan'a âşıktır ve bitirmesine bir yıl kalan Tıbbiye'den mezun olur olmaz kızı Paşa amcasından isteyecektir.

Nihayet bomba patlar: Paşa Ruhşan'ı dördüncü kadın olarak almakta kararlıdır. Daha yeni onunla kavga eden ve bir de hakaret işiten kadınlar, bu haber üzerine harekete geçerler. Kızın gelinliğini dikmek için gelen Frenk terzi kadına (**Gülbin Eray**), onu getiren kadın Paşa'nın hanımlarını takdim eder: "Arap güzeli Şevkidil Hanım, Boşnak güzeli Gülfem Hanım, Çerkez güzeli Mihrengiz Hanım. Dünya güzelleri." İki taraf da birbirlerini kendi usullerince selâmlarlar. Terzinin onun için geldiğini bile bile, Şevkidil misafirlere kahve yapmak için Ruhşan'ın bulunmasını emreder.

Bu arada Gülfem'in sürekli aracılar Paşa'dan hamile kalmak için getirttiği tuhaf ilaçlar, filmin hoş anları. Hâkimiyetin elden gitmeye başladığını görmezden gelen bir kadının zaten gidene elde tutma çabaları filmin tebessüm ettiren sekanslarını oluşturuyor.

Hiçbir şeyden habersiz halde terzinin alındığı odaya gelen Ruhşan, burada, misafirlerin önünde sözlü saldırıya uğrar ve dayı dediği, babası yaşındaki adamı baştan çıkarmakla suçlanır. Doktor Cemal'e kötü haberi, kıza olan aşkını bilmeyen arkadaşı Rüştü verir. Doktor yıkılmıştır. O esnada Arap uşak (haremağası), Cemal'e, Paşa'nın çağırdığını haber verir. Huzura çıkan Cemal'e Paşa, onlardan üç kişinin yakalandığını söyler. Cemal tedirgin olunca Paşa düzeltir ve onların mektebinden demek istediğini belirtir. İsimlerini vererek yeğenin ağzını arar. Paşa bu tür insanları tanımaması gerektiğini tembihler ona.

Paşa'nın dördüncü kadını istemesinin asıl sebebi çocuk sahibi olmaktır. Entrikanın bininin bir para olduğu İstanbul'da yerine göz dikenin haddinin hesabının olmadığını anlatır Şevkidil Hanım'a. Kendisine darılmamalarını ister. Bu çocuk meselesi harem kadınlarını ahlâksız ilişkilere zorlar. Hatta Gülfem, bu amaç uğruna Paşa'nın yeğeni Rüştü'yle birlikte olmayı bile kafaya koyar.

Filmde modernleşme ve alaturka karşılaşmasını, harem kadınları ile Frenk terzinin bir araya geldiği sahneler temsil eder. Bir sabah erken uyanan terzi, yalıda kadınlara bakınırken hepsinin aşağıda namaz kılmakta olduklarını görür. Günlerden cumadır ve tatildir. Kadını da çalıştırmaz ve birlikte gezmeye çıkarlar.

Ona merak ettikleri Avrupaî yaşantıyı sorarlar. Bir noktada konu Jön Türklere gelir ve kadınlar ürker. Hatta onları Osmanlı olmamakla, padişah düşmanı kaçaklar olmakla suçlarlar.

Büyük olayların başlangıcını ateşleyecek olan, Frenk terzinin isteğiyle gerçekleşen yılbaşı gecesi kutlaması da bu karşılaşmalardandır. Paşa'nın karşısında döktürüp hünerlerini sergileyen harem kadınları, dansta Frenk terziyle yarışmaya kalkarlar. Gülfem o gecenin kargaşasında Rüştü'yle birlikte olmayı kafaya koymuştur. Gecenin en coşkulu anında Paşa saraydan çağrılır. Rüştü'nün gizlendiği odayı haber alan Şevkidil, onu basıp ağzından lâf almaya gider. Ama beklediğinin yerine gelenle yetinmeyi bilen Rüştü'nün avı olacaktır. Hatta Şevkidil'i Ruhşan'dan kıskanarak takip eden Mihrengiz de aynı gece Rüştü'nün ağına düşecektir. Geceyi kapatırken Frenk terzinin kadehini kaldırarak söylediği söz çok anlamlıdır: "Yaşasın yirminci yüzyıl!".

Osmanlı üzerinde İngiliz ve Alman hâkimiyeti için bir mücadele sürüp gitmektedir. Rüştü'nün ayarladığı bir görüşme neticesinde İngiliz elçisi aracılığıyla rüşvet alan Paşa, olayı onlar lehinde çözeceğine dair söz verir.

Düğün yaklaşırken kendisini kurtarması için aşığı doktor Cemal'e mektup yazan Ruhşan, mektubu Şevkidil'e yakalatır. Şevkidil şantaj amaçlı olarak mektubu saklar.

Bu arada Cemal'in Jön Türk arkadaşı Emin (**Önder Somer**), evlerine yapılan bir baskından yaralı kurtulmuş halde Cemal'e sığınır. Cemal, oraya bakılmayacağını düşünerek arkadaşını hareme saklar. Paşalar arası rekabet neticesinde eline geçen kozu kullanmak isteyen Almancı Nizamettin Paşa, adamlarını Sadık Paşa'nın yalısına göndermiştir. Paşa evini arattırmak istemez. Ama sonunda izin verir. Amacı diğer paşanın yalan yere attığını düşündüğü çamuru tersine çevirmektir. O arada yaralı adamın Jön Türk olduğunu anlayan harem kadınları bir anda ona düşman kesilirler ("Jön Türk gâvuru! Padişah düşmanı!"). Adamın kendini savunması, hürriyet istediklerini ve bu rezil şartlardan onları hürriyetin kurtaracağını anlatması da kar etmez. Haremağasını gönderir ve Paşa'ya haber vermesini isterler. Arap, diğer paşanın adamları gider gitmez telaşla Paşa'nın huzuruna gelir ve haremden Jön Türk olduğunu, onu hareme doktor Cemal'in soktuğunu söyler.

Paşa Cemal'i arkasına katıp hareme gider. Ama yaralı adam ölmüştür. Paşa olay duyulursa hepsini geberteceğini söyleyerek haremi tehdit eder. Çıkar yolu

kalmayan Cemal, Jön Türklerle birlik olduğunu amcasına itiraf eder. Ama amcasına isim vermez. Ona davasının haklılığını anlatmaya çalışır. Filmin en önemli ve bence **Kemal Tahir**'in birebir Türk aydınlarını sorguladığı sahnesi de burada gerçekleşir. Paşa, amaçlarının halkın, Anadolu'nun mutluluğu olduğunu anlatmaya çalışan yeğenini "Anadolu'yu seviyorsunuz da İstanbul'da işiniz ne? Niçin Avrupa'ya atıyorsunuz kapağı?" diye çıkışır. "Yılanın başı İstanbul'da." diyen yeğenin bu lafı bardağı taşıran son damla olur. Paşa akrabası olduğu için sadece onu kovmakla yetinir.



Nizamettin Paşa'nın adamıyla (**Hüseyin Baradan**) yalı bahçesinde bir araya gelen Rüştü, Paşa'nın aradan çıkarılmasına karar verildiğini, buna bahane olarak yeğeni Cemal'in Jön Türk oluşunun kullanılacağını öğrenir. Buna yardımcı olursa taltif olunacaktır. Hem Paşa'nın tüm mal varlığı ve haremi de ona kalacaktır. Rüştü'nün kafası yatar buna. Olay için düğün gününü belirlerler. Yalıda geçen, iyi düzenlenmiş, kalabalık düğün sahnesi boyunca kurulan düzenin gelişimi de yerinde bir gerilimle verilir. Kadın kılığında, çarşafıyla düğüne sızan doktor Cemal, kalfa kadını bayıltarak gelin odasına girer. Ruhşan'ı kaçırmaya gelmiştir. Beraberce bir Fransız şilebine binip, Paris'teki arkadaşlarının yanına gidecek, mücadeleye oradan devam edeceklerdir.

Rüştü, Nizamettin Paşa'nın adamlarını içeriye alırken, hiçbir şeyden haberi olmayan Paşa, hevesle gerdeğe hazırlanmaktadır. Doktor Cemal ise Rüştü'nün bulaştığı tertibi anlamıştır ve bunu Paşa'ya haber vermek ister. Kızı gönderip geriye döner. Baskında çıkan çatışmada, Cemal'in de yardımıyla Paşa tüm

düşmanlarını alt eder. Hatta buna âlet olduğunu anladığı yeğeni Rüştü'yü de alnından vurur. Harem kadınlarının “Vurun şu ırz düşmanı Jön Türk'ü!”, diyerek işaret ettikleri Cemal'e silâh doğrultanları Paşa durdurur ve Cemal'in gitmesine izin verir. Ama bu defa da ona iflâh olmaz bir aşkla bağlı Mihrengiz Hanım karşısına çıkacak ve başkasına gitmekte olan sevdiğini böğründen bıçaklayacaktır. “Bir Jön Türk'ü öldürdüm! Padişahım çok yaşa!” nidasıyla yere kapanan Mihrengiz Hanım, gözyaşlarına boğulur. Ruhşan dışarıda, karanlıkta gözü geride, hâlâ Cemal'i beklemektedir.

Yukarıda neredeyse tam bir özetini verdiğim filmin jeneriğinde senaristin kimliği geçmez. **Halit Refiğ**, yukarıda alıntı yaptığım söyleşi kitabında bunu **Kemal Tahir**'in özellikle istediğini, sinemada isminin anılmasını istemediğini, salt romancı olarak tanınmak istediğini belirtiyor (s. 193).

Sadık Paşa, filmde özellikle karikatürize edilmiş, ama ilginç bir şekilde filmin dramatik yapısını da (**Samî Ayanoğlu**'nun dengeli oyunu sayesinde) zedelemeyen bir tiplere. Padişaha sadakati söz konusu olduğunda gerçekten adı gibi sadık, ama iş takibi adına yabancılardan rüşvet almaktan da geri durmayan Paşa, aslında yaptığı çoğu şeyi kendisinin ve ailesinin namını korumak adına yapıyor. Rüşvet alması, maiyetinin rahatının devamını sağlayabilmek adına; yeniden evlenmek istemesi, bir çocuk sahibi olabilmek adına; filmin sonunda Cemal'in gitmesine izin vermesi, ailesinin şerefini (siyasî açıdan) korumak adına. Eşlerine ve çalışanlarına karşı tatlı-sert yaklaşımı hayli sempati toplarken rüşvetçi kişiliğini göz ardı ediveriyorsunuz.



Filmin oyuncularını genelde iyiler ve rollerinin hakkını veriyorlar. Ama çoğu karakter o yıllar Türk Sinemasındaki ortak probleme kurban giderek iki boyutta kalıvermişler. Bunun yine dönem alışkanlıkları göz önüne alındığında mucizevî şekilde aşıldığı karakterler, haremın eskiden gelen üç kadını Şevkidil, Gülfem ve Mihrengiz hanımlar. Bu karakterler yaratılırken ortaya konan temel unsurlar üç kadın oyuncu (sırasıyla **Ayfer Feray**, **Pervin Par** ve **Birsen Menekşeli**) tarafından öyle maharetle taşınıyor ki, onların sahneleri boyunca en ufak bir sarkma hissi geçmiyor seyirciye. Hatta özellikle **Pervin Par** ve **Birsen Menekşeli** sanat hayatları boyunca canlandırdıkları ve onlarla özdeşleşen tiplerin hayli dışına çıkıyorlar. Tam olarak gösterilmese de kadınlardan ikisi arasında yaşanan lezbiyen ilişki de sinemamızda bir ilktir.

*Haremde Dört Kadın*, tam da yeni bir yüzyılın arifesinde geçer. Bu da bir anlayışın, yaşam tarzının, politikanın bitip, yenisine kapı açılmasının bir nevi metaforudur. “...film, bir çeşit saf, halisane batıcılığın da acı sonunu göstermektedir.”<sup>4</sup>

Film, Türkiye’den önce İtalya’da, davet edildiği Sorrento Film Şenliği’nde gösterilir. Türkiye’deki ilk gösterimleri iç açıcı olmaz. Halk esprilere gülmez. Filmi yarıda bırakır. 1966 Antalya Film Festivali’ndeki gösterimde, daha filmin başlarında gerici makine dairesini basıp filmi parçalar. Jüri göremez bile filmi. 1974’te, **İsmail Cem** TRT’nin başındayken televizyonda gösterilir film, iş siyasî hadiseye döner. Sorumlular hakkında soruşturma açılması gündeme gelir. Neticede film, yapımcıları açısından ticarî bir fiyasko halini alır ve hayli karalanır.

Günümüzden bakıldığında, *Haremde Dört Kadın*, anlatısı bakımından, meseleyi ele alış tarzından ve ilginç oyunculuklardan kaynaklı nedenlerle izlemeyenler için cazibesini korumaktadır. **Metin Bükey**’in müzikleri de dönem atmosferinin yaratılmasında hayli katkı sağlar. Tek bir sahne (İngiliz elçisiyle pazarlık sahnesi) dışında tümüyle tek bir mekânda geçmesine rağmen asla teatralleşmemesi de yönetmenin ayrı bir ustalığı. Eli yüzü düzgün bir kopyası günümüze ulaşmış bulunan film, meraklılarının keşfini bekliyor.

---

<sup>4</sup>a.g.e., s.197.

## SON KUŞLAR<sup>1</sup>

İlker Mutlu

"Siz ki tek başınıza  
Aşk dediğimiz büyük, acılı gölgeyi  
Gözlerinizde taşıyarak  
Başkaları bilmesin diye  
Birbirinize olsa bile  
Anlatamadan sevgiyi  
Siz son kuşlarsınız  
Terk edilmiş, kimsesiz kuşlar  
Nasıl taşıyabilir yumuşaklığınızı dünyamıza  
Yorgun ve katı avuçlarında..."

1960'lı yıllar boyunca sonradan Yeşilçam'ın kendi piyasasının bile bir enflasyon ortamı olarak tanımlayacağı patlamayı oluşturacak şekilde, her geçen gün yapılan filmlerin sayısı artmış ve bu durum pek çok heveslinin de sinema dünyasında önünü açmıştı. Artık tek yönetmen dönemi çoktan geride kalmıştı. Tiyatrocular dönemi de bitmiş ve nihayet sinemacılar dönemi başlamıştı **Lütfü Akad**'larla. Artan film sayısı ile birlikte oyuncuların, yapımcıların ve yönetmenlerin de sayısı artıyor ve beraberinde bir çeşitlilik ortamı oluşuyordu. Kaçınılmaz olarak yeni türler, anlatılar, hatta deneysel işler girdi sinemamıza.

1966 yılı bu patlamanın tavan yaptığı bir yıldız ve üretilen film sayısı artık 50'lerdeki gibi iki basamaklı sayılarla ifade edilmiyordu. Tam 229 film yapılmıştı ve bunların hepsi de gösterime girdi! Bu, **Nijat Özön**'ün dediği gibi

---

<sup>1</sup> Çıkış yılı 1965 olan filmin 50. yaşını 2015'te kutlamamız gerekirken, ilk sayımızda olduğu gibi, büyük ölçüde basılı yayın yapmanın güçlükleriyle ilintili gecikmemizin getirdiği güncellik kaybı nedeniyle okurlarımızdan bir kez daha özür dileriz.



“...bunalımın önlenemez bir duruma gelmekle kalmayıp, kötü bir sona doğru hızla yaklaştığını da gösterdi. Bu, artık yılda bir düzineden fazla film çeviren yönetmenlerin, üç düzineye yakın senaryo yazarın, iki düzineden fazla filmde oynayan bir avuç yıldızın meydana getirdiği ve her bakımdan dökülen bir sinemadır.”<sup>2</sup>

Genele vurulduğunda bu böyledir, ama istisnalar da vardır ve o film enflasyonunda sinemamızın birkaç başyapıtı da ister istemez ortaya çıkar. James Bond taklitlerinin, sulu güldürülerin, Yeşilçam’ın olmazsa olmazı melodramların en pespayelerinin, yabancı film aktarımlarının ve din istismarı filmlerinin cirit attığı yılda öne çıkan ve ileriki sayılarda da 50. yaşlarını kutlamaya devam edeceğimiz istisnalardan biridir *Son Kuşlar* (Erdoğan Tokatlı, 1966).



<sup>2</sup> ÖZÖN, Nijat. *1895-1966 Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1968. S.190.

*Son Kuşlar*, *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966), *Umutsuzlar* (Yılmaz Güney, 1971), *Utanç* (Atıf Yılmaz, 1972) ve *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1978) gibi artık yapılmayan o güzelim aşk filmlerinden biridir. Adı geçen diğer filmlerden ayrılan yanı inadına, alabildiğine gerçekçi olmasından gelir. Diğerleri (hatta biri muhteşem bir edebiyat ürününün uyarlaması olmasına rağmen) dram yaratmak adına rastlantılara, bir parça (ama o filmlere yakışan) zorlamalara yer verirler. *Son Kuşlar*'da bu böyle değil. Her şey, bir belgesel netliğinde hayatın içinde yürüyüp gidiyor. Hatta bazı anlarda öteki, o bildiğiniz, müptelâsı olduğunuz aşk filmlerine dönmesini istiyorsunuz!

*Son Kuşlar* pek çok sahnesinin kurgusunda İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerine öykünüyor. Bunu saklamıyor da. Bir film çekme özgürlüğü tanınan her genç yönetmen gibi bu ilk filmine bütün tutkusuyla, hayranı olduğu anlatımı döşemiş **Erdoğan Tokatlı**. Ama bu bilinçli seçim filmi bir an bile zedelemiyor ve filmin çekiciliği de büyük oranda orada saklı. **Ediz Hun**'un ve **Selma Güneri**'nin saf, henüz örselenmemiş, samimî oyunları da filmin değerine değer katan bir diğer unsur.



Ayşe Şasa'nın *Tren* adında bir öyküsü **Tokatlı** ve **Mualla Özbek** tarafından senaryoya uyarlanmış. Aslen modacı olan ve modadan kazandığı parayı akıllıca sinemada değerlendiren **Mualla Özbek**, adını bilinçli olarak senarist kısmına yazdırmış olmalı. Yani bence senaryo **Tokatlı**'nın. Ama Yeşilçam'ın en usta kalemlerinden olan **Şasa**'nın hikâyesi de muhtemelen sinematografiktir.



Tren gerçekten de filmde üçüncü bir başrol gibi düzenli aralıklarla karşımıza çıkmakta. Oğuz'un (**Ediz Hun**) oturduğu evin hemen önünden, her seferinde bütün evi tekerleklerinin gürültüsüyle doldurarak geçer tren. Tren garları âşıkların buluşma yerleridir; orada oynar, koşturur, sevişirler. Buluştukları tepelerden, kırlıklardan trenleri seyrederek. Oğuz mühendis olarak görev yaptığı ile trenle gider. Tren onları ayırır, birleştirir. Sinemaya ne kadar yakışan bir unsurdur tren...



Biraz ikinci derecede kalsa da başrollerden biri de vapurundur; hakkını yememeli. Oğuz kitapçada karşılaştığı, parası yetmediği için istediği aşk romanını alamayan Ayşe'ye (**Selma Güneri**) o romanı hediye etmek ister ve satın alır. Kitabı vermek için peşine düştüğü Ayşe vapura binince mecburen o da vapura atlar. Vapur, okuldan evine dönerken Ayşe'nin bindiği araçtır ve bir süre sonra âşıkların bir araya gelme noktalarından biri haline gelir.

İstanbul'u unutmamalı. Henüz betonun teslim almadığı İstanbul'dan ne güzel görüntüler yakalamıştır **Ali Uğur**. Ve o çaresiz aşka ancak İstanbul yakışır. İstanbul sokaklarında geçen uzun takip sahneleri, İstanbul 60'ların İstanbul'u olduğu için güzeldir ayrıca. İki başrol oyuncusunun taze güzellikleri İstanbul'unkine ekli bir motiftir karşımızda.

Birbirinden değerli oyuncularla çalışmıştır yönetmen ama seyirciyi şaşırtmayı başarır rol dağıtımıyla. Alıştığımız rollerin dışında oynatır onları. Köylü anası olarak alıştığımız **Aliye Rona**, sosyetik bir annedir. Sinema hayatı boyunca neredeyse hiç kötü kadın oynamamış **Pervin Par**, fettan, zengin koca avcısı bir dilberdir. Yine **Nurhan Nur** da benzer bir şekilde kullanılır filmde. **Tuncel Kurtiz** genelde kötü adamları canlandırdığı 60'lardaki tek iyi adam rolünde, Oğuz'un yakın arkadaşı mimar Turgut olarak, top sakalı ve sınıf atlamış entel görüntüsüyle ekrandadır...

Film, Oğuz'un trenle İstanbul'a gelişiyle başlar. Garda kendisini özlemle bekleyen annesine (**Şükriye Atav**) sarılır heyecanla. Ve Haydarpaşa'nın merdivenlerinden inip vapura binerek kendi semtlerine geçerler. Filmin iki ezeli aktörü tren ve vapurun da ilk karşılaşması gerçekleşir böylece. Tren ve vapur, âşıklar ve umutlar şehri İstanbul'un simgeleridirler adeta.

Eve geldiklerinde daha yorgunluğunu atamamış Oğuz'u, biraz da meraklı komşularına şişinerek göstermek için balkona çıkarır annesi. Oğuz bu zoraki reklamdan hoşlanmaz ama annesini de üzmemek ister. İster istemez İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinin evlerini, iç içe geçmiş mahallelerini ve oradaki insan davranışlarını hatırlatır bu sahne. Oğlunun mühendis olduğunu vurgulamak suretiyle satışını yapmak ister anne, çünkü bir yandan da onu evlendirmek, rahata ermek istemektedir.

Ertesi gün teknik bir kitap almak için gittiği kitapçada cebir kitabı soran, lise son sınıf öğrencisi Ayşe ile karşılaşır. Kız ilgisini çekmiştir. Utangaç bir kişiliğe sahip olan genç kız ona bakmaz bile ve kitapçada cebir kitabına bakınırken ilgisini

çeken ama almaya parasının yetmeyeceği bir aşk kitabını karıştırmak ister. O esnada kitapları düşürür ve kitapçıdan azar yer, kaçır. Olayı gören Oğuz aceleyle, kendi kitabının yanında o kitabı da alır ve kıza yetişmek için dükkândan fırlar. Aslında o da kız kadar olmasa da utangaçtır ve kıza bir türlü kitabı veremez. Takip otobüste, vapurda devam eder ve kızın mahallesinde son bulur. Kitap Oğuz'un elinde kalmıştır.

Nihayet eve gelip kendisini yorgun bakışlarla karşılayan annesine (muhteşem **Ayfer Feray!**) gülümseyip içeriye geçen Ayşe aynada saçlarını düzeltmekten ve pencereden sokağı, bir de Oğuz'u kontrol etmekten kendini alamaz. Baba (kurt **Kenan Pars**) odasından çıkıp geç kalan kızına hesap sormak ister ama Ayşe kitap baktığını söyleyerek ayrılır. Baba, anneye "Artık bu kıza da göz kulak olmalı. Bu da azdı." der. Anne onu "Bu Nesrin gibi erkek delisi değildir." diyerek yatıştırır ama kızını uyarmaktan da geri kalmaz.

Burada babanın kişiliğinde değinmek istediğim bir tespitim var. Bizim insanlarımızda, özellikle işçi kesiminde, alt tabakada sıkça görülen bir özellik bu: ikiyüzlülük! Gerçekten de kızlarının üzerine düşen, onları korumak perdesinin önünde dayı dayı konuşan, onları hırpalayan, azarlayan, döven baba aslında çalışmayı sevmeyen, karısının eline bakan biridir ve kızlarına "devlet kuşu" talipler çıktığında eğilip bükülüverir birden, kızlarını âdeta satar.

Filmin iki başkarakteri, âşık Oğuz ve Ayşe haricinde herkesin üzerine sinmiştir bu ikiyüzlülük ve film ön plânda yakıcı bir aşkı anlatır görünmekteyken, aslında insanımızın bizim asla kabullenmeye yanaşmadığımız bu yanını anlatmaktadır. Anne, oğluna yaklaşımında sahtekârdır; çünkü evlenmesini, yanında olmasını kendisi için istemektedir. Oğuz'un mimar arkadaşı sahtekârdır; aslında olmadığı bir kişinin pozuna bürünerek "entel sakalı" bırakmıştır, kendini olduğundan yüksek gösterme çabasındadır. Ayşe'nin annesi, sınıf atlama gayretkeşliğinde babadan aşağı değildir; ama kızlarına mağduru oynar, kendini acındırır. Zengin damat adayları evin güzel kızlarına âşık değillerdir aslında, onları arzu nesnesi görürler ama bunu zenginlikleriyle, cahil yanlarıyla örterler. Ablayı alan damat, küçük kız kardeş Ayşe'yi akrabası yaşlı bir kalantora pazarlamaya çalışır; asıl amacı o adam aracılığıyla kötü giden işlerini hale yola koymaktır. Bu liste böyle gider.

Kaldığımız yerden devam edersek, Ayşe odasına geldiğinde başından bir şeyler geçtiğini anlayan ablası Nesrin (**Pervin Par**) kendisine ne olduğunu sorunca,

peşine birinin takıldığını söyler. Nesrin'in lâfı ise hayata bakışını özetler niteliktedir: "Aa, deliye bak. Bunda korkacak ne var? Hem belki de iyi bir kısımettir."

Oğuz'un annesi oğluna komşu kızlarının fotoğraflarını taşımaktadır. Özellikle beğendiği bir tanesini ona çok över. Oğuz onu, kırmaktan sakınan bir gülüşle karşılar ama niyetli olmadığını da belli eder.

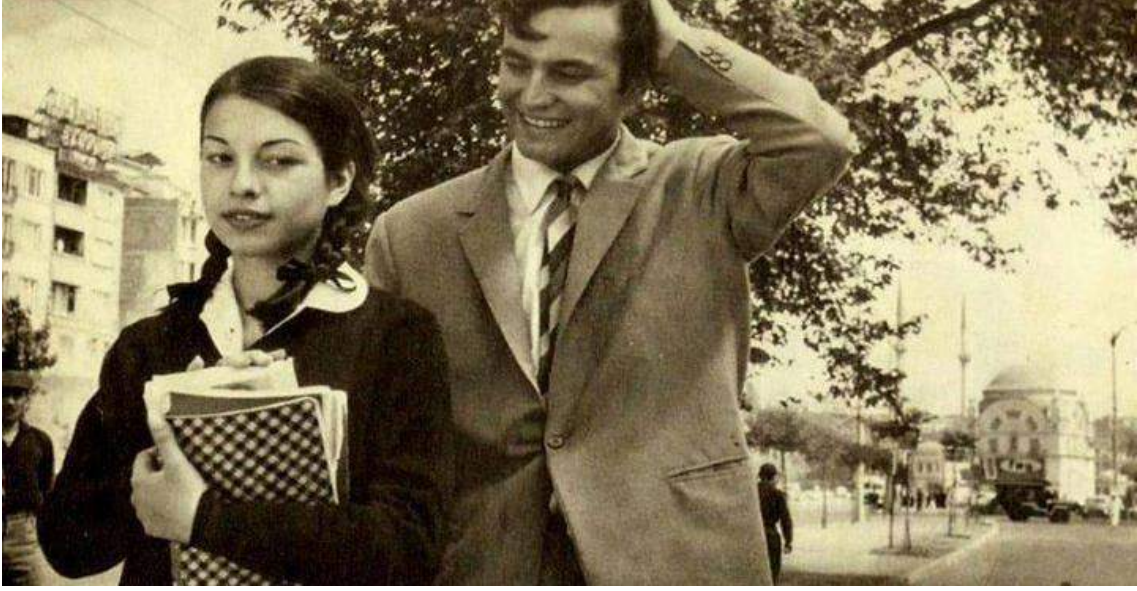
Bir gün yine Ayşe'yi takip ederek onla konuşma şansını dener Oğuz. Bu şansı vapurda yakalar. Önce ondan kaçan Ayşe, utangaçça da olsa sonunda yaklaşmasına izin verir. Oğuz bir gün önce veremediği romanı bahane ederek konuşma açar ve tanışırlar. Acemi bir cilveyle kendisinden uzaklaşmaya çalışan kızı güldürmeyi başarır. Okula bıraktığı kızla çıkışta buluşmak üzere sözleşirler.

Okuldan geç çıkan Ayşe'ye onu epeyce bekleyen Oğuz'un çatmasıyla âşıklar ilk kavgalarını ederler. Hâlbuki verdiği romanı arkadaşları almıştır kızın elinden. Bu defa öfkesini yansıtırma sırası Ayşe'dedir; çünkü Oğuz kitabın içine yazı yazmıştır ve Ayşe bunu arkadaşlarına açıklayamamıştır. Kızın mahallesine yaklaştıklarında bir apartman girişinde dururlar ve Ayşe film boyunca ettiği nadir isyan konuşmalarından birini yapar: "Eve gitmek istemiyorum. Ablam, annem, babam, hiçbirini görmek istemiyorum. Görmek istemiyorum." Durur ve saatine bakar. "Gene geç kaldım." Sessiz bir ilerleyişin sonunda Oğuz ertesi gün ayrılacağını söyler. Veda yoktur, kimse konuşmaz. Ayşe suskunluk içinde eve gider. Odasının penceresinden gizli gizli Oğuz'un ardından bakar. Yeşilçam aşk filmlerinin en etkili, hem de süsüzlüğüyle, netliğiyle etkili sahnelerinden biridir izlediğimiz.

Oğuz, aralarındaki şeyin adını koymadan ayrılammıştır yine de şehirden ve biz bir sonraki sahnede şen şakrak, el ele, mutlulukla o güzel, eski İstanbul'un sokaklarında gezinen iki sevgiliyi izleriz. Yolda arabasıyla oradan geçmekte olan, Oğuz'un yakın arkadaşı mimar Turgut'la karşılaşırlar. Onları evine davet eder Turgut. "...Ben Ayşe okula gidecek, gelemeyiz dedim. Bugün gitmesin, diyor." Oğuz'un bu sözüne Ayşe'nin cevabı tatlı bir gülümseme olur. Artık okul asmalar da başlamıştır.

Oradan neşeyle kaçarak çıktıklarında altına geldikleri bir ağaç, aşklarını ilk defa ilân ettikleri yer olur ve ağaca adlarını yazarlar. Sonra da Ayşe'nin arkadaşı Melek'in evine giderler. Art arda gelen bu sahneler birbirlerinin hayatına arkadaşlardan başlayarak dâhil olma girişimleridir.

Ancak ne kadar ertelemeye çalışsa da şantiyesi Oğuz'u beklemektedir ve günün sonunda ayrılırlarken bu defa elleri kopmak bilmez. "Beni unutma." "Unutmam." "Mektup yaz." "Yazarım." Ve Ayşe ardına bakmadan kaçar evine. Kalırsa kopamayacaktır.



Oğuz'un trenle İstanbul'dan ayrılma sahnesinde onu yolcu etmeye gelen sadece annesidir ama gencin gözleri sadece sevdiğine bakınmaktadır. Annesi bu kopuşu fark etmiştir, yüzünü kaplayan acıyı görürüz. Tren hareket ederken oğlunu biraz daha görmek için onun olduğu camın peşinden koşar anne ama gözlerini yakalayamayacaktır.

Büyük kız Nesrin nihayet amacına kavuşur ve zengin koca adayıyla evlenmeyi başarır. Ancak bu evlilikle yakaladığı saltanatı ailesiyle paylaşmak niyetinde değildir; paylaşmaz da. Bu da ailenin beklentisini alaşağı eder. Ana-babanın gözleri küçük kıza çevrilir. Damadın da niyeti zaten bu körpe kızı zengin tanışına almak ve bu sayede o adamdan faydalanmaktır.

Ayşe'ye ağzı sulanan ve onla izdivacın bir an evvel gerçekleşmesini isteyen yaşlı Hayri Bey (**Talat Gözbak**), büyük abla Nesrin'in evinde bir yakınlaşma yemeği tertipler. Kızı almak için eve gelen Nesrin olayı önden ebeveynlerine anlatarak onları hazırlamıştır. Böyle bir evliliğin gerçekleşmesine dünden razı olan ve bunu son şansları gören anne-baba okuldan dönen Ayşe'nin cevabını sabırsızlıkla bekler. İmtihanlarını bahane ederek gitmeyi reddeden kızına babası kızar ve annesi de "Okuyup da ne olacak kızım, halimizi görmüyor musun?" şeklinde sitem eder. Babası da kızına okulu yasaklar. İsyana yeltenen kızını da feci halde

pataklar. Kızını sakinleştirmeye çalışan anne çalan kapıyı açmak üzere aşağıya iner. Gelen postacıdır ve Oğuz'un ilk mektubunu getirmiştir. En saf duygularla yazılmış bu şiir gibi aşk mektubu anneyi ağlatacaktır. Ama aslında çaresizliğe delâlettir bu gözyaşları. Vermeyecektir mektubu kızına. Plân işlemeli, kız zengine varmalıdır.

Neticede Hayri Bey'in onlara aldığı eve taşınmak üzere maaile mahalleyi terk ederlerken, anne son bir defa, bir daha asla özlemeyeceğini düşündüğü gözlerinden okunarak, geride kalan mahalleye bakar.

Hayri Bey onları yerleştirdiği evden Ayşe'yi alır ve kendi evine getirir. Amacı kendi hikâyesini anlatıp kızın sempatisini kazanmaktır. Ölen karısından, çektiği acılardan, yalnızlığından bahseder. Büyük bir ailenin son çocuğudur Hayri Bey ve neslinin tükenmesini istemez. Ayşe de hayal ettiği temiz ve güzel kızdır. Toyluğuyla dinlediği hikâye Ayşe'yi hiç etkilemez ama köşeye sıkıştığını bilir. Ayağa kalkar ve "Okulu bitirmeden evlenmem." der. Hayri Bey bu durumu kabul edecektir. Sonuçta sadece iki ayı kalmıştır Ayşe'nin.

İşin tatlıya bağlanmasına tüm aile sevinir. Annesi ve ablası iki yandan sarar severler Ayşe'yi: "Gördün mü bak kurtuluyoruz!" "Benim tatlı Ayşeciğim. Güzel kardeşim..."

Ayşe, okulu bilinçli olarak bitirmez. Düğün gününü kararlaştırmak için yapılan aile toplantısında bu hareketi yutmadığını Hayri Bey açıkça belli eder ve Ayşe'yi aptallıkla suçlar, aşağılar. Odasına kaçan Ayşe aynayı parçalar ve kırık parçalardan biriyle bileğini keserek intihar eder. Son anda içeri giren Hayri Bey onu hastaneye yetiştirir.

Sabah kendine gelen Ayşe pencereden baktığında aşağıda ağaca bağlı üç koyun durduğunu görür. "Bunlar niçin geldi abla?" "Sen iyileşir iyileşmez kurban kesilsin diye. Hayri Bey gönderdi." "Söyle, kessinler... Düğün ne zaman?" "(Abla şaşkın) Vazgeçtin diye korkmuştuk?" "Vazgeçmedim. Bir an evvel olsun daha iyi... Madem kurtarıcım gelmedi..." Artık Ayşe de kendisini çaresizliğin girdabına koyuvermiştir.

Nesrin ve eşinin de katıldığı bir akşam gezmesinde Hayri Bey Ayşe'yi ve diğerlerini lüks bir bara götürür. Sohbetin bir yerinde Nesrin ve eşine dansa kalkmalarını âdeta emreder. Onlar kalkınca da Ayşe'ye döner ve dalga geçer gibi "Artık evleniyor muyuz kızım?" der. Ayşe kızarak "Ne münasebet!" yanıtını verince Hayri gülerek Nesrinleri masaya geri çağırır, onlara kızın yine kendisini



reddettiğini söyler ve onları dansa geri yollar. Gece iyice sinirlenen Hayri Bey'in motora yalnız gidip onları iskelede dımdızlak bırakmasıyla sonlanır.

Oğuz'un annesi artık vefat etmiştir. Onu son defa görememiş olmanın üzüntüsüyle eve gelen Oğuz, annesinin anılarıyla, hüznün içinde evi gezer. Sonra şehre indiğinde bu defa sosyetik, olgun bir kadın gibi giyinmiş halde caddede yürüyen Ayşe'yi görür ve onu takip etmeye başlar. Bu defa Ayşe'nin okul önlüğü içinde olduğu, o şen şakrak aşkın yaşandığı masum İstanbul'un içinde değildir. Kamera onları keşmekeş içinde bir İstanbul'da izler. Trafik, kalabalık, gürültü... Bu takip sahnesi benim filmde en çok sevdiğim sahnedir. Düz bir hattı izler ve ustaca çekilmiştir. Bu defa yolları yine bir vapura (bu defa arabalı vapura) varır. Ablasının olduğu aracın içindeki Ayşe Oğuz'u görür ve hava alma bahanesiyle aşağıya iner.

Vapurun güvertesinde bir araya geldiği Oğuz'a nikâhlandığını anlatır Ayşe. "Beni aramadın Oğuz." der. "Beni yalnız bıraktın!" Her şey için çok geç kaldıklarını söyler ve gitmesini ister. Vapur dağılırken ilerleyen araçlarının içindeki iki kız kardeş kaybettiklerine ağlarlar. Beklediklerinin tersinde, sahte bir hayattır yaşadıkları.

Ama Oğuz deli gibi sevdiği Ayşe'den vazgeçemez. Belki de annesinin zamansız ölümüyle içine düştüğü yalnızlıktır onu bu aşka tutkuyla sardırtan. Son bir umutla Ayşe'nin arkadaşı Melek'in yanında alır soluğu ve ona umutsuzca aradığı Ayşe'yi sorar. Oğuz'u suçlayıcı bir konuşmanın ardından kız dayanamaz ve ertesi gece evlenecek olan Ayşe'nin kaldığı adresi verir Oğuz'a. Daha fazlasını da yapar ve düğün gecesini Oğuz'u o eve getirir. Sonuçta arkadaşının mutluluğudur istediği. Hazırlıklar esnasında bir fırsat bulur ve Oğuz'un dışarıda beklediğini çığırır Ayşe'ye.

Kendisini hemen dışarı atan Ayşe'nin yüzünde son bir umut vardır ve bu umut Oğuz'un yanına vardığında sönecektir. Gerçeği, kaçınılmaz sonu çoktan kabullenmiştir çünkü. Kaderine boyun eğdiğini, annesi için yaptığını anlatır Oğuz'a. "Ablamın yapamadığını, ablamın veremediğini verdim ona." der. İsteddiği karşılıkları alamayan Oğuz bahçeyi terk eder. Halen bir ikilemin içerisinde bocalayan Ayşe karanlıkta seslenen annesinin sesiyle kendine gelir ve ona yönelir. İki umutsuz kadın birbirine sarılır.

Donan bu sahne üzerine başlayan başlıkta verdiğim şiir, yaşanan o saf ve güzel aşkın fotoğraflarının akışına eşlik ederek sürer. Son kare Oğuz'un vapurda Ayşe'yi

öpmeye yeltendiği andır ve yönetmen bu fotoğrafı üç mesafede vererek bitirir filmini.



Anlattığım şekliyle okuyucuya ağır bir Yeşilçam melodramıyla karşı karşıyaymışız gibi gelebilir film ama kesinlikle öyle değil. Ticarî **Türkan Şoray** melodramlarındaki gibi **Belkis Özener** şarkılarıyla sömürüyü kuvvetlendirme yoluna gitmek lâzım her şeyden önce. Burada senfonik bir ezgi eşlik ediyor filme: **Mehmet Abut**. Hakkında internette dahi pek bir bilgi bulamadığım besteci filmin ruhunu destekleyen güçlü kompozisyonlara imza atmış. Bizim sinemamızda çok da rastlayamadığımız bu uyumu **Umutsuzlar** ile örnekleyebilirim. **Yalçın Tura**'nın bu güzel aşk filmine döşediği, zihne hemen yerleşen güzelim melodileri bazı anlarda filmin önüne bile geçiyordu.

**Erdoğan Tokatlı**, sinemamızın kalburüstü yönetmenlerinden olmakla birlikte, özellikle 70'lerdeki piyasa zorlamaları nedeniyle tekdüze işlerle uğraşmak durumunda kalmış ve potansiyelinin oldukça altında kalan sayıda iyi yapıt verebilmiştir. Bunların akılda kalanları **Fidan** (1984), **Güneşe Köprü** (1986), **Suçumuz İnsan Olmak** (1986) ve **Kemal Tahir**'in romanının hakkını veren bir uyarılama olan **72. Koğuş** (1987)'tur.



**Selma Güneri** 3. Antalya Film Şenliği'nde bu filmdeki rolüyle En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü almıştır. Gerçekten de liseli küçük kızdan hayatın olgunlaştırdığı kadına geçişin tüm aşamalarını en sade biçimde vermeyi başarmıştır filmde. Bunda muhakkak ki yönetmenin idaresinin de payı büyüktür çünkü çoğu filmde antipatik bir oyun veren Ediz Hun'dan da iyi sonuç alındığı görülmektedir.

Filmin Youtube'da temiz bir kopyası bulunuyor. Bu ve benzeri klâsiklerin DVD'ye nakli için yapımcılarımız ne yazık ki ellerini yavaş tutuyorlar. Ancak Youtube kopyasını önden izlemek size bir şey kaybettirmeyecektir. Aksine bugün neden bunun benzeri, güzel aşk filmleri yapılmıyor diye düşünmenize neden olabilir ki bu da iyi bir şey...

# ULUSLARARASI FİLM FESTİVALLERİ: KISA BİR BAKIŞ

Sanjoy Ghosh<sup>1</sup>

Çeviri: İlker Mutlu

Gezegemizde uluslararası film festivallerinin yıllar boyunca gelişimi gerçekten ilgi çekicidir!

Bildiğimiz gibi, sinemanın başlangıcı 1895'tir. "Bir film çekme" dünyası doğdu. "Oyun" ve "Kes" dünyası yolculuğuna başladı. Ve bundan itibaren geçen üç on yıl içerisinde, 1930'lardan başlayarak, film festivalleri dünyası "Oyun!" anonsunu yaptı. Şimdiye kadar da kesintisiz sürdü.

Modern zamanlarda, dünya etrafında günde en az 3-4 film festivali gerçekleşmektedir. Bunlar farklı janrlarda, farklı sınıflarda, farklı renklerde, farklı görünüşlerdedir. Bunların arasında yüzden azı 'resmi' festivaldir. FIAPF'ın kurallarına bağlı ve onun üyesi olan festivaller resmi festivaller olarak bilinirler. Ama bu binlerce festivalin ortak bir noktası vardır; hepsi sinema sunarlar. Ayrıca, aynen film yönetmenleri gibi sinemaya âşıktırlar.

Bu büyük tuallerin arasında büyük biraderler, bugün popüler şekilde bilinen adlarıyla, Venedik, Cannes, Berlin ve Toronto'daki festivallerdir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce başlayan Venedik en eskileridir (1932). Film festivalleri tarihinde gösterilen ilk film, **Robert Louis Stevenson**'ın başyapıtı ***Dr. Jekyll and Mr. Hyde***'in **Rouben Mamoulian** tarafından perdeye aktarılan versiyonudur. Ve 2014'te, La Biennale'nin açılış programındaki film, geçen yılın başında Akademi Ödülleri'nde en iyi film ödülünü kazanmaya giden, Meksikalı yönetmen **Alejandro González Iñárritu** imzalı ***Birdman***'di.

---

<sup>1</sup> film-aktivisti, yaratıcı danışman



Venedik, 1932

Venedik'ten sonra, Moskova, Cannes ve Berlin de kendilerinininkileri başlattılar. Bu bakımdan, Avrupa, bu en güçlü sinema aracının hak ettiğini düşündükleri yolda 'duyarlı' sinemalara kıymet verip onları sergileyerek yol göstermiştir diyebiliriz.

Cannes 1939'da yolculuğuna başlamayı denedi, ama savaş nedeniyle devam edemedi. Ardından ilk festivali 1946'da düzenledi. Hindistan'ın Cannes'a katılması tam da bu ilk yılda, **Chetan Anand**'ın *Neecha Nagar*'ıyla oldu ve orada Büyük Ödülü aldı.

Avrupa'nın yanı sıra, Kuzey Amerika kendi festivallerini hemen 50'lerde başlattı. Toronto (1976) bugüne değin en büyük kalabalığı, Kuzey Amerika pazarı

ve erbapları için profesyonelleri ve filmleri sürükler. Sundance, 1978'den bu yana, **Robert Redford** ve arkadaşları önderliğinde, bağımsız sinema ve gelecek nesil için artan destek için başlıca dayanak haline gelmiştir.

Güney Amerika için, Güney Amerika filmlerini bulmak adına, Cartagena en göze çarpan festivaldir. Rio, Buenos Aires, Caracas, Santiago, La Paz ve diğer büyük şehirler, kendilerince festivallere ev sahipliği yaparlar.

Afrika'da Ouagadougou, en büyük film festivalidir. Durban, Kahire, Marakeş, Johannesburg öne çıkan faaliyetlere sahiptirler.

Asya da geride kalmış değildir. Çin'de Şangay, Japonya'da Tokyo, Kore'de Busan, Hong Kong, Tayvan kendi sinemalarını tanıtmak ve sergilemek adına küresel komşularıyla birlikte hayli yol almıştır.

İran filmleri festival pazarları etrafında kendilerine konum edindiler. Türkiye, İstanbul, Ankara, Adana ve Antalya kendi saygın markalarını oluşturduklarından beri, farklı kentlerde de festivaller yapmaya başladı. Bu festivallerin yaygınlaşması, film dünyası için daha iyidir.

Hindistan 1952'de, Asya'daki ilk film festivalini aynı anda Kalküta ve Mumbai'de, Hindistan Uluslararası Film Festivali (IFFI) adıyla başlattı. Ne yazık ki yetmiş yıl gösterim yapmış düzgün salonlardan bazıları Kalküta'da artık kapalıdır ve ranta dönüştürülmeyi beklemektedir. Ama Hindistan bu esnada son yirmi yılda pek çok film festivali oluşturdu. Birkaçı doğalarını temelli değiştirmiş



The Elphinstone bugün hala ayakta... Chaplin olarak ([link](#))

olabilir. Kalküta mesela. 1995'te Kerala Uluslararası Film Festivali ile bağlantılı olarak başladı. Ama 1996'dan bu yana yolculuğuna bağımsız devam ediyor. Resmi kabulünü 1998'de, FIAPF tarafından tanınan yegane yarışmasız, resmi uzun ve kısa metraj film festivali olarak edindi. Ama 2014'ten beri, yarışmalı kategoriye dönüş yaptı ve artık daha fazla güçle, başarıyla yürütülüyor.

Toprağın büyüklüğü, kültür çeşitliliği ve farklı Hint dilleri, yıllar boyu güçlü sinemasal katkılar yaptılar. Ve dünya sinemasına kendini gösterme ihtiyacı, bu ulusun farklı yerlerindeki pek çok düşünce gücünü film festivalleri oluşturmaya itti.

Bugün Goa, Kerala, Kalküta, Mumbai, Haydarabad, Chennai, Bengaluru, Ahmedabad, Jaipur, Pune, Srinagar'da ve yaklaşık bir milyar iki yüz elli milyonluk bir ulusun pek çok başka şehrinde de film festivalleri göze çarpmaktadır.

Asya'da Busan, 1996'da Pusan Uluslararası Film Festivali olarak başladı ve muhtemelen profesyoneller için en ilgi çekici festival haline geldi. Artık bazı önemli değişikliklerle Asya Film Marketi'ne dönüşen Pusan Tanıtım Planı (PPP), işbirliği ve fon tedariki için önemli bir pazardır.



Cartagena Film Festivali, Kolombiya

Farklı bir yerde, farklı bir bölge ya da ulusa ait bir film festivali organize etme eğilimi vardı ve yıllar boyu, bazıları gerçekten de izleyici ve medyayı çektiler.

Nantes'taki 3 Kıta Festivali, Asya ve Afrika'dan yeni keşifleri sergiledi. Avrupa Birliği başka kıtalardaki Avrupa Birliği Film Festivalleri aracılığıyla Avrupa filmlerini desteklemektedir. Hint film festivalleri, ABD'den Singapur'a kadar uzanan farklı ülkelerde yapılmaktadır. Afrika film festivalleri Birleşik Krallık'ta

gerçekleştirilir. Latin Amerika film festivalleri, Latin Amerika devletleri haricinde pek çok ülkede yer alır.

Neden? Neden bu olaylar için böyle bir çılgınlık ve ihtiyaç mevcut? ve bu faaliyetler nasıl kabul görür ve ışık saçıcı hale gelir? Benim için en önemlisi, faaliyet adına uzun-soluklu doğru vizyona sahip olmaktır ve yönetmen / sanat yönetmeni / programcı / yaratıcı yönetmen, herhangi bir başarılı festival için güç alanıdır. Sinema endüstrisinin büyümesi gerçekten de perde arkasındaki bu hayalcilerin ustalıklarını yansıtır.

Keza, film festivallerinin temel olarak neyi hedeflediklerine bakalım. Bunlar gerçekten de, diğer şeylerin yanı sıra, milletlerin en etkili iletişim aracı olan sinema vasıtasıyla karşı kültürleri ve diğerlerinden gelen insanların perspektiflerini deneyimlemeyi sağlarlar. Bu platformlar, dünya sineması için karşılıklı anlayış ve saygı yaratarak, fikirlerin büyük oranda karşılaşmasını mümkün kılarlar. Milletler arasında uyumu teşvik eder ve katılan herkesin sanatsal hislerini yükseltirler. Bu, çoğu durumda, bütün uluslararası toplantılar gibi, tüm dünyanın minyatür bir temsilidir. Hem bağımsız hem de ticarî sinemaya dünyanın her kesiminden eleştiri adına eşit bir olanak sağlar.

Sayıları oldukça çok olmakla beraber bize kalan, kalite sağlayan o festivallerdir. **Roger Ebert**'in dediği gibi, "Festivaller Darwinyen bir seçicilik sürecini empoze ederler; iyi olanlar diğerlerini hafızanızın dışına atarlar."

Yıllar boyu, farklı kıtalardaki uluslararası film festivalleri, ayrıca birden çok yolla filmler sundular. İlki ve önde geleni, farkındalığınızı uyararak karanlıkta 'makul' sinema seyretmek için alternatif bir yol yaratabilmeleridir. Normalde filmler karanlık salonlarda günışığını görürler ve gişe aracılığıyla gelir yaratırlar. UFF'ler (Uluslararası Film Festivalleri) başka türde filmler için de gelir yaratmanın başka bir yolunu arzuladılar.

Ayrıca, UFF'ler daha esaslı entelektüel film deneyimi arenasını açıp, genişlettiler. Sinemanın değer kazanması, onların anlaşılması ve neticede bu güzel sanat ortamına âşık olunması, UFF'lerin oynadıkları rollere bağlı olarak, daha iyi işledi.

UFF'lerin tanınmayan yetenekleri keşfetme ve onlara saygı görme ve büyüme platformları sağlamada sinema kardeşliğine hizmet ettiğini ve hâlâ da etmekte olduğunu söylemek gereksizdir. İzlediğim 50 milyon dolarlık bir filmi zor hatırlayabilir, ama 50 bin dolarlık olanı asla unutmayabilirim.



Filmler yeni diller, orijinal ve deneysel çalışmalar, detaylı anlatılar arayarak yapıldılar. Bir film, en basitinden büyüldür. Ateşler, empati kurar, provoke eder, ‘iyi hissettirir’, öfkelenendirir, yatıştırır, avutur, aydınlatır. İnsanoğlunun bilinen ve bilinmeyen neredeyse tüm anlaşılır hislerine değinebilir. UFF’ler, onları bilmek ve anlamak için mükemmel bir platform yaratırlar. Milyonlarca seyirci birçok yolla bu sihirli ortamın tadını çıkarma fırsatı elde eder.



Busan Film Festivali Açılış Töreni

UFF’ler hâlihazırda bir belgeselle bir kurgusal çalışma arasındaki fark nosyonunu silmiş durumdalar. Herhangi bir belgesel pek çok kurgusal filme karşı pekâlâ savaş verebilir ve oradan galip çıkabilir. Bunun en yakın örneği, 2013’te Venedik’te Altın Aslan alan belgesel Sacro GRA idi.

Bir UFF’de olmanın seyirci için, film izlemenin yanı sıra, başka kazançları da vardır.

Bir kere oradayken aniden önünüzde gezinen yıldızlara rastlayabilirsiniz; nişanlınızla oturup sinemalı ya da sinemasız geleceğinizi tartışacağınız bir yer bulabilirsiniz; uygun bir kart taşımaksızın medya odalarındaki basın konferanslarına tesadüfen şahit olabilirsiniz; yılın en büyükleri listesinde doruğa çıkacağını bilseniz dahi, o filmi masaya yatırıp tartışabilirsiniz; dünyanın farklı bir kesiminden olup, belki ‘Gunaydin’, ‘Suprovat’ ya da ‘Buenos’ haricinde dilinizden

tek bir kırıntı bilmeyen, ama yine de iyi arkadaşlıklar kurabileceğiniz birilerini bulabilirsiniz; bir filmden diğerine nihayetinde bir günde tek birini dahi izlemeksizin tek başınıza yürüebilirsiniz; hemen unutacağınız film zırvalarını tekrar tekrar duyabilirsiniz. Son zamanlarda, hatta Whatsapp üzerinden yorumlarınızı gönderebilir ya da Facebook dünyasındaki öneminizi kanıtlamak için arka plânda ünlülerin bulunduğu bir 'selfie'nizi paylaşabilirsiniz; nihayetinde, dünyanın herhangi bir yerinde zor elde edeceğiniz filmlerin en iyileriyle sinemasal atmosferin tümüyle tadını çıkarabilirsiniz.

İşte bu. Sonrası ise ancak kişisel bir rüyadır.



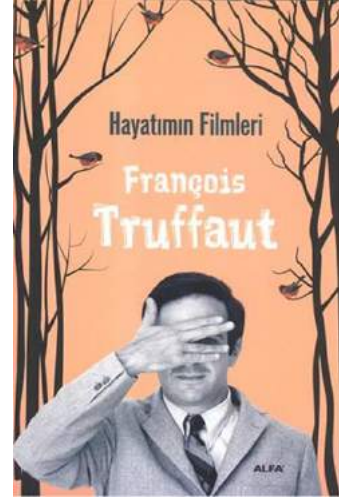
Gördüğüm kadarıyla bundan sonra UFF'ler için yapılacak olan, büyük olanları da kapsayacak şekilde farklı festivaller arasında gençlik için, gelecek nesiller için bağımsız sinema adına alternatif alan açmak için geliştirilecek iş birliğidir. Büyük bir festival, büyük ilgi yaratmak ve sinema yapımcıları ile gerçek yakınlık kurmak için başka bir ülkedeki makul iyilikte bir festivalle ilişki kurabilir. Böylece, bugünün dijital arayüz dünyasında filmler, onların yönetmenleri, projeler, marketler ve iş bağlantıları, en iyi iletişim şekli olarak küresel misyonunu yerine getirmek ve gezegenimizdeki barış ve gönenc için en güçlü ortam olarak kalmak için festivallerin künyesinde hatırı sayılır bir yer alacaktır.

Ve UFF'lerin oyun alanlarında bizler gerçekten sinema yiyebilir, sinema içebilir ve sinema düşleyebiliriz – beraberce.

## HAYATIMIN FİMLERİ

François Truffaut

Çeviren: Ayşe Meral  
Alfa Yayıncılık  
2015 / 440 sf.



*Les quatre cents coups* (1959) ve *Jules et Jim* (1962) filmleri ile gönüllerde taht kuran Fransız Yeni Dalgası'nın usta isimlerinden **François Truffaut**'nun, başta **Cahiers du Cinema** olmak üzere önde gelen sinema dergileri için yazdığı yazıların derlenmesi ile oluşan *Hayatımın Filmleri*, yüzden fazla eleştiri yazısı içeriyor. Seçkiye katılacak yazıları kendisi belirleyen **Truffaut**, samimi bir dille kaleme aldığı yazılarında, bazen sinefil kimliği ile, bazen ise yönetmen kimliği ile karşımıza çıkıyor. Tutkulu bir sinema seyircisi olduğu, yazdığı her satıra yansıyan **Truffaut**, satır aralarından sızdırdığı otobiyografik esintiler sayesinde keyifli, hem yönetmen hem seyirci olmasının getirdiği güçlü bakış açısı sayesinde de eğitici bir eser meydana getirmiş.

Kitabın içeriğinden bahsetmeden önce, kitaba yansıyan **Truffaut**'dan birkaç cümle ile bahsetmek gerekirse, sinema tarihinin büyük ustalarına karşı duyduğu hayranlığı gizlemeyen samimi üslubu, içindeki amatör sinemacının ölmesine izin vermeyen heyecanı ve yazıları kronolojik olarak incelendiğinde açıkça gözlemlenebilen gelişimi ve değişimi, kendisini yakından takip eden hayranları için hem keyifli bir tecrübe, hem de filmografisini ele alırken yeni bir bakış açısı kazanımı sağlıyor.

Sinema tarihinin geniş bir dönemini ve farklı coğrafyaları kapsayan bu yazılar, kronolojik sıra gözetmeksizin beş başlık altında sıralanmış: sinemaya sessiz filmlerle başlayıp sesli filmlerle devam eden **Jean Vigo**, **Jean Renoir**, **Alfred Hitchcock**, **Charlie Chaplin** gibi yönetmenlerin bulunduğu *Büyük Sır*

bölümü; **Stanley Kubrick, Elia Kazan, Nicholas Ray, Billy Wilder** ve daha birçok yönetmenin bulunduğu *Sesli Film Kuşağı: Amerikalılar* bölümü; **Robert Bresson, Jacques Tati, Max Ophüls, Jean-Pierre Melville, Jean Cocteau** gibi ustaların başı çektiği *Sesli Film Kuşağı: Fransızlar* bölümü; **Kenji Mizoguchi, Kon Ichikawa, Yasushi Nakahira** ve **Keisuke Kinoshita**'nın filmlerinin bulunduğu *Yaşasın Japon Sineması* bölümü; **Ingmar Bergman, Luis Bunuel, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Orson Welles** gibi ustaların da yer aldığı *Grup Dışı Kalanlar* bölümü ve son olarak **Alain Resnais, Agnes Varda, Claude Chabrol, Louis Malle, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette** ve daha bir sürü yeni dalga yönetmeninin yer aldığı *Yeni Dalgadan Arkadaşlarım* bölümü.

Kitabı okurken **Truffaut**'nun 20'li yaşlarından 40'lı yaşlarına kadar yaklaşık 20 yıllık bir dönemine şahit oluruz. Bu süreçte filmler üzerinden yaptığı analizlerin derinliği kronolojik olarak düzenli bir şekilde artmakla birlikte, özellikle 20'li yaşların başında yazdığı bazı yazılar okuyucular için tatmin edici olmayabilir. Ancak bu yazılar bile, **Truffaut**'nun ilk filmi 27 yaşında çekmesi ve bir başyapıtı imza atmış olması göz önünde bulundurulduğunda, bu önemli eseri çeken yönetmenin çekim sırasındaki ruh haline biraz daha yaklaşmak adına yer yer ilginç anekdotlar içeriyor. Özellikle son dönemlerine doğru yazdığı birçok yazı, bir sinema yönetmenine yine bir sinema yönetmeni olarak yaptığı yaklaşım ve analiz ile çok doyurucu olmuş.

**Gökhan Gökdoğan**

## **Modern Zamanın Akışında SİNEMA SANATI**

**Mehmet Öztürk**

Doğu Kitabevi  
2015 / 282 sf.



Bakışını Macar sinemasına yöneltmekle başlayan yazar, Macar siyasi tarihini filmler, yönetmenler ve temalar ile birlikte ele alır. **György Lukacs**'ın sanat, sinema, edebiyat ve form hakkındaki düşünceleri ile sinema kuramcıları üzerindeki etkilerine yer verir. İzleyen bölümde **Necip Mahfuz**'un *Sinemada Mısır Geleneği*'ne verdiği yönü ve *Binbir Gece Masalları*'nın rolünü, tarihi dışarıda tutmadan aktarır.

Türk sinemasını *Sinematografik Bir Üretim Alanı Olarak Doğu Anadolu, Türk Sineması'nda Çocukların Sunumu* ve *Türk Sineması'nda Gecekondular* başlıklarıyla inceler; sosyolojik değerlendirmeye ve edebiyatla bağına ağırlık vererek birçok filme değinir. Destanlar, efsaneler, masallar bağlamında **Yaşar Kemal** ve **Yılmaz Güney**'den sıkça söz eder. “Doğu”yu anlamaya ve anlatmaya çalışan yazar, *Hiçbir yerde, Min Dit, İki Dil Bir Bavul, İz (Reç), Gelecek Uzun Sürer...* vb. filmlere yer vermemeyi tercih eder ya da unuttur.

Bir filmin edebiyatın derinliği ve şiirsel ritmine yaklaştıkça güzelleşeceğini düşünen yazar “*Doğu Geleneği*”nde *Edebi Sinema* bölümünde Mısır, İran, Türk, Kırgız ve Dünya sinemalarından edebiyat uyarlamaları örnekleri verse de ülkelere yaklaşık iki sayfa ayırdığından roman, yazar, film, yönetmen ismi vermenin ötesine nadiren geçebilmiştir. İnternet kullanımının yaygınlığı bu tür listelere ulaşmayı kolaylaştırdığından metnini farklı kılmak için çözümlenmelere ağırlık verebilirdi.

Kitabın devam eden bölümleri: *Sinemada Sürrealist Manzaralar, Kara Roman'dan Film Noir'a Sinemada Gangsterler, Sinema ve Akdeniz Dünyası ve Aydınlik Renkler, Puslu Manzaralar*. Son bölüm *Zamanın Akışında Yolculuklar*'ı, **Wim Wenders** ile **Walter Benjamin**'in düşlerine, düşüncelerine ve yolculuklarına ayırır.

Kitabın hemen her bölümünde beş altı sayfadan sonra, aynı cümlelerin versiyonlarını okuyormuşsunuz duygusu uyanıyor. Özellikle Türk sinemasını incelediği üç bölümde yazar, kesişen/örtüşen alanlarda aynı filmler, benzer temalar etrafında dolanıp duruyor. Öyle ki, **Ali Özgentürk**'ün *Hazal* ve *At* filmleriyle ilgili değerlendirmeler her iki bölümde bire bir aynı cümlelerle yer alıyor. (sf. 66-67 ile 97-98 ve 105-106 ile 139).

Yazar bazı bölümlerin sonunda, değindiği filmleri *filmografi* adıyla listelemiş, bazı bölümlerde ise bunu yapmamış. Yine birkaç bölümde ele aldığı filmlerin

temalarını sıralı şekilde verirken diğer bölümlerde vermemiş. Yani kitap bir sistemden yoksun; dizgi ve redaksiyon hataları okuma zevkini sabote edecek kadar fazla.

Kitabın ismi ve kapağı, iyi bir kitapla baş başa olduğumuzu düşündürtecek kadar iddialı olmasına karşın sayfalar ilerledikçe kitapla bu düşünce arasına mesafe giriyor. Sonuç olarak, kitaptaki denemeler/incelemelemler/değınmelerde sinematografik analiz sınırlı, sosyolojik ve ideolojik eleştiriler çoğunlukla yüzeysel. Gazete yazılarının ötesine zaman zaman geçebiliyor. Ne kadar özenli bir dil kullanmaya çalışırsak çalışalım, kitap hem içerik hem de kurgusal açıdan *özensiz* sözcüğünü karşılıyor.

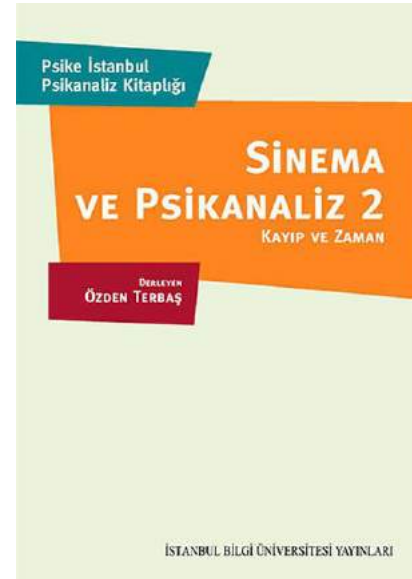
F. Aytül Kaplan

## SİNEMA VE PSİKANALİZ 2

### Kayıpve Zaman

Derleyen: Özden Terbaş

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları  
2015 / 145 sf.



İstanbul Psikanaliz, Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği'nin (Psike İstanbul) Psikanaliz Kitaplığı'ndan, "Konferanslar" dizisi altında çıkan "*Sinema ve Psikanaliz 2- Kayıp ve Zaman*", Sinema Akşamları olarak anılan film gösterimlerinde yapılan konuşmalardan oluşan ikinci kitap. Her ikisi de **Özden Terbaş**'ın editörlüğünde çıkan sinema ve psikanaliz kitaplarının birincisi "*Sinema ve Psikanaliz- Film ve Bilinçdışı*" başlığını taşıyordu. Analistler elimizdeki bu ikinci kitapta, *kayıp* temasında altı, *zaman* temasında yedi alt başlık altında, bir veya birden fazla filmde yola çıkarak kayıpların, eksiklerin, yas ve melankolinin, yitirilenlerin, zamanın akışı ve yaşam deneyimlerinin ilişkileri

üzerine geliştirdikleri çözümlene ve yorumları psikanalitik film eleştirisi kulvarında okuyucu ile paylaşmaktalar.

Psikanalitik film eleştirisi yazabilmek için öncelikle film eleştirmeni mi yoksa psikanalist mi olmak gerekir sorusunu akla getiren bu kitaplarda yer alan yazılarda psikanalistlerin ruhsal dünyaları açıklamak için kullandığı onca kavram ve kuramın filmlerdeki psikolojik gerçeğliği çözümlene üzere cömertçe seferber edildiğini görüyoruz. Kitabın *kayıp* temasına ayrılmış ilk bölümünde yer alan filmlerin çözümlenmesinde yararlanılan psikanalitik kavramlar: ilk sahne fantezisi, Oidipus karmaşası, yas sürecinin inkar, kabullenme, vedalaşma ve onarım gibi aşamaları, yasa karşı geliştirilen savunmalar ve narsisistik yaralanmalar, **Winnicott**'ın "sahte kendilik" kavramı ve yol açtığı sürekli yas durumu ve tümüyle ilişkili depresif duygu durumlar. Bu psikanalitik kavramların derinlerine inmek ve *kayıp* bölümü için seçilmiş olan filmlerdeki karakterleri bu bakışla kavramak için kaçırılmaması gereken bir fırsat olarak duruyor elimizdeki yazılar. İlk bölümde yer verilen filmleri de merak ederseniz: **Yavuz Erten** ve **Yeşim Korkut**'un yorumuyla **Stephen Hopkins**'in *Peter Sellers'in Yaşamı ve Ölümü* (2004); **Özden Terbaş** yorumuyla **Tim Burton**'ın *Büyük Balık* (2003) filmi; **Berrak Ciğeroğlu** yorumu ile **Ingmar Bergman**'ın *Yaban Çilekleri* (1957); **Nilüfer Erdem** yorumuyla **Özcan Alper**'in *Sonbahar* (2008)'i; **Sibel Mercan** yorumu ile **Ouine Lecomte**'un *Yepyeni Bir Hayat* (2009) filmi; ve **İrem Anlı**'nın yorumu ile **Michael Radford**'un *1984* (1984); filmleri. Bunlar içerisinde özellikle **Nilüfer Erdem**'in *Sonbahar* (2008); filmine getirdiği yorum hem psikanalitik çözümlenmesinin ana temasını oluşturan yas süreçlerini filmin kurgusundaki temel dönüm noktalarını oluşturan mevsimsel ve mekânsal atmosferlere paralel olarak kurması, hem de yollar, köprüler, nehir, tulum, anadil gibi görsel ve sözel sinematografik göstergeler ile "bağlantı nesnesi" gibi psikanalitik kavramlar arası ilişkileri ustaca kurması nedeniyle mutlaka okunması gereken bir yazı olarak karşımıza çıkıyor.

Kitabın *zaman* temasına ayrılmış ikinci bölümünde film çözümlenmelerinde kullanılan psikanalitik kavramlarla beraber önümüzde uçsuz bucaksız bir zaman sözlüğü açılıyor: kronolojik zaman, duygu duruma göre değişen zaman, varoluşun zamansallığı, zamansızlık, döngüsel zaman, içsel zaman, doğum zamanı, zamanın doğuşu, kadın zamanı, erkek zamanı, çocuksu zaman, annesel zaman, babasal zaman, zaman-mekan akordeonu, ölü zaman, donmuş zaman bu

sözlükte yer alan zamana ilişkin üretilmiş psikolojik ve sinemasal kavramlardan bazıları. Yazılarda ele alınan filmler ise: **Nayla de Coster**'nin yorumuyla **Alain Resnais**'nin *Hiroşima Sevgilim* (1959) filmi; **Sibel Mercan**'ın kitaptaki ikinci yazısı olan **Peter Howitt**'in *Rastlantının Böylesi* (1998); **Meral Erten** yorumu ile **Mike Leigh**'in *Ömrümüzden bir Sene* (2010) filmi; **Andrea Sabbadini**'den **Victor Erice**'nin kısa filmi *Yaşam Hattı* (2002); **Melis Tanık Sivri**'den **Anne Fontaine**'nin *Yasak Aşk* (2013) filmi; **Özden Terbaş**'ın yorumuyla **Theodoros Angelopoulos**'un *Sonsuzluk ve Bir Gün* (1998); filmi; ve **Yavuz Erten**'in "Tarihin dışındaki gün, Sonsuza kadar tekrar eden gün, Gece doğan güneş" başlıklı yazısında yer verdiği yapım yılları 1993 ile 2013 arasında değişen beş farklı film olarak özetlenebilir. Bu yazılar arasında kaçırılmaması gereken ise **Sabbadini**'nin **Victor Erice**'nin *Yaşam Hattı* (2002); isimli 10 dakikalık kısa filmi için kurduğu anlatı. Zaman ile her daim iç içe olan sinemada bilinen kavramlaştırmalardan farklı olarak doğrudan zamanın anlamını keşfetmeyi amaçlayan bir film olarak adlandırdığı bu film "*Ten Minutes Older*" (On Dakika Daha Yaşlı, 2002) başlıklı iki filmden (*Trompet* ve *Çello*) oluşan, 15 farklı yapımcı-yönetmenin katkı yaptığı bir projenin parçası. **Erice**'nin doğduğu günden bir kesit olan filmde bireysel ve kolektif zaman deneyiminin görsel ve müzikal keşfine tanık olabileceğimizi söyleyen **Sabbadini** kullandığı serbest çağrışımsal kurgusu, karakterlerin iç dünyasına eş duyum sağlayan doğrusal anlatımı ve izleyiciler için zamanın anlamına özenle dikkat çekiyor olması ile bu filmin psikanalitik ilgiyi hak ettiğini vurgulamaktadır.

Psikanalitik film eleştirisi yazabilmek için öncelikle film eleştirmeni mi yoksa psikanalist mi olmak gerekir sorusunu sormuştuk yazının girişinde, her iki disiplinin de kendi konu alanında biriktirdiği analitik yaklaşımların ve araçların birbirini desteklemesinin gerekli ve kaçınılmaz olduğu yanıtı ile bir işbirliğinin yolunu aydınlatalım. Psike İstanbul'da Film Akşamları'nın devamını diler, *Psikanaliz ve Sinema* kitaplarının bir dizi haline gelmesini film eleştirisi alanına değerli bir katkı olarak kabul edebiliriz.

**Seda Usubütün**