

# sekans

sinema kùltürü dergisi

EKİM 2016 | Sayı e3



Sarmaşık Üzerine İki Bakış  
Derya Durmaz'la Oyunculuk Üzerine  
Mademoiselle 50 Yaşına Bastı  
Wenders'in İmgeler Dünyası: Tokyo-Ga  
Kırık Bir Aşk Hikayesi  
Geçmiş Ana Dokunmak: Aşk Zamanı

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Ekim 2016, Sayı e3, 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**

Gökhan Erkılıç

editor@sekans.org

### **Yayın Koordinatörü**

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

### **Tasarım**

Tansu Ayşe Timuçin

tansuaysetimucin@sekans.org

### **Web Uygulama**

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

### **Kapak Düzenleme**

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

### **Kapak Fotoğrafı**

*Mademoiselle*, Tony Richardson, 1966

### **Katkıda Bulunanlar**

Özgür Erdi Akbaba, Nurten Bayraktar, M. Cihan Camcı, Shaji Chennai, Gizem Çınar, Miray Develioğlu, Zeynep Duran, Derya Durmaz, Ekin Eren, Kathe Geist, Gökhan Gökdoğan, A. Kadir Güneytepe, İbrahim Karabiber, Cem Kayalığıl, Dila Naz Madenoğlu, İlker Mutlu, Özer Önder, Halil Sanbur, Mine Tezgiden, Zehra Yiğit

---

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

## ÖNSÖZ

Yılın üçüncü ve son buluşması bu...

Düzenlediğimiz film eleştirisi yarışmasının beşincisi geride kaldı. Yazışmalar, görüşler, eleştiriler, düşünceler, destekler işlerin yolunda gittiğini ve yarışmanın artık benimsendiğini gösteriyor. Pek yakında altıncısı için ekranlarda olacağız.

Dergimize dışarıdan yazan kalemlerin sayısı gözle görülür biçimde arttı. Son derece sevindirici olan bu durum, kendisini burada hisseden ve gören herkesin dergisi olma amacımız açısından da yapıcı bir etken ve itici bir güç.

Ve grubumuz gençleşiyor, aralarında benim de olduğum eskilere rağmen...  
sekans kendi geleceğini örüyor!

**sekans**

## SEKANS FİLM ELEŞTİRİSİ YARIŞMASININ BEŞİNCİSİ SONUÇLANDI

Film eleştirisi alanında ürün veren amatör veya profesyonel yazarların ürünlerini değerlendirmek ve böylece film eleştirisi üretimini desteklemek ve özendirme; sinema kültürünün gelişmesine katkı ve bu alanda üretim yapan kişilere ortam sağlamak ve ulusal sinemanın, film eleştirisi alanında üretilen yazılar aracılığıyla daha geniş bir platformda tanınması ve tartışılmasının önünü açmak için Sekans Sinema Grubu tarafından bu yıl beşincisi düzenlenen Sekans Film Eleştirisi Yarışması sonuçlandı.

### Seçici Kurul Değerlendirmesi

Ön elemeyi geçen dört eleştiri yazısı arasından **Zeynep Tül Akbal Süalp, Arzu Çevikalp, Taşkın Takış, Serdar Gergerlioğlu, ve Altuğ Kaan Paçacı**'dan oluşan jürinin değerlendirme aşağıdaki gibi sonuçlandı:

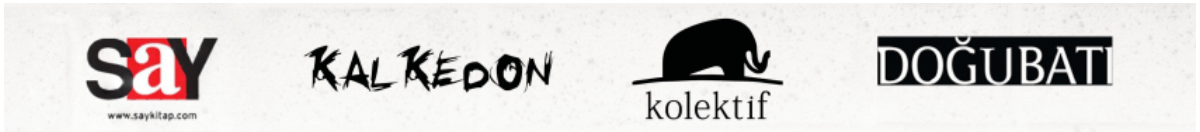
**Birinci: İbrahim Karabiber** - "Babam ve Oğlum"  
(*Babam ve Oğlum* / Çağan Irmak)

**İkinci: Gizem Çınar** - "Çürümenin Merkezi Olarak Aile ve Modernite"  
(*Pandora'nın Kutusu* / Yeşim Ustaoglu)

**Üçüncü: Özgür Erdi Akbaba** - "Zehirli Fikirler"  
(*Sarmaşık* / Tolga Karaçelik)

### Yarışma Sponsorları

Yarışmanın sponsor kurumları Kalkedon Yayıncılık, Kolektif Kitap, Say Yayınları ve Doğu Batı Yayınları oldu.



# İÇİNDEKİLER

|   |    |
|---|----|
| ÖNSÖZ   | 1  |
| DUYURU  | 2  |
| İÇİNDEKİLER   | 3  |
| ELEŞTİRİ  |    |
| <i>Oh Boy / A Coffee in Berlin, Jan Ole Gerster</i><br>Gökhan Gökdoğan                                | 5  |
| <i>Zehirli Fikirler</i><br><i>Sarmaşık, Tolga Karaçelik</i><br>Özgür Erdi Akbaba                      | 18 |
| <i>Babam ve Oğlum, Çağan Irmak</i><br>İbrahim Karabiber   | 23 |
| ÇÖZÜMLEME   |    |
| <i>Kırık Bir Aşk Hikayesi Üzerine</i><br>Zeynep Duran   | 30 |
| <i>Toplumun Dayatmalarına Karşı Istakozun Kıskaçları:</i><br><i>The Lobster</i><br>Dila Naz Madenoğlu | 41 |
| <i>Sarmaşık, Baba ve Erkek Kardeşler</i><br>Özer Önder  | 53 |
| <i>Çürümenin Merkezi Olarak Aile ve Modernite</i><br><i>Pandora'nın Kutusu</i><br>Gizem Çınar         | 60 |
| <i>Geçmiş Ana Dokunmak; In the Mood For Love</i><br>Zehra Yiğit, M. Cihan Camcı                       | 64 |
| ANA SÖYLEŞİ   | 79 |
| <i>Derya Durmaz'la Oyuncu Yönetimi Üzerine...</i><br>Mine Tezgiden                                    |    |

## BELGESEL

**Wim Wenders'ten *Toprağın Tuzu*** 90  
Kathe Geist

**Wenders'in İmgeler Dünyasına *Tokya-Ga* Üzerinden Yolculuk** 94  
Seda Usubütün

## BİYOGRAFİ

**Ritwik Ghatak - İstenmeyen Bir Yönetmen** 105  
Shaji Chennai

## TÜR

**Fantastik Türk Sineması Üzerine Bir Okuma** 112  
A. Kadir Güneytepe

## 50 YAŞINDA

**Sinema Gerçekten Bir Şenlik** 127  
İlker Mutlu

## MİNİ SİNEMA

**Görünmeyen Mucizeler** 141  
Miray Develioğlu

## SİNEMA KİTAPLIĞI

***Al Pacino, Lawrence Grobel***  
Gökhan Gökdoğan

***Kara Film, Jennifer Fay & Justus Nieland***  
Nurten Bayraktar

***Hareketli İmgeler, Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar, Andrea Sabbadini***  
Seda Usubütün

## OH BOY / A COFFEE IN BERLIN

Gökhan Gökdoğan

Yönetmen: Jan Ole Gerster

Senaryo: Jan Ole Gerster

Görüntü Yönetmeni: Philipp Kirsamer

Kurgu: Anja Siemens

Oyuncular: Tom Schilling, Marc Hosemann,  
Friederike Kempter, Michael Gwisdek

2012/86'/Almanya

Yönetmenliğini ve senaristiliğini **Jan Ole Gerster**'in yaptığı *Oh Boy*, bir ilk filme göre gayet oturaklı oluşu ve ne söylemek istediğini bilen tavrı ile dikkat çekiyor. Amerika'da *A Coffee in Berlin* ismi ile sunulan film, o günden beri dünya genelinde bu isim ile biliniyor. Alman Film Ödülleri'nden (German Film Awards, 2013) en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo ve en iyi aktör dahil 6 tane ödül ile dönen film, **Tom Schilling**'in canlandığı baş karakteri Niko Fischer'ın, bulunduğu hiçbir yere ait hissedemeyip hayata tutunamayışının hikayesi üzerinden cesur bir toplumsal eleştiri yapmış.

Film boyunca Niko'nun başından geçen bir güne tanıklık ederiz. **Jean Seberg** (*A bout de souffle*, 1960) görünümlü sevgilisinin yanından/yatağından bahaneler göstererek ayrılan ve onun kahve teklifini reddeden Niko, gün boyunca olumsuz bir sürü olay yaşarken, defalarca denemesine rağmen bir türlü kahve içmeyi başaramaz. Önce yeni bir eve taşınırken gördüğümüz Niko, alkollü araç kullandığı gerekçesi ile ehliyetini kaybeder. Daha sonra Niko'nun hukuk eğitimini 2 yıl önce bıraktığını öğrenen babası, artık ona para yollamayacağını söyler. Böylece ekonomik olarak da hiçbir geliri kalmayan Niko'nun film boyunca karşılaştığı insanlara ve onlarla girdiği, çoğu zaman absürt diyaloglara şahit

oluruz. Kafede kesişmeye kalkıştığı kız, ortaokulda kiloları ile dalga geçip hayata küstürdüğü sınıf arkadaşı Julika çıkar ve yıllardır görüşmemelerine rağmen kız konuşmanın ikinci dakikasında, o zamanlar Niko'ya aşık olduğunu, onun alayları yüzünden intiharı bile düşündüğünü anlatır. Ya da yeni taşındığı evdeki üst kat komşusu, eşinin yaptığı “hoş geldin” amaçlı köfteleri verme bahanesi ile zorla kendini eve davet ettirir, Niko ile birden bire aşırı samimiyet kurar ve eşi ile yaşadığı en özel sorunları ağlayarak anlatmaya başlar. Tüm bu insanlara ve onların garipliklerine şahitlik ederken, hayatla derdinin tam olarak ne olduğunu çözemediğimiz, tutunamayan bir adam olan Niko'nun savruluşunu izleriz. Herhangi bir amaca bağlanamaz. Üniversiteyi kendisine göre olmadığı için bırakmıştır. İnsanlarla zoraki de olsa konuşur ama ne onları anlar ne de kendisini anlatabilir. Filmin başında sevgilisini neden terk ettiğini bile bilmeyiz, film boyunca da birçok sorunun cevabı gibi bunu da öğrenemeyiz. Aslında zaten bu cevaplara ihtiyaç duymayız. Filmin oluşturduğu zemin sadece hisler üzerinedir. Tema olarak karanlık Fransız varoluşçu filmleri gibi dursa da, o filmler gibi büyük laflar etmeyip büyük vaatlerde bulunmaz. Yönetmen **Gerster**, seçtiği caz müziklerle ve filmde yakaladığı mizah anlayışı ile, işin ciddiyetini görece kısarık aslında filmin sırtındaki yüklerin birçoğundan kurtulur.



Filmin mizah anlayışından bahsetmek gerekirse, hüznü ve karanlık bazı sahnelerin üzerine bindirilmiş caz parçaları seyircinin ciddiyetini ilk kıran öğeler



olarak göze çarpıyor. Onun dışında “soğuk Alman mizahı” olarak isim uydurabileceğimiz bir mizah anlayışını barındıran filmde, *Dagur Kari* ve *Jim Jarmusch*’dan hatırlayacağımız Kuzey Avrupa Sineması ve Bağımsız Amerikan Sineması’nda denk geleceğimiz türden absürt mizah öğelerinin varlığı dikkat çekiyor. Örneğin parası yetmediği için başarısızlıkla sonuçlanmış bir kahve alma girişimi sonucunda Niko, para çekmek için bankamatige gider. Cebindeki son bozuklukları bankamatigin yanında uyuyan dilencinin kutusuna atar. Tabi bu sırada babası tarafından maddi gelirinin kesildiğinden habersizdir. Bankamatikten para alamayan Niko, dilenciye verdiği son parasını, (kendince çaktırmadan) yere çömelerek almaya çalışırken kendisini hayretle izleyen bir kız görür, ki o kızla daha sonra tekrar karşılaşacaktır. Bu karşılaşmada ise Niko, kendisi ile bağlarını koparan babasının verdiği son para ile alkol almaktadır ve dilenciden para çalıp o para ile içki alan adam durumuna düşer. Bunlara ek olarak filmin yer yer tercih ettiği eksilteli anlatı, birçok zayıf kalabilecek neden sonuç ilişkisini eksilteli hale getirip hayal gücümüze bırakarak, tüm bu absürt karakterleri ve olayları zorlamaya düşmeden birbirine bağlamayı başarır.



Mesela Niko ve arkadaşı Matze’nin ot çekmeye gittikleri evde, yine ortama uyum sağlayamayıp odadan ayrılan Niko, ev sahibinin büyükannesi ile kısa bir sohbet eder ve aralarında bir bağ oluşur. Film boyunca kimse ile bir türlü aynı frekansa gelemeyen Niko’nun bu büyükanne ile kurduğu bağ eksilteli anlatım sayesinde zorlama bir görünüm almaktan kurtulur. Niko, büyükanneye sandalyesinin çok

güzel olduğunu söyler, o da gelip oturmasını ister. Niko ise rahatsız etmek istemediğini söylerken vücut dili ile de olay yerinden uzaklaşmaktadır. Sonra kesme kurgu ile Niko'nun kendini otomatik sandalyenin rahatına bırakışını görürüz. Niko'yu sandalyeye uzanmaya ikna eden ve eksilti yüzünden göremediğimiz o sebep, büyükanne ile kurduğu bağın da sebebidir ve biz artık Niko'nun ona neden bu kadar yakın davrandığını sorgulamayız. İki de huzur içerisinde uzanıp boşluğu izler. Arkadaşlarının çağırması ile gitmek zorunda kalan Niko'yu yine bir kesme kurgu ile büyükanneye sarılırken görürüz. Oluşturulan bu zemin, Niko'nun film boyunca şahit olduğumuz uyurgezer tavrını, ve bu uyurgezer hali bozan her biri birbirinden ilginç karakterleri makul hale getirir.

Tüm bu hikaye sırasında, aslında arka planda bir kentin/bir milletin karanlık geçmişini hatırlar ve bu geçmişin günümüz Berlin'ine, dolayısı ile günümüz Almanya'sına düşürdüğü gölgeyi hissederiz. Bu gölgenin adı "faşizm"dir. Yönetmen **Gerster**'in siyah-beyaz tercihi, Almanya'nın karanlık geçmişini ve Niko'nun karışık ruh halini desteklerken, **Philipp Kirsamer**'in görüntü yönetmenliğindeki gölgeli Berlin mizansenleri filmin anlatısına paralel bir estetik doku yakalar. Faşizm, **Hitler** zamanındaki gibi ben buradayım diye bağırmasa da, Berlin'in iliklerine kadar sinmiş bir halde sessizce konumlanmış ve toplumsal kimliğin bir parçası haline gelmiştir. Bazen, belki de öylesinde söylenmiş bir film repliğinde, bazen kurumların ruh halinde, bazen ise pişmanlık ve acıyla hatırlanan geçmiş ile hesaplaşmalarda kendisini gösterir. Niko ehliyetini geri almak için tıbbi-psikolojik muayeneye girer. Psikolog, Niko'nun bazı cevaplarından tatmin olmayıp sinirlenir ve akabinde ona: "Eşcinsel misiniz? Kısa boylu olmanızla ilgili kompleksleriniz var mı? Ufak tefek olduğunuz için mi alkolicsiniz?" gibi sorular yönelir. Burada toplumsal bilinç altına yerleşmiş bir halde duran, **Hitler**'in eş cinsellerden ve fiziksel yetersizlikler barındıranlardan arınmayı öneren "üstün ırk" safsatasının günümüz toplum yapısında ayakta kalabilmiş uzantılarını görürüz. Ehliyetini geri alamayan Niko, ulaşım için metroyu kullanır. Çalışmayan bilet cihazı yüzünden metroya biletsiz binmek zorunda kalır. Bu sefer de psikoloğun, statü ve kapasite olarak daha düşük, zihniyet olarak ise bire bir kopyası olan iki bilet görevlisi ile tartışır. Bu ikili sanki "Führer!"in yanından fırlamış ama misyonları biletleri kontrol etmekle sınırlı olan iki tiplere gibidirler. Biri tamamen ezberle konuşurken öbürü diğerinin

söylediklerini tekrar eder. Muhabbetin tıkanıdığı bir noktada Niko koşarak kaçıp kendini son anda metroya atar. Bunlar belki de ufak çarpıklıklar olarak gözükse de, bu ruh halinin yarattığı gerginlik sokaktaki halka ve birbirleri ile ilişkilerine yansır. Niko'nun arkadaşı Matze, araba sürerken sokaklara bakıp *Taxi Driver* (1976) filminin şu cümle ile biten repliğini söyler: “Bence birisi bu şehri alıp klozete atmalı ve üzerine sifonu çekmeli.” Başka bir sahnede sokak serserileri amaçsızca Niko ve Julika'yı rahatsız ederken, Julika'nın onlara verdiği cevap da yeterince saldırganıdır. Faşizme sadece fiziksel şiddet içeren bir eylem olarak bakmayıp onun sözel olarak gerçekleştirilebileceğini de göz önünde bulundurursak, aslında kişinin kendi varoluşunu, içgüdüsel bir biçimde, “olması gereken” bir şablon olarak görmesi ve bu kriterlere uymayanları da dışlaması faşizmin başka bir boyutudur. Oyununa güdüldüğü için saldırganlaşan tiyatro yönetmeni, oğlu kendisi ile aynı yoldan ilerlemediği için onu aşağılayıp: “Düzgün bir saç traşı yaptır, adam gibi bir çift ayakkabı satın al ve herkes gibi bir iş bul.” diyerek oğlunu hayatından çıkararak baba, hatta sadece çocukken yapılmış bir hata olmasına rağmen, Julika ile şişko diye alay eden 12-13 yaşlarındaki hali ile Niko bile bu tanıma dahil edilebilir.

Belki de asıl sorun, o arızalı durumun, kendisini iyi bir şekilde gizlemesidir. Niko ve Matze birlikte arkadaşlarını görmeye bir film setine giderler. Arkadaşları Rauch filmde başrolde oynamaktadır. Film bir Nazi subayının arada kalmışlığını anlatır. Soykırım öncesinde aşk yaşadığı kadının aslında bir Yahudi olduğunu öğrenen subay, ideolojisine sadakat ve aşkına sahip çıkma arasında gel git yaşar. Tam o sırada aslında bu kadından bir de çocuğu olduğunu öğrenir. Rauch bu hikayeyi Niko ve Matze'ye anlatırken gözleri dolar ve çok etkilendiği her halinden bellidir. Bu koca insanlık dramından geriye kalan hikayeler arasından, pembe dizi kıvamında olan böyle ucuz bir dramının, göz yaşları içerisinde hayatın cilvesi olarak sunulması, aslında sorunun ne kadar farkında olmadıklarının da kanıtıdır. İşte hayatın asıl cilvesi insan ruhundaki bu tutarsızlık ve saçmalıktır. Bu hikayeye duyulanacak kadar fazlaca hisli, yanlış yere odaklanacak kadar da bilinçsiz. Yönetmen **Gerster**, bu saçmalığı en iyi şekilde gole çevirir; çekim sırasında telefonu çalan Niko dışarı çıkıp konuşurken bir köşede birlikte sigara içen filmde iki oyuncuyu görür, biri Nazi subayıdır, diğeri ise bir sarı yıldızlı.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 1941 yılında Nazi Yönetimi, Almanya ve işgal bölgelerindeki altı yaşından büyük Yahudilere açık alanlarda üzerinde Davud'un Yıldızı bulunan sarı bant takma zorunluluğu getirdi.

Bu sahne film boyunca ince ince dokunan kara mizah ve absürt komedi anlayışları arasında bir yerde durur.



Peki bu Niko'nun derdi nedir? O, yaşadığı topluma yabancılaşmış, kendi deyimi ile kendisi ve her şey üstüne düşünmek için üniversiteyi bile bırakan, hayata dahil olamayan bir bireydir. Aslında bir yanıyla da tıpkı aynı yıl **Noah Baumbach** tarafından çekilmiş bağımsız Amerikan filmi **Frances Ha**'nın (2012) baş karakteri Frances gibi yetişkin olmayı kabul edemez. Büyüklerin ezbere hayatlarını yaşamayı reddeder. Film boyunca bize Niko'nun iç dünyasında yaşadıkları hakkında bilgi verecek belirgin hiçbir şey olmaz (Julika'ya çevresindeki herkesi tuhaf gördüğünü ve daha sonra da sorunun kendisinde olduğunu fark ettiğini anlattığı bir konuşması hariç). Sadece onun düşüncelerini tahmin etmeye teşvik ediliriz. Mesela ufacık bir rol için fırsat kovalayan arkadaşı Matze'nin aslında zamanında çok yetenekli bir oyuncu olduğunu ancak doğru rolü beklediği için her teklifi reddettiğini ve o rolün hiç gelmediğini öğrendiğinde, belki de kendi kararlarını bir kez daha gözden geçirmiştir. Çünkü Niko da doğru rolü beklemekte gibidir. Hayatını o olarak sürdüreceği doğru rolü. Bir konformist olmak, Niko gibi düşünen bir adam için ne kadar zor olsa da, hayatı bu kadar karşısına almak da sonunda hüsrana doğurabilir. Aslında Niko'nun durumu için hayatı karşısına almış demek de biraz zor, o eylemsizliği tercih etmiş, tamamen sorumluluktan kaçıp bekleme haline geçmiş bir bireydir. Onun eylemi

düşünmektir ve eylemlerin önüne düşünceyi geçirdikçe hayatla bütünleşmesi de o kadar zorlaşır. Bu kadar çok sorguladığı için hukuk eğitimini yarıda bırakıp, babasından ve babasının maddi desteğinden olur. Yine bu kadar çok sorguladığı için Julika ile sevişmek üzere iken her şeyi yüzüne gözüne bulaştırıp onu bir kez daha kırar. Bu iki sahnenin sonunda da, filmin müziklerinin bir kısmına imza atmış **Cherilyn MacNeil**'in "*Look at the Mess I've Made*" isimli parçasının çalınması güzel bir ayrıntı olmuş.



Julika ile denediği başarısız ilişki girişiminden sonra, yine dahil olmayı başaramadığı hayatın yanından geçip bezgin bir şekilde bir bara girer ve filmin en can alıcı sahnelerinden birisi gerçekleşir. Sohbet etmekte ısrarlı yaşlı bir adam

zorla Niko'nun yanına oturur. Başta Niko'nun isteksiz tavrına rağmen bir süre sonra onun da ilgisini çekmesi ile birlikte bu yaşlı adamın hikayesini dinleriz. Kendisi 60 yıldır uzaklardaymış. Halbuki çocukluğunda tam da bu barın olduğu bölgede yaşamış. Barın yakınındaki oyun alanında babasının öğrettiği bisikleti, o yaşta büyük bir bisikletin üstesinden gelebilmenin gururu ile sürüp, arkadaşları ile vakit geçirmiş. Bir gece babası tarafından uyandırılıp, zifiri karanlıkta caddeye çıkarılıp eline taşlar verilmiş ve babası bu taşlardan birini alıp şuan oturdukları barın camını kırmış. Kendileri gibi bir sürü insan sokaklara dökülmüş ve taşlarla camları kırmaya başlamış. Yerler cam kırıkları ile dolu bir hale gelmiş, o ise çocuk hali ile ağlamaya başlamış. Ağlamasının sebebini ısrarla Niko'ya sordurtan yaşlı adam şu cevabı verir: “Çünkü o kırık cam parçaları üzerinde artık bisiklet süremeyeceğim diye düşündüm.” Bahsedilen olay tarihe “Kristal Gece” olarak geçer. 1938 yılında Alman Nazilerce, Yahudilere ait ev, iş yeri ve sinagoglara kanlı ve ölümcül saldırılar yapmış, bu saldırıdan sonra sokakları kaplayan cam kırıklarının ışıltıları, o gecenin “Kristal Gece” olarak isimlendirilmesine sebep olmuş. Üzerinden 60 yıl geçmesine rağmen yaşlı adam hala o günlerin acısını içinde taşır. “O yaşlarda durumu gerçekten idrak edemezsin. O halde herkes ne yapıyorsa onu yaparsın.” demesine rağmen, aslında o suçluluk duygusundan hiçbir zaman kurtulamadığını görürüz.



Kişi geçmişini bir yük olarak taşımaktan kaçamaz. Suçlu ya da suçsuz, mağdur ya da gaddar olalım, geçmiş tarafından şekillendirilmeye mahkumuz. Bu durum

Berlin için de geçerli. Yaşlı adamın çocukken bilinçsizce (belki de mecburen) yaptığı şeyin, Niko tarafından çocukken Julika'ya yapılıp ve onda derin yaralar açan şakalardan aslında bir farkı yok. Niko da Julika da yaşlı adam da onun camlarını kırdığı oyun arkadaşları da, hepsi sadece çocuktuk ama tüm bu hafifletici sebepler hayatın bu acımasızlığından paylarını almalarına engel olmadı. Belki de Niko'yu eylemsizliğe iten budur; eylemlerin varoluşumuzu şekillendirmesi ve onların yükünün onulmaz izler oluşturması. Julika o günleri tamamen atlatmış gibi gözükür. Artık arzulanan bir kadın haline gelmiştir. Yine de yaptığı işi tanımlarken "Sahnede herkesin beni izlemesini seviyorum. Yabancılara karşı apaçık olarak kendini sunduğun an tehlikenin en iyi anıdır." der. Belki de hala çocukken yaşadığı o dışlanmanın, beğenilmemenin izleridir onu bu işe iten. Bu kompleks Niko ile sevişme girişiminde iyice kendisini gösterir ve Niko'ya sevişme sırasında zorla "Küçük şişman kızı becermek istiyorum" dedirmeye çalışınca işler sarpa sarar. Geçmişteki izlere basmadan yürümek Niko için de Julika için de çok zordur. Belki de yaşlı adamın dediği gibi kırık cam parçalarının üzerinde artık bisiklet sürmek mümkün değildir. Tam bu noktada, ot almak için gittikleri evde Niko'nun evin büyükannesi ile kurduğu bağ tekrar geldi aklıma. İki dakika önce tost yapmayı teklif ettiğini bile unutup kendini tekrar eden, tüm her şeyden bağımsız, zamanın sadece o anında anlamsızca ve hafızasızca duran bu şirin kadına herhalde sarılmamak mümkün değildir.

Yaşlı adam bardan çıkacakken yığılıp kalır. Niko onu hastaneye yetiştirir, o ameliyattayken başarısız bir kahve içme girişimi daha yaşar. Bu bekleyiş sırasında **Gerster** bize ıssız Berlin sokaklarını izletir. Soğuk yapıları, geçmeyen taşıtlara rağmen yanıp sönen ışıkları, öfke kusan duvar yazılarını, boş tren raylarını...Bir diğer güzel ayrıntı da bekleme sırasında sigara içmek için hastanenin dışına çıkan Niko'nun, yine sigara içen iki kişi görmesidir (daha önce de film setinde görmüştü). Bu sefer sigara içen ikili, bir Nazi subayını ve bir sarı yıldızlıyı oynayan oyuncular değildir ama onlarla aynı şeyi temsil ettiklerini düşündüğüm iki tane hastadır. Sabah olur, hemşire tarafından uyandırılan Niko, yaşlı adamın ölüm haberini alır. Kimsesiz olduğunu öğrendiği adamın sadece ismini öğrenebilir. Ekranda bu sefer araçların ve insanların aktığı Berlin vardır. Hayat devam eder. İlginç bir bilgi de, bu bar sahnesindeki yaşlı adamı oynayan **Michael Gwisdek**'in, yaklaşık 8 dakika süren rolü ile 2013 *Alman Film Ödülleri*'nde en iyi yardımcı erkek oyuncu ödülünü almasıdır.



Filmin güzel yanlarından biri de, “şimdi size çok büyük meselelerden bahsedip büyük cevaplar vereceğiz” tavrından uzak durması, hiçbir alt okumaya girilmezse sadece gülümseyerek ve Niko’nun gününe şahit olmaktan keyif alarak takip edilebilecek bir hikayeye sahip iken aslında çok daha ciddi meseleler üzerine de düşündürtebilecek bir altyapıyı oluşturmasıdır. O 21.yüzyılın *Meursault*’udur.<sup>2</sup> Onun bunalımı, intiharı en önemli felsefi konu olarak görececek bir bunalım değildir. Onunki aylıklık çerçevesinde gelişen, bir hayata uyum sağlayamama sorunsalıdır. /Bu açıdan bakıldığında onu *Five Easy Pieces*’ın (1970) Robert Dupea’sına ya da *Noi Albinoi*’nin (2003) Noi’sine benzetmek mümkün. Tüm bu benzerliklere filmde rastlanan **Jarmusch**, **Cassavetes** ve **Truffaut** esintilerini de ekleyip bence asıl akrabalık ilişkisini, **Louis Malle**’nin *Le Feu Follet*’i (1963) ile kurmak lazım. *Le Feu Follet*’de kendi tabiri ile hayata dokunamayan Alain Leroy’un savruluşunu izleriz. O da Niko gibi yetişkinliği reddeder, arkadaşları tarafından gençliği bırakamamakla suçlanır. Bu sefer arka planda Berlin değil Paris vardır. Kendisini; “Bütün hayatım bir şey beklemek üzerine.” diyerek anlatır ve o da çevresindeki diğer insanların aksine kurallara uygun oynamadığı için dışarıda kalır. Bir sahnede psikolog Leroy’a: “Her zaman böyle değildiniz. Ordudaydınız, savaşa katıldınız.” derken, Julika da Niko’ya: “Eskiden bu kadar suskun değildin, ne istediğini bildiğin zamanlar.” demiştir. Zaten ikisinin de doğuştan böyle olmadığı aşıkardır. İkisi de büyümekle birlikte dayatılan bu

---

<sup>2</sup> Meursault, **Albert Camus**’nun *Yabancı* (L’etranger, 1942) isimli romanının baş karakteridir.



rekabet etme durumuna ve değişen kurallara ayak uyduramaz. En önemli benzerlik ise film boyunca mücadele edilen bir ieeğin varlığıdır. Leroy, bir suredir alkol tedavisi için bulunduğu klinikten çıkar ve yeniden hayata dahil olmaya çalışır. Tüm bu sure boyunca karşısına çıkan alkol alma fırsatlarına karşı direnir ve içmez. Onun mücadelesi alkol ağzına sürmemek üzerine iken, Niko'nunki bir fincan kahve içebilmek üzerinedir. Bu simgelere karşı niyetlerindeki zıtlık, belki de finalde yaptıkları tercih ile ilgilidir. Niko'nun yaşlı adamın ölümü ile vardığı farkındalığa, Leroy meşhur kafe sahnesinde, yaşadığı son hayal kırıklığının ardından, çevresindeki insanları izleyerek varır. Masasında duran ikiye attığı kaçamak bir bakışın ardından onu kendisine doğru çeker ve içer. Tüm çabası boşunadır, hayata dokunamaz, alkolden kaçamaz ve finalinde kendisini öldürerek hayatındaki insanlar ile kuramadığı bağı kurmayı amaçlar, Niko'nun aksine.

Film boyunca kahve, Niko ile hayat arasındaki uyumsuzluğun bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Görece daha uyumlu olduğunu varsaydığımız bir hayattan(kız arkadaşının evinden) onun kahvesini reddederek çıkan Niko, film boyunca bazen parası yetmediği için, bazen kahve makinesi bozuk olduğu için, bazen kahve daha az önce tükendiği ii, bazen de babası o saatte



kahve içmeyi uygun görmediği için amacına ulaşamaz. Filmin finali bize Niko'nun akıbeti ile ilgili bir bilgi vermemekle birlikte, onun hayat ile arasındaki

mesafeyi sembolize ettiğini düşünebileceğimiz kahveye, yaşlı adamın ölümü sonucunda ulaştığını görmemiz, belki de ölüm gerçeği ile yüzleşince bir orta yol bulup hayat ile barış imzalamaya karar verdiği şeklinde yorumlanabilir. Tam burada **Albert Camus**'nun "Kendimi mi öldürsem yoksa bir fincan kahve mi içsem?"<sup>3</sup> sorusu akla gelir. Bizim Niko için durum bu kadar vahim olmasa da belki de kahve simgesi bu söze ithafen seçilmiştir. Niko'nun ölümle yüzleşmesi ona kendi ölümünü düşündürür. Aslında yaşlı adam ile özdeşlik kurması o kadar da zor olmasa gerek. O da kendisi gibi pişmanlık duyduğu hataları bilinçsizce yapmıştır, o da kimsesizdir (Niko'nun babası ile bağlarını kopardığı sahnede annesi tarafından da bebekken terk edildiğini öğreniriz), o da sürekli kimseyi anlamıyorum der tıpkı kimse ile iletişim kuramayan Niko gibi. Tüm bu geçiciliğin içerisinde Matze'nin ideal rolü beklemesi gibi hayattan çok büyük şeyler beklemek belki de gereksizdir. Niko'nun ihtiyaç duyduğu şey sadece bir kahve içip hayata dahil olmasını engelleyecek düşüncelerini bir nebze olsun gölgeye çekmektir. Zaten filmin final sahnesinde Niko kahvesini yudumlarırken, tamamen aydınlık olarak gözükken dış dünyaya camın arkasından bakar ve sureti gölgede kalmış bir haldedir.

*Oh Boy / A Coffee in Berlin* sinema tarihinde derdi kendisinininki ile aynı olan filmlerden çok iyi beslenirken tekrara düşme tehlikesini de çok güzel savuşturmuş. Hayatın nasıl yaşanması gerektiği ile ilgili keskin fikirler öne sürerek büyük bir felsefi söyleme dönüşmek yerine, anlatısının, mizahi öğelerinin ve biçimsel tercihlerinin desteği ile bir fikri empoze etmeyip sadece seyirciye sorular sordurarak, son sahnedeki Niko gibi onları kendileri ile baş başa bırakmayı tercih etmiş. Ayrıca, **Cassavetes** ve **Jarmusch** filmlerini anımsatacak gevşek ve bohem bir zemin üzerinde dursa da, karakterlerin ve devlete ait kurumların psikolojik boyutlarını başarılı bir şekilde kullanarak, örnek aldığı bu filmler gibi biçimsel bir orijinalikten ibaret olmak yerine, içerik olarak da çok fazla şey söyleyen bir film haline gelmiş.

Filmde modern mimariye, elektronik müziğe ve renklere rastlamayız. Bu da zamansızlık hissini vurgulayarak, eserin, bir "yeni kuşak gençliğin bunalımları" filmi olarak görülmesini engellemiş. Müzik demişken bir parantez de ona açalım.

---

<sup>3</sup> **Camus**'nun bu sözü söylediğine dair kanıt bulunmamakla beraber, bu sözü ona ithaf eden tek kaynak **Barry Schwartz**'ın *The paradox of Choice* adlı kitabında yine kaynak gösterilmeden yapılan bir atıftır.

Her ne kadar caz müziğin kullanımını çok yerinde bir tercih olarak görüp filmin tüm öğeleri ile uyumlu bilsam da bazı sahnelerde sanki dozajı fazla kaçmış gibi. Bu fazla olduğunu düşündüğüm müzik kullanımı, içerik olarak da absürt bazı sahneler ile art arda gelince, seyirciye hem görsel hem de işitsel olarak aynı mesajın çok sık verildiği hissine dönüşmüş ve film boyunca yönetmenin kendini gizleyen tavrı, yerini, yönlendiriliyoruz hissine bırakmış. Bir ilk film için bu kadarı da olsun artık, en azından çoğu ilk filmin aksine bir sürü şeyi bir arada söylemeye çalışarak çorbaya dönen bir iş olmamış. Son olarak **Tom Schilling**'in müthiş, orada ama aslında orada değil oyunculuğuna şapka çıkarıp, yönetmenin yeni filmini beklemeye başlayabiliriz.

# ZEHİRLİ FİKİRLER

Özgür Erdi Akbaba

## Sarmaşık

**Yönetmen & Senaryo:** Tolga Karaçelik

**Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Tiryaki

**Sanat Yönetmeni:** Ali Şahin

**Müzik:** Ahmet Kenan Bilgiç

**Kurgu:** Evren Luş

**Oyuncular:** Nadir Sarıbacak, Özgür Emre Yıldırım, Osman Alkaş,  
Seyithan Özdemir, Hakan Karsak, Kadir Çermik

2014 / 104' / Türkiye

Hakkında çok yazı yazılmış olsa da hala yazılmayı hak eden bir film olmuş *Sarmaşık*. Bir yerin bir giriş bir de çıkış kapısı olur ama yönetmen seyirciyi soru işaretleriyle dolu onlarca kapının ortasında bırakıyor. Üstelik bu düşünce kaosunu tek bir mekanda çekerek yansıtmayı da başarmış. Bir gemi üstünde altı oyuncuyla dar konulu bir film çekmek hem bir cesaret işi hem de Türk sinemasının çeşitliliği de başarabildiğinin göstergesidir. Filmini kendisini seferlere çıkararak yazarlara ithaf eden yönetmen, seyircisini de bir başka sefere çıkarmayı başarmıştır.

Direkler eğik, burnumuz batmış suya;  
İnsan düşmanın sillesinden kaçır ya  
Soluğunu ensesinde duya duya  
Ve koşar başını hiç kaldırmadan,  
Gemi öyle koştu, rüzgar öyle coştı:  
Kaçtık güneye hiç durmadan

Filmin en başında karakterlerin hayatlarından kesitler vererek onların gemiye neden gittiğinin gösterilmesi, mesajı oldukça açık bir şekilde veriyor. Bu giriş, klasik anlatıda klişeleşmiş, karakterlerin hayatlarına dair aldıkları kararlarındaki neden-sonuç bağlantısını kolayca kurmamızı sağlıyor. Nitekim üstte verilen, filmin girişinde kullanılan alıntı da karakterlerin hayatlarında bir şeylerden kaçtığını ima etmektedir. Ancak bu kısa kısa sahnelerin oyuncuların neye neden baktığını anlamadığımız kameraya bakışlarıyla kesilmesi seyirciye verilen ilk soru işareti diyebiliriz. Şiir sayesinde bu beş karakterin gemide kalmayı neden tercih ettiğini de dolaylı yoldan tahmin edebiliyoruz ancak filmde net açıklamalardan kaçınılmış. Dolayısıyla, filmin giriş bölümü karakterleri tanıtıyor gibi görünse de ardında birçok soru işareti de bırakıyor.

Birden rüzgar dindi, tüm yelkenler indi,  
Yoğun bir hüzün çöktü her şeye,  
Ağırlığı hissettik, rastgele sözler ettik  
Sırf denizin sessizliği bozulsun diye.

Gelişme bölümünde ilmik ilmik örülen gerilimin habercisi niteliğinde ekrana yansıyor bu dizeler. Şiirde dediği gibi deniz durgun gemi durgun ancak psikolojiler yavaş yavaş çökmektedir. Edilen rastgele sözler de can sıkıntısının tahmin ettiklerinden daha büyük bir çıkmaza gittiğini göstermektedir. Cenk'in (**Nadir Sarıbacak**) anlamsız hayvan taklidi, aynada kendi kendine konuşarak garip hareketler yapması gibi boşluğa düşmüş insan hallerini yansıtmaktadır.



Gemide gerilim ve sıkıntı arttıkça oyunculuklar zirveye tırmanıyor. Gelişme bölümüyle birlikte karakterlere dair soru işaretleri de artar. Örneğin, ailesinin yanına dönmek için ısrar eden Nadir'in sonrasında gemide kalmaya ikna olması yeterince açıklanmamış. Gemide olup biten her şeye, Cenk'in saçmalıklarına bile ifadesiz yüzüyle kayıtsız kalan Kürt karakteri gerçekçi olmayan tek karakterdir. Gemide işlevsiz gibi görünen bu karakteri yönetmenin filmin içerisine mesaj vermek için koyduğu da aşikar. Öte yandan, en işe yaramaz, asalak görünen Cenk'in sayıp söverek diğerlerinin gözünü açması, filmin hikayesinin gerçekçiliğini yansıtmakta. Küfür dolu tüm bu kavgalar, "dayılanmalar" yalnızca bir güç savaşı değil aynı zamanda erkeklik taslama göstergesidir. Bu yüzdendir ki Cenk'e İsmail'in ettiği küfür, Cenk için bir çeşit takıntı haline gelir. Bu ve benzeri birçok yönüyle film, sadece bir sistem eleştirisi olmaktan çıkar ve insan çeşitlerini kapsayan tayfasıyla bir Türkiye mikrokozmosu oluşturarak bireyleri de eleştirir.

Çaresizliklerinin sebebinin karakterlerin kafasına dank ettiği sahneler de ustaca canlandırılmış. Zayıf karakterlerden biri olarak görünen Nadir, Beybaba'ya bozulan ilk kişidir aslında. Mutfaktan dışarıya sıçrayan Cenk-İsmail kavgasında olanları sessizce izleyip ortadan kaybolan Beybaba, Nadir'i hayal kırıklığına uğratar. Bu sebeple de Nadir, üzerinden bir süre geçmiş olmasına rağmen Beybaba'nın telefon konuşmasını Cenk ve Alper'e anlatır. Ardından gelen Beybaba'nın kamarasından kovulmaları ve Beybaba'nın kendini kamarasına kilitlemesi artık herkesin geminin "sintinesi" olduğuna dair şüphe duymasına yol açar. Fakat yönetmen bu dönüm noktalarını oyuncuların bir anda duraksayan bakışlarıyla anlatmakla yetinmiş.

Film, bozuk bir sistem nasıl ayakta tutulmaya çalışılır sorusunun alternatif cevaplarını göstermektedir. Beybaba karakteri bu bozuk sistemi devam ettirmeye çalışan otorite. Sistemi devam ettirmenin iki yolu vardır: Birincisi, sistemin ufak parçalarına kendilerini önemli hissettirme aldatmacası. Beybaba, hem İsmail'e hem Nadir'e onun "gözü kulağı" olmaları görevini vererek zaten beybabaya karşı zayıf olan bu iki karakteri sistemin lehine kullanmaktadır. İkinci yol ise güç mesafesini arttırmaktır ki bu da Beybaba'nın özellikle Cenk ve Alper üstünde uyguladığı yöntem. Sucuktan haberi olmamasına sinirlenen Beybaba, gemicileri azarladığı sahnede merkeziyetçiliği ve hiyerarşiyi üstüne basa basa dayatıyor. Beş kişinin kaldığı, işin gücün olmadığı bir gemide hala ast-üst dayatması peşinde koşuyor. Beybaba'nın karakterizasyonu her türlü güç kaynağını kapsamakta. Gür

sesiyle, cüssesiyle, bıyıklı sert ifadeli Türk babası görünümüyle kişilik kaynaklı güç unsurları, geminin kaptanı olmasıyla kazandığı makam gücü bir bütün içinde karakteri ele geçirmiş ve tek boyutlu olmasına sebep olmuştur. Yasal dayanak sunarak adamları gemide tutmaya çalışırken bir türlü ödenmeyen maaşları da vaat ediyor. Devlet, sistem, iktidar, baba... birçok kavramın yerini tutabilecek Beybaba karakteri kapitalizmin beslediği gücün bir resmi niteliğindedir.



Nasıl ıssız bir yolda yürürken birisi  
Adımlarını korku ve dehşetle atar  
Ve dönüp ardına baktıktan sonra  
Çevirip de başını bakmazsa tekrar  
Çünkü bilirse bir adım gerisinde  
Kendisini izleyen bir şeytan var

Bu alıntıyla başlayan sonuç bölümü kısa olmasına rağmen çarpıcı. Cenk'in Beybaba'ya artık açıkça tehditler ve küfürler savurduğu, dört gemicinin toplanıp mutfakta kavga ettiği sahne ise tek kelime ile müthiş. İsmail'in sayıp söven Cenk'e bakan, sanki her şeyi daha yeni anlıyormuş gibi şaşırılmış gözleri kuşkusuz ki tüm tayfa için bir kırılma noktasının işareti. Filmin adı, sonuna etki etmiş aslında. Karakterlerin bireysellikten kendi güç ve erkeklik hırslarından çıkıp kolektivizme adım atması bir sarmaşık gibi yayılıyor. Seyircinin beklediği o son, İsmail'in kaçırıldığı bakışlarıyla muallakta bırakılsa da İsmail'in Cenk'e karşı çıkmadığı ilk sahne olmasıyla sarmaşığın onu da sardığını gösteriyor. Birçok izleyiciye film yarım bırakılmış hissi veren bu ani son, gerilimi tadında ve yorumu da seyirciye bırakmış.

Filmin soru işaretlerini farklı noktalardan incelediğimizde gerilime en büyük katkıyı karakterlere dadadan sanrılarda buluyoruz. “Kürt’ün hayaleti”nin gemide dolanması, sözde ıslak ayak izlerini seyircinin görmemesi bu karakteri iyice gerçeküstü konuma getiriyor. Aniden çıkıp her yeri saran sarmaşıklar ne, bunları sadece Nadir mi gördü, o salyangozlar ne demek, delirmiş gibi davranan Cenk mi sadece salyangozları gören?... Tüm bu soru işaretlerine dışavurumcu yorumlamalar ya da gemiye sarmaşık gibi yayılan paranoya açıklama olarak getirilebilir elbette.

Filmin akışını üçe bölen şiirler, ki **Samuel Taylor Coleridge**’ın **Yaşlı Gemici**’sinden alıntıdır, seyircinin beklentisini arttırırken aynı zamanda giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine tematik fikirler katıyor. Geminin o çirkin soğuk metal yüzünün ışık ve gölgenin etkili ancak doğal bir şekilde kullanılarak yansıtılması ve yavaş olmasına rağmen huzursuzluk veren müzik bütün olarak ele alındığında mükemmel bir uyum içinde filmin atmosferini güçlendiriyor. Film ve yönetmen kadar sinematografinin de detaylıca incelenmesi gerekiyor. Dünya sinemasında birçok görüntü yönetmeninin işlerini imrenerek izliyoruz ama **Gökhan Tiryaki**’nin başarısının onlardan altta kalan bir yanı yok. Öyle ki **Sarmaşık**’tan birçok kare akılda kalıcı birer manzara niteliğinde. Mükemmel oyunculuklar, gerçekçi diyaloglar, sinematografi, müzik, mekan... hepsini dengeli bir biçimde harmanlamayı başaran yönetmenin en çok tebrik edilmesini gerektiren unsur gerilim ve dram, gerçekçilik ve gerçeküstüçülük dengesini kurabilmesidir.



## BABAM VE OĞLUM

İbrahim Karabiber

Yönetmen: Çağan Irmak

Senaryo: Çağan Irmak

Görüntü Yönetmeni: Rıdvan Ülgen

Sanat Yönetmeni: Murat Güney

Müzik: Evanthia Reboutsika

Kurgu: Kıvanç İlgüner

Oyuncular: Çetin Tekindor, Fikret Kuşkan, Hümeysra,  
Tuba Büyüküstün, Şerif Sezer, Binnur Kaya, Yetkin Dikinciler, Ege Tanman

2005 / 108'

*Babam ve Oğlum*, 12 Eylül darbesinde tutuklanan ve işkence nedeniyle hastalanan Sadık'ı (Fikret Kuşkan) oğlu Deniz'e (Ege Tanman) daha iyi bir gelecek sağlamak için baba evine dönüşünü anlatır.

Sevilay Çelenk, *Babam ve Oğlum*'u eleştirirken filmin "büyük aile" dramından, bir tür taşra "sit-com"undan çıkamayan bir hikayeye dayandığını belirtir. Bu aile motifinin, aile-ulus, ülke-yuva, anne-vatan ve baba-devlet eşleşmeleriyle ilişkilendirildiğinde hesaplaşmaya, dönüştürmeye ve yüzleştirmeye olanak sağlayabileceğini ancak işin içine yönetmenin de sabırsızlığının eklenmesi sonucu filmin böyle bir yüzleşmeyle kapanmadığını söyler. *Babam ve Oğlum* filmi ölümcül bir hastalığın sonrasında yaşanan kaybı ve baba-oğul arasındaki küslüğü, sevgi bağına melodramatik yapının aşırılıklar, tesadüfler, karakterlerin duygu durumlarıyla paralel ilerleyen müzik gibi özelliklerinden yararlanarak anlatır ve bu anlatıyı bir yandan mahrumiyeti, kısıtlılıkları ve hüznü diğer yandan da samimiyeti, coşku ve neşeyi içeren taşranın ikili yapısını kullanarak güçlendirir.

Film, köy ve büyükşehir arasında kalan taşranın ne içeride ne dışarıda olma halini, bir türlü o tamlığa sahip olamayışını Sadık karakteri üzerinden somutlar.

Ne gidebilmiş ne kalabilmiş olan Sadık, içindeki gizil burukluğu ve hüznü yani yaşadığı bu yarımılığı rakı sofrasında Özkan'la paylaşır. Filmde yer alan taşra ortamı tam da **Asuman Suner**'in belirttiği gibi küçük, samimi, herkesin birbirini çok iyi tanıdığı, iç içe yaşadığı “korunaklı, sıcak bir ev” gibidir. Filmde taşra, saflık, masumiyet ve samimiyetin yön verdiği ilişkilerin yaşandığı, çatışmaların ve sorunların şamatanın içinde yumuşadığı ve çözüldüğü bir atmosferdir. Bu samimi, sıcak ev ortamı izleyicinin Yeşilçam geleneğinden aşına olduğu “neşeli günler, bizim aile” filmlerinin aile ilişkilerini de içerir. Bu sayede izleyicinin hem Yeşilçam geleneği, hem de kendi ailesi ile kurduğu benzerlikler sonucunda karakterlerle özdeşleşmesi kolaylaşır. Melodramın sürekli yas halinde olmayı engelleyen ve izleyiciyi rahatlatan bu özelliği, Kaplan ve Wang'ın tedavi stratejisine denk gelir. Filmde yer alan 12 Eylül travması geçmişe ait bir olay olarak ama neden-sonuç bağı zayıf bir travma olarak yani doğum, ölüm ve yıkımla öyküleştirilen bir travma olarak sunulur.

**Babam ve Oğlum** filminin 12 Eylülle-travmayla ilişkisine dair küçük ipuçları açılış jeneriğinde yer alan işkence görüntüleri (Filistin askısı, soğuk su vs.) ile verilir. Eve geç saatte sarhoş dönen Sadık'ın karısı ile aralarında geçen konuşmadan toplumsal-siyasal ortamın karışık olduğu ve bu karışıklıktan çekinen yazı işleri müdürünün Sadık'ın yazısını gazetede yayınlamadığını öğreniriz. Darbe öncesi yaşanan atmosfer bu sahne ile izleyiciye aktarılır.

Filmin darbe dönemini anlatan tek sahnesi darbe sabahının anlatıldığı sahnedir. Bu sahnede izleyici darbenin gerçekleştiğine ilişkin bilgi sahibi olur. **Çelenk** hikâyenin ideolojik/politik ögesinin bu denli savsaklandığına dair düşüncelerini şu şekilde belirtir:

Açılış sahnesinde, sancılar içindeki hamile karısını-karnındaki abartılı yastığı içe çökerterek- sırtına vuran, çığlık çığlığa bir yardım ararken sesine karşılık komşu evlerden hiçbir ses alamayan ve en sonunda bir park köşesinde onun ölümüne seyirci kalan Sadık'ın çaresizliğinde, darbenin ulusal ölçekte yol açtığı yıkımın ve acının sembolik, kişiselleştirilmiş bir temsili sunuluyor. Bir devrimcinin kendi uzamında deneyimlediği bu ani travma aracılığıyla ulusal travmanın vahametini kavramamız bekleniyor.

**Çelenk**, filmi toplumsal-siyasal travmaya yorum getirme çabasından ziyade travma sonrası sakatlanan erkeğin eve dönüş hikayesi olarak değerlendirir.

Benzer bir değerlendirmede bulunan **Hilmi Maktav** ise 12 Eylöl sabahının bir askeri darbe olarak değil, tuhaf bir bilinmezlik içinde yansıtıldığını belirterek film ile ilgili şu noktaya dikkat çeker:

Darbe kelimesini tuhaf bir şekilde akla gelecek en son karakter söylüyor filmde. Sıradan bir asker 'darbe oldu hemşerim' diyor. Ama uzaylıların dünyayı istila etmesine benzeyen bir atmosfer yaratan darbeyi kimin, niçin gerçekleştirdiği öylesine muallakta kalmış ki, 12 Eylöl'le savrulan bir ailenin hikâyesini izleyen yüz binler, bu melodramı baştan olayların bir 'askeri darbe' sebebiyle gerçekleştiğinin farkında bile olmadılar sanki.

**Maktav**'ın da belirttiği gibi darbenin nedenlerine ilişmeyen bu sahne ve sonrasında flash-backlerle Sadık'ın yaşadığı travmaya ait birkaç göröntü, 12 Eylöl'ün eleştirilmesini ve sorgulanmasını güçleştirir. 12 Eylöl darbesinin baskıcı uygulamalarını hatırlatırken onun neden yapıldığını, nasıl bir ideolojiye sahip olduğunu ve neyi amaçladığını unutturur.

**Babam ve Oğlum** 1980 darbesini sorgulamak yerine duygusal öyküyü ön plana çıkararak yüzeysel kaldığı yönünde olumsuz eleştiriler alırken, bir yandan da 12 Eylöl sürecinde yaşanan parçalanmayı ve işkenceyi ele aldığı için olumlu eleştiriler de alır.

**Oğuz Demiralp** filmdeki baba-oğul ilişkisine iki düzeyde bakılabileceğini belirtir. **Demiralp**'in işaret ettiği ilk düzey üç kuşak (dede, baba, torun) arasındaki ilişkilerin duygusal açıdan yorumlanabileceği düzeydir. Bu düzeyde Türk kültürüne uyum sağlayan kan bağının sevgi bağı olarak kutsallaşması, kutsanması ön plandadır. Bu kutsama/kutsallaştırma, baba-oğul arasındaki çatışmanın, sorunların ve anlaşmazlıkların aşılmasını, geçmişte yaşananlardan arınmayı sağlar. Ancak bu ilk düzeydeki duygusal yoğunluk, yüceleştirilen sevgi ilişkisi sayesinde baba-oğul arasındaki çatışmanın uzlaşmaya dönüştürölmesi, **Zahit Atam** ve **Erman Bostan**'ın da belirttiği gibi geçmişteki tercihlerinden hata duyanlar veya çocuklarını ne uğruna kaybettiğini açıklamakta zorlanan ebeveynler için bir "katharsis" işlevine sahip olabilir. İkinci düzey, bu sevgi ilişkisinin tarihsel arka planı ile birlikte seyredilebileceği düzeydir. **Demiralp**, Sadık'ın 12 Eylöl sabahı yaşadığı kaybın/travmanın bireysel planda yorumlanmasından öte toplumsal bir niteliğe sahip olduğunu, yine bu kaybın darbenin "kaç yaparken göz çıkardığı" gerçeğini gösterdiğini belirtir. **Demiralp**'e göre Sadık filmde, gençlik heyecanı ile "memleketi kurtarma" telaşına kapılıp,

babasının ona sunduğu güvenli ve öngörülür bir geleceği iter, yani Sadık, İstanbul'da ziraat fakültesinde okuyup tarlanın başına geçmek ve taşranın güzel kızı Birgül'le evlenmek yerine gazetecilikte okumayı, şehirli bir kızla evlenmeyi ve sol mücadelede yer almayı seçerek taşra yaşamının dışına çıkar. Ona göre, Sadık ve Hüseyin Efendi arasında yaşanan bu gerilim, 1980'lerde birçok baba ve oğul arasında gelişen "memleket meseleleri" çatışmasını somutlar. Sadık darbe sonrası yaşanan parçalanmaları, tarihin işkence kurbanlarını temsil eder. Ancak bu ikinci düzeyde bireysel travmanın aslında toplumsal travmayı temsil ettiği ve bu şekilde yorumlanması gerektiği düşüncesi, filmin darbe dönemine ait sunduğu yetersiz verilerle tam olarak gerçekleşemez. Filmde var olan eksiklik (darbenin neden-sonuç bağı içermemesi) ya da fazlalık (baba-oğul dramı) travmanın toplumsallaşmasının önüne geçer. Bunun yerine farklı düzeylerde yaşanan bireysel travmaların görünümünü sunar. Bu travmalardan ilki Sadık'ın eşinin kaybı, tutuklanması, işkence görmesi ve ölmek üzere olduğunu öğrenmesiyle iç içe geçmiş travmalar zinciridir.

Sadık yaşadığı bu travmalar sonucu, kendine güvenini yitirmiş, durgunlaşmış, tedavi edilemeyecek düzeyde hastalanmış ve sessizleşmiştir. Arka arkaya yaşanan bu kayıpları kabullenen Sadık en çok da ölmek üzere olmasının etkisiyle geçmişinde yarım bıraktığı işleri tamamlamak, kişisel hesaplaşmaları gerçekleştirmek için adım atar. Hüseyin Efendi ve Birgül'le barışması Sadık'ın yaşamındaki travmalardan birinin iyileşmesini sağlar.

İkinci görünüm, toplumsal travmadan etkilenen, annesiz ve babasız kalan Deniz' in yaşadığı travmadır. Yönetmen, Deniz'e zengin bir hayal gücünü dışavurma imkânı yaratarak, masalsi-fantastik sahnelerle yaşadıklarına karşı bir direniş alanı oluşturur. Babasının yasını tutarken aynı Sadık'ın yaşadığı travmada olduğu gibi Deniz de sessizliği seçmiştir; ağlamaz, konuşmaz, tepki vermez. Yaşanan kaybı inkâr eder, içine kapanır, kendi düş dünyasında bu gidişi değerlendirir ve bu direniş alanı sayesinde, kaybın sağaltımını yaşar.

Üçüncü travma görünümü ise baba-oğul çatışmasıyla izleyiciye sunulur. Baba-oğul ilişkisinde kahramanın geçmişinde baba figürü benliğin ortaya çıkışında yoktur ya da eksiktir. Bu eksiklik anlatı boyunca telafi edilmeye çalışılsa da babanın maddi ya da kavramsal varlığı her zaman problem teşkil eder. Anlatıda yer alan baba sevgisinden mahrumluk görünümüne bürünen eksiklik, ilerleyen sahnelerde yerini babanın otoritesiyle fazlalık algısına bırakır. Deniz'in direniş

alanını oluşturan fantastik-masalsı anlatım bu fazlalık algısını kuvvetlendirir. Erkek olmanın baba-oğul ilişkisinin karışık ve çatışmalı zemini, yani baba-oğul imkânsız bir aradalığı ya oğul ölmesi ya da babanın ölmesini gerektirir.

Fazlalık algısı, oğlunu kaybeden ve bundan kendisini sorumlu tutan Hüseyin Efendi'nin yaşadığı travma ile yarılr. Hüseyin Efendi durdurmadığı/durduramadığı, sahip çıkmadığı/çıkamadığı, devletten korumadığı/koruyamadığı oğlunu kaybetmiştir ve şimdi tüm bunlardan kendisini sorumlu tutar, suçlar. Bu suçluluk duygusu abartılı reaksiyonlar vermesine neden olur. Cenaze töreni sonrası eve dönerken arabadan inip kollarını açarak “Benim yüzümden, burada kollarımı açıp böyle dursaydım, onu durdursaydım bu olmazdı” diye ağlayıp, sinir krizi geçir ve yaşadığı travmayı izleyiciyle paylaşır. Travmanın bu doruk noktası kaybın nedenini/kaynağını kendine yöneltme durumu, yani babanın iktidarını kaybediş anı bir kadının bakışıyla iyileştirilir. Gülbeyaz'ın Hüseyin Efendiye “Aç kollarını ve durdur bakalım” dediği ve Salim'in de koşarak babasını devirdiği sahneyle sağaltılır. Bu sahne aynı zamanda babanın iktidarını kaybetmesi anlamını da taşır. Sadık'ın ölmesiyle çözüme kavuşan erillik meselesi beraberinde babanın da iktidarını kaybetmesini getirir.

Sadık ve Hüseyin Efendi arasındaki çatışma aslında tam olarak bir hesaplaşmayı içermez. Baba ve oğul arasında geçen konuşma “Bana vermediğin odayı, bana kendi hayatında açmadığın yeri ona ver baba!”dan ziyade “Bana vermediğin odayı, ona verebilecek misin baba” haline dönüşebilseydi, bu imayı taşıyabilseydi, filmdeki bu yenilgi içeriğine sahip cümle bir sorgulama/hesaplaşma alanına dönüşebilirdi. Ancak Sadık burada babasının onun seçimlerine ilişkin tahakkümcü duruşunu sorgulamak yerine, bana hayatında bir yer açmadın/oda vermedin bari Deniz'e bir yer aç/oda ver, şeklindeki kabullenici hale dönüşür. Bu durum da bizi **Demiralp**'in filmde ailenin sevgi bağı ile kutsanmasından dolayı tüm anlaşmazlıklarını bu ilişki ile çözdüğü değerlendirmesine geri döndürür.

Filmin, baba-oğul “hesaplaşması” arasına sıkışan 12 Eylül askeri darbesinin sol üzerindeki etkisi, babasıyla Sadık'ın bahçede konuştukları sahnede, Sadık'ın beraber mücadele ettiği, acılarını paylaştığı arkadaşları için “Bir zamanlar aynı yola baş koyduğum arkadaşlarım reklam şirketinde. Diğerleri iktidar borazanı çalan gazetelerde, acıyıp bana iş verdiler. Köpeğe kemik atar gibi. Kendilerini temizlemek, ruhlarını temize çıkarmak için” der ve değişen dönüşen solcular

dışında solun nasıl bir baskıyla karşılaştığına, neden böyle bir dönüşümün yaşandığına değinmez. Yönetmen, bu sözlerle darbe sonrası değişen insan profilini ve solcuları eleştirir. Aynı zamanda bu sözlerle Sadık'ın "Memleketi kurtarmak için mücadele ettim, savaştım, ama memleketin umurunda değilmiş" vurgusu da güçlendirilir.

**Atam** ve **Bostan**, **Babam** ve **Oğlum**'un rakı sofrası sahnesinde yer alan darbe öncesi mücadelenin topluma yansımadağı-halktan kopuk yapıldığı önermesine, 1980 öncesi Türkiye'sinin ana damarlarından birini militanlığın oluşturduğunu ve bu militanlığın da geniş bir yaş aralığını içerdiğini belirterek karşı çıkar. Darbe sonrası solun içinde bulunduğu durumu ve halktan kopukluk vurgusunun darbe sonrası yaşanan şiddet, tutuklama ve yargılamalarla da ilişkilendirilmesi gerektiğini, çünkü solun özellikle önderler düzeyinde kayıplar yaşadığını belirtir. Ayrıca da 1980'lerde dünya ekseninde yaşanan, **Murat Belge**'nin de "Me Age" olarak isimlendirdiği bir kimliksizleştirme politikasıyla "bekle ve gör" politikasının işlerlik kazandığını, bu perspektiften bakıldığında eleştirinin yersiz olduğunun altını çizer.

Film, anlatısında barındırdığı sol eleştirisinin eksikliklerine, darbenin kimler tarafından yapıldığı, darbenin neden yapıldığı, Sadık'ın neden tutuklandığı, 12 Eylül'ün özellikle cezaevlerinde uygulanan karıştır-barıştır felsefesi ile sağ ve sol görüşlü insanları "barıştırma" girişimlerinin gösterilmemesini de ekleyerek eksikliklerin sınırlarını genişletir. Ayrıca darbe sonrası uygulamaya geçen 24 Ocak kararlarını, ekonominin değişen yapısını, ANAP'ın ekonomi öncelikli girişimlerini ve bunların topluma yansımalarını da göstermeyerek ve "taşrada hiçbir değişiklik olmadı" algısını Sadık'ın "burada her şey eskisi gibi" demesi ile tekrar tekrar izleyiciye aktararak darbenin bu kasabaya uğramadığı, buradaki insanlar üzerinde bir etkiye sahip olmadığı hissini kuvvetlendirir. Oysa 12 Eylül sonrası toplumun siyasi, kültürel ve ekonomik yapısındaki değişim Türkiye'nin başta şehirleri olmak üzere tüm köy ve kasabalarında da hissedilmiştir. Dolayısıyla film, 12 Eylül darbesi ile ilgili eksik veri sunarak, o dönemde işkence dışında yaşanan şeyler olduğu gerçeğinin unutulmasına neden olur.

Filmin bu denli popülerlik kazanması ve izleyiciyi derinden etkilemesinin nedenleri arasında, 12 Eylül travmasının Sadık karakteri üzerinden somutlanması değil, "neşeli günler, bizim aile" filmlerini anımsatan bir aile dramının işlenmesi olabilir. Filmin Yeşilçam geleneği benzeri bir aile ilişkisinden yararlanması,

izleyicinin yıllarca izlemeye alışık olduğu ve kendi aile üyelerine de benzeyen karakterlerle özdeşleşmelerini kolaylaştırır. Ancak yine de anlatısının arka planına 12 Eylül'ü alan bir film, her ne kadar izleyicisi ile kurmaca olduğu ve bire bir yaşananları anlatmak/aktarmak zorunda olmadığı yönünde görünmez bir anlaşma imzalarsa da, özellikle dönem filmleri gerçekliğe benzerlik boyutunda izleyicinin varolan esnekliğini oldukça sınırlandırır. Bu nedenle bu tür filmler gerçeklikle kurduğu temsil ilişkisinde esnekliği göz ardı eder ve izleyiciye o dönemi mümkün olan en yakın temsille sunmaya çalışır. **Babam ve Oğlum**'un da arka planına 12 Eylül 1980 darbesini almış olması, yapımcı ve yönetmenin, "Eski zaman Yeşilçam filmlerine benzer bir film yapmaya çalıştık" sözlerinin dışında belli kaygılarla, belli sorgulamalarla bu filmin yapıldığını düşündürür.

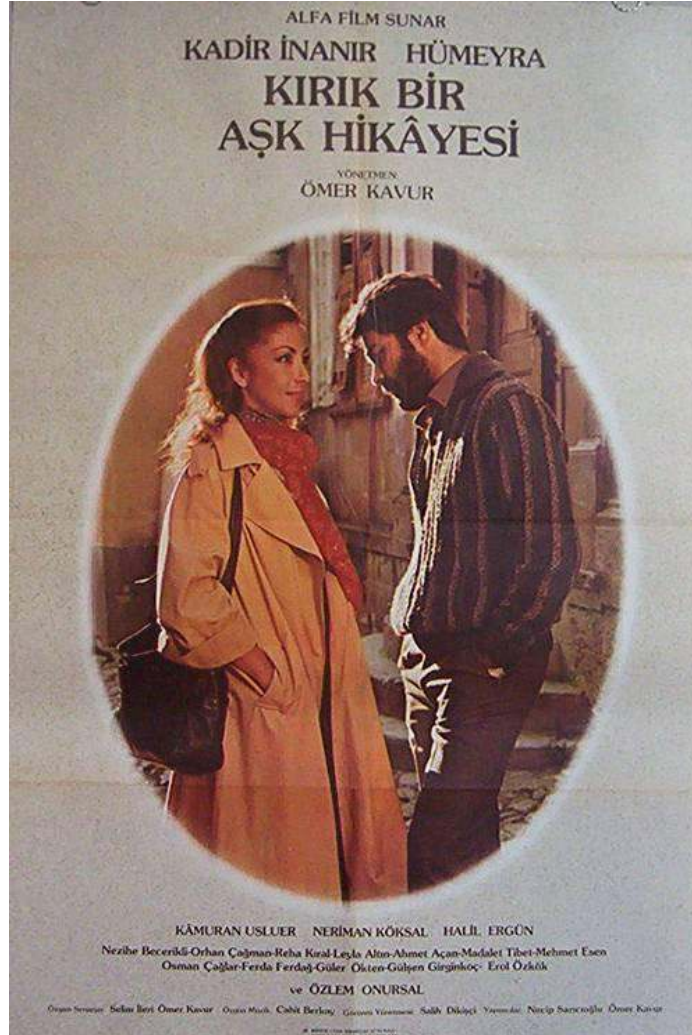
### Kaynaklar:

- Atam, Zahit ve Bostan, Erman (2006). "Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, s.132-139, sayı: 18-19.
- Çelenk, Sevilay (2006). "Anlatı Kapanır, Hayat Devam Eder... Yazı Tura - Babam ve Oğlum", *Birikim*, s.107-116, sayı:202.
- Maktav, Hilmi (2006). "Vatan, Millet, Sinema", *Birikim*, sayı:207,
- Doğruöz, Hakan (2009). "Türk Sinemasında 12 Eylül Darbesinin Temsili", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s.231- 249, der. Deniz Bayraktar.
- Birincioğlu, Y. Derya (2010). "Darbenin Sinemadaki İzdüşümleri: Hatırlama Kültüründen Unutma Kültürüne 12 Eylül Filmleri" Yüksek Lisans, Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Gazetecilik Anabilim Dalı
- Demiralp, Oğuz (2009). *Sinemanın Aynasında Türkiye*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil?*, İstanbul: Metis Yayınları.

# KIRIK BİR AŞK HİKAYESİ ÜZERİNE

Zeynep Duran

*Kırık Bir Aşk Hikayesi*, isminde geçen aşk hikayesi çerçevesinde bir taşra kasabası üzerinden dönemin toplumsal ve politik ilişkilerini, bu ilişkilerin dönüşümünü ve insan üzerindeki etkilerini anlatır.



Filmin aşk hikayesi, Ayvalık'ın zeytincilik ile uğraşan ve ileri gelen ailelerinden birinin oğlu olan Fuat ile kasabaya yeni tayin olan edebiyat öğretmeni Aysel'e



aittir. Fuat ie donk, yaşadığı hayat ile çatışan, kendini her şeye yabancı hisseden ve kimse tarafından anlaşılmadığını düşünen biridir. Babasının lmnden sonra ekonomik durumları kotye gitmekte olduğundan, kasabanın yeni zengin ailelerinden birinin kızı Belgin ile ailesinin baskısı üzerine nişanlanır. Nişan gecesinde davetliler arasında kasabaya henüz gelmiş olan Aysel'i fark eder. Sonraki günlerde ona ulaşma çabası Aysel tarafından karşılık gormese de, Aysel'in okulda kendisiyle yakınlık kurduğu resim ğretmeni Bedri'nin intiharından sonra gormeye başlarlar. Aralarındaki yasak ilişki kasabada kısa sürede duyulur. nceleri Fuat çevresindeki herkese meydan okurcasına Aysel'e aşık olduğunu ve evleneceklerini duyurur. Beraber gittikleri bir restoranda Belgin'in abisi ve Fuat'ın çok yakın arkadaşı Yavuz ile kavga ettikleri gecenin ertesinde Aysel ondan ayrılır. Aysel'e karşı koymayan Fuat, Belgin ile evlenir. Aysel kasabayı terk eder. Hayat kaldığı yerden devam eder.

### **Taşranın Toplumsal Cinsiyetleri**

Toplumsal kurallara yenik düşmüş bir aşk, filmin merkezinde ve isminde yer alsa da filmi çok daha zengin ve lezzetli kılan yan hikyeler ve karakterlerde film boyunca taşraya sıkışmış kalan hayatları ve bunların doğurduğu sancıları ya da vurdumduymazlıkları gorrz. Genel olarak karakterleri taşranın kurallarıyla uyumlu / onu yeniden üretenler ile bu kurullarla uyumsuz, yaşadığı çatışmaya bir çıkış yolu, bir kapı arayanlar olarak ikiye ayırmak mümkün. Hemen belirtmek gerekir ki Aysel dışındaki tüm kadınlar ikinci ayırım içinde yer alırlar. Hatta Aysel'i bu ayırımın dışında tutarsak -ki yle yapmamız daha sağlıklı olur- kadın karakterlerin hiçbirinde -belki bir iki cılız rnek dışında- hayatlarını sorgulama cesaretini goremeyiz.

içinde bulunduğu durumdan bir kaçış yolu arayan erkekler ise kaçışı ya intiharda (Bedri) ya içki ve eğlencede (Yavuz) ya da aşkta (Fuat) bulurlar. Yine bu sefer de Bedri'yi dışarıda tutarsak -çünkü o da kasabaya dışarıdan gelmiş ama kendini buraya hapsedmiş ve kendi içinde kaybolmuş bir ğretmendir- kasabanın erkeklerinde de taşranın kendilerine verdiği bir katılık, bir kabalık, muhafazakarlık gormek mümkün.

Hovarda Yavuz ile Fuat arasında pavyonda eğlendikleri bir akşam şöyle bir konuşma geçer:

- Vay be! Yazık oldu sana enişte bey, bekarlık elden gidiyor.
- Ne var yani? Sen evli değil misin?
- A olur mu hiç? Benim baş belası başka. Ama sen kız kardeşimle evleniyorsun!

Çünkü biliriz ki kız kardeşler, anneler her zaman kutsaldır. Onların abileri, kardeşleri, babaları, başka bir deyişle sahipleri vardır. Bir erkek, kadının sahipsiz olmadığını bilmeli, ona göre adım atmalıdır. Diğer kadınlar aldatılabilir, zira onlar açıkça baş belasıdır. En yakın arkadaşının kız kardeşiyle evlenen Fuat'a elbette yazık olmuştur.

Taşranın bu kendi içine kapalı yapısını bir ağaç gibi köklü, sağlam, sarsılmaz baba figüründe de görürüz. Fuat'ın babası hayatta değildir, o yüzden Fuat başıboşur, sallantıdadır, içinde yaşadığı topluma ayak uyduramaz. Belgin'in babası Recep Bey ise hayatın tek gagesinin çalışıp para kazanmak olduğunu düşünen, paranın bütün meseleleri çözdüğüne inanan, sözünü dinleten, kendinden emin, sonradan görme ve aslında daha geniş bir çerçeveden bakarsak ülkemizin 1980 yılı sonrasında benimsediği ekonomik düzenin ve ideolojinin bir temsilcisidir. Fuat ile aralarında geçen aşağıdaki diyalogda bir an tereddüt etmeden verdiği cevaplarla son derece güçlü görünür:

- Belgin'i karım gibi düşünemiyorum. Başka dünyalarda yaşıyoruz. Her şeyimiz farklı.
- E evlenmediniz ki daha?
- Başka birini seviyorum.
- Ne yani, aşk yüzünden mi? Bütün aşklar üç gün sürer.



Bununla birlikte taşranın düzenini/geleneğini sürdürme misyonu kadınlara aittir. Fuat'ın ablası Fitnat, Belgin'in annesi, tarih öğretmeni Zehra, Yavuz'un karısı Ayşe bu düzenin devamını üstlenmiş esas karakterlerdir. Zihinlerinde zaman hiç ilerlemez, hep aynı yere akıp birikir sanki. Kuşaklar aynı hayatları aynı duygularla yaşamak zorundadır.

Örneğin Belgin'in annesi, kızına öğüt verirken “Erkekler çocuk gibidir, babanın da ne hırçınlıkları vardı, ilk yıllarda çok zorluk çektim, fedakârlık hep bana düştü, bak şimdi her şeyimiz var, seni istediğimiz gibi yetiştirdik, mal, mülk...(devamında, “Fuat beni sevmiyor”, diyen kızına) Sever, baban da öyleydi, sonra birbirimize alıştık, mutluyuz, zenginiz, itibarımız var, siz de öyle olacaksınız, niye sevmesin seni? Hayattan başka bir şey beklenmez ki kızım” diyerek aslında kendi hayatını kızına yansıtmaktadır.

Film boyunca Belgin'in etrafında dört dönerek durmadan düğün hazırlığı yapan diğer kadınlar da Belgin'in isteksizliğini, mutsuzluğunu sürekli olarak, “Normal bunlar, ben de öyleydim” şeklinde cevaplarla meşrulaştırırlar. Ortada bir sorun olmadığına, bu evliliğin son derece normal ve gerekli olduğuna kendilerini ve çevrelerini ikna etmeye çalışırlar. Bu, olağan dışı herhangi bir olasılıktan kurtulma çabasıdır. Bu, döngünün, tekrarın sağlanabilmesi için gösterilen gayrettir. Film boyunca bu döngüsellığı farklı şekillerde de görürüz, örneğin Aysel'in, yerine atandığı emekli edebiyat öğretmenin evini kiralamasında bile bu içsel örüntüye atıf vardır.

Fuat'ın Belgin ile evlenmesi ise iki ailenin karşılıklı bir anlaşma yapmasına dayanır. Özellikle Fuat'ın ablası Fitnat, bu evliliği borçlarının silinmesi, yeni iş imkanları ve dolayısıyla maddi getirileri yüzünden ister. Belgin'in ailesi ise karşı tarafın toplumsal itibarını kullanabilme çabasıdadır. Buna karşılık bir tek annesi Leman Hanım'ın Fuat'ı anladığını, onu gözlemlediğini, sıkıntısını sezdiğini ve nihayetinde de ona destek çıktığını görürüz. Leman Hanım, bir akşam salonda hiçbir şey söylemeden sigara içen oğluna dönerek “Neyi doğru buluyorsan onu yap” der.

Leman Hanım'da, onu diğer kadınlardan ayıran bir aristokratik duruş, asalet ve olgunluk göze çarpar. O, yemek sofrasında iş konuştukları için kızını ve damadını azarlayacak kadar farklı bir düzen içinde yaşar. Açıkça bilemeyiz ama diğerleri gibi çaylı toplantılarda, bol dedikodulu sohbetlerde bulunmamasından ve kurduğu cümlelerden anlarız ki Leman Hanım taşranın geleneksel kadınlarından farklı bir yerde durur.

Fuat'ın nişanlısı Belgin ise liseyi İstanbul'da okumuş, biraz rahat görünümlü bir genç kızdır. Çocukluğundan beri Fuat'ı tanır. Fuat'la aslında birbirlerini sevmemelerine rağmen neden evlenmek durumunda olduklarını sorgular ancak annesinin öğütlerinin ve çevresinin dışına çıkabilecek cesareti yoktur. Fuat'ın ise ona soğuk ve kaba davranmasında, kıyafetine karışmasında bir öfke vardır sanki. Nişan için müstakbel gelinine aile yadigârı sayılabilecek bir broş takmak isteyen Leman Hanım'a Fuat kayıtsızca, "Belgin'in bir şey anlayacağını sanmıyorum bu iğneden" diyerek yanıt verir. Belgin'i küçümseyen Fuat açıkça onu ve aslında çevresindeki diğer kadınları incelik yoksunu olmakla suçlar.

Aysel ise kasabaya sonradan gelen bir üçüncü göz gibi onu gözlemleyen, anlamaya çalışan, seven, belki beraberinde getirdiği geçmişinden kaçmaya çabalayan, "geçmişin hatalarını tekrarlamak istemeyen", bu yüzden taşranın sıradanlığına ihtiyaç duyan ama onunla mesafesini hep koruyan kendine özgü bir karakter. Bir adım daha ileri gidip -toplumsal / gerçekçi filmlerdeki kadınları bir yana bırakırsak- onu melodramatik anlatım biçimli Türk aşk filmlerinin başrollerinde bolca gördüğümüz geleneksel Türk kadını prototipinden de ayırmak sanırım ki çok yanlış olmaz. Çünkü tıpkı bu filmin karakterleri için yapılan ikili ayırım gibi klasik Türk filmlerindeki kadın karakterleri de iki ayrı başlıkta ele almak mümkün: Bu kadınlar ya fazlasıyla duygusal, zayıf, bağımlı, itaatkâr, sevgiye / aşka muhtaç ama iyi, makbul, ahlaklı olarak ya da güçlü, paraya düşkün, kendinden başkasını sevmeyen, erkekleri oyuncak eden ve tabii kötü, şeytani, ahlaksız ve filmin sonunda da hak ettiği şekilde terk edilen / cezasını bulan kadınlar olarak resmedilirler. Başka bir deyişle, abartılı ve uçlarda yaşanan bu hikayelerde kadınlar sadece kadın oldukları için, sadece cinsiyetlerinden dolayı, erkek egemen dünyanın ya sevgi / koruma ya da eğlence objeleridir. Tüm bu nedenlerle bir aşk filminin öznesi olsa da Aysel son derece özgün ve olağan dışı bir karakter olarak bu filmde kendini cesurca ortaya koyar.

Biraz daha yakından bakılırsa aslında taşranın kadınlarının kendi algılarının da bu ikili ayırımdan farklı olmadığı görülür. Kadınlar, mevcudun biraz dışına çıkan bir kadınla karşılaştıklarında onu konumlandırmak adına "kötü, ahlaksız" sınıfına sokmak durumunda kalırlar. Bitmez tükenmez dedikodu seanslarında bu kategoriye soktukları hemcinslerini küçümser, onlarla alay ederler. Bu sahnelerde de taşra gerçeğinin olduğu gibi yansıtıldığını görürüz.



### **Türk sinemasının kendine özgü kadın karakteri: Aysel**

Aysel, kasabaya tek başına, elinde tek bavuluyla gelir. 36 yaşında, 9 yıllık edebiyat öğretmenidir ve İstanbul'dan kendi isteğiyle bu küçük kasabaya atanır. İstanbul'dan gelmesine ve eski mahallede küçük ve eski bir ev kiralamasına rağmen sanki yıllardır orada yaşıyormuşçasına çok rahat ve uyumlu bir hali vardır. Eski mahalleyi “daha özlü” bulur. Kasabaya geldiği ilk akşam okul müdürü kendisini ailesiyle tanıştırmak ve yemek için evine davet etse de daveti reddeder ve tek başına erkeklerin olduğu küçücük bir lokantada yemek yer. Mesafeliliği, sakinliği, ağırbaşlılığı, az ve öz konuşmasıyla her zaman yalnız bir kadın olduğu hissiyatı verir. Kıyafetleri ile de çekicilikten uzak, sade ve gösterişsizdir. İyi eğitim almıştır, kitap okur, müziğe ve resme ilgi duyar. Güçlü ve cesur olduğu kadar hassastır. Fuat'ın nişanında, töreni nasıl bulduğunu soran Bedri'ye, “Çocukluğumu hatırladım birden, hüzün veriyor insana” diye yanıt verir.

Aysel'in neden o kasabaya tayin istediğini, geçmişinde neler yaşadığını açıkça hiç öğrenemeyiz. Aysel kasabada kimseyle yakınlık kurmadığı gibi bize de bir şey söylemez. Bedri ve Fuat'la olan diyaloglarına bakarsak, geçmişinde belki toplumsal bir gayeye yönelik bir mücadelenin olabileceğini, ancak bu geçmişinden kaçarak, bir tür yılgınlıkla, hayal kırıklığıyla kasabaya gelmiş olabileceğini düşünürüz:

Başka bir yarın için çalıştığımı sanıyordum. Oysa aynı şeyler tekrarlanıyordu. Kısır çekişmeler... Aynı hatalara düşmemek için gerçekleri daha iyi değerlendirmek gerekiyor galiba.

Filmin yapım tarihinin 1981 yılı olması nedeniyle, Aysel'in 1980 Eylül'ünde yaşadığı kırılmanın sonucunda sükûnet arayışı ile bu kasabaya gelmiş olabileceğini düşünebiliriz. Yanı sıra, Bedri ile konuşmalarında toplumu eski ve yeni arasında kalmış olarak tanımlar, kültürün içki ve kumardan ibaret olduğuna, düşüncenin bir türlü serpilmediğine, tekdüze yaşanan hayatın sanata yer vermediğine değinirler. Filmin bu diyaloglarında taşra hayatını aşan bütünlükçü eleştiriler vardır. Modernizmin benimsenmesinde, Batı medeniyetini örnek alan pratiklerde de yolunda gitmeyen bir şeyler vardır. Filmin metin aralarında ülkenin ve toplumun da bu kırık dökük parça parça olma halinden nasibini aldığına dair pek çok gönderme mevcuttur.

Aysel gizemli duruşuyla, yalnızlığıyla, kendisi veya başkası hakkında konuşmamasıyla dikkat çeker. Belki Fuat'ın ilk görüşte fark ettiği şey de budur. Fuat, Aysel'in kendisini anlayacağına inanır. "Hep böyle yalnız mıydın?" diye sorar ona bir gün, en çok yakınlaştıkları anda. Şu cevabı alır: "Belki yalnızdım. Geçmiş epeydir düşünmüyorum. Bir kaynaşmanın içindeydim. Duman gibi dağılıp gitti o kaynaşma. Bazen kendimi sorumlu tutuyorum. Tek istediğim aynı hatalara düşmemek."

Aysel toplumsal normlara karşı koyabilen cesur ve güçlü bir kadındır. Fuat'la görünmekten ya da onu evine çağırmaktan çekinmez. Hazırladığı sofrayı gören ev sahibinin "Birini mi bekliyordun?" sorusuna, belki biraz da ev sahibinin iyi niyetine güvendiğinden, içtenlikle ve mutluluk içinde gülümseyerek "Evet" der. Fuat'ın nişanlı olmasıyla, kasabanın dedikodusuyla ilgilenmez, bunların hesabını yapmaz. Yalnızca aşkını yaşar.

Ancak cesaretinin de sınırı vardır. Fuat'ın ablası Fitnat bir gün yolda karşısına çıkar ve onu Fuat'ı kandırmakla ve ahlaksızlıkla suçlar: "Fuat'ın nişanlı olduğunu biliyordunuz herhalde... İyi düşündünüz mü? Bir macera sizinkisi... Fuat daha otuzunda!". Fuat'ın, ilk gördüğü andan beri Aysel'in peşinde olduğunu bildiğimiz için bunun haksız bir suçlama olduğunu da biliriz. Ama öte taraftan çok daha başka bir suçlama daha vardır: Aysel Fuat'tan 6 yaş büyüktür. Bu yaş farkı kabul edilebilir değildir. Üstelik böyle bir ilişki olsa olsa bir macera arayışıdır ve muhakkak ki kadın suçludur.

Aysel, Fitnat'a karşı ne kadar güçlü durmuşsa da yaşadığı şey gururunu kırar. Fuat ise bu yaşananlar üzerine tüm kasabaya meydan okur ve evleneceklerini duyurur. Ancak bu başkaldırışın altında ezilmeye başlar. Fuat tek başınadır; kasabalıya, normlara ters düşmüştür. Belgin'in yakınları tarafından "Bizi utandırdın" diye suçlanır. Aysel bu durumdan kendisini sorumlu tutar ve Fuat'ın kasabanın bir parçası olduğunu, onun düzenini bozduğunu anladığı anda ilişkisini cesurca bitirir.



Böylece Aysel belki de ikinci kez mücadelesinde yenilmiş olur. Geçmişinde yaşadığı (toplumsal) mücadelenin yenilgisinden uzaklaşmaya çalışırken bu kez son derece bireysel zannettiğimiz duygularının toplumsal normlar karşısında yenik düşmesine yakalanır. Aşk da aslında bir tür mücadeledir, iki kişiyi çok çok aşan, ne kadar olağan dışıysa kırılmaya o kadar müsait bir yapıdır. Aysel "Evliliğe karşı mısınız?" diye soran Fuat'a "Hayır, birbirini sevmeyen karı kocalara karşıyım. Mutsuz çocuklara. Sevgisiz evlere karşıyım." derken manifestosunu okuyan bir lider gibidir oysa. Ama en nihayetinde gerçekçidir. İnsanın yarattığı ama insanı aşan bir toplumsal gerçekliği görebilir.

Peki, Aysel Fuat'ı neden sever? Üstelik ilk ve tek kavgalarında Fuat Aysel'e tokat atar. Aysel bunun üzerine ondan ayrılır ama bir süre sonra büyük bir

pişmanlıkla kapısına gelen Fuat'ı affeder. Aslında bağılıkları da bu olaydan sonra oluşur. Bu tokadı bir kasaba erkeğinin ataerkil tepkisi, korkaklığı, çaresizliği, kabadayılığı olarak okumak mümkünse de dönemin –anlaşılmaz bir şekilde- kadınları tokatlayarak kendini sevdiren erkek film karakterlerinin üzerinden anlamak da mümkündür. Özellikle Fuat'ı **Kadir İnanır**'ın canlandığı düşünürsek bu okuma, biraz naif de olsa, haklılık payı içerebilir.

Yine de Aysel'in Fuat'ı neden sevdiğine dair doyurucu bir açıklama bulamayız. Tüm kasabalı gibi biz de onu Bedri'ye daha uygun görürüz. Aysel kasabaya ilk geldiğinde, öğretmenler odasında Zehra ondan bahsederken öncelikle bekâr olduğunu vurgular ve sonrasında da Bedri'yle ilgili imalarda bulunur. İkisi de öğretmendir, ikisi de hayatlarında edebiyata, sanata yer verirler, ikisi de duyarlıklı ve inceliklidir vs. Ama Bedri kaçışı bir aşkta aramayacak kadar deneyimli ve belki de umutsuzdur. Aysel ile Fuat'ın ise aslında yalnızlıklarından ve sıra dışılıklarından başka bir ortak noktalarının olduğunu söylemek güç. Farklı gündelik hayat pratiklerine sahiplerdir. Fiziksel şiddete rağmen ilişkisini sürdürmesi ise Aysel gibi bir kadın için olsa olsa bu yalnızlığın ve sıra dışılığın paylaşılabilmesi, aynı dilin aynı yabancılık hissini konuşulabilmesi hatırıdır. Yine de Aysel'in deyimiyile “Aşk belki acı çekmektir” ve belki Aysel acı çektiği için aşık olmuştur.





## Taşra döngüsellığı, Akıldan Vazgeçiş ve Arada Kalmışlık

Değişmeyen, aynı çizgide akan önceden çizilmiş hayatlar, aynı insanlar, aynı kalıplar, tekdüzelik sonunda oluruna bırakmayı da beraberinde getirir. Fuat'ın Aysel'in gidişine karşı koyamaması, Yavuz'un Fuat karşısında erkeklik gururuna yenik düşmesi hep bu tevekkül halinin eseridir. Filmin sonunda kasabada herkes memnundur. Fuat hariç. Onun artık kayıp bir parçası vardır. Ne kadar kendinden beklenen hayatı yaşamış olsa da o kırık parçanın peşinde mutsuz bir evlilik yapar.

Bedri'nin intiharı ise bu döngüsellığe bir tür isyan etme, onu külliyen reddetmedir. Bedri kendisine yakınan Fuat'a hayatını değiştirmesi, mücadele etmesi yönünde cesaret verir. "Hayatı inkar ederek hiçbir şeyi düzeltemeyiz" der. Oysa Bedri hayatını düzeltebileceği noktayı çoktan aşmıştır ve onu reddetmeyi seçer.

Bedri, elinde son resmi ile birlikte taşlı yolda su birikintilerine basa basa denize açılmaya gider. Bu resmi henüz tuvaldeyken Aysel'e göstermek istememiş, üzerini örtmüştür. Kayığının ipini çözerken kenarda onu seyreden kasabanın meczubunu görür ve elindeki resmi ona verir, kayığa biner ve geri gelmez.

Bedri'nin çizdiği resimde kara bulutların ardında beliren bir güneş vardır. Meczup bir elindeki resme bir arkasındaki güneşe bakar gözlerini kısarak. Bedri içindekileri artık "aklı başında" olanlara değil aklını terk edenlere anlatmak istiyor gibidir. Sanki Bedri'nin dilinden artık sadece akıl dışı anlar ve Bedri ona güneşi, umudun varlığını, hayatı göstermek ister. Belki ancak aklımızı bir kenara koyduğumuz zaman gerçek güneşi görebiliriz.

Bedri'nin bu inkârı hem taşra içinde sıkışıp kalınan hayatın hem de eski ve yeni arasında sıkışıp kalmış, değişimi yalnızca şekilden, ekonomiden, büyük fabrikalardan ibaret zanneden, düşünmeyen, üretmeyen bir topluma karşı isyandır da. Aklın getirdiği bunlarsa, o akıl dışında olmayı yeğlemiş gibidir.

Aslında Fuat da bu içinde bulunduğu şekli dönüşümden rahatsızdır. Babadan kalma imalathane artık yeni gelişen sanayi şartları ile yarışamadığında, "Bana göre değil bu iş" der. Nitekim bu işlerden anlamaz. Ama zeytin toplamaya gelen işçilerin emeğine saygı gösterir, borç içinde olduklarını söyleyen kâhyanın uyarısına rağmen işçilerin parasının muhakkak verilmesini emreder. Sermayedar Recep Bey ise, istikbali için neler düşündüğünü, geçimini nasıl karşılayacağını sorarak ona iş teklif eder. Neticede büyük sanayi sahipleri küçük üreticileri yutar; Recep Bey, iş görmez imalathaneyi satın alır, kısacası Fuat'ın hayatı satın alınır.

Fuat'ın "Sanki başka türlü olmalıydı bütün bunlar!" nidasında sadece kendi varoluşu için değil tüm toplum için topyekûn bir isyan, bir arayış vardır. Mevcut evlilikler, aile hayatları, toplumsal ilişkiler, üretim şekilleri, ekonomik düzenler, hatta hakim ideolojiler insana her zaman mutluluk getirmemektedir. Ama toplumun genelince benimsenmiş yaygın yanlışlar doğru olarak kabul görür ve ona karşı çıkmaya çalışanları da yutar.

Bir bütün olarak baktığımızda *Kırık Bir Aşk Hikayesi*, dönemin romantik film klişelerinden uzak, akılda yer eden diyaloglara sahip, taşra hayatını başarıyla yansıtmış, Ayvalık'ın o tarihteki harika manzaralarını sunan, başrol karakterleri gibi sessiz, sade, gösterişsiz ve kendi içine kapalı bir filmidir. Toplumun insan üzerindeki etkisini anlatması bakımından, toplumsal ilişkilerin en kapalı hallerinin yaşandığı taşranın mekan olarak seçilmesi bir rastlantı değildir. Bununla birlikte filmde, dönemin ekonomik ve toplumsal dönüşümünün eleştirisine ve politik göndermelere de üstü kapalı olarak yer verilir. Bu haliyle film bir hikâyeden çok şiiri andırır: Film, **Cahit Berkay**'ın bestelediği, iç burkan ve senaryonun bir parçası gibi duran müzik eşliğinde okunan bir şiir gibidir.

Tahmin edilebileceği üzere gösterildiği tarihte film iyi bir gişe hasılatı yapmamıştır. Bugün de hala çok bilinmeyen ama izleyicisinde özel bir yer edinen kıymetli bir eserdir. Aradan geçen bunca zamana rağmen filmin karakterlerinin ve konusunun canlılıklarını koruduğunu düşünürsek **Selim İleri**'nin kaleminin gücü bir yana, içinde yaşadığımız toplumun temel dinamiklerinin değişmediğini, şekilcilikten öteye gitmeyen değişimlerden kurtulamadığımızı, bu topraklarda kalıplara sığmayan özgürlüğün henüz tam anlamıyla filiz vermediğini ve yaşadığı topluma bir şekilde yabancı düşmüş insanların her daim acı çekeceğini söylemek çok da yanlış olmaz.

# TOPLUMUN DAYATMALARINA KARŞI ISTAKOZUN KISKAÇLARI: THE LOBSTER

**Dila Naz Madenoğlu**

2015 yılında Yunan yönetmen **Yorgos Lanthimos** tarafından yönetilen *The Lobster*, katı kuralların hakim olduğu bir gelecekte, birey olma ve kendini gerçekleştirme gereksinimini ikili ilişkiler üzerinden sorgulayan bir filmidir. Bu filmde de, yönetmenin bir diğer filmi *Köpek Dişi*'nde (Kynodontas, 2009) olduğu gibi toplumsal dayatmalar sorgulanmakta, kültürel normlar eleştirilmektedir. Filmin üç epizottan oluştuğunu belirtmek mümkündür. Bu epizotlar gerek mekansal gerekse olay akışı bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Sırasıyla otelde, ormanda ve şehirde geçmekte olan epizotlar arasındaki geçişlerin, ana karakterlerin buldukları mekanlardan kaçışı ile gerçekleşmesi, modern çağın dayatmalarına bir başkaldırı olarak görülebilir. Film, bireylerin yalnız olmasının kanunlarca yasaklandığı bir evrende geçmektedir ve herhangi bir sebepten yalnız kalan bireyler, diğer yalnızlarla eşleşebilecekleri bir otele gönderilmektedir. Kişiler gittikleri otelde kendilerine uygun bir eş aramakta, 45 günün sonunda başka birisiyle eşleşemezlerse diledikleri bir hayvana dönüştürülmekte ve ormana bırakılmaktadırlar. Ormanda otelden ve şehirden kaçan yalnızlar bulunmaktadır. Bu yalnızlar çift olmayı reddetmekte, ormanda kendi kurallarına göre yaşamaktadır. Otelde kendilerine eş bulabilen kişiler, çift olarak uygun olduklarını otel yöneticilerine kanıtladıktan sonra şehre dönebilmekte ve birlikteliklerini sürdürebilmektedir. Film, eşinin kendisini terk etmesi ile yalnız kalan ve benzer bir süreçten geçerek köpeğe dönüşmüş erkek kardeşiyle birlikte otele getirilen David'in (**Colin Farrell**) hikayesine odaklanmakta, onun öncelikle otelde, daha sonra ormanda ve en son şehirde, kendisine dayatılan toplumsal normlarla nasıl başa çıktığını konu almaktadır.

Filmin açılış sekansında, yağmurlu havada araba kullanmakta olan bir kadın görülür. Kadın yolun kenarında durur ve çimenlik alanda bulunan iki eşeğe doğru yürür, silahını

çıkartır ve eşeklerden birine üç el ateş eder. Eşegi öldürdükten sonra zafer kazanmış bir edayla arabasına döner. Kadının bir çift eşekten birini öldürmesi ve bu öldürme eylemini üç el ateş ederek gerçekleştirmesi, onun çift olmaya karşı olan duruşunu da vurgular. **Lanthimos** aslında seyirci ile filmin ilişkisini bu açılış sekansı ile kurmaktadır. Filmde ele alınan ve sorunsallaştırılan dayatmalar karşısında yönetmenin kamerası ve dolayısıyla seyirci, bu öldürme sahnesini arabanın içinden izlemekte, adeta suça ortak olmamaktadır.



Bu yolla seyirci ile filmdeki eylemler arasına bir mesafe konmakta; seyircinin kendisini filmdeki hayvan veya insan olan karakterler ile özdeşleştirmesi engellenmektedir. Böylelikle seyirci bu distopik evrene uzaktan bakabilmekte, olayları objektif bir perspektifle değerlendirebilmektedir.

David'in hikayesi otele gitmesiyle başlar. Resepsiyonda görevli olan kadın David'in otele giriş işlemlerini yapabilmek için ona çeşitli kişisel sorular sorar. Son ilişkisinin ne kadar sürdüğü, ilk defa mı yalnız kaldığı, eşleşmek istediği cinsiyetin ne olduğu gibi sorular sorulurken kameranın yalnızca bu sorulara cevap veren David'i göstermesi, aslında soruların bir önemi olmadığını, önemli olanın kişinin tercihleri olduğunu vurgular niteliktedir. Nitekim David'e homoseksüel mi heteroseksüel mi ilişki istediği sorulduğunda, tereddütte kaldıktan sonra biseksüellik seçeneğinin olup olmadığını sorması ve böyle bir seçeneğin olmadığını öğrendikten sonra heteroseksüelliği seçmesi, önemli olanın ihtimallerden ziyade sonuçlar olduğunu gösterir. Homoseksüellik ve heteroseksüellik seçeneği bulunurken biseksüellik seçeneğinin olmaması ise, bireylerin özgürlüğünü kısıtlayıcı, onları iki seçenek arasında tercih yapmaya zorlayıcı, iki ilişki

biçimini meşrulaştırırken bir tanesini yok sayan, modern zamanın faşist bir tutumu olarak öne çıkmaktadır. Benzer şekilde David ayakkabısını 44,5 numara istediğinde görevlinin buçuklu numaraların bulunmadığını söylemesi, 44 veya 45 numaradan birini seçmek zorunda olduğunu belirtmesi de, bahsedilen faşist dayatmalara bir örnek olarak gösterilebilir. Otel yönetiminin istediği, kişilerin belirli kalıplara sokulması ve o kalıpların geçirgen olmamasıdır.

Otelde kalan kişilerin her birine aynı kıyafet, aksesuar ve kişisel bakım ürünlerinin verilmesi, kişilerin tek tipleştirilmesini öne çıkarmakta, aynı zamanda mikro bir sosyalizm ortamı oluşmasına zemin sağlamaktadır.



Zira yöneticiler veya işçi sınıfı farklı giyinirken otel sakinlerinin her biri aynı kıyafetleri giyinmektedir. Kişilerin otelde aynı kıyafetleri giyiyor oluşu aynı zamanda onların karakteristik özelliklerinin ön plana çıkmasına da imkan vermiştir; çünkü bu otelde kişiler birbirleri ile bu özellikler vasıtasıyla eşleşmektedir, dış görünüşün bir önemi yoktur. Otelde kalan yalnızların, oradaki çiftlerle bir olmadığı her koşulda belli edilmektedir. Voleybol ve tenis gibi ikili sporlar yalnızlara yasak iken, squash veya golf gibi sporlar yalnızlar tarafından oynanabilmektedir. Spor aktiviteleri konusundaki bu dayatmalar, yalnız bireyleri daha da yalnızlaştırmakta, tek oldukları onlara her fırsatta hatırlatılmaktadır. Teklerin odasında soğuk ve koyu renkler hakimken, çiftlerin odası sıcak ve açık renklerden oluşmaktadır.



Soğuk ve koyu renkler yalnızları odalarından çıkmaya sevk ederken sıcak ve açık renkler de çiftlerin odalarında birbirleriyle vakit geçirmelerini sağlamaktadır.

Oteldeki tüm yalnızlara, kendilerine uygun bir eş bulabilmeleri için 45 gün verilmekte, aksi takdirde yalnızlar kendi seçtikleri bir hayvana dönüştürülmektedir. Seçtikleri hayvanların ise kişilerin kendi karakterleri ile uyumlu olması öğütlenmektedir. Istakozu seçen David'e öncelikle yalnız olmanın ne kadar zor olduğu öğretilmektedir. Tek eli pantolonunun arkasına kelepçelendikten sonra bir gün boyunca tüm işlerini diğer eliyle halletmesi sağlanmaktadır. Bir elin sesi var iki elin sesi var taktiği ile kişilere çiftliğin yüceliği, teklığın zorluğu gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu noktada çiftliğin fiziksel özelliklere göre belirlendiği, teklığın bedensel faaliyetleri düzgün gerçekleştirememesi bazında kötülendiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla yaratılan distopik evrende eş bulma konusunda öne çıkanın duygu ve düşüncelerden ziyade fiziksel veya karakteristik ortaklıklar olduğu görülmektedir; burnu kanayan kızla burnu kanayan adamın eş olması, güzel sesli adamla güzel sesli kadının eş olması gibi. Otelde yalnızlığın yerilmesi, kişilerin çift olmaya özendirilmesi için çeşitli skeçler gösterilmektedir. Yalnız başına yemek yiyen adamın boğazına bir şey kaçması sonucunda boğulabileceği, oysa ki eşiyile yemek yiyen adamın boğazına bir şey kaçarsa eşi tarafından kurtarılabilceği; bir başka örnekte ise yalnız başına yürüyen kadının tecavüze uğrayabileceği, ancak eşiyile yürüyen kadına hiçbir erkek tarafından bakılmayacağı gösterilmektedir. Bu noktada filmdeki kadın ve erkeğin, buldukları toplumdaki yeri ve rolleri ile ilgili de bilgi edinilebilmektedir. Erkek, kadına zor duruma düştüğünde ihtiyaç duymakta, partneri ile arasında bir menfaat ilişkisi kurmaktadır.





Kadının yalnız olmasının ise tehlikeli olduğu vurgulanmakta, yalnız kadının tecavüze uğrayabileceği, onu korumak için bir erkeğe ihtiyaç olduğu gösterilmektedir. Toplumda yalnız kadınların tecavüze uğramasının meşrulaştırılması, yanında partneri olan kadının ise saygı ile karşılanması, kadının ancak yanındaki erkek kadar var olduğunu göstermektedir.

Yalnızlar zaman zaman otel görevlileri ile ormanda yalnız avına çıkmakta, yakaladıkları yalnız başına, kendilerine otelde geçirebilecekleri ekstra gün verilmektedir. Bu süre zarfında eş bulmayı başaran kişiler önce eşleri ile iki hafta çiftler odasında ve ardından da yine iki hafta otelin tahsis ettiği yatta kalmakta, bu dört haftalık süreçte ayrılmazlarsa şehre gitmeye ve orada yaşamaya hak kazanmaktadır. Çiftler arasında problemler oluştuğunda ise otel tarafından verilen çocuklar, çiftlerin problemlerinin giderilmesini sağlamaktadır. Filmde David dışında kimsenin adının bilinmemesi, herkesin oda numarası ile anılması, onların birer kişiden ziyade, içinde buldukları çarkın dişlileri olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Kişiler isimleri, duygu, düşünce ve kişilikleri ile değil, kaldıkları oda kadar var olmaktadır. Ne de olsa otelin de yalnızlara ihtiyacı vardır; otel ve yalnızlar arasında karşılıklı bir çıkar ilişkisi bulunmaktadır. Kişilere, otele gelmeden önceki kimlikleri tamamen unutturulmakta; onlara, kendilerini çift bulmaya adanmaları, gerçekleştirdikleri av seremonileri ile otele katkıda bulunmaları ve hayatlarında yeni bir sayfa açmaları imkanı tanınmaktadır. Kendi kıyafetlerinin ellerinden alınmasının da kişilere kimliklerini unutturmak için uygulandığını belirtmek mümkündür; çünkü otele gelen kişilerin hayatları da tıpkı filmdeki gibi epizotlardan oluşmaktadır. Kimisi için bu epizotlar, otel-tekne-şehir olarak ilerlerken, kimileri için otel-dönüşürülme odası-orman olarak devam etmektedir.



Otel, yalnızların kendi kendilerine yetebilmelerinden, bu nedenle de bir eş gereksinim duymamalarından çekinmekte ve bu durumu engellemek için çeşitli yaptırımlar uygulamaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere çift olmayı yalnızca fiziksel bir uyum olarak gören otelde mastürbasyon yapmanın yasak olması, yapan kişinin fiziksel olarak cezalandırılması da bu yüzdendir. Filmin evreninde yaratılan faşist toplumda hiçbir birey kendi benliği ile var olamamakta, her birey menfaatleri doğrultusunda bir partnere ihtiyaç duymakta, kişiler kendilerini bir başkası aracılığı ile gerçekleştirebilmektedir. Bu bağlamda kişi yalnızca cinsel ihtiyaçlarını gidermek için otel personeli ile ilişki yaşayabilmekte; ancak kendisini tahrik eden yöntemlerle kendisini tatmin edememektedir; çünkü toplumun istediği, bireylerin tepedekilere bağımlı hale gelmesi, kendi kendilerine yetmeyi unutmaktır. Böylelikle toplumsal normlar aracılığı ile uyuşturulmuş halk, dışlinin çarkları olarak tepedekilere hizmet gösterebilmekte, birey olarak toplumun nezdinde yetersiz kaldıkları noktada –her ne kadar kendileri için yetersiz değillerse de- yalnız kaldıkları anda, ya kendilerini döndürebilecek bir çark bulmaları beklenmekte ya da birey oluşlarına fiziksel anlamda son verilmektedir.

David'in arkadaşlarından birisi hayvana dönüşmeyi istemediği için kendisine oteldeki yalnızlardan bir eş bulmaya çalışmaktadır. Adamın en çok öne çıkan özelliği topallıktır fakat otelde başka topal yalnız insan yoktur. Bu nedenle adam kendisini burnu sık sık kanayan kızla eşleştirmek ister. Kendisini, seçtiği kadına ve otel yönetimine ispatlayabilmek için, burnunu çeşitli yöntemlerle kanatan adam, böylelikle kendisi ve seçtiği kadın arasında ortak bir özellik yaratmış olur. Törenselleşmiş bir kutlama ile beraberliğe adım atan çift, ortak yönlerinin olmasının verdiği sevinci yaşarken, David de aynı yöntemle başvurarak, kendi yaratacağı bir ortak özellik ile kendisine bir eş bulmaya karar verir. Oteldeki yalnız kadınlardan kendisine en uygun olarak gördüğü kadının en büyük karakteristik özelliği, kalpsiz ve acımasız olmasıdır. David'in de kendisini kalpsiz olarak göstermesiyle ikili çift olur ve beraberliğe adım atarlar. David'in numara yaptığından şüphelenen kadın, onun köpeğe dönüşmüş olan kardeşini öldürür ve David'in tepkisini ölçer. David'in burnunu kanatan adamdan farkı, duygusal tepkilerini kontrol etmek zorunda kalmasıdır. Diğer adam yalnızca fiziksel müdahalelerle, yüzeysel değişimlerle istediği uyumu yakalayabilmekte iken, David duygusal açıdan uyumsuz olduğu bir kadınla, farklı yapıbozların birer parçası olarak görülmektedir. Bu noktada filmin verdiği mesaj, fiziksel uyumun aranmasının basit ve yüzeysel olduğu, ancak gerçek ve değerli olanın duygusal uyum olduğudur. Kardeşinin ölümü üzerine kontrolsüz bir biçimde ağlamaya başlayan David, kadın tarafından gözyaşı dökerken yakalanır ve yönetime şikayet edileceğine dair tehdit edilir; zira sahte bir çift olmanın cezası kimsenin istemediği bir hayvana dönüştürülmektir. Kadın David'i yakalamaya çalışırken onun tarafından etkisiz hale getirilir ve dönüştürülme odasına götürülür.



David'in kadını hangi hayvana dönüştürdüğü asla seyirciye söylenmemektedir. Yönetmen bu noktada hayvanlar arasında ötekileştirme veya ayrımcılık yapmaktan kaçınmış; aynı zamanda seyircilerin her birinin kendi en istemedikleri hayvanı hayal etmelerini isteyerek, intikam duygusunun tüm izleyiciler tarafından içsel anlamda deneyimlenmesini sağlamıştır.

David'in otelden kaçması ile ilk epizot bitmiş, ormana sığınması ile ikinci epizot başlamıştır. Ormandaki ortam ile oteldeki ortamın birçok ortak noktası bulunmakta, iki mekandaki topluluk da benzer faşist kurallar üzerinden bireyler üzerinde hakimiyet kurmaktadır. Oteldekinin tersine, ormanda çift olmak yasaktır. Bireyler arasında herhangi bir cinsel ya da romantik yakınlaşma olmasına izin verilmemekte ve bu yasakları delenler sert bir şekilde cezalandırılmaktadır. Otelde spor dallarına getirilen sınırlandırmalar gibi orman kurallarında da elektronik müzik dışındaki tüm müzikler yasaktır ve bireylerin yalnızca elektronik müzik dinlerken tek başlarına dans etmelerine izin verilmektedir. Otelde de ormanda da kuralları çiğnemenin cezası, bedensel bütünlüğe zarar vermek, fiziksel görünümü zedelemektir. Otelde mastürbasyon yapan adamın eli yakılmış, ormanda öpüşen bir kişinin dudakları kesilmiştir. Otel bireyselliğe karşı çıkarken orman tek başınlığı yüceltmekte; çift olmaya, dolayısıyla bağımlı olmaya karşı çıkmaktadır. Otelde, avcılığın (ormanda çıkılan yalnız avı) öğretildiği gibi ormanda da, av olmama, saklanma öğretilmektedir. Orman da otel gibi, tıpkı bir askeriye disiplini ile bireyleri eğitmektedir. Ormandaki bir kadının, David'in de kendisi gibi hipermetrop olduğunu fark etmesiyle ikili arasında bir yakınlaşma başlar. Her ne kadar orman, otelin dayatmalarını yıkıyor gibi görünse de, kişiler hala birbirlerini tamamlayan öğelerin fiziksel benzerlikler olduğunu düşünmektedir. Bu noktada anlaşılan şudur ki, insanlar buldukları ortamı değiştirseler dahi düşünceleri baki kalmaktadır. Ne de olsa karşı

kültür de kültür tarafından beslenmektedir. Ormanda yaşayan topluluğun var oluşu da otele dolayısıyla şehre bağlıdır. Ormandakilerin kuralları da şehrin ve otelin kurallarına karşı oluşturulmuştur.

Ormandaki grubun başında bulunan kadının, oteldeki görevli ile işbirliği içine girmesi, farklı faşist grupların birbirlerinden beslendiklerini ve birbirlerinin varlığından çıkar elde ettiklerini de gösterir niteliktedir.



Oteldeki görevli, ormandaki kadına odaların anahtarını verecek, otel yönetimi çöktürülecek, otel görevlisi partnerinden rahatça ayrılabilir ve dilediği gibi yalnızlar arasında yaşayabilecektir. Planın gerçekleşmesi için birtakım malzemeler alması gereken lider kadın, yanına David'i, hipermetrop kadını ve bir adamı alarak şehre gider. Herkesin çift olduğu şehirdeki sahnelerin ağır çekimle, ortam sesi ve diyalog kullanılmadan, yalnızca klasik müzik eşliğinde aktarılması, ormandan giden yalnızların şehir ortamına ne kadar yabancı olduklarını göstermekte, kişilerin o dünyaya ait olmadıklarını sergilemekte ve şehir hayatını bir nevi törenselleştirmektedir. Klasik müziğin, ortam sesi ve diyalogların önüne geçerek, karakterleri buldukları dünyadan uzaklaştırması ve onları içinde yaşadıkları ortama yabancılaştırması **Gençlik** (Youth, Paolo Sorrentino, 2015) filminde de sıkça kullanılan bir yöntemdir. **The Lobster** filminde ise, şehirde geçen sahnelerde aynı zamanda ağır çekimin kullanılması, şehir ortamında çift rolü yapan ancak yakalanırlarsa ağır cezalarla karşılaşacak olan dörtlünün gerginliğini ve onlar için zamanın ne kadar yavaş aktığını sembolize etmektedir. Ormandaki grubun lideri olan kadının, David ve diğer hipermetrop kadını sık sık gözetlemesi, onu bir gardiyan konumuna sokmakta, gözetlendiklerinin farkında oldukları için otokontrol geliştiren

ikili ise kendilerini bir panoptikon yapı içinde hissetmektedirler. Diyalog kurmaktan çekinen çift, anlaşabilmek adına kendilerince bir vücut dili geliştirmiş, bu dil sayesinde anlaşmaya başlamıştır.

Şehirde gerekli alışverişi yaptıktan sonra oteli basan ormanlılar, çiftleri ayırmayı amaçlamakta, onların tek kalması için çabalamaktadır. Onlar da kendilerine yapılan uygulamaya benzer olarak, çift avına çıkar. Otelin yönetimini çökerttikten sonra ormandaki gücünü iyice arttırmaya başlayan lider, hipermetrop kadının günlüğünü bulur ve David ile arasındaki ilişkiyi öğrenir. İkilinin vücut dili geliştirdiğini anlayan lider, vücut dilini işlevsiz kılabilme için hipermetrop kadının görme yetisini kaybetmesini sağlar. Öpüşen kişinin dudaklarını kaybetmesi gibi, gözleriyle anlaşılan kişinin de görme yetisinin elinden alınması beklenen bir durumdur; ancak bu ilişkinin sonucunda yalnızca kadının cezalandırılıyor oluşu üzerine düşünülmesi gereken bir meseledir.



Otelde gösterilen skeçte yalnız yürüyen kadının tecavüze uğramasının meşrulaştırılması ve tecavüzcünün cezalandırılmaması gibi, ormanda da birlikte olması yasaklanan ikilinin çift olmaları halinde kadının cezalandırılıyor oluşu, kadını bir femme fatale pozisyonuna sokmaktadır. Kadın baştan çıkarıcı olarak değerlendirildiği için cezalandırılırken, erkeğin mağdur taraf olarak bu durumdan etkilenmemesi, ataerkil kuralların ayrımcı tarafını da göstermektedir. Ortak özelliklerini kaybeden ikili, tekrar bir çift olabilmek için yeni bir ortak yön aramaya başlar. Nitekim ormanda dahi olsalar, bu distopik evrende ne olursa olsun çift olmak için ortak bir yön bulunmak zorundadır. Ortak yön bulamayan ikilinin, bir şekilde birlikte olabilmek için ormandan kaçması ile ikinci epizot biter, şehre gitmesi ile üçüncü epizot başlar.



Süre olarak en kısa olan üçüncü epizot tek bir mekanda geçmektedir; şehirde bulunan bir lokanta. Birlikte olabilmek için bir ortak yönleri olması gerektiğinin farkında olan ikili, çareyi birlikte kör olmakta bulur. Bu noktada dikkat çeken nokta bu bireylerin duygusal yakınlık kurduğu için ortak nokta arayışında olmaları değildir; zira öyle olsa ortak nokta dahi aramazlardı. İki kişinin de asıl meselesi yalnız olmaktan kaçınmaktır. Yakalanmaları halinde otele dönmekten, hayvana dönüşmekten korkarlar. Onları bu noktaya getiren, ormandan birlikte kaçmalarına sebep olan en büyük ortak nokta da budur zaten; yalnız kalma konusundaki korku ve endişeleri. David, kendisini kör etmek için eline aldığı bir bıçakla lokantanın lavabosuna gider ve aynadaki görüntüsüne uzun uzun bakar.



Film, kadının lokantadaki görüntüsü ile sona erer. David'in kendisini kör edip etmediği bilgisi seyirciye verilmemektedir; ikilinin çift olabilip olamadığı, izleyicinin hayal gücü ve yorumuna bırakılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, her şey tercihlerden ibarettir.

Film üç epizotta da sistem eleştirisi yapmaktadır. Toplumdaki en büyük gruptan en küçük gruba kadar tüm yapılanmaların baskıcı olduğuna, normların faşist dayatmaları beraberinde getirdiğine, biat etmeye zorlanan kişilerin tek tipleştirilip buldukları düzene bağımlı hale getirilmelerine, kendilerine uygulanan kuralları suskunluk sarmalı teorisinde olduğu gibi dışlanmamak adına kabul eden insanlara odaklanan filmde, hayvana dönüşmek bir son değil, yeni bir hayatın başlangıcıdır. Hayvana dönüşmek özgürlüğün bir bedeli olarak sunulmaktadır; zira insanın olduğu her yerde baskılar, kısıtlamalar, cezalandırmalar ve kurallar varken ve özgürlükten bahsetmek bir ütopya iken, hayvana dönüşen kişilerin insanlara göre daha özgür olduklarını savunmak yanlış olmayacaktır. Filmde de vurgulandığı gibi, insanların kendi yarattıkları bir kavramı ütopyikleştirmesi oldukça ironiktir. Kişilerin makine çarkının dişlilerinden biri olabilmek için bu kadar çabalaması ise yaklaşan distopik evrenin ayak sesleridir.

## SARMAŞIK, BABA VE ERKEK KARDEŞLER

Özer Önder

...oğullar zalim babaya karşı bir olup ayaklandılar.<sup>1</sup>

Son dönem Türkiye sinemasının başarılı yönetmenlerinden **Tolga Karaçelik**'in ikinci uzun metraj filmi *Sarmaşık*, toplumsal yapının mekânsal alegorisini kullanarak, bir *otorite eleştirisinde* bulunuyor. Film izleyicilerine “İşlevini kaybetmiş bir otorite, hiyerarşik konumunu ne kadar devam ettirebilir?”<sup>2</sup> sorusunu soruyor. Yazıda, filmin biz izleyicilere sorduğu, otoritenin işlevini kaybetmesi halinde hiyerarşik düzenin ne şekilde etkilendiği ve bu etkinin sebep ve sonuçları, psikanalitik bir bakışla, baba ve erkek kardeşler üzerinden açıklanacaktır.

Film, armatörün iflasını açıklamasının ardından uluslararası sulara mahsur kalan bir gemide geçiyor. Sebebinin ve sürecinin belirsiz olduğu bu ekonomik kriz sonucunda altı mürettebat, Cenk, Alper, Nadir, İsmail ve Kürt, Beybaba'nın otoritesi altında, oluşan bu kriz ortamında geminin “başiboş kalmaması için” göreve devam etmek zorunda kalıyor.

Gemi, metaforik olarak aileyi, toplumu, klanı, soyu, kısacası insanların bir arada var olmak zorunda kaldığı topluluğu betimlemektedir. Yazıda, geminin yarattığı metafor, kapitalist, ataerkil aile olarak ele alınacaktır. Ataerkil düzende ailenin en üst kademesinde yer alan otorite sahibi Beybaba'dır. Beybaba<sup>3</sup>, hiyerarşinin en tepesinde, her şeyi gören, her şeyi bilen, gemide olan

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Çev.: Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 12

<sup>2</sup> [\(link\)](#)

<sup>3</sup> “Baba” olarak adlandırılacak.

biteni her aşamada kontrol etmek isteyen, gerektiğinde çocuklarını azarlayan, düzeni sağlamak için gerekli olan yetkiyi ve gücü kendisinde bulan erk'tir. Baba, gücünü sistemin kendisinden alır. Bu gücü hak etmek için emek sarf etmemiştir; güç ona tanrısal bir kudret tarafından (armatör) bahşedilmiştir. Baba, otoritesinin sorgulanmasını istemez. Erkek çocuklarına çelişkili emirler verse de, otoritenin tam bir adanmışlık ve aileye bağlılık ile üstten asta doğru yol almasını ister. Otoritenin sorgusuz sualsiz işler halde kalmasını kendisi için istemediğini, ailenin, klanın, topluluğun, yani geminin selameti için uyulması gereken bir zorunluluk olduğunu her fırsatta dile getirir. Mutfak görevlisi Nadir'in kendisine rakı mezesi getirdiği sahnede "Bu gemide işlerin yürüyebilmesi için birlikte olmalıyız." der. Baba'nın birlik anlayışı, çocukların babaya karşı gösterdikleri sadakatin sürmesi halinde, babanın da çocuklarını koruyup kollayacağına yönelik bir anlaşmanın metaforudur. Emirler yerine getirilmediği takdirde, baba çocuklar üzerindeki desteğini çekecek ve erkek kardeşler, aileden kovulma ihtimalinin getirdiği kaygı ile baş etmek durumunda kalacaktır.





Erkek kardeşlerden İsmail, “Usta gemici” sıfatıyla Baba’nın en önemli adamıdır. Baba’nın erkek kardeşler üzerindeki otoritenin koruyucusu ve kollayıcısıdır. Polisin iktidardan aldığı gücü, halkı ezmek için kullanmasına benzer olarak, İsmail’de gücünü erkek kardeşleri ezmek için kullanır. Burada İsmail’in dini kimliğine yönelik metafor ön plana çıkar. Türkiye toplumunda dini baskının günden güne artmasına paralel olarak, İsmail’in uyguladığı baskı, giderek artmaktadır. İsmail’e karşı en büyük karşı çıkışı Cenk gerçekleştirir. Cenk, İsmail ile taban tabana zıt bir karakterdir. Uyuşturucu kullanır, alkol alır, kumar oynar, dolandırıcılık yapar... Düzene yönelik oyunbozan tavrını geçmişte de pek çok kere göstermiştir. Cenk ile beraber gemiye yeni gelen Alper ise sert uçları olmayan, “orta yolcu” bir karakterdir. Aile içinde verilen güç savaşımında yer almak istemez. Diyalog taraftarıdır. Ancak diyalogun zor da olsa kurulduğu durumlarda ne söyleyeceğini bilemez. Tutarlı bir düşüncesi yoktur aslında. Demokrasi talebi günden güne yoğunlaşan, fakat buna fırsat bulduğu anlarda konuşma basiretini kaybeden geniş halk kitleleri gibidir Alper. Nadir geminin mutfağında çalışmaktadır. Sulukule’deki evi devlet tarafından yıkıldığı için kalan parasını bir an önce alıp gemiden inmek ister. Fakat Beybaba buna izin vermez. Beybaba’nın, Nadir’in ucuz iş gücüne ihtiyacı vardır. Kürt hayalet gibidir. Yok sayılır, görülmez, dikkate alınmaz... O kadar ifadesizdir ki Kürt’ün yüzü, yaşayıp yaşamadığı belli değildir. Ama ailenin en temel yapıtaşısıdır. Makine dairesini o yönetir; bir diğer deyişle gemiyi-aileyi o yürütür. Ortadan kaybolduğunda tüm aile bir cinnet fırtınasına kapılır.

Gemi limana yaklaştığı sırada Baba’ya kudretini veren armatör iflasını açıklar. Buradan Baba’ya kudretini veren toplumsal gerçekliğin ekonomik gerekçeler olduğu çıkarımını yapabiliriz. Baba’nın ilahi kudretini (para) kaybetmesi, onu büyük bir kaygıya sürükler. Baba, gemiye yeni gelen erkek kardeşler üzerine kaygı duymaya başlar.

Baba’nın gemiye (aileye) yeni katılan erkek kardeşlere karşı kaygı refleksi geliştirmesi, Cenk’in isyan tohumlarını yavaş yavaş ekmesiyle haklılık payı kazanır. Baba’nın paranoyaları, kendi tarafında yer alan erkek kardeşlerle (İsmail ve Nadir) güç paylaşımında bulunmasına yol açar. Onlara “Siz artık benim gözüm, kulağımsınız. Olanı biteni gelip bana anlatacaksınız.” der. Baba, erkek kardeşlerin isyan geliştirme olasılığını bu şekilde engelleme yoluna gider.

Ancak Baba'nın otorite kaybı, erkek kardeşler tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Aileye yeni katılan Cenk ve Alper, isyanın kıvılcımlarını yavaş yavaş yakar. Düzenin ve Baba'nın sorgulanması, geminin izbe kamaralarında dolaylı yollardan (alkol, uyuşturucu gibi otoritenin kabul etmeyeceği davranışlar) tartışılmaya başlanır. Ancak erkek kardeşlerin babaya karşı duydukları sevgi ve nefret ikilemi, hadım edilme korkusu ile birleştiğinde büyük bir kaygının ortaya çıkmasına<sup>4</sup> sebep olacaktır.

Aileye yeni katılan erkek kardeşlerin gücü Baba'dan alma çabalarına karşı muhalefet refleksi gelişir. Bu refleks, İsmail (dini) ve Nadir (ekonomik) karakterlerinde karşımıza çıkar. Her iki karakterin geçmişine baktığımızda, İsmail'in dini gerekçelerle diğer erkek kardeşlerin bulunduğu sosyal hayata katılamadığını, Nadir'in ise ekonomik gerekçelerle isyanı örgütleyen Cenk ve Alper ile aynı düzlemde bulunamadığını söyleyebiliriz. Cenk, yemekhanede topluca yemek yendiği sırada kâğıt oyunu oynayarak sosyalleşme tavsiyesinde bulunur. Fakat İsmail "*Kumar oynamam ben!*" çıkışı ile erkek kardeşler arasındaki olası sosyalleşme girişimini dini gerekçelerle engeller. Benzer şekilde Nadir'in depo sayımı yaptığı bölümde ise Alper'in Nadir'i "ayartma girişimlerini" görürüz. Fakat Nadir, ekonomik gerekçelerle (depodaki malların sorumlusudur) sosyalleşme girişimini reddeder. Tüm bunların yanı sıra, İsmail ve Nadir, Baba'nın otoritesinden pay almışlardır. Ast üst ilişkilerinde edindikleri konum, bu iki karakteri olası bir isyana karşı, Baba'nın yanında olmaya iter. Bu durum, isyanın öncüsü Cenk ile isyana karşı muhalefet refleksi geliştiren İsmail arasında şiddetli çatışmaların gerçekleşmesine neden olur. Baba'nın otoritesini kaybetmesi, hem İsmail, hem de Nadir'de kaygı uyandırır.

Kürt karakteri ise, erkek kardeşler arasında süregelen, Baba'ya ve birbirlerine karşı verdikleri güç mücadelesinde apayrı bir noktada bulunmaktadır. İsimsiz, kimliksiz, diyalogsuz bir görüntüden ibarettir sadece. Hamlet'in babasının hayaletini görmesi gibi, tüm aile, Kürt'ün hayaleti ile karşılaşır. Nasıl ki Hamlet'in babasının hayaletini görmesi, Danimarka krallığında kokuşmuş bir şeylerin varlığına işaret etmekteyse<sup>5</sup>, Kürt'ün hayaleti de, aile içinde kokuşmuş bir şeylerin varlığını bize hissettiren en önemli metaforlardan biridir.

---

<sup>4</sup> Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Çev.: Kamuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, ss.: 229-230

<sup>5</sup> [\(link\)](#)

Kürt'ün sessizliği, aslında bize çok şey anlatır. Kürt'ün muhalefeti hem otoriteye, hem de erkek kardeşlere yöneliktir. Kürt, Baba'nın gücünü kaybetmeye başladığı anda isyan bayrağını çekmektense, sessizliğini korumayı tercih etmiştir. Baba ile erkek kardeşler arasındaki bu zorunlu savaşta taraf tutmaz Kürt. Yarattığı iş gücü ve emekle geminin, yani ailenin temel taşı olmasına rağmen ona -isyana katılma hakkı dahil- hiçbir zaman söz hakkı verilmemiştir. O konuşsa da söyledikleri duyulmamıştır. O kaybolduğunda bakmak için akla gelen ilk yer, geminin en alt tabakaları, karanlık-kasvetli odalardır. O, aileden sayılmaz; sadece emeği için "görmezden gelinir-katlanılır."

Baba'nın otoritesini yok etmek ve onun yerine geçmek için erkek kardeşler tarafından yürütülen savaşa muhalefet olduğu kadar, kardeşler arasında kurulması muhtemel ittifak arayışları da gün yüzüne çıkmaktadır. İsyanın en önemli figürü Cenk, ailede yaşanan çatışmalar üzerinde gün geçtikçe yükselen kaygı atmosferini biraz olsun dağıtabilmek için, daha önce gemide görev yapmış olan bir aşçının sakladığı sucukları bulur ve edindiği ganimeti Baba ve erkek kardeşlerle paylaşır. Amaç, geçici de olsa bir ittifak sağlamak, kaygı seviyesini biraz olsun düşürebilmektir.<sup>6</sup> Fakat Cenk'in bu tavrı, hiç beklemediği bir şekilde geri teper. Otoritesi büyük oranda zedelenen Baba, yapılanın büyük bir disiplinsizlik örneği olduğunu, ast-üst ilişkisinin zedelendiğini, bu şekilde gemiyi idare etmenin imkânsız hale geldiğini, bu şekilde devam edilmesi halinde kardeşlerin cezalandırılacağını belirtir. Bu anda hiç beklenmeyen bir şey olur ve kardeşlerden biri, Baba'nın otoritesinin artık aile içinde geçerli olmadığını belirtecek şekilde Baba'nın geçmek üzere olduğu kapıya fırlatır. Baba'nın armatörden aldığı ilahi yetkiye karşı geliştirilen muhalefet ve mücadele, artık geri dönüşülemez bir hal almıştır.

Özellikle Alper'in Cenk ile İsmail arasında gerçekleşen erk paylaşımına yönelik çatışmada gösterdiği tavır önem taşımaktadır. Alper her fırsatta "konuşmalıyız" der. Çatışmayı bitirip, kardeşler arasında kurulacak ittifakı demokratik temeller üzerine oturtmak ister. Ancak, İsmail ile Cenk arasındaki erk savaşı (statüko-devrim) o kadar şiddetlidir ki kaba kuvvet bir türlü engellenemez. Benzer biçimde Nadir'in düşünceleri de, erk savaşının tüm vahşetiyle sürdüğü bu ortam içerisinde bir "ortak aklın" oluşması gerektiği yönündedir. Ancak Nadir, kardeşler

---

<sup>6</sup> (Bkz.: "Düşmanlığın Bastırılması"; Karen Horney, *Çağımızın Nevrotik Kişiliği*, Çev.: Başak Kıcı, Sel Yayınları, İstanbul, 2012, s. 45)

arasında süre gelen savaş içinde güçsüz duruma düşer ve kendi benliğini sonlandırma çabalarına girişir. Nadir'in intihar girişimi, Kürt'ün sessizliği ve yokluğu ile paralellik taşımaktadır; Kürt nasıl ki etnik kimliği dolayısıyla iktidar paylaşımının dışına atıldıysa, Nadir de ekonomik sebeplerle iktidar mücadelesinin dışında kalmaktadır. Nadir'i ekonomik gerekçelerle Baba'nın otoritesini paylaşmaya iten ekonomik gerçekler, artık onu Baba'nın zulmünden koruyamamaktadır. Baba'nın verdiği gücün yok olduğu bir ortamda Nadir, duyduğu yaşamsal kaygıdan ötürü kendi yaşamına son vermeye çalışır.

Erkek kardeşler arasındaki ittifak arayışları başarısızlıkla sonuçlanır ve bu durum, kardeşlerin duyduğu kaygının, reel korkuya<sup>7</sup> dönüşmesine ortam sağlar. Sanrı, paranoya, histeri bu korkunun izdüşümleri haline gelir. Baba'nın otoritesinin iyiden iyiye yok olduğu bir ortamda kardeşler, birbirlerinden korkar hale gelmişlerdir. Baba tarafından cezalandırılma korkusu, yerini kardeş tarafından kandırılma ve öldürülme korkusuna bırakmıştır. Vahşet, dehşet ve saldırganlık, tüm gemiyi-aileyi tıpkı bir sarmaşık gibi sarar.



Filmin sonunda tüm erkek kardeşleri geminin güvertesinde sessizce beklerken görürüz. Erkek kardeşlerin birbirleri ile verdikleri otorite savaşı sonuçlanmıştır. Baba, bulunduğu bölgeye hapsedilmiş, ama tam olarak etkisi sonlandırılmamıştır. Sessizliği, isyan fitilini ilk ateşleyen Cenk bozar;

<sup>7</sup> (Bkz.: Karen Horney, *Çağımızın Nevrotik Kişiliği*, Çev.: Başak Kıcı, Sel Yayıncılık, 2013, s. 29-31)

“Beybaba’nın anahtarı sende mi?” sorusunu sorar İsmail’e. Baba’yı tam anlamı ile yenmenin en önemli anahtarının İsmail’de (statüko) olduğunu bilir. Cenk, otoriteyi yıkmak için statükonun yok edilmesi gerektiğinin bilincindedir. Film bu noktada sonlanır.

*Sarmaşık*, otorite, iktidar, toplumsal sınıflar, Türkiye siyaseti gibi konularda, insanın kafasında soru işaretleri uyandıran etkileyici bir film. Film Avrupa ve Türkiye’de pek çok ödül alarak değerini kanıtladı ve yıllar geçtikçe bu değer hiç şüphesiz daha da iyi kavranacaktır.

# ÇÜRÜMENİN MERKEZİ OLARAK AİLE VE MODERNİTE

**Gizem Çınar**

**Pandora'nın Kutusu**, mitolojik bir hikayeye gönderme yapmaktadır. Zeus, Pandora'ya asla açmamasını tembihleyerek bir kutu verir. Pandora merakına yenilir, kutuyu açar ve kutunun içindeki tüm kötülükler dünyaya yayılır. Kutuyu kapattığındaysa kutuda kalan şey 'umut' olmuştur. Pandora'nın Kutusu metaforik olarak aileyi karşılar. **Yeşim Ustaoglu**, olumluluğu kendinden menkul bir kavram olan 'aileyi' filmin hemen başında, kaybolan annelerini aramak için bir araya gelmiş, Batı Karadeniz'e yolculuk yapan üç kardeşin birbirleriyle kurdukları ilişki üzerinden tartışmaya açmıştır. Bu mecburi yolculukta, aynı şehirde, birbirlerinden habersiz, kendi hayatlarıyla meşgul yaşamakta olan kardeşlerin, sürekli üstünü kapatarak kaçmaya çalıştıkları sorunları gün yüzüne çıkacaktır.

Farklı kuşaktan iki anne olan Nusret ve Nesrin üzerinden birbirinden farklı iki aile yapısı ortaya konmuştur. Bir yanda, taşrada doğmuş, babaları tarafından terk edilmiş, annenin sevgi ve ilgisinden mahrum büyümüş, geçmişlerini -anneyi- taşrada bırakarak kente göç etmiş, farklı hayatlara savrulmuş kardeşler vardır. Güzin, sevgiye muhtaç olmasıyla onaylanmayan bir ilişki yaşar, hayatındaki sorunların ve babalarının kendilerini terk edişinin nedenini dahi annesinde bulur. Mehmet, kentin dışına ittiği tutunamayandır, boşlukta savrulmaktadır, babasının terk edişini inkar eder. Nesrin'se çekirdek ailesinde kocası ve oğlula sorun yaşamaktadır.

Diğer bir yandaysa, orta sınıf, steril çekirdek aile vardır. Kontrolcü, otoriter anne, ilgisiz baba ve kendini arayan, yaşamı sorgulayan, bu evrede aileden uzaklaşmaya ihtiyaç duymuş oğul.

Bu kusursuz görünümlü aile de çatırdamaya başlamıştır. Nesrin ve kocası arasında cinsel sorunlar vardır. Nesrin'in baskıcı tavrı, oğlunun evden uzaklaşmasına neden olmuştur.

Bu iki örnekte de yönetmen, aileyi sorunlu bir yapı olarak ele alır. Kurduğu karışıklıkta, iki farklı aileden herhangi birini olumluamaz veya bunların karşısında ideal, 'iyi aile' önermez.

Yanında annesiyle, İstanbul'un varoşlarında evden kaçan oğlunu arayan Nesrin bir apartmana girer ve duvarları yıkılmış bir harabeye çıkar, ölü bir kedi görür ve kokusunu duyar. Bu sahne, çürümenin 'ev içinde'/ailede başladığıyla ilgili güçlü bir göndermedir. Pandora'nın Kutusu aile kurumunun kendisidir. **Nietzsche** *İnsanca, Pek İnsanca* kitabında, Pandora'nın Kutusu mitiyle ilgili şöyle söylemektedir;

Kutu açılıp, Zeus'un içinde sakladığı bütün kötülükler dünyaya saçıldığı zaman, orada son bir kötülük kaldığından kimsenin haberi olmamıştı: umut. O zamandan beri, insanlar yanlışlıkla kutuyu ve içindeki umudu iyi şans olarak yorumladı Fakat Zeus'un arzusunun, insanların kendilerini işkenceye teslim etmeleri olduğunu unuttuk. Umut kötülüklerin en kötüsüdür, çünkü işkenceyi uzatır.



Filmde İstanbul'dan bir Karadeniz köyüne yapılan yolculuk, kent taşra ikiliği yaratarak geleneksel-modern çatışması doğurur. Metropol, modern yaşamın

merkezi olmasının yanı sıra göçmen, azınlık ve yoksulların barındığı, geleneksel olanla modern arasında sıkışmış varoşlarıyla da varlık gösterir. İstanbul her iki yüzüyle, yabancılaşmanın, yozlaşmanın, iletişimsizliğin ve kaosun merkezi durumundayken, taşra bu çarpıklıklardan uzak, bütünüyle insana dairdir. Köy yolunda, arabanın benzini biter, benzin almaya giden Mehmet kısa süre sonra, parayı yolda karşılaştığı köylüye verdiğini, benzini dönüş yolunda getireceğini söyleyerek geri döner, kardeşlerininse adamın parayı alıp kaçacağından şüpheleri yoktur. Ne var ki bir süre sonra köylü aldığı benzinle gelir. Modernitenin neden olduğu hızlı değişim ve dönüşüm, süreksizlik, yabancılaşma, bireysellik ve sosyal izolasyon insanların güvensizliğini ve kaygılarını artırmaktadır.

**Giddens**'a göre, modernliğin sonucunda geleneksel toplumsal düzenlerden bütünüyle ayrılan yaşam biçimleri ortaya çıkmıştır. Hem küresel düzeyde yaygın olan, hem de günlük yaşamın en özel alanlarında dahi etkili olan bu değişiklikler geleneksel ile modern arasında derin uçurumlar yaratmıştır. Bu uçurumların kaynağını modern toplumsal kurumları geleneksel toplumsal düzenlerden ayıran süreksizliklerde bulur ve ona göre kent yalnızca yanıtıcı bir sürekliliğe sahiptir.

Mimari yapı ve mekan kullanımı film içerisindeki çatışmaları destekler biçimde kullanılmış, Nesrin ve Nusret'in evleri arasında tutsaklık-özgürlük zıtlığı yaratılmıştır. Mekan, şüphesiz onu yaşam alanı kılan kimselerden bağımsız düşünülemez. Yaşama mekanları, sakinlerinin bireysel ve kültürel farklılıklarını yansıtır. Mekanın en etkili biçimde kullanıldığı apartman dairesi modeli, totaliter bir düzenlemeyi yansıtır. Bu plan, insanın aynı hareketleri yapıp, aynı çevreye tabi olarak yaşaması sonucunu doğurur. Mekanın bu özel düzenlemesi neyin nerede yapılacağını dikte ettiğinden aynı çatı altında yaşayanların birliktelik duygusunu ortadan kaldırır. Her şeyin yerinin belli olmasıyla, çevrede bir düzen duygusu yaratarak sahte bir gerçeklik örneği ortaya koyar. Mekanın her köşesinden azami yarar sağlayan yeni tip yapılar, yaşama mekanı totalitarizminin en aşırı örneklerindedir. Odalar, içlerinde ne yapılacağını belirleyerek, onu kullanan bireyleri domine eder. İnsanın çok fonksiyonlu oluşunu yadsıyan, ona ket vuran ve yöneten bu yapıda, Nusret, salonun ortasına işeyerek modernitenin pratiklerini alaşağı eder.

Çağdaş mimari, mekanı fonksiyonel biçimde düzenlemesinin yanı sıra, bir zamanlar yaşamış olanlardan artakalan bir yığın öteberinin -gazeteler, mektuplar, fotoğraflar- her şeyin bir zamanlar nasıl olduğunu gösteren tanıkların istiflendiği



tavan arası, bodrum ya da kilere yer vermez. Bir kuşaktan diğerine uzanan tarihsel süreklilik ortadan kalkmıştır. Modern insan, zamanı kendinden başlatır; öncesiz, geçmişsiz ve hafızasızdır. Ananenin 'her şeyi unutarak', çocuklarının dünyasında varlık göstermesi önemli bir göndermedir, ne var ki bu dünyada 'geçmişe' yer yoktur. Köydeki ev ise içinde bir tarih barındırır, ananeyi köye götüren torunun, evde bulup oynadığı oyuncak muhtemelen dayısının çocukluğundan kalmadır.

Nusret, Nesrin'in evinde pencereden dışarı bakmak istediğinde jaluzi ona engel olur. Sürat, kullanışlılık ve işlevsellik ev için son derece önemlidir, mühim olan güneş ışığının engellenmesidir, dışarıyı seyretmek için zaman yoktur. Bununla birlikte 'güven verici' mekan inşası dört duvar arasında sürdürülen yaşamları beraberinde getirmiştir. Ananenin şehirde üzerine kilitlenen kapılardan kaçıp, dağına -doğaya- dönmesi, özgürlüğe kavuşmadır.

Film, aile olma halini sorunsallaştırırken, mutlu olunacak bir ideal aile formülünün olmadığını altını çizer. Şehir hayatının ve modernitenin insan doğasını alçaltıcı deneyimlerinden kurtulmanın yolunuysa, doğaya dönmekte bulur.

**Ustaoglu**, film için şöyle söylemektedir:

Yitirilen idealler ve sinsice yerini alan konformizm; gerçeklikten kopmalar, ön yargılar, böylece her an çatırdamaya hazır iki yüzlü aile anlayışı ve bunun yarattığı bunalımlar, kaçışlar, nihilizm, sınıfsal farklılıklar, iğreti ilişkiler, iletişimsizlik, suçluluk, korkular, yapayalnızlık, kısaca insana dair her şey **Pandora'nın Kutusu**'nda saklı.

## Kaynaklar

Vassaf, Gündüz, *Cehenneme Övgü*, çev. Zehra Gencosman - Ömer Madra, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

Nietzsche, Friedrich, *İnsanca Pek İnsanca*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi

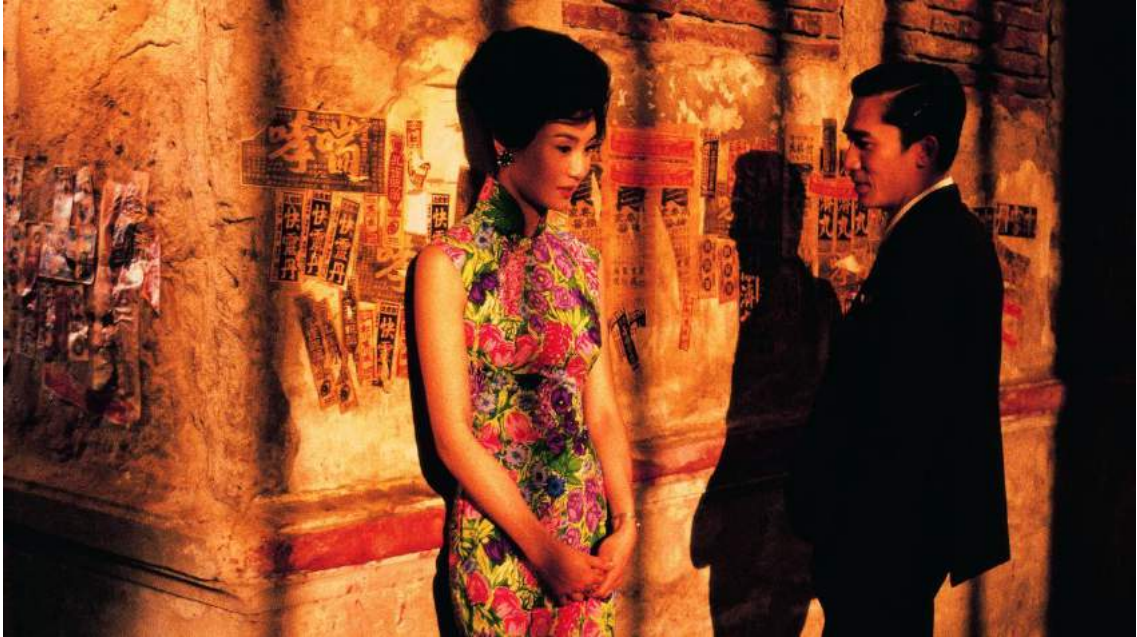
Ustaoglu, Yeşim, 'Filmin Künyesi' ([link](#))

Ustaoglu, Yeşim, 'Yönetmen Görüşü' ([link](#))

## GEÇMİŞ ANA DOKUNMAK; IN THE MOOD FOR LOVE

Doç. Dr. Zehra Yiğit<sup>1</sup>, Doç. Dr. M. Cihan Camcı<sup>2</sup>

Unutulmuşu bir daha asla tamamen geri getiremeyiz. Böylesi de belki iyidir. Yoksa onu yeniden elde etmenin şoku o kadar yıkıcı olurdu ki, hasretimizi anlama işini anında bırakmamız gerekirdi. Oysa böyle, anlarınız hasreti, hem, unutulmuş şey içimize ne kadar gömülmüşse, o kadar iyi anlarız. (Benjamin, 2009; 61)



<sup>1</sup> Doç. Dr. Zehra Yiğit - Akdeniz Üniversitesi, Sinema-TV Bölümü

<sup>2</sup> Doç. Dr. M. Cihan Camcı - Akdeniz Üniversitesi, Felsefe Bölümü

## Nostalji - Geçmişteki Mutlu Bir Anı Yakalama

Melankolinin türevi olarak kullanılan nostalji, geçmişteki mutlu bir ana duyulan özlem manasına gelir ki bu haliyle nostalji, bir zamanlar birlik içindeki kapsanmışlığı özler ve bunu hatırlamak ister. Romantizm ise, bu ikiliği aşmak ister. *In the Mood for Love*'ın (Wong Kar-wai, 2000) çıkış noktası tam da burasıdır. Film, hikayesinden mekanına, karakterinden zamanına kadar yönetmenin kendi geçmişine duyduğu özlemin bir tekrarı gibidir. Filmin biçimsel öğeleri de bu amaca hizmet eder. İzleyici, film aracılığıyla, yönetmenin sunduğu ve yaşadığı bu melankolik dünyayı keşfe çıkar. Bu yüzden *In the Mood for Love*'ın ne anlattığından (yani hikayesinden, ya da olay örgüsünden) daha önemlisi izleyiciye hissettirdikleridir ki filmin ve yönetmenin başarısının kaynağı buradadır.

**Kar-wai**'nin bu nostaljik arayışı dolayısıyla filmsel anlatının izlerini, **Kar-wai**'nin yaşamında ya da tam tersi **Kar-wai**'nin yaşamına dair izleri filmsel anlatıda sürmek olasıdır. Filmsel anlatı 5 yaşında Şangaylı bir ailenin oğlu olarak Hong Kong'a taşınan **Kar-wai**'nin çocukluğuna, babasına, o dönemin şartlarına ve duygularına doğru yapılan, bir çeşit otobiyografik yolculuktur. Yönetmen belki de yaşananların bir kez daha yaşanamayacağından hareketle, filmsel anlatıda fiziksel olarak tanımlanabilecek olaylardan daha çok metafiziksel olana, duygulara ve zamanın kendisine odaklanır. Bu serüvenini ise bugünden, modern zamanlardan bir gözle, kendi bakış açısı ile dünle birleştirir ve **Kar-wai**'nin Hong Kong'u ve ona anımsattıkları *In the Mood for Love*'da yerini alır. **Kar-wai**'nin filmini sıklıkla yapıla geldiği üzere yalnızca aşk filmi olarak tanımlamak belki de bu anlamda yönetmene haksızlık olacaktır. *In the Mood for Love* geçmişe kapısını aralar: nostaljik aşklara, toplum baskısına, aşkın aşkınlığına, acıya, hüzne, yalnızlığa, değişen Hong Kong'a ve elbette 1960'lara...

Geçmişteki mutlu bir ana özlem ve bunun metafiziksel anlatımı, filmin her ögesine hakim öge olur ve bu durum en başta filmin adıyla başlar. *Fa Yeung Nin Wa* (Çince), *In the mood for love* (İngilizce) ve *Aşk Zamanı* (Türkçe) adları ile film, bu nostaljik ruh haline göndermeler içerir. Orijinal dilinde filmin ismi olan *Fa Yeung Nin Wa*, Çin kültüründe bir deyimdir. "Çiçek açma çağı anlamına gelen bu deyim, Çin kültüründe gençliğin, güzelliğin ve aşkın hızlıca geçip gitmesi

durumu için kullanılan bir metafordur” (Kaya, 2011; [filmhafizasi.com](http://filmhafizasi.com)). Çin gibi eski kültürlerde çiçek açma dönemi, mevsimlerin yinelenmesinin anımsandığı bir ritüel olarak görülebilir. Bu durum, çiçeklerin açılışının deneyimlendiği bu anda, sürekli tekrarlanan mevsim geçişlerinin birbirinin içine geçmiş olan sürekli akışını çağırır. Romantik düşüncenin en önemli temsilcilerinden **Henri Bergson**'un kaleydoskopik diye nitelendirdiği bu akış, her bir çiçek açma mevsiminin birbirinden ayrıldığı sınırların, sanki bir kaleydoskopla izleniyormuşçasına bulanık ve iç içe geçmiş bütünleşmesini hissettirir. İzleyici, bu akışı yavaşlatarak hissetme isteği duyar. Bu yüzden ki yönetmen, filmde zamanı dondurmaya çalışır, görüntüleri bir şiir şölenine çevirir ve nakaratlarına aynı müziği (*Yumeji's Theme* / **Shiguri Umebayashi**) hiç bıkmadan ekler. Böylece izleyicisinin karşısına asla zamanı dolmayacak ve bitmeyecek bir aşkı, hüznü çıkarır tozlu raflar arasından.

Filmsel anlatının müziği andante ritminde, oldukça yavaş, lirik bir müzik diye tanımlanabilir. Müzikte lirizmi sağlayan eşliğin pizzicatosu ve melodisidir. Lirizmin baskınlığı, romantik bir nostaljiyi sürekli, yani yineleyerek anımsatır. Müzik, **Kar-wai**'nin kendi deyimiyle, senaryosunun gezgin, yersiz yurtsuz parçalarını bir arada tutan büyülü bir tutkal işlevi görür. (<http://www.clivejames.com>). Tam sekiz kez çalınan müzik, filmi domine eder ve sürekli tekrarlanan müziğin ağır, baskın yavaşlığı, sıradan bir aşka bir türlü dönüşemeyen bir beklentiye, askıya alınmışlığı vurgulamaya devam eder.

Karakterlerin birbirlerinin fazlasıyla farkında oldukları, birbirlerini umursadıkları ancak çok az dokundukları, bu mood sayesinde hissedilir. Bu mood, bir dans, yavaşlatılmış bir tango izler gibi hissedilir. Kadının elinin uzanışları (**Jonathan Rosenbaum** (2013, [chicagoreader.com](http://chicagoreader.com)) bunu yumuşak ve hemen geri çekilmeye hazır jestler, uzanışlar olarak betimler), Bay Chow'un çok etkilendiğinin hissedilmesine karşın, bu uzanışlara rağmen geri çekilişi, bu askıya alınmış hali, bir türlü fiziksel bir boyuta geçemeyişi, metafiziksel boyutta kalışlarını anımsatır. Karakterler de sanki aşkın provasını yaparken, oyunun içinde dolaşıp oyuna tutulurlar. Kendi başlattıkları oyunun onları, ağır, yavaş ve baskın bir moodla domine etmesi karşısında tutulup, içine çekişini hissederler. Karakterler *passion* sözcüğündeki tutku kavramındaki gibi tutulmuşluk, kendi kontrolünde olmayan bir şeye kendini bırakarak etkilenme, askıya alınmışlık hissederler ve seyirciye de bunu hissettirirler.

Filmin İngilizce ismindeki *-In the Mood for Love-* mood kavramının filmin analizinde oldukça önemli olduğunu söyleyebiliriz. Filmin adındaki mood'un kullanımının "mood of" olarak değil "mood for" olarak tercih edilmesi, bu aşkın hallerinden daha çok, aşk için olan ruh halini temsil eder (not olarak yönetmenin, filminin adını *secret* ya da buna benzer bir şeyler olarak düşündüğü, Cannes'dan gelen eleştiriler neticesinde bu isme karar verdiğini hatırlatalım). Filmin adındaki mood; içinde bulunulan ruh hali, duygu durumu anlamına gelir. Filmsel anlatıda ise çaresizliğin, cesaretsizliğin, yalnızlığın, melankolinin, sadakatin ruh halini temsil eder. Zira filmde aşk, hem arzulanan bir nesnedir; hem de aynı zamanda ulaşılmaktan korkulan, dokunulmaz olandır. Türkçeye çevrimi olarak *Aşk Zamanı*, hem aşk kelimesine hem de zaman kelimesine vurgu yapar. Belki de başka hiçbir şey, zaman gibi, kesintiye uğramadan devam edişin içinde tutulmuş olarak kalışı ve bir türlü farklı bir boyuta -metafizik, gerçekleşmeyen bir aşktan fiziksel aşkın boyutuna- geçemeyişi anıştıramaz. Filmsel anlatıdaki büyük Siemens saate yapılan vurgu, Bayan Chan'in dalgın ve düşünceli anlarını yakalar.



Aynı şekilde odaya yayılan sigara dumanı ve etkileyici görseli de Bay Chow'un düşünceli hallerine vurgu yapar. İki metaforu da yönetmen *slow-motion* tekniği ile çeker, yapılan pan ya da tiltler oldukça yavaş gerçekleşir, sanki o anı dondurmak istercesine... Böylece bu iki metafor, hem 1960'ların ruh halini yakalar

hem de aşkın acısını görünür ve hissedilir hale dönüştürür. Film de bu noktada fiziksel gerçekliği aşarak, metafiziksel olarak aşk ve zaman (o an) kavramına yüzünü döner. Ve elbette bireysel aşklardan daha fazlasına kapısını aralar.

## Hong Kong – 1962

Filmsel anlatı, yönetmenin dipnotu ile başlar.

Huzursuz bir an.  
Kadın başını öne eğmişti,  
Erkeğin yaklaşmasını sağlamak için.  
Ama erkek yapamadı,  
Cesaretsizlikten,  
Kadın döndü ve uzaklaştı.

HONG KONG, 1962

Filmsel anlatının daha en başından filmin ismi ile filmi anlamaya ve/veya okumaya çalışan izleyici, film hakkında ikinci notunu yukarıda verilen bilgiler eşliğinde alır. Bu dipnot film hakkında çeşitli bilgiler verir; öncelikle, iki karakterin birbirlerine yakınlaşmaktaki cesaretsizliğinin hissettirdiği huzursuz bir an ile yönetmen zaman kavramına dikkatleri çeker. İkinci olarak, bu aşkın fiziksel mekanı olarak Hong Kong izleyiciye sunulur ki filme Hong Kong'un mekan olarak seçilmesi, aşağıda bahsedileceği üzere bilinçlidir. Son olarak ise filmin dönemi 1960'lı yıllardır. O dönemin ruh halini filmi aracılığıyla tekrar yaratmak isteyen yönetmen, ikili arasındaki aşkı anlatırken aynı zamanda aşkın yaşandığı yer ve zamanın toplumsal hikayesine de dönüştürür filmini. Daha da önemlisi bütün bunların yönetimde hissettirdiği duygu ve hisler izleyiciye geçer.

Yönetmen röportajında Şangay'la ilgili seçiminde şöyle der;

Şangay'da doğdum ve 5 yaşında iken (1963 civarı) Hong Kong'a taşındım. Benim için bu gerçekten unutulmaz zamanlardı. O günlerde, aynı çatı altında iki ve üç ailenin yaşaması ve onların, diğerleri ile aynı mutfağı, tuvaleti ve hatta mahremlerini paylaşmaları gibi konut problemleri vardı. Ben o günler hakkında film yapmak istedim ve o döneme geri gitmek istedim. (Stephen, 2001; sensesofcinema.com)

**Anthony Kaufman**'la yaptığı röportajında, filmde neden 1960'ların başındaki Hong Kong'u tercih ettiğini anlatır:

Daima, bu dönem hakkında film yapmak istedim; bu dönem, Hong Kong tarihinde çok özel bir dönem, çünkü 1949'dan hemen sonra Çin'den pek çok insan, Hong Kong'da yaşıyorlardı ve onların Çin'e geri dönmek için hala umutları vardı. Çünkü filmdeki Çin topluluğu gibi, Şangay'dan insanlar vardı ve onlar kendi dillerine sahiplerdi ve onların güney Çin dili ile bağlantıları yoktu. Ve onlar kendi filmlerine, müziklerine ve ritüellerine sahipti. Bu dönem oldukça önemli bir dönem ve ben bu backgrounddan geliyorum. Ve ben böyle bir şey hakkında film yapmak istedim ve böyle bir mood'u tekrar yaratmak istedim. (Kaufman, 2001; [csac.buffalo.edu](http://csac.buffalo.edu))



Anlatıda, kalabalık Hong Kong sokakları, dönemin nüfus patlamasını çağrıştırır. Orta sınıf bireyler bu kalabalıkta ev tutamadıkları için oda tutarlar ve bu odalarda kolektif bir yaşam sürdürülür. Ortak yenen yemekler, toplum baskısı, değiş tokuş kültürü, verilen hediyeler, dışarıdan alınan noodlelar, Japonya ya da Çin'den gelen hediyeler, Japonca bilmenin önemsenmesi, ahlaki yapı, iş koşulları ve hatta dönemin popüler sanatçısı (**Nat King Cole**) filmsel anlatıda bir evren yaratır. Ancak yönetmen, gerçek Hong Kong'u değil de daha çok kendi zihnindeki Hong Kong'u izleyicisine aktarır.

İşte bu dönemin atmosferinin kurulmasında filmin müziği dönemi temsil eder ve bu evrenin anlamlandırılmasında itici kuvvet oluşturur.

Filmin duygusal gücünün büyük kısmı, müzikten gelir ve tete-beche'de de rol oynar. Müzik nostaljik ve **Zhou Xuan**'ın, 1930'lar ve 1940'larda

Şangay'ın 'altın sesi', radyo yayınlarında olduğu gibi 'geriye bakış'ın parçasıdır. Fakat müzik ayrıca romantizm soslu Taisho dönemindeki (1912-26) bir sanatçının Japon biyografik filminden alınmış 'Yumeji's Theme'yle 'dışa dönük' görünür. Filmde Japonya moderniteyi ifade eden bir ticari partnerdir. Diğer müzik, Güneydoğu Asya'daki herhangi bir yerdeki Çin diasporasından dışarıya doğru bakar. (Satfford, 2007; [cornerhouse.org](http://cornerhouse.org))

Elbette, bu yılların yalnızca bir dönem olarak okunması doğru değildir. **Scott Tobias** (2000; [www.avclub.com](http://www.avclub.com)), **Wong**'un teknik açıdan bir dönem yönetmeni olarak görülebileceğini ama bunun ötesinde, zamandan canlı anları derleyip, daha sonra bellekte yeniden yarım kalmış bir hikayeyi canlandırmak, anımsamak için kullanmasının önemli olduğunu söyler. Bu anımsamada ise tekerrür (tekrar) gerçekten önemli bir unsurdur.

### Tekerrür ve Taklit

Tarih ve yer bilgilerinin gösterilmesinin hemen ardından aynı anda karşılıklı odaları tutan iki karakter görülür. Tesadüf ve karşılaşmalar bu ilişkinin başlangıcı olarak sunulur. Bayan Chan ve Bay Chow'un aynı gün oda kiralaması ve aynı gün taşınmaları izlenir. Yönetmen, bu sahnelerde diyalogları atlamalı anlatmayı tercih eder, zira buradaki diyaloglardan daha önemli olan şey, onların hayatlarındaki tesadüflerdir, çünkü bu tesadüfler zinciri onları bir araya getirmiştir. Yönetmen bu durumu da diyaloglarla birkaç kez dile getirmekten çekinmez (*Ne rastlantı! Aynı gün taşınıyoruz!*).

Bay Chow'un ve Bayan Chan'in eşleri ile odalarına taşınmalarının ardından yönetmen, onları gündelik telaşları içerisinde göstermeyi tercih eder; örneğin yemek yerken, çalışırken, sigara içerken, vb. ve bu sahnelerde sıklıkla tekrardan faydalanır. Tesadüflerin de tekerrür etmesi gibi yönetmenin tempoyu düşürmesi, benzer karşılaşmaları tekrarlaması, saate yaptığı tekrar çekimler, yemek sahneleri her şeyin değiştiğine yapılan vurgudur. Ancak sanki o anları yavaşlatır ki bellekte yer edinsin, geçmesin, öylece askıda kalsın diye...

Tekrar, mevcudiyete geliş, tekrar geri çağırma, yeniden belleğe gelme, anımsama anlamlarına gelmektedir. Anımsama öznelidir. Sadece insan durumları ve anları, onda hissettirdiği duyguları hissedebilir, anlamlandırabilir. Hatırlama



sayesinde nesnel olarak var olmayan öğelerin varmış etkisi yapması ise ancak sanatla olabilir. **Kar-wai**'nin filminin başarısı da buradadır. Diyaloglardan anlaşıldığı kadarıyla aldatıldıklarını bilen Bay Chow ve Bayan Chan bir kader birlikteliğiyle yakınlaşıyor ve ikili arasında kurulan bağ giderek daha da derinleşmeye başlar. Sonra da eşlerinin birbirlerine nasıl aşık olduklarını merak ederek, onları taklit etmeye başlarlar. Bir tür kimlik edimi gibidir bu sahneler...



Aynalara yansıyan yüzler, onların bu kimlik arayışlarını da simgeler. Diğer yandan aynada yüzler sanki dondurulmuş gibi fotoğrafik bir anı da yakalar. Buna benzer bir tekrar da, eşlerin ne olup bittiğini anlamak için kendilerini aldatan eşlerinin durumunu taklit etmeleridir (Bayan Chan'un eşiyle yüzleşme sahnesi ya da ayrılık sahnesi gibi). Eşler aldatılmayı, modern bir öznenin, epistemolojik anlayışı ile değil, içinde duyumsanabilecek bir ruh hali (mood) olarak deneyimlemek isterler. Bu deneyim onları içine çeken bir etkilenmeye dönüşür. Bayan Chan başını Bay Chow'un omzuna koyar. Burada rolleri alışları, yönetmenin aldatan eşlerin yüzlerini göstermeme özeni, çiftlerin derinlikli diyaloglarına yer vermek yerine onların ruh hallerini aktarma olanağıdır. Diyaloglar yerine birbirlerine dokunan ruhlar ve birbirlerine temas eden eller, arabada Bay Chow'un omzuna başını yaslanan Bayan Chan'ın yeniden aşka tutuluşu görülür... Bu aşk aslında bir tür yolculuk hikayesine de dönüşür, onları

sürekli hareket ederken gösterir yönetmen, örneğin taksiyle bir yerden diğer yere giderken, yürürken, taşınırken.



Bana aşık olacağını düşünmemiştim.

Ben de.

Sadece nasıl başladığını merak etmişim. Şimdi biliyorum. Duygular tıpkı böyle fark etmeden yoğunlaşıyor. Kendimi denetleyebileceğimi düşünüyordum. Ama kocanın eve geleceğini düşünmeden de edemiyorum. Keşke başka bir yerde yaşasa!

İkili bu yolculukta aşkı keşfeder, anlatıya aşkları yansır ancak yönetmen tek başına Bay Chow ve Bayan Chan'ın tikel aşklarını atlatmakla yetinmez. **Kar-wai** aldatan eşlerin de yüzlerini göstermeyerek tikelleri aşan bir tümelliğe varmaya çalışır. İkiliye "Biz onlar gibi olmayacağız" dedirterek aşkın fiziksel *nefret* halinden de onları uzaklaştırır. Böylece yönetmen yalnızca aşkı anlatmaktan daha çok aşkın aşkınlığını anlatmaya soyunur ve fiziksel aşkı aşan bir aşk olarak fiziksel olmayan aşkı izleyicisine sunmayı tercih eder. Chan ve Chow'un aşklarının aldatan eşleri gibi olmayan bir tür kirlenmemiş aşkınlığını yansıttığını **Roger Ebert** de söylemektedir (2001; [www.rogerebert.com](http://www.rogerebert.com)). Bu noktada karakterlerin tekrar aşık oluyormuş gibi eşlerinin ilişkilerini taklit etmeleri, bir noktada yönetmenin de aradığı, aşkın olan aşka göndermedir.

Yönetmenin Bayan Chan ve Bay Chow'un beraber kaldıkları 2046 numaralı otel odasındaki sevişme sahnesini, kurgu aşamasında filme yakışmadığını düşünerek kesmesi de aynı hissiyattan kaynaklanır. İzleyici bu sahnede heyecanla bekleyen Bay Chow'u görür, kapı çalar ve sonra Bayan Chow'un çıkışını görür. Filmsel anlatının sonunda ikilinin birer sırrı olduğundan hareketle, izleyici atlamalı kurgu dolayısıyla görmediği bu sevişmeyi tahmin edebilir ve bu görmeme durumu, izleyenin, yönetmenin yüceleştirdiği bir aşka şahit olmasını sağlar.



Bir *anamnesis* olarak hatırlama ile *mimesis* olarak taklitten hareketle, biçim ve içerik arasındaki özdeşliği hissetmenin bir yolu, taklitteki ideadır. Dolayısıyla bu, ideadan bir pay almaz. Yönetmenin filminde, bu çift aracılığla, taklidin tensel ve cinsel olan boyutunu atlayıp, onun tözünü yaşatmaya ve duyumsatmaya odaklandığı görülür. Böylece bu ideal evrenden karakterler kendi paylarını alırlar. Hatırlama ve tekrar ilişkisi, sanki kendisini var ediyormuş gibi izleyiciye kendisini hatırlatır. Filmden izleyiciye kalan ise o duygu yoğunluğudur ve bu ideadan usulca alınan paydır.

Bu evrenin kurulma noktasında yönetmen, karakterlerin hayatlarına girmeyecek teknik unsurları tercih eder (bu, her ne kadar mekânın dar oluşundan kaynaklanan sorunlar olarak görülebilecek bir nokta da olsa), onların yaşamlarını koridordan, kapı aralarından, pencereden ya da bir eşyanın arkasından göstererek izleyiciye onları görme, izleme, o ana tanık olma şansı sunar. Kamera, sürekli

olarak kalabalık sokaklarda, merdivenlerde (inerken ya da çıkarken), köşe başlarında, bir otel odasında ya da evlerinin mutfağında, karakterleri takip eder ve izleyiciyi de bu oyuna davet eder. İzleyici neredeyse gözlemci ya da izlemci rolünü üstlenir. Çekim tekniği ve yaratılan estetik kodlar, izleyiciyi onların hayatlarını anlamaya, onlar hakkında düşünmeye ve hatta kendi geçmişleri ile bir bağ kurmaya davet eder.

### **Tutku, Arzu ve Korku**

**Elvis Mitchell**, yönetmenin kamerasını kullanışı ve kendisine özgü cutlarıyla her hareketi erotize ettiğini söylemektedir (2000; [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)). Film boyunca tutku, tutulma ve güçlü biçimde birbirlerine doğru çekilmelerine karşın, hiç bitmeyen bir erotizm hissedilir. Yönetmen izleyiciyi sürekli bu erotizmin içinde tutar. Belki de filmin tüm yavaşlığına ve tekrarlarına rağmen sıkıcı olmamayı başarması, bu erotizmin sürekli söz veren ama gelmeyi erteleyen mesiyantik atmosferi doldurması sayesinde.



Yönetmenin yaratmak istediği ruh halinde, filmin atmosferine hakim olan gri ve bejlerin önemi büyüktür. Yönetmen film boyunca canlı renkleri kullanmaktan kaçınır, çünkü yansıtmak istediği aşkın ruh hali, hüznü, yalnız, melodramik ve

melankoliktir. Yönetmen aynı renk uyumunu kadının giysileri için de özenle seçer. Kırmızı, mavi ve yeşil yoğunluklu kıyafetler bazen çiçeklenir. Filmin ismine de gönderme yapan çiçekli kıyafetler (cheongsam) içerisinde kadının bedeni fetişleştirilir, kadın bedeninin güzelliği sunulur. Bu güzellik karşısında direnen aşkın değeri, yüceliği de inceden inceye seyirciye hissettirilir. Böylece beden bu aşkın yüceliği için saklanan, korunan ve temastan kaçınılan bir arzu nesnesine dönüşür. Arzu ve korku iç içe girer.

Filmle ilgili aktarılması gereken bir diğer nokta, Çin kültüründe çiçekler ve anlamlarının çok önemli olduğundan hareketle, kadının giysilerinde kullanılan çiçeklerle kurulan atmosferdir. Örneğin kadının görüldüğü ilk sahnedeki giysisinin üzerindeki çiçeklenen açelya; insanların tutkularına çağrışım yapmaktadır ki giysi, Bay Chow ile tanışma aşamasında tutku çağrışımı yapar. Yine Bayan Chan'ın eşinin arkasında durduğu sahnede, şakayık çiçeği desenli elbisesi ile kadın, sonbaharı temsil etmektedir ve bu çiçek çoğunlukla kadın güzelliği ve temsili anlamına gelmektedir. Kadının bedeninin yavaş çekimle ve müzikle sunulması bu güzelliğe vurgu yaparken bir yandan da kadın için evliliğin yaz değil de sonbahar oluşuna dikkat çeker. Zaten yönetmen kadına evlilik hakkındaki düşüncelerini de ilerleyen sahnelerde anlattırır. Sıklıkla kadının giysilerinde bulunan mor, kırmızı ve beyaz Çin gülü deseni, korkusuz ruhu temsil etmektedir. **Murthi**, yönetmenin kırmızıları ve siyahları kullanımının da bu tutkuyu yansıttığını söyler ([www.indiewire.com](http://www.indiewire.com)). Bu noktada belki de kadının bu içine saplandığı evlilikten çıkış noktasındaki cesaretine gönderme yapar. Ancak mekân ve çekimlerde yaratılan kloströfobik atmosfer, aslında bunun çok da kolay olmadığına da gönderme yapar. Son olarak filmin sonunda, Bayan Chan'ın ev sahibini ziyarete geldiği sahnede giydiği giysideki sarı ve beyaz orkideler saklanmış değerleri temsil eder. Bu sahne sonrası yönetmen onların sınırlarını anlatmaya başlar. Kadının saçları dağılmıştır ve yeni bir başlangıca açıklığını anımsatır...

### Ayrılık ve Anılar

İki aşığın eşleri gibi olmama kararı almaları ile yol ayrımı başlar. Aslında ikilinin kurduğu diyalogda, Bay Chow'un savaş sanatı üzerine kitap yazmak

istememesi ama kendini bu konuda çok da yetenekli görmemesi, ancak Bayan Chan ile birlikte bu engeli aşarak kitabı yazması, izleyiciye “Acaba savaştacak güçleri var mı?” sorusunu sordursa da, odalarını ayıran duvarın önünde ve arkasında, yalnız başlarına oturuşları ile yönetmen, ikili arasındaki duvarları göstermekten çekinmez.



İzleyici bu duvarın yıkılmasını istese de, filmsel anlatının sonundaki ayrılık sahnesi ile rahatsız olmaz. Çünkü zaten film bir noktada hayatın gerçekliğini yakalar, melodram sinemasındaki mutlu birleşmeye kapısını şimdilik kapatır. Bir

zaman sonra çekimlerdeki zoom in-out kullanımı, slow motion tekniği, sağdan sola ve soldan sağa panlar, ve bir şiirin nakaratı gibi eklenen m¼zik kullanımı filmin zamansızlığına vurgu yapar ve ayrılık haberini verir.

Filmsel anlatının sonunda, ayrılan iki karakter odalarından da taşınırlar. Eski anıların izini süren iki karakter tekrar aynı apartmana gelirler. Kadın yandaki odayı tekrar tutar. Bay Chow geldiğinde Bayan Chan'in izlerini arar, ancak onun burada oturmadığını düşünür, yan dairede oturan dul kadın ve oğlunun sevdiği kadın ve kendi oğlu olduğunu düşünemez. Kapıyı çalsa, belki hayatı bambaşka olacaktır. Filmsel anlatı Chow'un diyalogları ile devam eder: "O devir geçti. Ona ait hiçbir şey kalmadı artık."

Sonrasında ise Bay Chow'un diyalogu izleyiciye birlikte kaldıkları gecenin sırrını anlamak için yol gösterir. "Eğer birinin kimseyle paylaşmak istemediği bir sırrı varsa ne yapardı biliyor musun? Bir dağa çıkar, bir ağaç bulur, ağacın üzerine bir delik açar... Ve sırrını o deliğe fısıldardı. Ve onu çamurla örterdi. Böylece sır orada sonsuza kadar kalırdı." Bay Chow'un sırrını söylemek için seçtiği yerin, Kamboçya'da bir Budist tapınağı olan Angkor Wat olması dikkat çekicidir. Tapınak gündelik fiziksel ihtiyaçların üzerinde bir yerdir. Günlük aşkı aşan bir arzunun nesnesi olarak tapınakta görmek, dünyevi olanı aşan bir ilahiyatın mevcudiyete geliyor gibi olduğu yerdir. Bu aşk da, hissettirdikleri de, kaybolan anlar da yalnızca zihinde kalmıştır.

O kaybolan yılları hatırladı. Sanki tozlu bir pencereden bakar gibi, geçmiş görebildiği, ama dokunamadığı bir şeydi. Ve gördüğu her şey bulanık ve belirsizdi.

### **Son olarak**

Filmsel anlatının, geçmişin yaşanmış bitmiş olduğundan yola çıkarak, onu hatırlamanın bir yolu olarak anımsamayı izleyicisine bir yol olarak sunduğunu söyleyebiliriz. Yönetmen eskiden olmuş bitmiş bir şeyin özleminin yerine bilinci koyarak, bu bakış açısı ile bedeni aşar. Ve bu hali ile film de yönetmenin bakış açısı da, izleyicide bıraktığı bu ruh hali de keşfedilmeyi bekleyen bir hazineye dönüşür.

## Kaynaklar

- Benjamin, Walter (2009), *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, Çev.: Tevfik Turan, İstanbul: YKY.
- Ebert, Roger (2001), In the Mood for Love, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Elvis Mitchell (2000), FILM FESTIVAL REVIEW; Just Next-Door Neighbors Till Love Breaches Walls [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Interview: The "Mood" of Wong Kar-wai; the Asian Master Does it Again. by Anthony Kaufman /indieWIRE / 02.02.01, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: 2016, Ağustos.
- Interview with Wong Kar-wai by Scott Tobias, *The Onion*, Vol. 37, No. 07, 1-7 March 2001'den aktaran Teo, Stephen (April 2001), Wong Kar-wai's In the Mood for Love: Like a Ritual in Transfigured Time, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- İsimsiz (?), Yumeji's Theme from "In the Mood for Love", [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Jonathan Rosenbaum (2013), In the Mood for Love, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Kaya, Gülçin (17 Temmuz 2011), In the Mood for Love (2000), [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Murthi, Vikram (2015), Criticwire Classic of the Week: Wong Kar-Wai's 'In the Mood for Love', [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Scott Tobias (2000), In the Mood for Love, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016
- Stafford, Roy (06/07/2007), In the Mood for Love 2, [\(link\)](#) Erişim Tarihi: Ağustos 2016



## DERYA DURMAZ'LA OYUNCU YÖNETİMİ ÜZERİNE...

Söyleşi: Mine Tezgiden



### Derya Durmaz

Hacettepe Üniversitesi'nde İktisat, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde İnsan Hakları Hukuku okudu. **Şahika Tekand** yönetimindeki Studio Oyuncuları Oyunculuk Stüdyosu'nda oyunculuk eğitimini tamamladı, ses ve konuşma eğitmenliği yaptı. Studio Oyuncuları tiyatro topluluğunun, Atina'dan Persona Tiyatrosu'nun oyunlarında, sinema filmlerinde ve televizyon dizilerinde rol aldı. Bu süreçte ayrıca, insan hakları ve mülteci hakları üzerine çalışmalar yürüttü.

Rol aldığı sinema filmleri arasında **Çinliler Geliyor** (Zeki Ökten, 2006), **Mülteci** (Reis Çelik, 2007), **İncir Çekirdeği** (Selda Çiçek, 2009), **Mirko** (Stefan Arsenijevic, 2010, **Unutma Beni İstanbul**), **Saç** (Tayfun Pirselimoglu, 2010), **Zilo** (Ülkü Oktay, 2010, **Kars Öyküleri**), **Aşk ve Devrim** (Serkan Acar, 2011), **Mavi Dalga** (Zeynep Dadak, Merve Kayan, 2013) ve **Bir Varmış Bir Yokmuş** (İlksen Başarır, 2015) bulunmaktadır. Yönetmenliğini yaptığı ilk kısa film olan **Ziazan** (2014) 40'dan fazla uluslararası film festivaline katılıp 11 ödül kazandı, ikinci kısa filmi **Gri Bölge** (2015) ise Berlin FF'nin Generations 14plus bölümü kısa film yarışmasına seçildi. 2015'de Toronto FF'de gerçekleştirilen Talent Lab'e, 2016'da Berlin FF'de gerçekleştirilen Berlinale Talents'a kabul edildi.

**Mine Tezgiden:** *İktisat ve insan hakları hukuku eğitimi, beraberinde oyunculuk eğitimi, tiyatrodan, televizyon dizilerinde ve pek çok sinema filminde oyunculuk... Ardından son dönemde yazıp yönettiğiniz iki kısa filmin uluslararası başarısı... Öykülerinizi anlatmak istediğinizde tercihinizi sinemadan, kısa filmde yana kullandınız... Bu tercih nasıl oluştu, sinema dışında nasıl yoğunlaştı yaşamınızda, öncelikle bize biraz bundan bahsedebilir misiniz?*

**Derya Durmaz:** Sanırım kimim, neyim, hayatı nasıl algılıyorum, neye inanıyorum sorularının cevabıyla yakından ilişkili bu sorunun cevabı. Afrika kökenli ubuntu felsefesi “Ben, bizden ötürü benim, varım.” diyor. Tıpkı **Mevlana**’nın, ya da büyük bir bütünün parçası olduğumuza inanan pek çok başkalarının da şu veya bu şekilde dediği gibi... Sinema benim için kolektif doğası yüzünden, izleyici olarak da oyuncu olarak da diğer sanat dallarının bir adım önünde oldu hep. Sinemada hepimiz, tüm ekip varsak ve kendimizden bir parçayı katarsak sadece büyü gerçekleşiyor. Ve gerçekleşti mi, kendimizi bilerek ve isteyerek teslim ettiğimiz, bizim de bir parçası haline geldiğimiz bir gerçeklik var oluyor. İşte bu nedenden ötürü öykülerimi anlatmam için tek ve en doğal yol sinema oldu.

**MT:** *Anlatmak istediklerinizi senaryo sürecinde olgunlaştırırken, oyunculuk deneyimi nasıl bir katkı sağlıyor? Oyunculuktan yola çıkınca elbette ilk akla gelen karakterler... Senaryoda netleşmeye başladıklarında örneğin karakterlere dair, hangi unsurlar, neler geçiyor aklınızdan?*

**DD:** İtiraf etmek gerekirse senaryo yazarken oyunculuk deneyimim tam olarak, metod olarak bana ne katıyor net bir şekilde söyleyemem. Biraz içgüdüsel gidiyor yazma sürecim. Ancak bildiğim bir şey, oyuncu olarak çok senaryo okumuş olmanın, nasıl yazılmış senaryoların nasıl filmlere dönüştüğünü ilk elden deneyimlemiş olmanın ve iyi bir film izleyicisi olarak çok film izlemiş olmanın, senaryo yazma sürecime çok ciddi olumlu katkısı var. Karakterler konusuna gelince, sanırım bende senaryonun merkezindeki mesele, genel olay örgüsü ve kahramanların karakter özellikleri bir arada geliyor yazma sürecinde. Şimdiye kadarki deneyimimde, ben bunun filmini yapacağım dediğim hikayelerim hep o senaryoya dair can alıcı mesele ve bunu deneyimleyen karaktere dair belirleyici bir olay ya da durumla belirdi kafamda. Süreç böyle başlayınca zaten elinizde çarpıcı özellikleriyle tanıdığınız bir kahraman oluyor. Senaryoyu geliştirirken

size, o çarpıcı özelliklerini bildiğiniz insanın hayatının başka anlarında, başka durumlarda ne yapacağını, nasıl davranacağını elinizdeki ilk veriyle uyumlu bir şekilde hayal etmek, çıkarım yapmak ve geliştirmek kalıyor.



### *Gri Bölge*

**MT:** *Kameranın hem önünde hem arkasında yer almış biri olarak, oyuncu seçim sürecinden biraz söz eder misiniz? Yönetmen olarak öncelikleriniz nerelerde yoğunlaşır, deneyimlerinizi paylaşır mısınız?*

**DD:** İzleyici ve oyuncu olarak özellikle ilk filmi yapan yönetmenlerin oyuncu seçimine dair dikkatimi çeken bir şey var. Yönetmenler ilk filmlerinde yüzde doksan kendilerinden bir şey taşıyan hikayeler anlattıklarından, kahramanları canlandıracak oyuncuları da genellikle şu veya bu şekilde fiziksel olarak kendilerine benzeyen, andıran oyuncularından seçiyorlar. Ben de mesela *Ziazan*'da Ermeni bir küçük kızın hikayesini anlatsam da, kendimden özellikler katmıştım o küçük kız karakterine ve kast sürecinde bir şekilde aklımda koyu renk saçlı, gözlü bir kız çocuğu olduğunu fark ettim. Ama kendime aferin dediğim bir şeyi yapmayı başardım ve aklımdaki ilk fiziksel resme hiç benzemeyen, ancak yazdığım karakterin psikolojisine en yakın ruh haline sahip, onun ruhunu yansıtan en doğru kız çocuğuyla karşılaşınca, doğru kastın o olduğunu gördüm ve onu seçtim. Keza ikinci filmimde de kast benzer şekilde oluştu. Kast sürecinde bir de oyuncu olarak en nefret ettiğim şeyi yapmamaya özen gösterdim. Oyuncuları

kameranın önüne dikip, “Bize kendinizden bahseder misiniz?” deyip, sonra o insanların kamera önünde öyle rahatsız bir şekilde kendilerini tanıtmalarına bakıp “Yok, bu benim aradığım karaktere benzemiyor.” demedim. Çünkü tabii ki benzemeyecek, onların hiç biri sizin kafanızda yarattığınız karakter değil! Ama aralarından biri o karakterin dünyasına girip, o insanın yaşadıkları içerisinde kendini önce hayal edip, sonra tasarlayıp yeniden yaratarak, size istediğiniz karakteri sunacak. Buna ulaşmak için kendi kast yöntemimi geliştirdim. Oyucu adaylarını söz konusu karaktere dair bir çeşit simülasyona sokup, doğaçlama olarak o karaktere nasıl tepki verdiklerine bakarak seçim yapıyorum. Son derece sağlıklı sonuç veriyor.



*Ziazan*

**MT:** *Oyuncularla nasıl bir ön çalışma yapmayı, mesela karakterler, replikler, sahne trafiği gibi noktalar için nasıl bir çalışma sürecini tercih edersiniz? Belirli adımlar, metotlar ya da stiller var mıdır aklınızda mutlaka uygulamak istediğiniz?*

**DD:** Kendim oyuncu olarak milimetrik ölçülüp biçilmiş provaları, çalışmalarını sağlıklı bulmuyorum. Bu yüzden yönetmen olarak da bunu yapmıyorum. Kast belirlendikten sonra oyuncularla karakter üzerine konuşuyoruz. O kadarı tabii ki gerekli. O karakterin kim olup, ne durumda nasıl hissedip, nasıl davranacağı konusunda aynı fikirde olmamız gerek. Çekim öncesinde de sahnelerin üzerinden

genel olarak geçiyoruz ve neyi nasıl hayal ettiğimi, tasarladığımı anlatıyorum. Kafalarında soru işareti varsa üzerinden geçiyoruz. Sonrasını sette birlikte üretiyoruz.



*Gri Bölge* kamera arkası

**MT:** *Yönetmen-oyuncu ilişkisine bakışınızı biraz anlatır mısınız? Size göre kim, nerede, nasıl devreye girmeli, kime ne kadar alan bırakmalı?*

**DD:** Yine oyuncu olarak nasıl baktığımla başlayayım. Ben mesela hiç bir zaman ışığın nereden geldiğini bilip, ona göre pozisyon alıp, ekranda daha iyi çıkmayı bilen bir oyuncu olmadım. Çünkü yapığımız bu kolektif işte ona dikkat edip, ışık almıyorsam beni uyaracak başka insanlar var. Ve ben oralara kafa yormaya başlarsam, oyuncu olarak karakteri içinde bulunduğu anda tutup, o doğrultuda oynamam mümkün değil. Yine oyuncu olarak, biraz başak burcu karakterim gereği de, sette gitmeden oynayacağım her sahnenin ezberini yapar, o sahneyi nasıl oynayacağımı kafamda canlandırır ve bu şekilde kendimi “hazır” hissetmenin güveniyle, sette gittiğimde kendimi tamamen yönetmenden gelecek, büyük ihtimal benim hiç hayal etmemiş olabileceğim direktiflere bırakırım. Kulağa tuhaf gelse de bu metoda sonsuz inanıyorum. Yapı bozmak için önce yapı kurmak gerekir. Aynı şekilde yönetirken de oyuncularımın sette ezberleri tam, ne yapacaklarına dair kafalarında net bir tasarıyla gelip, sette adım attıktan sonra

kendilerini bana tamamen teslim edecek kadar esnek olmalarını bekliyorum. Çünkü sonuçta orkestra şefi, yönetmen. Ve bütünün tam olarak neye benzeyeceğini, oyuncunun bir sahnedeki küçük bir tepkisinin sadece orada değil, bütünün içinde ne anlam ifade edeceğini bilen kişi o.

**MT: *Sete gidecek olursak, profesyonel ve amatör oyuncularla çalışmak sizce ne tür ayrımlar yaratıyor?***

**DD:** Sonuçta bir yaklaşım farkı gerektiriyor. Amatör oyuncuyla çalışırken, simülasyon mantığıyla hareket edip, o kişinin kendi olduğu haliyle, sizin senaryonuzun gerektirdiği duruma, sizin istediğiniz tepkiyi vermesini sağlamanız gerek. Bu anlamda amatör oyuncularla çalışılacak durumların da çerçevesinin oldukça kısıtlı ve belirgin olduğunu düşünüyorum. Ancak o kişinin kendi olduğu haliyle sizin senaryonuz ve senaryonuzun gerektirdiği duygusal durumlara yatkın olduğu zaman işe yaradığına inanıyorum. Yönetmenler “Ben oynatırım!” özgüveniyle çabuk karar vermeden önce, amatör oyuncuyla çalışma kararını iyi düşünmeli. Profesyonel oyuncu sonuç olarak her duruma uyar, işi bu. Ancak profesyonel oyuncunun senaryonun istediği doğallıkta performans göstermesini sağlamak da yine yönetmenin işi. Her oyuncunun mekanizması farklı işler. Olabilecek en iyi performansı almak istiyorsa, bunu tartmak, keşfetmek yönetmene düşüyor.



**Ziazan** kamera arkası

**MT: Ziazan komşu coğrafyadan bir miniğin kısacık yol hikayesi... Orada çocuk oyuncularla çalışmaya, komşu da olsa kültür ve dil farkı da ekliydi... Nasıl bir yol izlediniz, nasıl bir süreçti?**

**DD: Çok özel ve zenginleştirici bir deneyimdi. O bahsettiğim kolektif üretim, yaratım sürecinde buluşmanın hazının en üst noktasını yaşadık sanırım. Düşünsenize aynı dili konuşmuyorsunuz... Sette üç dilde iletişim kurduk birbirimizle. Bazen de dördüncüsü, sadece bakışlarımız ve jestlerimizle. Hele çocuklar söz konusu oldu mu zaten bizim bildiğimiz anlamıyla dil anlamsızlaşıyor. Onlar ima, kinaye, laf dolandırma falan bilmiyor. Birbirinizi sevip, güvenip, birlikte oyun oynamanız gerekiyor. Biz de bunu yaptık. Zaman zaman yerde sürünmekten dizlerim paralandı, sette suratımda çikolatayla dolaştım ama sonuç olarak çok keyif aldığımız bir süreç oldu.**

**MT: Tabular her toplumsal katmanda farklı gerilimlere neden oluyor... Konuşulamayanlar bu defa Gri Bölge'de bir hastane odasında anne kız arasına ince ince yayılıyor... Nasıl bir çatışmaydı öngördüğünüz ve görüntü tasarımı, ses gibi diğer sinemasal unsurları bir kenara alırsak, oyunculukla bu gerilimi yaratmanın stratejisini nasıl oluşturduunuz?**



**Gri Bölge**

**DD: Olanca çarpıcılığıyla, hiç yumuşatıp dolandırmadan anlatmak istedim Gri Bölge'nin merkezindeki durum ve gerilimi. Bu yüzden mesela Nazan (Kesal)**

kameranın içine, izleyicinin gözlerine baktı. Biz izleyici olarak kendimizi o soğuk ve gergin ortama hapsolan genç kadının yerine koyalım istedim çünkü. Onun kaçamadan deneyimlemek zorunda kaldığı ne varsa biz de deneyimleyelim, annesi gözlerinin içine baktığında ne hissediyorsa biz de hissedelim istedim.

**MT: *Sınır teması, farklı bağlamlarda da olsa, iki filminizde de öne çıkıyor... Nedir bu temada sizi çeken, buralarda dolaştıran?***

**DD:** Kırmak isteği büyük ihtimalle... Sınırlara inanmıyorum. Ne savaşlara, insanın insana düşman olmasına neden olan coğrafi sınırlara, ne de toplumun, genel geçer değer yargılarının, ahlakın, “normal” algısının yarattığı sınırlara... Hepsinin de tek fonksiyonu bizi bizden ayırmak, tasnif etmek, bizim karşımızda bir “öteki” belirlemek, düşmanlık, korku yaratmak gibi geliyor. Oysa hepimiz aynı bütünün parçasıyız, birbirimizle anlam bulup zenginleşiyoruz.

**MT: *Hem Ziazan hem Gri Bölge saygın festivallerde başarı sağladı... Festival süreci nasıl başladı, nasıl bir deneyimdi ve kısa film festivalleri üzerine sizin izlenimleriniz neler?***

**DD:** Evet iki film de pek çok ülkede pek çok farklı izleyiciye ulaştı, beğeni gördü ve bu beğeni ödüllerle de ifade edildi. **Ziazan**'da bir tasarımız olmadan birkaç uluslararası festivale başvurduk. İlk önce Fransa'da SEE a Paris-Güney Doğu Avrupa Filmleri Festivali'ne seçildi ve jüri özel ödülü aldı. Sonra Hamburg Çocuk Kısa Filmleri Festivali'ne seçilip, orada büyük ödülü aldı. Hamburg, çocuk filmleri festivalleri ağında yer alan önemli festivallerden biri olduğu için, oradaki ödülü, pek çok başka festivalin filminden haberdar olup, filmin davet almasını sağladı. **Gri Bölge** ise ilk olarak Berlin Film Festivali'ne seçildi. Berlin'de filmin gösterilmesi başlı başına müthiş bir deneyim. İnanılmaz bir seyirciye ulaşıyor ve etkileşime geçiyorsunuz. Ama sonrası için de büyük şans oluyor. Filminiz Berlin'de gösterildi mi, oranın programını takip eden pek çok festival sizi kendisi davet ediyor. Yurt dışında çok etkileyici kısa film festivallerine katıldım. Sinema yapmanın coşkusu ve yeni sinemanın dinamizmini hissettiğiniz, geniş izleyici kitleleriyle buluştuğunuz çok zenginleştirici yerler. Türkiye'de maalesef büyük çoğunluk öyle değil. Uzun metraj çekmeye hazırlanan öğrenci muamelesi yapıyorlar kısa filmcilere pek çok yerde. Yerine getirilmeyen teknik gösterim şartlarını eleştirirsen “Sen kim oluyorsun, daha çömezsin!” muamelesi yapandan, ödülünü vermeyene, memleketin öbür ucundaki festivaldeki gösterimine seni



aynı gün çağırıp “Uçak bileti vermiyoruz, otobüsle kendiniz gelin.” diyene bile rastlamak mümkün. Oldukça üzücü.

**MT: Çok sayıda sinema filminde farklı yönetmenlerle çalıştınız, yönetmenlere dair gözlemlerinizden, sizi özellikle etkileyen noktalardan biraz bahsetmenizi rica etsek?**

**DD:** İlk sinema filmi deneyimim **Zeki Ökten**’in çektiği son film olan **Çinliler Geliyor** idi. Küçük bir rolüm olmasına rağmen, sete ilk gittiğim gün beni ilerinden görüp ayağa kalkarak karşılayıp, “Filmimde rol almayı kabul ettiğiniz için çok teşekkür ederim.” demişti. Kendimi çok şanslı sayıyorum onunla çalışabildiğim için. İnsanların birbirine gösterdiği nezaket benim için hayatta en önemli şeylerden biri. Onun dışında pek çok iyi yönetmenle, güzel deneyimlerim oldu.



*Mavi Dalga*

Hepsini sayması zor. Ama bahsetmeden geçemeyeceğim bir örnek, **Mavi Dalga** filminde iki yönetmenle, **Zeynep Dadak** ve **Merve Kayan**’la çalışmış olmak. Sete girmeden önce açıkçası merak etmiştim iki yönetmenle çalışmanın zorluk çıkarıp çıkarmayacağını. Ama **Zeynep** ve **Merve** yapacakları işe çok iyi hazırlanmış ve iş ve insani nezaketlerini asla elden bırakmayan iki insan olduğu için hiç bir sıkıntı, kaos yaşanmadı. İkisini de çok takdir ettim.

**MT:** *Sizin sinemada en çok keyif aldığınız oyunculuk deneyimi hangisiydi? Yönetmenlik deneyimi oyuncululuğunuza nasıl katkılar yaptı?*

**DD:** Bir deneyimden aldığım keyfi diğerinden ayırmak cidden zor. Oynama şansını yakaladığım her rol başka bir dünyanın keşfi oluyor. Ama illa birinden söz etmek gerekirse, **İncir Çekirdeği** filminde Cemile karakterini oynamak benim açımdan biraz meditasyon gibi, oldukça derine inilen bir yolculuk olmuştu. Filmin Mardin gibi büyümlü topraklarda çekilmiş olması ve orada bir ay kalmış olmanın da etkisi büyük tabii. Mardin ve civarında olmanın kendisi de, tıpkı oyuncu olarak kendinizi karakter ve hikayeye teslim etmeniz gerektiği gibi, kendinizi zamana ve mekana teslim etmenizi gerektiriyor. Ve bunu başarırsanız su gibi akıp gidiyorsunuz... Yönetmenlik deneyimi, oyuncu olarak şimdiye kadar olduğundan da sakın bir şekilde kendimi yönetmene, ekip arkadaşlarıma ve sürece bırakmama katkı sağladı sanırım. Çünkü ilk elden yaşamış oluyorsunuz. Siz kameranın önünde bir nevi savunmasız ve yalnız hissetseniz de, kameranın arkasında yaptığımız şeyin çok güzel bir sonuca evrilmesi için canla başla çalışan bir ekip var.



**İncir Çekirdeği** kamera arkası

**MT: Sizin için özellikle de oyunculuk açısından öne çıkan ilk on filmi paylaşır mısınız?**

**DD: Güvercinin Kanatları** (The Wings of the Dove, **Iain Softley**, 1997), **Elizabeth** (Shekhar Kapur, 1998), **Kutsal Duman** (Holy Smoke, **Jane Campion**, 1999), **Yeraltı Peygamberi** (Un Prophète, **Jacques Audiard**, 2009), **Açlık** (Hunger, **Steve McQueen**, 2008), **Tek Başına Bir Adam** (A Single Man, **Tom Ford**, 2009), **İşte İngiltere Bu** (This Is England, **Shane Meadows**, 2006), **Kevin Hakkında Konuşmalıyız** (We Need to Talk About Kevin, **Lynne Ramsay**, 2011), **Elveda Las Vegas** (Leaving Las Vegas, **Mike Figgis**, 1995), **Sil Baştan** (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, **Michel Gondry**, 2004).

**MT: Sinemaya dair yapmak istediklerinizi ve yeni projelerinizi sorsak, biraz ipucu verir misiniz?**

**DD:** Beni etkileyen hikayeleri sinema yoluyla anlatmaya devam edebilmeyi umuyorum. Şu anda ilk uzun metraj projem **Amerika Otobüsü** üzerinde çalışıyorum. Henüz geliştirme aşamasında ama emin adımlarla ilerliyoruz. Projeye Goethe Enstitüsü'nün Güney Doğu Avrupa Genç Yönetmenler Akademisi İlk Film Geliştirme Programı'na seçilen 8 yönetmenden biri oldum. Program kapsamında Mayıs ayında, Transilvanya Film Festivali bünyesinde, senaryolarımız üzerinde detaylı çalıştığımız bir workshop'a katıldım. Eylül ayında, Manaki Kardeşler Film Festivali'nde dünyaca ünlü görüntü yönetmenleri ve yapım tasarımcıları yönetiminde, filmlerimizin görsel dili üzerine çalışacağımız bir workshop'a katılacağım. **Amerika Otobüsü** aynı zamanda Haziran ayında Champs-Elysees Film Festivali Endüstri Günleri bünyesinde düzenlenen ortak yapım platformu Paris Co-Production Village'a seçilen 12 projeden biri oldu. Ağustos ayında ise yapımcım **Nefes Polat**'ın seçilen 8 yapımcıdan biri olmasıyla proje, Saraybosna Film Festivali, Sarajevo Talents kapsamında düzenlenen Pack & Pitch programında yer alan projelerden biri oldu. Kısa süre önce **Amerika Otobüsü**'nün, Nantes'ta geçecek Festival Des 3 Continents ortak yapım ve proje geliştirme platformu Produire Au Sud'e katılmak üzere seçilen 6 proje arasında yer aldığını öğrendik. Kasım ayında da oraya katılacağız.

**MT: Çok güzel haberler... Amerika Otobüsü'nü ve gelecek projeleri merakla bekliyoruz, onları da uzun uzun konuşmayı diliyoruz... Ve elbette bu keyifli söyleşi için çok çok teşekkür ediyoruz...**

# WIM WENDERS'TEN *TOPRAĞIN TUZU* \*

Kathe Geist

Çev: Nurten Bayraktar

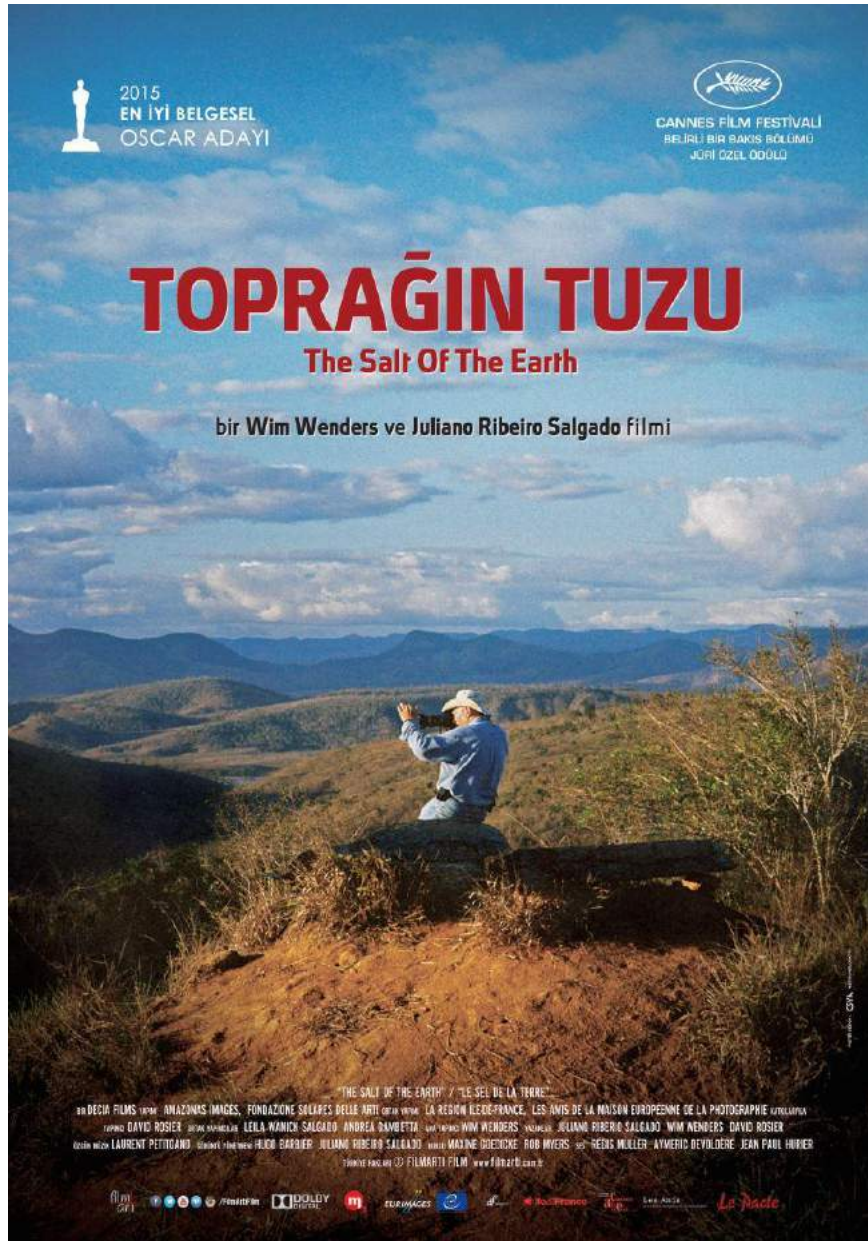
**Wim Wenders** hakkında bir zamanlar bir kitap yazdım. Kitap, **Wenders**'in kariyerinin ilk 20 yılını, Almanya'nın savaş sonrası ekonomi mucizesi döneminin çoğu vasat olan stüdyo filmlerinden kendini ayırmaya çalışan Yeni Alman Sineması'nın önde gelen isimlerinden biri olarak çıkışını ve zorlu bir dönem olan ama yine de **Sam Shepherd**'la oldukça başarılı ortak çalışması olan *Paris, Texas* (1984) ile sonuçlanan Amerikan sinemasına atılımını kapsar. NPR ile yakın zamanlarda gerçekleştirdiği bir röportajında **Wenders**, kariyerinin bu yıllarının eleştirilenlerce 3A diye tanımlandığını belirtti: sıkıntı (angst), yabancılaşma (alienation) ve Amerika. Bu hiç de fena bir özet değil. Sıkıntı, her zaman erildi. Kadınlar, filmlerde görünseler bile en şiddetli sıkıntının sebebiydi. İlişkiler hiç yürümedi (ne ekranda ne de ekran dışında). **Wenders**, Alman filmlerinin birçoğunda daha disiplinli ancak daha da yabancılaşmış bir sanatçı olan **Peter Handke** ile ortak çalıştı. Bu filmler yavaş akar ve derin düşünceleri barındırır, cevapladığından daha fazla soru sorar. Gerçek hikayelerden ziyade içsel yolculuklar ve dış manzaralarla yaratılmış çoğu zaten belgeselimsi olan bu filmler, **Wenders**'in belgesele nihai dönüşünün habercisi niteliğindedir. *Zamanın Akışında* (Im Lauf der Zeit, 1976) Almanya'nın son kırsal sinema salonlarını belgeler. **Nicholas Ray** ile ortak yapım son bir film olması gereken *Suda Parıltılar-Nick'in Filmi* (Lightning Over Water-Nick's Movie, 1980) **Ray**'in son günlerini belgeler hale gelir. Öte yandan, kurmaca olmasına rağmen

---

\* Bu metnin ilk yayımlandığı kaynak: Mill Brook House News, 29.11.2015. [\(link\)](#)

**Olayların Gidişi** (The State of Things, 1982), başarılması güç bir projeye takılıp kalmış bir film ekibinin çok gerçekçi ikilemini kayda geçirir.

Her ne kadar Fransız televizyonu için yapılan iki kısa filminden sonra olsa da **Chris Marker**-vari **Tokyo-Ga** (1985) **Wenders**'in belgeselciliğe girişinde ilk dikkate değer çalışması olarak karşımıza çıkar. Film, **Wenders**'in (ve benim) kahramanı olan Japon film yapımcısı **Yasujiro Ozu** hakkındaki keşif yolculuğunda Japon kültürünün kendine has yönlerini mercek altına alır. **Wenders**, hem belgesel hem de kurmaca eserleri içeren bir on yıldan daha sonra **The Buena Vista Social Club** (1999), **Pina** (2011) ve **Toprağın Tuzu** (Salt of the Earth, 2014) ile En İyi Belgesel alanında üç kez Akademi Ödülleri'ne aday olur.



**Toprağın Tuzu** ile yönetmen şimdiye kadarki en dikkat çeken eserini yapmış oldu. Brezilyalı fotoğrafçı **Sebastião Salgado**'nun hayatının ve çalışmalarının tarihi sıralamasını veren film, bizi **Salgado**'nun Brezilya'dan 10 yıl sürgüne gönderilmesine sebep olan bir devrim niteliğindeki kısa ömürlü başlangıçlarını, fotoğrafçı olmak için rahat bir hayata sahip bir ekonomist olmaktan vazgeçme kararını ve **Salgado**'nun başlattığı, gittikçe odak noktasını dünyanın marjinalleştirdiklerine çevirdiği çok sayıdaki fotoğraf projelerine götürür. "**Toprağın Tuzu**" ismi aynı zamanda New Mexico'daki maden işçilerinin grevini konu alan 1954 **Herbert Biberman** yapımı kurmaca filmin de ismidir. İlk röportajlarında **Wenders**, bazen **Biberman**'in filminin en sevdiği filmlerden biri olduğunu söylemiştir ama **Wenders**'in içe dönük ilk filmleri kendisinin bu türden bir konuya ilgi duyduğuna dair pek belirti göstermez.

**Wenders**'in kayda geçirdiği gibi, Ruanda soykırımı ve Tutsiler gücü yeniden ele geçirdiklerinde sürülen binlerce Hutu'nun yüzlercesinin hastalıktan ve açlıktan ölümünü içeren ve kamuya hakkında çok az bilgi verilen soykırım sonrası dönemi fotoğrafladığında **Salgado**'nun fotoğrafçılık kariyeri tam bir çıkmaza girer. Sanatsal ve duygusal açıdan bitkin düşmüş **Salgado** büyüdüğü yer olan babasının çiftliğine döner. Orası da kuraklık ve kötü tarım yöntemleri yüzünden tahrip olmuştur. Ancak karısı ve hayat ortağı **Lélia** ile **Salgado** küçük küçük ağaçlarla bir yağmur ormanını yeniden yetiştirmeyi başarır. Çift, bu çiftlikte o zamandan beri milli park olan ve tahrip olmuş toprakları canlandırma konusunda diğer insanları eğitmek için kullanılan Toprak Kurumu'nu (Instituto Terra) kurar. Arazi ıslahı projesi **Salgado**'nun yaşama olan inancını yeniler ve bir doğa fotoğrafçısı olarak yoluna devam eder. **Salgado** bu fotoğraflara da ilk işlerindeki gibi kendine has nefes kesici derinlik, güzellik ve kumlu görünümü vererek dünyayı gezmeye devam eder ve hayatını riske atar. Filmin belgelendirdiği gibi, Arktika'da **Salgado** deniz aygırlarının fotoğrafını çekmeye çalışırken ekip bir kutup ayısından kaçmak için karınlarının üzerinde topluca sürünmek zorunda kalır.

Bu filmi yaparken **Wenders**, hem kendi filmini yapması hem de sık sık ortadan kaybolan babasını daha iyi tanıması için, filmde gösterilen son gezilerinde babasına eşlik eden **Salgado**'nun oğlu **Juliano Ribeiro Salgado** ile ortaklaşa çalıştı. Biri yaşlı biri genç olan bu iki adama göre **Wenders**'le çalışmak zordu ve yalnızca kurgu süreci yaklaşık 18 ay sürdü. Ancak, saatler süren çekimlerin üzerinden geçilmesi ve filmin nasıl şekillendirileceğine ilişkin farklı görüşlerin

tartışılması, nihayetinde son ürünün kendine has derinliğini, çeşitliliğini, yoğunluğunu ve bolluğunu beraberinde getirdi.

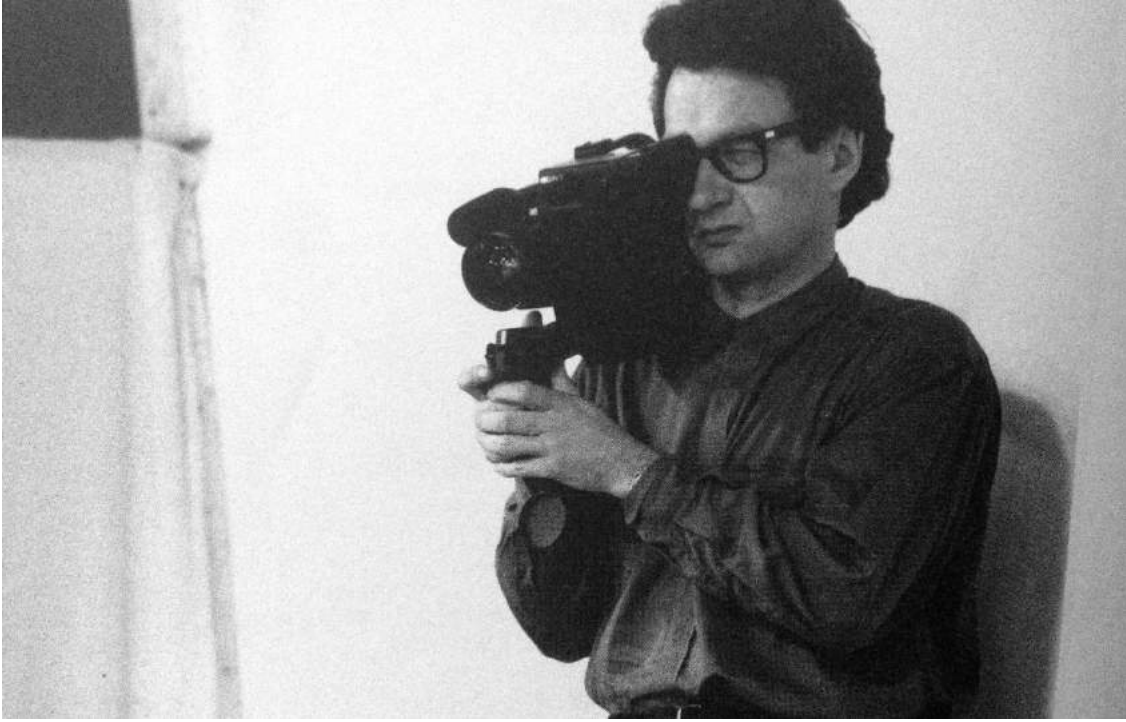


Film, git gide genişleyen aile çevreleri (genç bir **Wenders**'in inanmakta güçlük çekeceği bir şey) etrafına kurulmuştur. İlk olarak, bitmek bilmeyen ayrılıklara katlanan ama hep sağ çıkıp kendini tazeleyen **Sebastião** ve **Lélia** arasındaki bir ömürlük aşkı ve bu beraberliğin merkezini oluşturan Salgado ailesinin üç neslini anlatır. Sonrasında **Sebastião**'nun tüm çeşitliliği, dokunaklılığı ve vahşiliğiyle fotoğrafladığı insanlar alemini ve son olarak da aynı zamanda hem kırılğan hem metanetli olan ve yaşayan her şeyin alemini kapsar. Artık sıkıntı, yabancılaşma ve Amerika yoktur. **Wenders** bu zengin, olgun ve olumlayıcı sanat eserinde dünyayı güvenle kucaklar.

# WENDERS'İN İMGELER DÜNYASINA TOKYO-GA ÜZERİNDEN YOLCULUK

**Seda Usubütün**

**Wim Wenders** hakkında yazan pek çok yazarın üzerinde anlaştığı bir konu vardır: **Wenders**'in imgeler ve yansıttıkları gerçeklik üzerine düşünerek, yazarak ve filme çekerek geçirdiği “derdi olan” bir yaşamı ve imgelerin nihai rolü üzerine iç rahatlatıcı bir yanıtı ulaşamayan, çift duygulanımlı/ambivalan hisleri vardır.



İmgelere güvenmez ama güvenebilmek ister. Yaşantılarımızı kurarken her bir yanımızı çevreleyen ve onlarsız bir anlam inşası düşünemeyeceğimiz imgelerin deneyimlenen gerçekliği “olduğu gibi” yansıtma işlevini ahlaki bir kodla tanımlar ve imge üreticilerinin sorumluluklarından söz eder. İkonik bir temsile sahip olan fotografik imgelerin günümüz insanı için anlam ve kimlik inşasında standart referans noktaları olmasından yola çıkarak imgeleri bize iletenlerin dış dünyayı



“olduğu gibi” yansıtma sorumluluğu vardır der, çünkü bu imgeler bilinçli ya da bilinçsiz “ayna” ile aynı işlevi görmektedirler. İmgelerin yaşanan dünyaya ayna tutma yetisi ve sorumluluğu olduğu düşüncesini **Bela Balazs** ile paylaşan **Wenders**, ancak ve ancak bu hassasiyet ile yaklaşıldığında imgelerin “şeylerin var oluşunu kurtarma” işlevini gerçekleştirebileceğini söyleyerek sinemada fenomenolojik bakış açısını savunan kulvarda yerini alır.<sup>1</sup>

### Tokyo Ga (1985)

1983 baharında **Wim Wenders** Tokyo'ya gider. "Ustam" dediği **Yasujiro Ozu**'nun (1903-1963) filmlerindeki Tokyo'nun ve onun naif filmlerinden yansıyan Japon gündelik yaşam ve aile kültürünün ne kadarının halen var olduğunu merak etmektedir. **Wenders**'in **Ozu**'nun filmlerindeki imgelere yüklediği "olduğu gibilik" nasıl inşa edilmiştir? **Ozu**'nun sinematografik gözü, kültürün o döneme ve kendine has özellikleri veya **Wenders**'in görmek istedikleri/istemedikleri bu "gerçek imgeler" denkleminde nasıl sıralanmaktadır? Bu etmenlerin varsa bölümleri ve çarpanı nedir? Ucu açık sorularla yola çıkan **Wenders** Tokyo dönüşü kurgu masasının başına geçtiğinde yanıtlarından emin olmak bir yana, aldığı görüntüler ile olan bağlantısını dahi kaybetmiş gibidir. "Düşünmeden edemiyorum," der filmde, "eğer oraya kamerasız gitseydim, şimdi çok daha iyi hatırlıyor olabilir miydim?"

Görüntüler arasında yol aldıkça hatırlamaya başlar **Wenders**, Tokyo'nun sokaklarında **Ozu**'nun filmlerinden edindiği samimiyet ve tanışıklık duygusunu arayan çekimlerdir bunlar. Aradığını tam olarak bulamayan, onun yerine şehrin **Ozu**'nun ölümünden sonraki 20 yılda geçirdiği dönüşümlere tanıklık eden görüntülerdir. Biz izleyiciler ise **Wenders**'in **Ozu**'nun ekip arkadaşlarıyla yaptığı mülakatlarda geçmişte kalan film çekme pratiklerine ve **Ozu** ile kurulan kutsanmış dostluk ilişkilerine ilişkin bir fikir ediniriz. **Wenders**'in 80'lerin Tokyo'sundan topladığı şehir yaşamı çekimlerinde doğal olandan olmayana, sahici olandan farklılaşmış olana dönüşümün izlerini taşıyan kültürel etkilenimleri ve bu değişimdeki "Amerika" çarpanını düşünürüz yönetmen ile birlikte.

---

<sup>1</sup> Alexander Graf (2002) *The Cinema of Wim Wenders: The celluloid highway*. Wallflower Press: London.

## Wenders için Ozu

*Tokyo Ga* ismi bir muamma olarak kalsa da **Wenders**'in filmini **Ozu**'nun *Tokyo Story* (1953) filminin başlangıç ve final sahneleri ile başlatması ve bitirmesi, öncelikle, film boyunca tartışacağı sahici imgeleri **Ozu**'nun kamerasından yansıtarak **Ozu**'yu tanımayanlara bir örnek, tanıyanlara ise bir hatırlatma niteliğindedir. **Ozu**'nun filminden alınan bu iki sahnenin, filmdeki anne ve babanın çocuklarını görmek üzere Tokyo'ya gidişleri öncesi ve dönüşleri sonrasını yansıtması ise **Wenders**'in Tokyo ziyaretini de benzer tematik parantez içine alan kurgusal bir çerçeve sağlar. *Tokyo Story*'de Tokyo'dan dönüş sonrası ailenin yaşamında hiçbir şeyin eskisi gibi olmaması, **Wenders**'in Tokyo ziyareti dönüşünde yaşadığı kayıp duygusuna karşılık gelir. *Tokyo Ga*'nın geceye uzanan tren çekimine eşlik eden düşünceleriyle **Wenders**, geçen zaman içinde Tokyo'da, sinemasal imgeler dünyasında ve insanların büründüğü kimliklerin sahiciliğinde nelerin kaybolduğunu sözel olarak paylaşır:

**Ozu**'nun filmleri her zaman ve gerçekten yaşamın kendisiyle ilgiliydi, bu filmlerde insanlar, nesnelere, şehirler ve sayfiyeler kendilerini açığa vururdu. Gerçekliğin böylesi tasvirini, böyle bir sanatı günümüz sinemasında artık bulmak olası değil. Geçmişte kaldı.”... “Bugünün sinemasında böyle gerçeklik anlarına rastlamak çok nadir, çünkü artık insanlar kendilerini olduğu gibi göstermeyen nesnelere.



**Ozu**'nun hemen her filminde mekansal olduğu kadar zamansal ve anlamsal geçişleri simgeleyen hareket halinde tren görüntülerinin, *Tokyo Ga*'nın da görsel anlatımının ana motiflerinden olması şaşırtıcı değil elbet. Mezar taşında yalnızca "hiçlik" anlamına gelen "mu" yazan üstad **Ozu**'nun mezarına yapılan ziyaretin sonrasına denk gelen gece treni yolculuğunda **Wenders**'in "hiçlik" üzerine geliştirdiği düşünceleri **Ozu**'nun sahici imgelerine ve her iki yönetmenin hiçliğin pan zehiri olarak gördükleri "yansıtılan gerçeklik" kavramına kadar uzanmaktadır:

Ve her insan kendisi bilir, kişisel deneyimi ile, bu deneyimin ekrana yansması arasında varlığını sürdüren büyük aralığı. Sinemayı gerçek yaşamdan ayıran o büyük mesafeyi gayet normal kabul etmeyi öyle güzel öğrendik ki aniden bir filmde doğru veya gerçek olanı keşfedersek nefesimiz kesiliyor ve yeni bir başlangıç yapıyoruz.

**Wenders** için **Ozu**'yu üstad yapan, 1970'lerde onun filmleriyle ilk karşılaşmasında yaşadığı bu nefes kesici gerçeklik hissidir. *Tokyo Ga* filmi ile bizlerle paylaşmaya çalıştığı ise filmlerinde sürekli peşinden koştuğu, dünyayı şeffaf sinemasal imgelere taşıma hayalinin (ve sorumluluğunun) usta bir temsilcisinin kendinden çok önce sinema tarihinden gelmiş geçmiş olduğuna tanıklık etmemizdir.



**Wenders**, **Ozu**'nun filmlerinin vazgeçilmezi olan iki ekip arkadaşı ile görüşmeler yapar. Bunlardan birincisi oyuncu **Chisyu Ryu**'dur. **Ozu**'nun pek çok filminde baba rolünü üstlenen ve kendisi 30 yaşındayken dahi 60 yaşı ustalıkla

canlandıran **Ryu**, **Wenders**'in övgüleri karşısında utangaç, kendisi için önemli olanın yaşlı rolü yapmak değil yaşlı gibi görünmek olduğunu söyler. Rolünü nasıl oynayacağını her zaman **Ozu**'nun söylediğini ve **Ryu**'nun tek kaygısının yönetmenin isteklerini olduğu gibi yerine getirememek olduğunu duyduğumuzda **Ozu**'nun film çekme pratiğinin ilk ipucunu yakalar gibi oluruz. Aktörün role kendisinden herhangi bir şey katmamasını isteyen **Bresson** tarzı bir oyuncu yönetimidir söz konusu olan. **Ryu** ve diğer aktörler için **Ozu**'nun filminde rol yapmak, role deneyimlerini ve yorumlarını katmaktan ziyade O'nun isteklerini harfiyen yerine getirmek demektir. **Ryu**'nun **Ozu** ile çalışırken öğrendiği oyunculuk pratiğini tanımladığı sözcükleri, yönetmene mutlak teslimiyetini dile getirir: "kendini unutmak", "boş bir sayfa haline gelmek" ve "**Ozu**'nun paletinde tek bir renk olabilmek". **Ryu**'nun **Ozu** ile olan ilişkisinin onun istediği gibi bir oyuncu olmanın çok ötesine geçmiş olduğunu da görürüz. Hiç kimse olmaktan **Ryu** adında bir kimse olmaya dönüşümünü, **Ozu**'nun başka aktörler içinden onu seçmesi, aralarında hemen hiç yaş farkı olmamasına karşın onun eğitmeni ve yol göstericisi olması ve ona yaşamda bir rol vermiş olması ile açıklar **Ryu**. **Ozu** onu O yapmıştır.

**Ozu**'nun **Ryu** üzerindeki etkisinin bir istisna olmadığını **Wenders**'in **Ozu**'nun kameramanı **Yuuhara Atsuta** ile yaptığı, *Tokyo Ga* filminin ikinci görüşmesinde daha iyi anlarız. **Ozu**'nun kamerayı yerleştirme şekli en iyi bilinen özelliklerindedir. Seviye olarak oturan bir kişinin göz hizasına ayarlanmış sabit kamera ve 50 mm objektif seçiminin **Ozu** için ne kadar vazgeçilmez olduğunu **Atsuta**'dan ayrıntılı olarak dinleriz. **Atsuta**'nın bu seçimde bir rolü var mıdır peki? Hayır, oyunculukta olduğu gibi setteki kamera kurulumunda da **Ozu**'nun ne istediğini bilen ve değişmez tavrı belirleyici olmaktadır; sette **Ozu**'nun paletinde bir renk olma rolü kamera asistanları için de geçerlidir. "**Ozu**'nun kamerasının bakıcısı olmaktan gurur duyuyordum" der **Atsuta**. Kamera asistanlığından kameramanlığa geçişinin uzun zaman alması da **Ozu**'nun yanında çalışmasının bir bedelidir: "Nasıl olsa er geç bir gün kameraman olacaksın, neden biraz sabırlı olup büyük evin köpeği olmayı beklemeyesin?" demiştir üstad, **Atsuta**'ya. Ve **Atsuta** ölümüne kadar **Ozu**'nun yanında olmayı tercih etmiştir: "**Ozu** bendeki en iyiyi ortaya çıkarmıştı... ve ben de ona elimden gelenin en iyisini vermiştim. Diğerleri ile çalışırken... bendeki en iyi artık kalmamıştı."



**Ozu**'nun setteki mutlak otoritesinin oyuncusundan kameramanına, sahne tasarımcısından ses mühendisine tüm film ekibince tartışmasız kabulü ve yarattığı uyumlu çalışma ortamı bugün **Ozu**'yu **Ozu** yapan, filmlerindeki kusursuz ahengi açıklayan önemli bir faktör olarak karşımıza çıkıyor. **Ozu** filmlerinin, **Wenders**'in hep vurguladığı gibi, döneminin Japon kültürünü, aile yapısını ve gündelik yaşamını “aslına sadık” nitelikte yansıtıyor olmasının altında yatan etmenlerden biri de film setinde yaratılmakta olan temsilin tamamen **Ozu**'nun kontrolünde olması ve bu iradenin olanı olduğundan farklı göstermeye yönelik bir eğilimle gölgelenmemiş olması olsa gerektir. Ancak **Ozu**'nun niyetinden öte, onun filmlerindeki gerçeklik ve samimiyetin bir belirleyicisi de yaşadığı dönemde yeryüzündeki imgelerin henüz bugünkü kadar bozulmamış ve tüketilmemiş olmasıdır. **Tokyo Ga** filminde **Wenders**'in açmaya çalıştığı bir diğer tartışma alanı da günümüzde artık **Ozu** gibi bir yönetmenin bile imgelemelerimizi işgal etmiş olan gerçek ve hayali görüntüler çöplüğü içerisinde dünyayı olduğu gibi yansıtan bir sinema yapamayacağı endişesidir.

### **Wenders'in gördüğü Tokyo**

Tokyo'da geçirdiği günlerde **Wenders**'in gözü ve kamerası çevresinde olup bitenleri tararken, zihni ve düşüncelerinin imgeler dünyasına ilişkin hep aynı kaygıyı yansıttığına tanık oluruz. TV'lerden yansıyan “şahsi olmayan”,

“nezaketsiz”, “korkutucu”, “insanlık dışı” görüntüler enflasyonu altında artık Tokyo dahil hiçbir yerde yaşayanların naif dünyasını olduğu gibi yansıtan şeffaf bir sinemanın olası olmadığı gerçeğini belki de kabullenmek durumundayız, diye yankılar **Wenders**. TV’leri üreten ve tüm dünyaya yayan ironik bir şekilde Japonya olsa da imgelemlerimizi işgal eden görüntülerin üreticisi ve dağıtımıcısı olan “Amerika” ile **Wenders**’in apayrı bir meselesi olduğunu hatırlamamız gerekiyor bu noktada.

*Amerikan Rüyası* (1984)<sup>2</sup> isimli deneme metninde **Wenders** ülke olan Amerika ile klişeleşmiş bir idea olan “Amerikan rüyası”nı ayırtırmaya çalışır. “Amerikan rüyası”nı daha iyi bir gelecek için duyulan umut ve hayal görme eylemi olarak tanımlar. Sınırsız olanaklar, macera ve özgürlük vaatleri ile karakterize bu rüyaya **Wenders** da kapılmıştır bir zamanlar; çizgi romanlar, western filmler ve rock’n roll müzik onun için saf haz kaynakları olmuştur gelişme döneminde. Baştan çıkarıcı ve özgürleştirici olarak hayal ettiği parlak neon imgelerin görüntüden fazlası olmadığını anlaması ise uzun sürmez. İlk Amerika ziyaretinde otel odasında bir hafta TV karşısında hipnotize olup kaldığında, bağımlı bakışlara yol açan bu “gürültülü”, “zevksiz”, “hesapçı” ve “kibirli” Amerikan imgelerinin arkasındaki kocaman boşluğu görmek **Wenders** için büyük bir hayal kırıklığı olur. Amerika’nın dünyaya servis ettiği görüntüleri ile deneyimlenen gerçeği arasındaki karmaşık ve döngüsel ilişkiyi kavraması ise ancak New York’a yaptığı sık ziyaretler ve sonrasında 7 sene o şehirde yaşaması ile olası hale gelmiştir. Amerika ve Amerikan TV’si onu her daim şaşırtmaya devam eder: iletişimin bunca kolaylaştığı ve hızlandığı bir ortamda insan etkileşimlerinin sığılığı ve anlamsızlığı dikkatini çeker; günbegün tanıdık olanın yabancılaşmasına, yabancı olanın tanıdık hale gelmesine tanık olur; insanların yargılayıcı tavırlarını, kendilerini soyutlamalarını, özgürlüklerini hissedecek kadar isimsiz/anonim hale gelmelerini ancak başkalarından farklı olamayacak kadar da tutsak oluşlarını, giderek daha yalnız oluşlarını izler. “Amerikan rüyası”nın insanların elinden alınmış, ihanet edilmiş, ustaca ticarileştirilmiş, pazarlanmış ve aynı insanlara yeniden satılmış olması rüyayı bir kabusu çevirmiştir. “Amerikan rüyası” adı altında vaat edilen özgürlük düşüncesi öylesine sömürülmüş ve istismar edilmiştir ki artık bu hayalin kendisi tüm dünya için bir sömürüye ve istismara dönüşmüştür.

---

<sup>2</sup> Wim Wenders (1984) *The American Dream. In Emotion Pictures: Reflections on Cinema* (1989). Faber and Faber: London



*Tokyo Ga*'da **Wenders**'in Tokyo sokaklarından yansıttığı görüntüler de Amerikan kültür emperyalizminin dünyaya olan etkisinin izleri gibidirler. İnsanlar, tilt oyununun Japon versiyonu olan "Pachinko" salonlarında çiviler arasında gidip gelen bilyelere dalarak kendilerini ve travmalarını unutmaya çabalarırken; golf oyununun yüksek binaların çatılarında oynanan Japon versiyonunda golf topunun bir deliğe ulaşma hedefini yok sayan amaçsız ama **Wenders**'a göre estetik bir atış pratiğinde zaman geçirmektedirler.



Parklarda denk geldiği “az bir yağmurun kendilerini Amerikalı olmaktan vazgeçiremeyeceği” Japon gençleri, rock’n roll dansını kostüm ve aksesuarlarına varana kadar Tokyo’ya ve 80’lere taşıırken; restoranların vitrinlerini süsleyen imitasyon yiyecekler şehrin gündelik yaşamında, nesnelere ve pratiklerin asıllarını kimsenin umursamadığını inadına gözler önüne sermektedir. Şehirde deneyimlenen Tokyo gerçeğini görmek istediği her köşe başında **Wenders**’in karşısına dönüşmüş, farklılaşmış ve aslından uzaklaşmış görüntüler ve eylemler çıkmaktadır.

**Tokyo Ga** filmi için bu görüntülerin seçimi hakkında **Wenders** olumsuz eleştiriler de almıştır.<sup>3</sup> **Ozu**’nun Tokyo’sunu merak eden bir göz için yanlış yerlere (ev içi değil sokak), yanlış kişilere (aile bağlarını sürdürenler değil, yalnız insanlar) ve yanlış zamanlara (sorumluluklar dışında kalan serbest zaman) odaklanmış bir bakışın yansıttıklarıdır tüm bunlar. Bir adım ileri gidip **Wenders**’in “yanlış” seçimler yapmasında kendi Anti-Amerikan gözlüğünün önemli bir rol oynadığı ve görmekten endişelendiğini gördüğü de söylenebilir. Ancak **Wenders**’in bu görüntüleri sunumundaki yansız ve hatta sempatik tutumunun gözden kaçmaması gerektiğini vurgulayan eleştiriler de vardır.<sup>4</sup> Oldukça ilginç ve Japonya’ya özgü olan bu eylemleri uzun sekanslar halinde ve üzerine düşünerek yansıtması izleyen için yüzeysel olanın altına inme, daha önce karşılaşmadığı ve belki de hayal edemeyeceği bir deneyimi **Wenders**’in görüntüleri aracılığıyla hissetmeye çalışma olanağı sağlamaktadır. **Wenders**’in şehir manzarasındaki bu tür ayrık sekanslara dikkatini vermesi ve bizlere göstermek istemesi, yaşayanlar dünyasına fenomenolojik yaklaşımını örneklemektedir. Japon şehirlerinde serbest zamanın nasıl doldurulacağına ilişkin yabancı etkilenimli bazı ilginç pratiklerin gelişmiş olması, **Wenders** için bu eylemleri ve bu insanları yabancılaşmış olarak kategorize etmeyi gerektirmez. Yalnızca oldukları gibi yansıtır onları.

---

<sup>3</sup> - Film @ The Digital Fix - Tokyo-Ga, [\(link\)](#)

- Late Spring (with Tokyo-ga) - Criterion Collection ~DVD Talk Review of the DVD Video, [\(link\)](#)

- Movie Review - - THE SCREEN~ 'TOKYO-GA' - NYTimes.com, [\(link\)](#)

- Nishikata Film Review ~ Tokyo ga (東京画, 1985), [\(link\)](#)

- Wim Wenders • Great Director profile • Senses of Cinema, [\(link\)](#)

<sup>4</sup> Tokyo-Ga DVD review ~ Cine Outsider [\(link\)](#)



## Bir deneme film olarak *Tokyo Ga* ve ötesi

*Tokyo Ga*'ya yöneltilen eleştirilerden biri de bir belgesel için çok çeşitli anlatı rejimleri içermesi ve **Wenders**'in seslendirdiği üst sesin (voiceover) yadırganmasıdır.<sup>5</sup> Klasik belgesel anlayışı ile yapılan bu eleştirilerin göz ardı ettiği ise **Wenders**'in deneme filmlere olan yatkınlığıdır. Deneme film, bu türe adını veren **Hans Richter**'in ilk vurguladığı özellikleri ile söylersek, her yerden alınabilen görsel materyalin “düşünceyi açıklama ve gösterme” gereksinimi ile ritmik olarak düzenlenmesini içeren bir “film-şiir” yaratma önerisiydi.<sup>6</sup> Sonrasında farklı yönetmenlerin elinde farklı görsel ve anlatımsal rejimlere yönelen deneme filmler, ele aldıkları konuları, sinema diliyle derin düşüncelerin aktarımı hedefini kaybetmeden ve dahası bu düşünceleri gözlemciye ait öznel bir bakış açısından aktardığını, üst ses kullanımı da aralarında olan pek çok özgün biçimsel ifade yoluyla vurgulayarak yoluna devam etmiştir. Deneme filmleri ile tanınan iki önemli yönetmen, **Werner Herzog** ve **Chris Marker**'ın *Tokyo Ga* filminde kendilerine birer sekans bulmaları, bu filmin tür olarak deneme film kulvarında anılmasını kolaylaştırıcı rol oynamaktadır.

**Wenders** sineması üzerine yazdığı 1988 kitabı “*Wim Wenders'in Sineması: Paris Fransa'dan Paris Texas'a*” ile bilinen **Kathe Geist**'e göre, deneme film kulvarında **Wenders**, **Herzog** ve **Marker**'dan daha az poetiktir.<sup>7</sup> **Geist**, **Wenders**'i “quotidien/sıradan, gündelik olanla ilgili” olarak adlandırır: Aktarımları poetik değil, “olduğu gibi” dir ve bu özelliği onu **Ozu**'ya yaklaştırır. Filmde **Marker** çok az görünür ve gelecek filmi olan *Sans Soleil* (1983) ile anılırken, **Herzog**, Tokyo Kulesi'nde **Wenders** ile yaptığı görüşmede, günümüzde saf ve şeffaf görüntülerin artık olası olmadığına, kendisinin bu uğurda uzaya gitmeye hazır olduğuna değinir. **Wenders** ise tüm imge-anlam bozuşmasına karşın kendi işinin aşağıda, şehrin kaosunda olduğunu dile getirir. Dünyada, şimdi ve burada deneyimlenmekte olana ilişkin bu ısrarlı tercihi,

---

<sup>5</sup> Toronto J-Film Pow-Wow~ REVIEW~ Tokyo-ga - Wim Wenders (1983), ([link](#))

<sup>6</sup> Hans Richter (1940) “Der Filmessay, Eine neue Form des Dokumentarfilms,” Richter, quoted in Jay Leyda, (1964) *Films Beget Films: Compilation Films from Propaganda to Drama* pg 31. Hill & Wang: New York

<sup>7</sup> Kathe Geist (1988) *The cinema of Wim Wenders : from Paris, France to Paris, Texas*. UMI Research Press: London

görüntülerini ve düşüncelerini yakın çevresinden ve gündelik yaşamın karmaşasından seçen üstadı **Ozu** ile ortak olan özelliklerinden birisidir.



**Wenders** çalıştığı film türü (deneme film, belgesel, kurmaca) ne olursa olsun ele aldığı konuya fenomenolojinin “içeriden bakış”ını dahil etmek ister. Baktığı öznenin kendine ait dünya yorumunu önemser ve bakışını yönelttiği fenomenlerin aslına sadık kalmaya çalışır. *Tokyo Ga*’da filme dahil edilen üç görüşme -ikisi **Ryu** ve **Atsuta** ile **Ozu** sineması üzerine, biri de **Herzog** ile saf ve şeffaf imgeler üzerine- **Wenders**’in “üst ses” ile bu deneme filme yerleştirdiği öznel ve özgün yorumunu tek ses olmaktan çıkararak, izleyen için filmin baskın sesine direnebilme olanakları sağlayan “içeriden bakış” sekanslarıdır.

Günümüzde **Wenders**, konu seçimleri, imge-söz işbirliğini önemseyen öznel sinema dili ile ve kendi sözünü var eden ancak hiyerarşik olarak konusunun üzerinde konumlandırmayan çifte yorumsamacı (hermönetik) denebilecek fenomenolojik yaklaşımı ile “şeylerin var oluşunu kurtarma” uğraşında *Tokyo Ga*’nın çitasını daha da yukarılara çeken yapımlara imza atmıştır. *Notebook on Cities and Clothes* (1989), *Buena Vista Social Club* (1999), *Pina* (2011) ve *Toprağın Tuzu* (Salt on Earth, 2014) gibi kurmaca olmayan filmleri ile **Wenders**’in yaşadığımız dünyada kurtarılmaya değer bulduğu ses, söz, eylem ve imgelerine hayranlıkla tanıklık etmeye devam ediyoruz.

# RİTWİK GHATAK: İSTENMEYEN BİR YÖNETMEN\*

Shaji Chennai

Çeviri: İlker Mutlu



Bugün yönetmenlerin yönetmeni kabul edilen Rus yönetmen **Andrei Tarkovsky**'ye birkaç izleyici tarafından filmleri için giriş biletlerinin yanında baş ağrısı hapı verilmesi önerildi! **Jean Renoir**'nın *Oyunun Kuralı* filmini izlemeye gelmiş olan seyircilerin bazıları sinema salonunu ateşe vermeye varacak derecede tahrik olmuşlardı. Eleştirmenler bugün bu filmi dünyada şimdiye kadar yapılan en iyi on film arasında saymaktalar. Tarihi bir meseledir ki Fransız dahi yönetmen **François Truffaut**, **Satyajit Ray**'in *Pather Panchali*'si için dayanılması çok zor yorumunu yapmıştır!

Ünlü Bengalli şair ve film yönetmeni **Buddhadeb Dasgupta**, bir zamanlar şöyle demişti:

Bazı filmlerin film makaraları ardına saklanan fantezi ve realitesinin bize ulaşması biraz zaman alabilir. Bazı zamanlar, belli filmler izleyiciden nispeten daha fazla ilgiye, dikkate gereksinim duyabilirler. İzleyiciler onları seyretmek için sabra ve zihniyete sahip değilseler böyle filmleri kolayca reddedebilirler.

---

\* Chennai, Shaji. (2011) "Ritwik Ghatak – An Unwanted Film Maker " [\(link\)](#)

Bu gerçekten de böyle olagelmıştır. Bugün büyük sanatsal yaratılar olarak kabul edilen pek çok film, gösterildikleri dönemde yıkıcı finansal felaketlere sebep oldular. Bu, duyguları zihnimizin derinliklerine yavaşça sokan duyarlı sanat filmlerinin kaderidir çoğunlukla.

Aynı makalesinde, **Dasgupta** özellikle bir noktayı vurgular.

Bir filmin kültürel arka planı, onun ifadesinin anlamını geniş ölçüde belirler. Bu, filmde çizilen kültüre hiçbir aşinalığı olmayan izleyicinin kişisel takdir kapasitesini etkileyebilir.

Bu doğru mudur?

Müzik hakkındaki tartışmalarda kültürel faktörleri göz ardı etmekle suçlandım. Şunu deneyimledim ki, bir kültürel duyarlılığın anlaşılması bir sanat çalışmasının detaylı analizine yardım ederken, bunun yokluğu herhangi bir sanat çalışmasından keyif alınmasına engel değildir. Nepal diline ve kültürüne tamamen yabancı biriyim ama Nepal halk müziğinin bir tutkunuyum. Müzik evrensel cazibesi olan ayrı bir lisandır. Her yüksek sanat çalışması eşsiz bir evrensel dilin buna benzer bir yaratımıdır.

Bengalli film yönetmeni **Ritwik Ghatak**'ın eserleri hakkında konuşurken **Dasgupta** cahil, okumamış ve kültürel yönden toy fanların muhtemelen herhangi bir büyük sanat eserini kabul etmeyeceklerini söylemişti. Onun iddiasıydı ki, Ghatak'ın filmleri Bengal kültür ve tarihiyle derinden bağlantılı olduklarından, Bunun ayırında olmayan herhangi bir izleyici Ghatak'ın filmlerini anlayıp içselleştiremeyecektir. Ama herhangi bir izleyici herhangi bir sanatsal çalışmayı takdir etmek için böyle bir bilgiye gereksinmekte midir?

Çocukluğumda komşumuz olan **Thadathil Vijayan**'ı hatırlıyorum. İyi bir ressam ve heykeltıraş olmasına rağmen ancak arada sırada birkaç politik parti afiş ya da pankartı çizimi işi alırdı. Dolayısıyla, inanılmaz fakirlik içinde bir çiftlik işçisi olarak yaşamaktaydı. Yakın bir kasabadaki bir film kulübünün aktif bir üyesiydi. Ancak beş yıllık bir eğitim görmüşken, İngilizce kelimeleri okuyamıyordu bile. Ama 'sanat filmi' terimini ilk ondan işittim. **Eisenstein**, **Kurosawa** ve **Satyajit Ray** gibi ustaları ondan öğrendim. **Ghatak**'ı bana ilk anlatan kişi oydu. Onun ateşli bir hayranıydı.

**Ghatak**'ın filmlerini uzun yıllar sonra gördüm. Bengal dilini, kültürünü ya da tarihini bilme avantajım olmaksızın filmlerini derinden sevdim. İyi bir film,

kültürleri aşan duygusal ifadelerin bir aracı olarak hizmet görür. Çoğu **Ghatak** filmi, sonsuza kadar bizle kalan böyle nadir duyarlılıkların ifadeleridir. Basit tarzdaki sakin adımlarla ilerleyen filmlerde sıradan ve basit insanların hayatları aracılığıyla hayatın karmaşık fikirlerini ve duyarlı anlarını seyircinin önüne serer. Hint hayat tarzının hislerini, geleneklerini ve kalıntılarını verdiğinden, onun filmleri selüloide aktarılmış şiirler gibi görünür.

Bugün sinemanın ciddi fanları arasında klasik bir kahraman kabul edilen **Ghatak**, bugünlerde daha az takdir edilmekte ve daha az anlaşılmaktadır. Filmlerinin çoğu Bengal'de boş salonlarda dönmüştür.1953'te tamamlanan bu film, o hayattayken gösterime girmedi. 24 yıl sonra, onun bu dünyadan göçüşünden bir yıl sonra, 1977'de film ilk defa gösterildi. Satyajit Ray **Naagarik** eğer **Pather Panchali**'den önce gösterime çıkmış olsaydı, alternatif Hint sinemasının ilk ürünü olacağı görüşünü ileri sürmüştür. **Jean Renoir** etkisi taşımasına rağmen, **Naagarik** modern Hint filmi için bir model olarak kalır. Onun eşsiz anlatım tarzı ve yönetimi, filmi Hint filmleri için önemli bir mihenk taşı yapar. Öne çıkan yönlerinden biri, **Hariprasanna Das** tarafından yapılan kısa ama duygusal arkaplan müziğidir. Filmin şekli, özellikle melodram duygusu açısından, yönetmenin sonraki filmlerinin habercisidir.

**Ghatak** melodramı her zaman gerçekçi anlatımdan daha aşağıda gören biri değildi. Hint sineması söz konusu olduğunda, gerçekçilik dokunuşlu melodram onunla başlar ve biter. Filmlerinde melodram alternatif bir gerçekçilik formudur. **Ghatak** düşünce ve hislerini izleyiciye tekrarlı anlatılar ve rastlantıların bilinçli kullanımıyla aktarır. Hem halk sanatı türlerinde ve tiyatrodaki eğitim almış biri olarak, hem de geleneksel değerler tabanına inanan biri olarak, melodramı anlatısının aracı olarak seçmiştir. Onun melodramı Hint folklorü ve klasik unsurlarla ve **Bertolt Brecht**'in batılı sahne araçlarıyla örülmüştür.

Ghatak Hint Halk Tiyatrosu Birliği'nde (Indian People's Theatre Association) aktör, yönetmen ve yazar olarak çalışmakta olduğu günlerde bu formu neredeyse mükemmelleştirmişti. Bunu 1963'teki makalesi "Sinema ve Ben"de anmaktadır: "Melodram çokça eleştirilen bir anlatı şeklidir. Fakat sadece bununla ulusal film ortaya çıkacaktır." 1974'teki bir röportajında bunu açmıştır: "Melodramdan korkmuyorum. Onu bir araç olarak kullanmak sahne sanatçısının doğuştan kazanılmış hakkıdır. Bu, sanatta çok önemli bir ifade şeklidir."

Ghatak gerçekten eşsiz bir yönetmendi. Onun sanatı hayatın bütün dalları ile kendini kutlamaya inanır. O kendi akıcı resimlendirme tarzını umudu, hayal kırıklığını, meraklılığı, gülmeyi ve gözyaşlarını bir potada eriterek yaratıyordu. Açıklaması şöyleydi:

Ne 'eğlence' etiketine inanıyor, ne de sloganlaştırmayı kabul ediyorum. Bu evren, bu dünya, uluslararası durumlar, ülkem ve halkım üzerine derin düşünmeyi tercih ediyorum. Onlar için film yapmayı seviyorum. Bunda bugün başarısızlığa uğramış olabilirim. Ama Zaman ve insanlar sadece karar vermek durumundadır.

**Ritwik Kumar Ghatak** 4 Kasım 1925'te Dhaka'da doğdu. Dhaka, 19. yüzyılın başlangıcında, Kalküta gibi, çok yüzlü kültürel aktivitelerin merkeziydi. Çoğu sivil hareket oralardan şekillendi. Bağımsızlık ve Ayrışma'yı takiben, isyan ve kıtlık korkusundan göçen yüzbinlerce insanla birlikte, Ghatak ve ailesi Kalküta'ya geldi. Ghatak Bengal'in ayrışmasının acısını sonuna kadar çekti. Onun düşüncesinde, kendini bir sığınmacı görmek, temel kültüre yabancılaşmanın bir metaforu ve kişinin kendi kimliğini boykotuydu. Filmlerindeki karakterlerin çoğu topraklarını ve yaşam alanlarını yitiren insanlardır.

Ghatak Komünist harekete katıldı ve kültürel organ olan IPTA'da aktif görev aldı. Dramaya atılmadan önce, Ghatak edip olmak istedi, ancak bunun geniş halk katılımının olduğu bir ifade şekli olarak görmedi. Geniş halk katılımı içeren form için olan bu arayış onu sinemaya taşıdı. Söylediği şuydu:

Çevremdeki realiteyi anlatmak istiyorum. İnsanlara haykırmak istiyorum. Bugün sinema bir başına buna uygun tek araç görünmektedir. Şöyle ki, eserim, bitirir bitirmez milyonlarca insana ulaşabilir. Ben insanlar için film yaparım.

Ama Ghatak çoğu durumda sinemanın kendisi için doğal bir ortam olmadığını itiraf etmek durumunda kalmıştır. Filmleri dikkatsizlik ve görüntüye aktarmadaki belli teknik hatalardan doğan olumsuzluklardan çokça muzdariptir. Buna karşın, onlar bizim zihni şekillendirmemizde müziğin ham formlarında deneyimlediğimiz acılar ve hazlar geliştirirler.

Ghatak sinema dünyasına 1950'de **Nimai Ghosh** tarafından yapılan **Chinaamul** (Yerinden Edilmiş) filminde yönetmen yardımcısı ve aktör olarak girdi. İlk filmi **Naagarik**'i gösterime sokmayı başaramaması üzerine ağır bir

borcun altına girdi. Bombay'a geçti ve orada bir süre için Filmistan Stüdyoları'nda çalıştı. **Hrishikesh Mukherj**'nin yönettiği *Musafir* (1957) ve **Bimal Roy**'un yönettiği *Madhumathi* (1958) filmlerinin senaryoları üzerinde çalıştı. Onun IPTA'daki yoldaşı **Salil Chowdhury** her iki filmin de müziklerini yaptı. Daha sonra 1958'de, Ghatak'ın filmi *Baari Theke Paaliye*'nin (Firari) müziklerini besteleyen de oydu.

Kalküta'ya dönüşünün ardından, Ghatak 1958'de *Ajantrik*'i (Makinesiz) yönetti. Bu, eski ve kiralık arabasına tutkuya varacak derecede aşık olan bir kiralık araç şoförünün hikayesiydi. Film, izleyicinin gözlerinin önüne o arabada seyahat eden, hayatın farklı yollarından insan tiplerini kapsayan çok geniş bir kanvas hikaye serer. Bengal'in ünlü sarod maestrosu, Üstad Bahadur Khan, pek çok Ghatak filmine yaptığı gibi, *Ajantrik* için de duygulu ama içe işleyen müzik bestelemiştir.



*Meghe Daake Thaara*, 1960, GHATAK

*Meghe Daake Thaara*, Ghatak'ın en sevilen, en büyük ve tek ticari başarısıdır ve 1960'ta gösterime çıkmıştır. Bengal'in parçalanmasıyla ilgili sosyal ve ekonomik

sorunlar, filmin ana temasıdır. **Meghe Daake Thaara** önemli bir müzikal filmidir. Ünlü Hansadhwaniraga numarası 'Laagi Lagan Pathi Sakhi' gibi pek çok Hindistaniraga temelli şarkılar içerir. Film, **Hemant Kumar** tarafından yorumlanan, **Tagore**'un ünlü 'Je Raathe More Dwaar Khuli'sinin (Bu Fırtınalı Gecede Kapılarım Açık) de aralarında olduğu, pek çok Rabindra Sangeet parçasıyla zenginleştirilmiştir.

**Komal Gandhar** filmi 1961'de gösterime girdi. Bir müzik notası için sözdü. Gandhar Ga'ya, müzik skalasındaki üçüncü notaya atıftı. Komal Gandhar, iki 'Ga' arasındaki daha yumuşak Ga'yı ifade etmektedir. Aşağı yukarı, Batı'daki mi bemol müzik notasına denk gelmektedir. Ancak film müzikle ilgili değildir. Drama trupları ve sahne dramlarıyla ilgilidir.

En sevdiğim Ghatak filmi **Subarnarekha** (*Altın Hattı*). Bu, Bengal'de altın rengi suları olan bir nehrin adıdır. Bu, ateşli mekanik gerçekçilik yerine melodramı kullanan nadir bir filmidir. Diğer büyük Ghatak filmleri gibi bu film de halka arzdan tümüyle geri tutuldu. Bugün yapıt selüloide aktarılmış klasik bir şiir ve Hint film tarihinde bir dönüm noktası olarak görülmektedir. Şarkılar filme dramatik bir tempo ve aldatıcı bir realizm katar. Filmde yedi şarkı bulunmasına rağmen, bütün duygusal anlar bir şarkıyla bir arada tutulurlar. Filmin bayan başrolü olan Sita çocukluk günlerinden beri bu şarkıyı söyler. Tepeler boyunca otururken de, Subarnarekha'nın kıyısında yürürken de 'Aaj Daaner Khethe Roudra Chaayai Luko Choorie Kela' daima onun dudaklarındadır. Basit bir müziği olan şarkı, Bengal'in kırsal manzarasının doğal güzelliğini anlatır.

Bugün güneş ışığı ve gölgeler çeltik tarlalarında saklambaç oynuyorlar  
Bugün mavi göklere birileri beyaz bulutlardan kayıklar salmış  
Bugün arılar sabah güneşi ışınlarını toplamayı çiçeklerdeki bala tercih ediyorlar  
Bugün en iyisi kalplerimizin özüne doğayı içmek için dışarda kalalım  
Bugün eve gitmeyelim

**Subarnarekha**'nın ticari başarısızlığından sonra, Ghatak bir yapımcı bulamadı. Cesaretle kendi adına iki filmin yapımcılığını üstlendi. **Titash Ekti Nadir Naam** (Titash'tır Nehrin Adı) ve **Jukti, Thakko Aar Gappo** (Aygıt, Mantık ve Hikaye) adlı bu yapımların ikisi de asla hakkıyla gösterilmedi. Bu zaman zarfında, Poona Film Enstitüsü'ndeki fakülteye katıldı. Sonradan bu yılları hayatının 'en güzel yılları' olarak hatırlayacaktır.





*Subarnarekha*, 1962, GHATAK

Ancak Film Enstitüsü'nün disiplinine ve otoriter yönlerine uyum sağlayamayarak, kısa süre sonra oradan ayrıldı. Bununla beraber, orada geçirdiği zaman boyunca, eğitim gören öğrencilerden bazıları üzerinde silinmez izler bıraktı. Onlar, yetmişlerde ve seksenlerde Hint sinema dünyasının önemli yaratıcıları olarak ortaya çıktılar. **Kumar Sahni, Mani Kaul, Syed Mirza, Adoor Gopalakrishnan, Ketan Mehta** ve **John Abraham** onun önemli öğrencilerinden bazılarıydı.

Ghatak kurumları yıkmak üzerine güçlü bir entelektüel eğilim, araştırmacı bir beyin ve oldukça tez canlı bir dürüstlikle yaşadı. Çok doğrudan, sorgulaması imkansız ve birlikte yaşanması zor bir kişiydi. Tüm yerleşik öncüllerle sürekli kavga halindeydi. Film Festivali çevrelerini ve film ödüllerini sertçe eleştirirdi. Filmlerini sosyal değişimin aracı olarak gördü. Ama toplumu onun işlerini anlamadı. Filmlere gidenlerin çoğunluğu tarafından görmezden gelindi. Yapımcılar tarafından reddedildi. Hayatı boyunca önemli film eleştirmenleri onu görmezden geldiler. Bir alkolik ve tüberküloz hastası olarak, beş parasız öldü.

Malayalam sinemasının ilk doruklarından biri olarak bilinen **John Abraham**, **Ghatak**'ı, nihilizminden sarhoşluk zamanlarına değin her yönüyle izleyen biriydi.

# FANTASTİK TÜRK SINEMASI ÜZERİNE BİR OKUMA

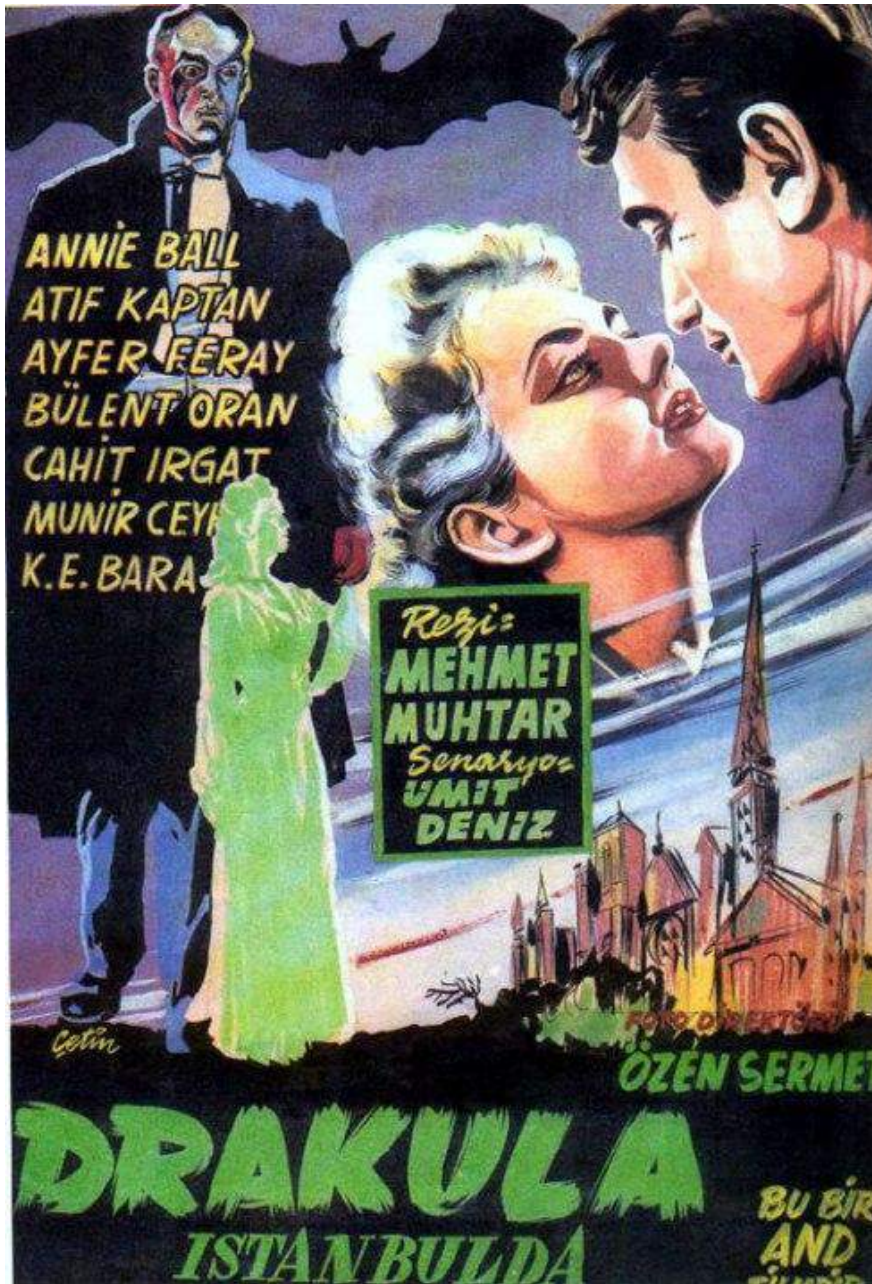
A. Kadir Güneytepe

“Gerçek Olamayacak Kadar Fantastik”

## Fantastik Sinemanın İlk Yılları

Türkiye sinemayla dünyaya göre daha geç tanışmış, endüstriyel denebilecek ilk örnekler için 1950'lere kadar beklenmiştir. İlk çalışmalar tiyatro kökenli **Muhsin Ertuğrul**'un sahne odaklı ve kesinlikle sinematografik olmayan örneklerini içerir. 40'lı yılların ardından savaş sonrası, Türk sinemasının genişlemeye başladığı, yeni fikir ve projelerin hayata geçirildiği yıllar olmuştur. 1952'de de işi Hollywood'da öğrenmiş olan –ki tarım mühendisliği için gittiği Amerika'da daha sonra fikrini değiştirip Güney Kaliforniya Üniversitesi'nde sinema okumuştur- **Turgut Demirağ** (**Melike Demirağ**'ın babası) *Dracula*'nın Türk versiyonunu çekmeye karar verir. Filmin adı *Drakula İstanbul'da*'dır (1953). Yalnızca Türk sineması için değil aynı zamanda dünya sineması için de oldukça ilginç bir örnek olan bu filmin senaryosu **Ali Rıza Seyfioğlu**'nun *Dracula* uyarlaması olan *Kazıklı Voyvoda* (1928) kitabından uyarlanmıştır. Aslında Dracula karakterinin esin kaynağı da, kurbanlarını kazığa geçirerek acımasızca öldüren ve bu yüzden de Kazıklı Voyvoda olarak bilinen Eflak Prensi (Voyvoda) **III. Vlad Tapeş**'tir. Filmdeki göndermeler ve atıflar oldukça dikkat çekicidir. **Bram Stoker**'ın *Dracula*'sını (1897) andıran bu serbest uyarlamanın en belirgin farklılığı İstanbul'da bir gece kulübünde keşfedilen **Annie Bell**'in oynadığı Mina karakteridir. Jonathan Harker'ın ağır başlı nişanlısı burada dikkat çekici bir

dansöze dönüşmüş, aslında oryantalist bir dönüşüm geçirmiştir. Aynı zamanda inanç dizgelerinin de yerleştiğini, kavram ve değer dizgelerinde de aynı yerelliğin gözlemlendiğini görürüz. Filme pek çok yerel unsur eklenerek adeta millileştirilmiştir. Hatta o kadar ki karakterler İslam dinine mensup, isimler Türkçe ve ana karakter vampir akşam yemeğinden sonra Harker rolündeki kişiye “Allah rahatlık versin” diyebilmektedir. Aynı zamanda yerel kültürlerde de yaygın bir kullanım olan vampir yerine “hortlak” kullanılmıştır. Filmin en ilginç yanı ise Kazıklı Voyvoda ve Dracula arasında bir ilişki kurulmasıdır. Filmin başrol oyuncusu **Atıf Kaptan**’ın kel kafalı ve sivri dişli Voyvoda yorumu oldukça özgündür.



O yıllarda mevcut teknolojik birikim ve yetenekler düşünülürken bu tarz bir film çekme girişimi oldukça romantik, bir o kadar da öncü bir girişimdi. Özel efektler konusunda pek bir şey bilinmemekte ve bazı şeyler doğaçlama olarak üretilmekteydi. Örneğin sanat yönetmeni **Sohban Koloğlu**'ndan alınan bir anekdot oldukça dikkat çekicidir.

Bütün efektler, en basiti bile, bir sürü sorun yaratıyordu. Örneğin bir mezarlık sahnesinde sise ihtiyacımız vardı. Zemine çökmüş ve arkadan ışıktandırılmış duman bulutu yapmak zorundaydık. Ama bunu sağlayacak donanımdan yoksunduk. Peki bu bulutu nasıl sağladık? Çok basit bir şekilde. Ekipten otuz kırk kişi, her birinin ağzında üçer dörder sigara, görüntüye girmeyecek biçimde yere uzandılar ve çekim boyunca durmaksızın sigara dumanı üflediler!.

Tüm bunların yanında *Drakula İstanbul'da* dünya sinemasında ayrı bir yere sahiptir. Sivri köpek dişleri ilk kez bu filmde vampir temsili olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda dans sahnelerinde alınan reklamlar da filmin oldukça dar bütçelerle çekildiğini gösteren ilginç sahnelerden biridir. Ayrıca tabut kapağının ip görünmeden hareket ettirilmesi, Drakula'nın binadan aşağı duvardan tutunarak indiği sahne vb. zamanına göre oldukça başarılı çekilmiş sahnelerdir.



Tabii en önemlisi **Atıf Kaptan**'ın eşsiz oyunculuğu filme ayrı bir farklılık katmaktadır. Ayrıca **Bülent Oran** (Azmi) daha sonra Türk sinemasına, ürettiği metinlerle inanılmaz katkılarda bulunacaktır. Son olarak film ekibinin, türünün ilk örneği olduğu düşünülürken, geliştirilen sahnelerin özgünlüğü ve başarısı daha iyi anlaşılacaktır.

Kazıklı Vampir Peşimizi Bırakmaz!

Kazıklı Voyvoda karakteri 60'lı yılların sonunda tarih filmlerinin popülerleştiği dönemde **Cüneyt Arkın**'ın başrolünü oynayacağı, aynı adı taşıyan çizgi diziden esinlenen Malkoçoğlu serisinin ilki ***Malkoçoğlu Krallara Karşı*** (1967) filmiyle yeniden karşımıza çıkacaktır. Malkoçoğlu karakteri, **Ayhan Başoğlu**'nun yedek subay olarak gittiği Kore'de şehitler için yazmaya karar verdiği, 16. yüzyılda yaşadığı varsayılan Osmanlı akıncı birliklerinden biri olan Malkoçoğullarından esinlenerek üretilmiştir. Bu film aynı zamanda birçok açıdan devam filmlerinin genel karakteristiğini gösteren ipuçları içermesi ve oluşturduğu dil açısından oldukça önemlidir.

Ana karakterlerin avamlığı, hatta yerel ağızları kullanacak kadar yerelleşmesi, kurgu ve kostüm seçimleri, oldukça basitleştirilmiş komedi sahneleri, bu türü hem izleyici kitlesi hem de sinematografik açıdan seçkin sinema alanının dışına çıkarmış ve geliştirdiği bu dil sayesinde kendi kitlesiyle, sinemanın karmaşık ve “çözümlemesi oldukça zor olan” dilinden uzak tutup daha sıradan, basitleştirilmiş bir ilişki kurmayı başarmıştır. Kurgu yetersizliği, senaryo, kullanılan jargonun sıradanlığı ve diğer teknik yetersizlikler bu türü bilinen Türk sineması alanının dışına çıkmaya zorlarken ve iterken aynı zamanda kitlesiyle kurduğu ilişkiyi daha dolayimsız ve yalın bir hale getirmesi için de bir fırsat sunmuştur. Çünkü konular basittir, çizgi kahramanların sınır tanımayan gücüne sahip kahramanlar üzerinden, izleyici kendine fantastik seyirlik bir alan bulurken, aynı zamanda toplumsal konumlanışı açısından da kendisiyle özdeşleştirdiği kahraman üzerinden kontrol altında tutulan isteklerini gerçekleştirecek bir mecra bulur. Milli bir intikamı alıp tarihi düşmanları yok ederken, aynı zamanda belirli oranda erotik bir tatmin de sağlamış olur. Bu türün geniş kitlelerce bu kadar sevilmesi ve bir o kadar da sinema elitinin görüş alanının dışında kalmasının en önemli nedeni biraz da budur. Bu yakınlığı sağlayan bir başka unsur da değerler dünyasında izleyicisiyle kurduğu benzeşimdir. Doğru yanlış iyi kötü gibi değerler daha geleneksel ve yerel bir anlam dünyasına sahiptir.

Malkoçoğlunun oğlunun bir kadın tarafından kandırılıyor olması, hem Adem'in elma ile kandırılışına bir gönderme yapıp, dinsel mitosunu yeniden anımsatarak, geleneksel sınırlar içinde kadına ilişkin algılanışı pekiştirirken hem de namus ve korunma ikilemine hapsolmuş geleneksel kabulün dışına konumlandığı kadın karakterleriyle, kadının algılanışıyla ilgili de ip uçları vermekte izleyicisinin

değerler dizgesine sadakatini bildirmektedir. Biri aile ve toplumsal üretimin devamı için güvenilir bir limanken diğeri şehvet ve erotik arzuların bir nesnesi olarak daha güvensiz bir alanda durmaktadır. Bu da izleyicisine, kabul ettiği değer yargılarını zorlamayan aksine kendini güvende hissettiği bir alanın kapılarını açmaktadır. Zaten bu tür dili itibariyle oldukça eril, yalnızca erkeklerin kendini gerçekleştirdiği ve kadının korunulması bir alan içine hapsedildiği bir gösteri alanı içinde varlık bulur. Erotizmin kullanımı ki merkezine bir arzu nesnesi olarak kadının konumlandırıldığı bu yeni örneklerde daha cesur ve cüretkar bir boyut kazanmıştır. Benzer bir biçimde asil ya da soylu tiplerin de korkak, kibirli ve aslında kişilik olarak zayıf olarak gösterildiği bu toplumsal konumlanmanın, izleyici üzerine bir rahatlama hissi yarattığı ve kahramanla daha doğrudan bir ilişki kurmasına neden olduğu da düşünülebilir. Bu tür tipler ancak kahramanın gücünü ve yenilmezliğini kabul ederek normalleşirler. Aslında Türk modernleşme serüvenin anlaşılması ve güncel siyaset açısından da ayrıca okunabilir. Dolayısıyla bu tür, ne batılı ne doğulu olamama durumu, sürekli resmi ideoloji tarafından belirlenen ve kontrol edilen toplumsal modernleşme alanları ve baskılanan özgürlük talepleri ekseninde hem kültürel hem de siyasal anlamda sıkıştırılmış ve hep yönlendirilmiş kitleler için, hiç yenilmeyen ve yılmayan kahramanlar aracılığıyla özgür dünyaya açılan yolu da biraz aralamıştır. Bu aynı zamanda bu tür filmlerin kitleleri toplumsal muhalefet alanının dışına çıkardığı için özellikle sol hareket açısından eleştirilmelerine de neden olmuştur.

Önceki örneklerinde izleyiciden aldığı olumlu yanıtla cesaretlenen izleyen örneklerde şiddetin ve erotizmin dozu biraz daha artar. Daha çekinik ve mahcup sahneler daha maço bir şiddet ve erotizm sergilenişine sahne olur, aynı zamanda güçlü bir milliyetçi dil de kullanılmaya başlanmıştır. Bu yeni tarihi filmler serisine, yine çizgi roman serisi *Kara Murat*'ın sinema versiyonu olan *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi* (1972) filmi örnek verilebilir. Bu filmlerde daha çok *Kemal Sunal* filmleri ve *Gardrop Fuat*, *Karbonat Erol* ve *Dikiştutmaz Sabri* gibi yarattığı benzersiz absürd karakterle bilinen ve aslında *Malkoçoğlu*, *Kara Murat* gibi fantastik örneklerin bir çoğunun senaryolarını da yazan **Natuk Baytan** imzası vardır.

Çocuğunun önünde vahşide ailesini yok edecek kadar gerçek üstü bir acımasızlığa sahip tarihi düşmanların alt edilişi, yitip giden imparatorlukların travmasının ve batıdan dışlanmışlığın yarattığı hayal kırıklıklarının, izleyicilerin kendi güvenli dünyalarında giderilmesi için bir olanak sunarken; hem tarih daha

Türk-İslamcı bir çizgide yeniden yazılır hem de giderek daha da yükselen evrensel, batılı ve daha özgürlükçü toplumsal muhalefetin kontrol edilmesi için de yeni bir olanak olarak işlev görür. Kısa sürede de kitlelerin politik inşası için araçsallaştırılacaktır. Bu aynı zamanda ilerleyen yıllarda köyden kente göçmüş, çevre ve merkez arasında sıkışıp kalmış kitlelerin, resmi ideoloji tarafından ne yönde politikleştirileceğine dair bir fikir vermesi açısından da ilginçtir. Yine bu film serisinde de kadının ikili konumlanışı varlığını sürdürmektedir. İhanet ve günah ikileminde, gelenekselin dışında erotik bir sergilenişle sunulan çekici ve gönül eğlendiren kadın ve karşısında geleneklere bağlı, sağdık ama erkeğin kendini var ettiği alanın dışında konumlanmış namus üzerinden tanımlanan iki türlü kodlama dikkat çekicidir. Aynı zamanda korunulması, eril alanın içinde ve mülkiyet ilişkileri özelinde değerlendirilebilir. Beraberinde mutlak iyi ve mutlak kötü olarak ayrılmış diğer karakterler ya milli bir kimlik içinde ya da karşısında varlık bulurlar. İçinde olan tümüyle iyi ve dışında kodlanan ise daha şuh ve güvensiz bir alanda durur. Zaten gelenekselin dışında kodlanan tüm karakterler aşırı karikatürize edilirken geleneksel olan kutsanmaktadır.

### **Maskeli Kahramanlar Dönemi**

Maskeli kahraman filmleri denildi mi ilk akla gelen **Yılmaz Atadeniz**'dir. **Atadeniz** ve onu izleyen yönetmenlerin esin kaynağı 40'lı yıllar Amerikan serileridir ve bu daha sonra yerli uyarlamalarla sürdürülecektir. Büyük bütçelerle çekilmiş bu filmlerin uyarlamaları tabii ki oldukça yetersiz, saçma ve grotesk örneklerle dönüşecektir. **Christopher Reeve**'in çok tutulacak olan **Superman** serisinin **Tayfun Demir**'in başrolünü oynadığı **Süperman Dönüyor** (1979) uyarlaması, bu dönemde girişilen maceranın boyutlarını da çok net bir biçimde sergilemektedir. Aslında bu Superman'in Yeşilçam'ı ilk ziyareti değildir: **Süper Adam** (Cavit Yörüklü, 1971), **Süper Adam Kadınlar Arasında** (Cavit Yörüklü, 1972), **Süper Adam İstanbul'da** (Yavuz Yalınkılıç, 1972) gibi daha önce de çekilen örnekleri mevcuttur.

Bu filmler adeta içinde üretildiği koşullar, senaryo, oyunculuk vb. açısından değerlendirildiğinde aslında Hollywood'a bir meydan okuma olarak değerlendirilebilir. Çünkü neredeyse sıfır bütçeyle böyle büyük yapımların uyarlama girişimi çok rahatlıkla bir çılgınlık olarak değerlendirilebilir. Filmin açılışında bir fon üzerine konulmuş yılbaşı süsleri ile oluşturulan galaksi

görünümü, Barbie bir bebeğe dikilen Superman kıyafetiyle üretilen uçma sahneleri aslında teknik olanakların boyutunu sergilemekle kalmaz, aynı zamanda bu filmi kendi türü açısından da ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Gazeteci olması, anne babasının öz oğlu olmadığını açıklamaları, evden ayrılıp kriptonit benzeri taşı aramaya gitmesi gerçek hikayeye bağlılığı gösterirken, annesine sırnaşan müşfik bir çocuk görünümü ve babasının elini öpmesi gibi sahnelerle de aşırı yerelleştiği görülür. Ayrıca sandıktan danteller içinde çıkarılan yeşil taş, duvara asılı halılar ve annenin hazırladığı yolluk ile, taşralı bir süper kahraman iken, aşırı gelişmiş vücudu ve abartılı gözlüğüyle oldukça eğlenceli, hatta biraz saf duygu durumuyla da Clark karakteri aşırı düzeyde karikatürize edilip, daha doğulu ve daha duygusal, karizmatik ve yakışıklı erotik bir karakterden de sıyrılarak daha ailesine düşkün, saygılı ve geleneksel bir karaktere bürünmüştür. Hatta mitolojik ve dinsel karakterlerle ilişkilendirilerek tam bir kültürel kokteyl olarak sunulmuştur. Aynı zamanda bir sahnede Dünya gazetesinin koridorunda arkadaşıyla yürürken, kendisini engelleyecek herhangi bir şey yokken ve bunu çok rahat yapabilecekken, beyazlı kadını çıplak değil de bikinili olarak görmesiyle hem karakter izleyicinin ahlaki sınırını geçmemiş olmakta hem de izleyiciye kendine uygun bir olanak olarak bir Superman tanımlaması yapmaktadır. Böylece bir Türk Süperman olsa ilk yapacağı şeyi de kendi sınırları içinde tanımlamaktadır. Sonuçta yine diğer örneklerinde olduğu gibi kent soylu, izleyicileri açısından erişilemez ve özdeşlik kurulamayacak kadar idealize karakter daha gerçekleştirilebilir hatta özdeşlik kurulabilir bir düzeye de çekilmiş olmaktadır.

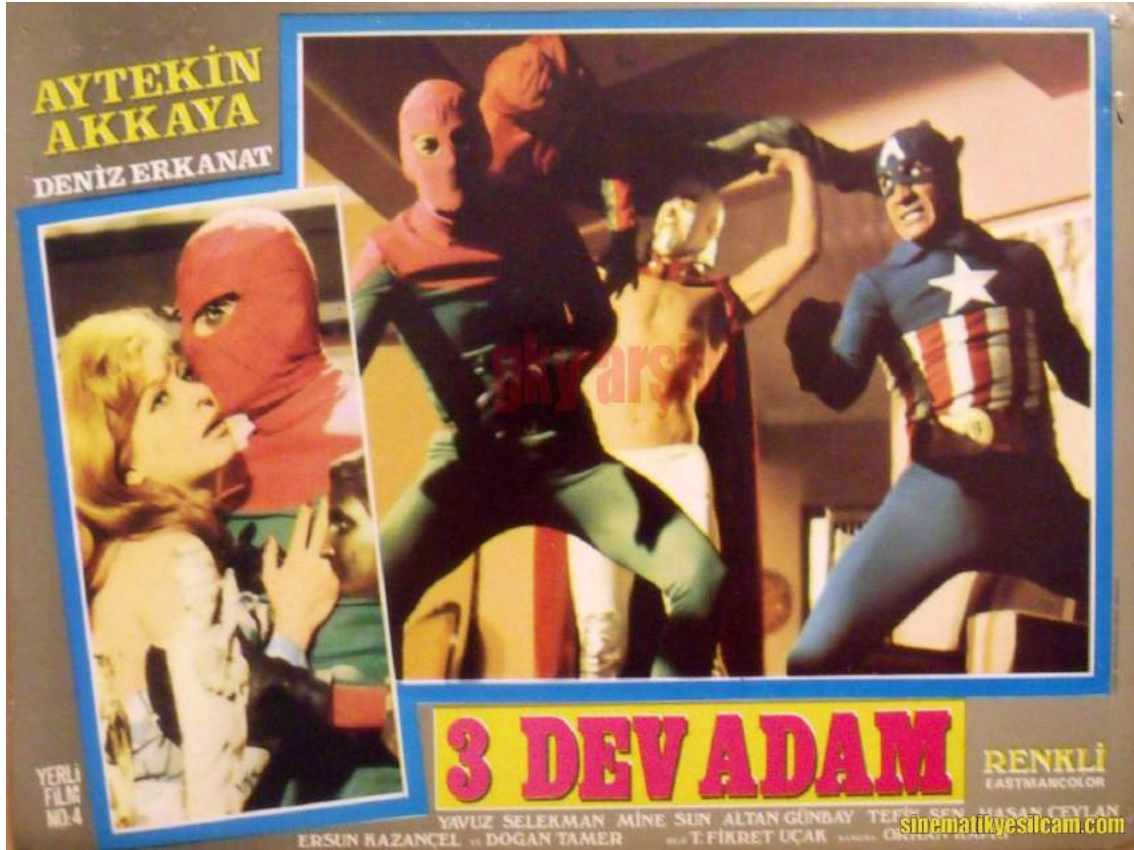
Superman her şeye rağmen uzun süre daha sinema perdelerinde varlığını sürdürecektir. Bunlardan biri de **Italo Martinenghi**'nin *Süpermenler*'idir. O dönemde Türkiye'de ucuz yapımlar üretmenin kolaylığı ve bürokrasinin olmayışı İtalyan filmcilere çok cazip gelmiştir. Bunlardan biri de **Martinenghi**'dir ve **Türker İnanoğlu** ile birlikte *Süpermenler*'i çekmek için İstanbul'a gelmiştir. Ortaya çıkan şey ise **Cüneyt Arkın**'ın bolca karate yaptığı, kostümlerin ve esprilerin oldukça bayağı olduğu bir dövüş komedisidir. Ancak bu başarısız denemeler bu alanda kimsenin azmi ve kararlılığını kırmayacak ve **Martinenghi** beş yıl sonra geri gelecek ve yeniden **İnanoğlu** ile bir film çekmenin yollarını arayacaktır; ancak **İnanoğlu** bir önceki yapımdaki kötü tecrübeden dolayı hiç sıcak bakmayacaktır. **Martinenghi** yapımcı-yönetmen **Yavuz Yalınkılıç** ile anlaşır ve senaryosunu da kendisinin yazacağı *Üç Süpermen Olimpiyatlarda*



(1984) filmini çekmeye karar verirler ve sonuçta da ortaya eşi benzeri olmayan bir yapım çıkar.

Filmin açılışında gördüğümüz Çinli bilge kontrol ettiği mix cihazı (zaman makinesi) ile Süperman'ı mitolojik bir tarih sahnesine Antik Yunan'a gönderir. Bu sahnedeki beyaz önlüklü profesör karakteri de görülmeye değerdir. Film baştan sona absürd diyaloglar, tuhaf mimik ve hareketler, komik olarak tasarlanmış sahnelerin sıradanlığıyla doludur. Süpermenler güçlerini test edecekleri üstün yetenekler yerine; yerel ve tarihsel köklere sahip uzak doğu dövüş yetenekleriyle donatılmıştır ve kim oldukları belli olmayan kötülere karşı savaşır. Fazladan eklenmiş erotik sahneler de bu karmaşık ilişkiler ağı ve idrak dışına çıkan öykü seyri içerisinde izleyicinin ilgisini çekecek öğeler olarak görülebilir. Bu birçok mitolojik, tarihi ve fantastik karakter arasında gidip gelirken yine yerel kodlar karakterlerin söylem ve mizaçlarına eşlik etmektedir.

Genel teması komedi-aksiyon olan denemelerin dışında, psikolojik gerilim-aksiyon, erotik ve sadistik öğelerin daha da belirginleştiği ancak istemsiz de olsa gene komik öğeler içeren denemeler de karşımıza çıkmaktadır. **Üç Dev Adam** (1973) tam da bu tanıma uyan cüretkar bir örnek olarak karşımıza çıkar.



Yüzbaşı Amerika (**Aytekin Akkaya**), El Santo (**Yavuz Selekman**) ve Örümcek Adam'ı (**Tevfik Şen**) bir araya getiren filmde karakterlerin tasvirinde değişiklikler yapılmış olmakla birlikte yine karakterler dil, üslup ve davranış örüntüleri açısından oldukça yerelleşmiştir. Süre giden aksiyon ve gerilimle birlikte erotizm ve sadistik öğeler sürekli izleyiciyi uyarmakta; ancak yine aynı dikkatle izleyicinin ahlaki geleneksel değerlerinin sınırları çevresinde gezinmektedir. Bu açıdan bakıldığında kendi sınırları içerisinde türünün başarılı örneklerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ayrıca kullanılan polisiye öğelerle de kurgu güçlendirilmeye çalışılmıştır. Yer yer kullanılan hareketli sahne çekimleri ve müziğin kullanımı da izleyicinin ilgisini sürekli aktif tutacak biçimde kurgulanmıştır.

Film aynı zamanda izleyiciyi eril bir alanın içine de hapsetmekte ve kahramanların erkeksi güçlerini sürekli test ettiği bir mücadele alanı içinde gerçekleşmektedir. Erotik sahneler dışında feminen bir alan neredeyse yok denecek kadar azdır. Sonuçta kötünün sergilediği şiddet, sadistik bir eğilimle erotik bir nihayet bulmuş olur ve izleyicinin bilinç dışına geleneksel sınırlar içinde mahcup çağrılarda bulunur ve içindeki günah dürtüsünü kışkırtır. Aslında yapılan, izleyicinin *bilinçdışı*na seslenerek ve seyrin rahatlatıcı alanı içerisinde tüm kontrollerden kurtulmasını sağlayarak, bastırılmış tüm duyguların tüketileceği bir alan sunulmasıdır. Sergilenen cinsellik de bu bağlamda, iffet sınırları dışında şehvetle ilişkilendirilmiş ve kötünün karakterinde bir günah olarak sunulmaktadır aslında ve karşısında konumlanan ise yatak odası ile sınırlı ve mahrem bir alana hapsedilmiş, namusun korunduğu bir mülkiyet alanı olarak soyun devamını temsil eden bir cinsellik alanıdır. Aslında duvara yansıtılan izleyicinin bastırılmış cinsel dürtülerinin ve heveslerinin sado-erotik yansımasıdır. Bu anlamda izleyicinin fantezi dünyasının içine de kolaylıkla girebilmekte ve kendinden dolayımlyarak bastırılmış duyguların tüketilmesi için güvenli bir alan sunmaktadır.

Maskeli kahramanlar serisinin önemli örneklerinden biri de Kilink serisidir. **Kilink İstanbul'da** (1967) ile başlayan seri gördüğü ilgi karşısında devam filmleri çekilerek fantastik sinema tarihinde kült filmler arasına girecektir. **Yılmaz Atadeniz**'in bir gün vapurda giderken gördüğü İtalyan çizgi roman serisi **Kilink**'den esinlenerek çektiği bu filmde, Kilink iskelet kostümüne bürünmüş ama kadınların kostüme hapsolmasına rağmen dudakları için deli olduğu ve onları mutlu edecek birçok yeteneğe sahip, maço, eril bir anti kahraman olarak

sergilenir. Bu anlamda her ne kadar yerelleşse de sado-erotik kaynağına sadık kalındığı söylenebilir. Film, milliyetçilik ve Türkçülük ekseninde yerli çizgi romanlardan esinlenen tarihsel fantastik filmlerin aksine, yabancı çizgi romanlardan esinlenen süper kahraman filmleri geleneği içinde varlık bulur. Film aynı zamanda birden çok kahramanı da içerisinde barındırması açısından oldukça renkli ve dikkat çekicidir.

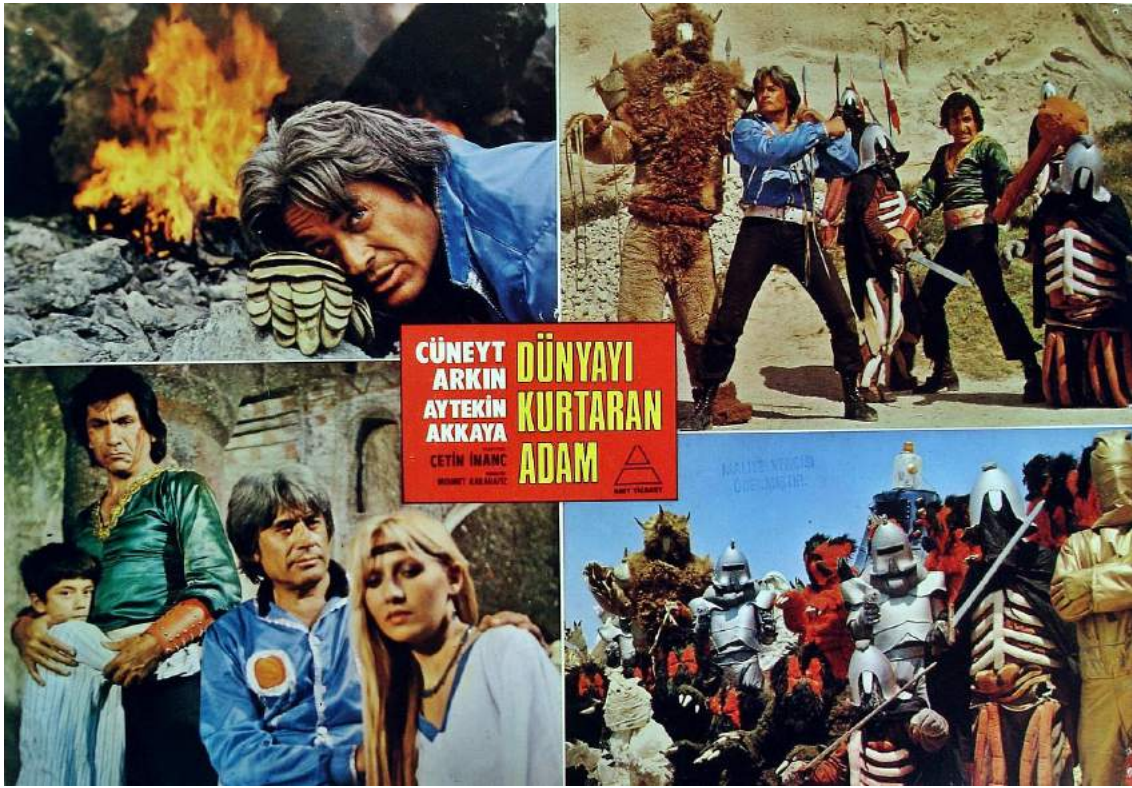
Bu örnekte de şehvet içeren cinsellik izleyicinin özdeşim kuramayacağı karakterlerle ilişkilendirilip aslında *günah* ve *modern* görünümüleriyle sunulur. Yine kahramanların arasındaki kadın erkek ilişkileri ise şehvet kavramından uzak bir sevgi bağı olarak kodlanır ve yukarıda sözü geçen sınırlar içinde tanımlanır. **Kilink**'in bu kadar ilgi görmesi, dahası kabul görmesi ve izleyicilerin değişik fantezileriyle örtüşecek sunumlarının üretilmesi, izleyiciyi farklı açılardan kendi bilinçdışı alanıyla yüzleştirirken, günah ve haz ikileminde bu bilinçdışı alanı da sürekli kışkırtması ardından da *düşsel* bir rahatlama sağlamasından kaynaklanmaktadır. Bir nevi rüya işlevi görür. Bu farklı formlar, aynı zaman da izleyicinin farklı bağlamlarda kendi öznel fantezi dünyasına erişerek onu yeniden üretebilmeyi de başarmıştır. Üzerindeki ilginin bir nedeni de farklı zihin dünyalarında çeşitli deneyimlerce yeniden üretime giren farklı formlarda sunulmuş olmasıdır. Karakter farklı formlarda yeniden yeniden okunabilmiştir. Kadın Kilink karakteri bile üretilmiştir.

Ses tonu, giydiği kostüm, erotizm ve aksiyon *yeteneği* ile döneminde oldukça ilgi gören **Kilink** bir seri olarak devam etmiş ve birçok devam filmi çekilmiştir. Bunlardan **Atadeniz**'in **Kilink İstanbul'da** ile iç içe çektiği **Kilink Uçan Adama Karşı'yı** (1967) saymazsak en ilgi çeken **Kilink Soy ve Öldür** (1967) filmidir. Belki de bu filmle Kilink'in sado-erotik karakterinin kendini tam olarak gerçekleştirmesi için bir olanak aranmış, hem de daha kabul edilebilir sınırlara çekilip kendinden daha kötülerle baş eden ve milli değerleri okşayan bir karaktere dönüştürülmüştür. Kilink karakteri maskeden kurtulmuş ve bilinir bir karakterle (**Yıldırım Gencer**) birleşerek üzerindeki ilginin daha da artması sağlanmıştır. Ku Klux Klan ve Nazi selamı karşımı bir göstergeyle biçimlendirilen mafyatik bir örgütlenme, Bond filmleri benzeri bir aksiyon, kılık değiştirme vb. filmi seri içinde diğerlerine göre daha belirgin bir izlenirliğe ve kurguya sahip kılmıştır. Ayrıca ilginç replikler, lakaplar ve özellikle de parolalar filme değişik bir tat katmıştır. Sonuna kadar kullandığı *erkekliği* ile kadınların aklını başından alırken, kendinden daha kötülere hesap sorup (vazifeli memur ve masumlarla işi

olmadığını, canilerle hesabı olduğunu da belirtir), Filiz ve çocuğuna yardım ederek, yasak ve olumlanmayan ilişkileri cezalandırması, Kilink'i bir anti kahraman olmaktan uzaklaştırıp izleyiciye daha da yakınlaştırma denemesidir.

### Uzay Çağından Galaksi Çağına

Fantastik Türk Sineması'nın izlediği yollardan biri de uzay maceraları ve fantastik uzay yolu uyarlamalarıdır. Bu tarzın en önemli örneklerinden biri *Dünyayı Kurtaran Adam* (1982). Film genel olarak 70'lerin sonunda başlayan *Star Wars* fırtınasının etkisi altında, onun bir esinlenişi olarak karşımıza çıkar.



Senaryosunu **Cüneyt Arkin**'in yazdığı filmin yönetmesi ise yine fantastik sinemaya damga vurmuş isimlerden biri olan **Çetin İnanç**'tır. Film başladığında dış sesin anlattıkları ilerleyen dakikalarda aslında neyle karşılaşılacağına dair izleyiciye ipuçları vermektedir. Anlatıcı bizi, zamanda konumlanamayacağımız galaksi çağı adında bir döneme götürür ve kendimizi post apokaliptik bir anda ütöpik bir evrende buluruz. Din-ırk-dil gibi insanları ayırıştıran tüm ayrımlar ortadan kalkmış, nükleer çılgınlık insanlığın sonunu getirmiş ve dünyaya ilkel bir yaşam egemen olmuştur. Ancak sürekli ve art arda verilen fiziksel kozmoloji

bilgileri, izleyiciyi şizofrenik bir teslimiyete kadar götürür. Evren yok mu olmaktadır ya da zaten yok mu olmuştur ve dahası Dünya nerededir gibi sorulara yanıt ararken *Star Wars* görüntüleri akıp geçer. İzleyici “*insan beyin moleküllerinin sıkıştırılmasıyla oluşan bir tabaka*”nın nasıl bir şey olduğunu düşünürken, birden bire kendisini galakside bulunan “*beyni olmayan*” Dünya düşmanlarının edindiği teknolojiyi nasıl bir entelektüel kültürel birikime dayandırdığını anlamaya çalışırken bulur. Aynı zamanda Dünya sürekli parçalara ayrılmakta ve bu düşmanı yok edecek bir süper kahraman aranmaktadır. Tabi ki bu kahramanın iki Türk savaşçı (**Cüneyt Arkın** ve **Aytekin Akkaya**) olarak karşımıza çıkması tesadüf değildir. Daha sonra bu düşmanın da Darth Vader uyarlaması Sihirbaz (**Hikmet Taşdemir**) olduğunu görürüz. Sihirbaz aynı zamanda insanlığın bilinçdışı alanını da temsil etmektedir. Bastırılmış duygular, ihtiraslar, kin kısacası insanlığın mevcut durumunun yıkımının cisimleşmiş halidir. *Star Wars* görüntüleri içine yerleştirilmiş sahneler içinde tamamen yerleştirilmiş bir fantastik serüven yaratılmıştır.



Uzay boşluğu içinde olduğu gösterilen ve arkadan gelen savaş gemilerinden kaçmak için pilotun (**Akkaya**) ‘*İnişe geçiyorum*’ deyip başını önüne doğru eğmesi, “*uzayın hızını aşma*” denemeleri, en zor durumda bile espri yeteneğini kaybetmeyen Hollywood aksiyon karakterleri rahatlığı, uzun dalga radyo hurdalarından yapılmış robotlar, Kapadokya içerisine yerleştirilmiş mısır görüntüleri ve patlayan kaya parçalarıyla bir absürtlükler silsilesi biçiminde ilerler.

Aslında resmedilen pozitivist dünyanın sonudur ki yaşlı Bilge (**Hüseyin Peyda**) de bunun karşısına konumlanan inanç ve daha duygusal bir alanın, doğunun temsili gibidir. İnanç yoksunu aşırı mekanikleşmiş insanlığın sonunu kontrolsüz ihtiras ve aşırı teknolojik ilerleme getirmiştir. Aslında bu, elinde bunların hiç biriyle rekabet edecek araçları olmayan doğulu duygusal bir iç çekişten başka bir şey değildir. Böylece izleyici için de tüm yetersizlikler içinde kendini iyi hissetmesi için bir alan açılmış olur. Bu aynı biçimde milli bir damara bağlanarak ulusal ayırt edici bir özellik olarak sunulur: İzleyici sıradan olduğu oranda kahramanlaşabilir. Çünkü inanç eksenli ve daha irrasyonel bir alana girdikçe dünyayı felakete sürükleyen tüm unsurlardan uzaklaşır, tüm zihinsel üretim araçları karşısında daha insancıl ve samimi bir takım özelliklerle donatılmış olduğu duygusuna kapılır. Kötülükleri yenebilmesi için gerekli olan tek şey “*atalarının medeniyeti ve inancı*”dır ve izleyici için de bu çok yalın ve basittir. Karşıtı ise pozitivist inanç sistemi ve aklıdır. Bunlardan uzaklaştıkça kahramanlaşır ve kendini bulur; özüne döner. Vardığı yer ise kendine özgü bir modernlik durumudur. Geriye ise tüm hesaplaşmanın gerçekleştiği, inançla biçimlenmiş fiziksel bir güç alanı kalır; kahraman bu inançla yoğrulmuş gücünü kullanır ve yarısı karartılmış görüntüyle Büyücü ikiye bölünerek film nihayet bulur. Ancak sonunda yine evrendeki her şeyin temeline insanı koyarak bir nevi modernist -ve aslında tüm yaşanan felaketlerin temelinde yatan kendi dışındaki tüm varlık alanlarına göre insanı kutsayan ve biricikleştiren- konuma yeniden dönüş yapar.

Uzay maceralarının bir başka şahane örneği ise *Star Trek* dizisinin ilk film uyarlaması olan *Turist Ömer Uzay Yolunda*'dır (1973). **Sadri Alışık**'ın dokuz filmde canlandığı Turist Ömer karakterinin son filmi ve *The Man Trap* (1966) adlı ilk sezon bölümlerinin bir uyarlamasıdır ve ortaya absürd bir komedi çıkmıştır. Zaten amaç da filmin senaristi **Ferdi Merter**'in (Dr. McCoy) bir röportajında da belirttiği gibi bir *Uzay Yolu* çekmek, daha doğrusu bir bilim kurgu çekmek değil, absürd bir komedi yapmaktır. Bunun için Turist Ömer karakteri filmin ana taşıyıcı karakteri olarak kurgulanır ve başarıya da ulaşılır. Dizinin genel karakteri korunurken, espriler ve makine-insan ilişkileri açısından tam bir yerel uyarlama olarak karşımıza çıkar. Dekor, makyaj ve olay örgüsü ne kadar saçma olsa da oyunculuk ve replikler oldukça başarılıdır. İstanbul-çevre mahalle ilişkilerinin taşındığı bir olay örgüsü, yine bu çevre insanının aslında taşra kültürüne sahip ama aynı zamanda da kent yaşamına adapte olmuş,

uyanıklaşmış insanının, kurallar ve hiyerarşi karşısındaki konuşlanışının ve hatta onu delip kendince yeniden kurgulayışının güzel bir anlatımıdır. Anlamlandırılmayan ve tümüyle yabancı olanın alaycı bir dille yeniden dizaynı gibidir. Turist'in Mr. Spock'ın mantık ve kurallarıyla olan mücadelesi aslında modern olanla geleneksel olanın mücadelesidir. Film izleyiciyi Turist'in yanına konumlandırarak bu mücadeledeki safını da belirler. Mr. Spock ve Turist arasındaki ilişki biraz da Kavuklu ve Pişekar izleri taşır gibidir.



## Gerçek Olamayacak Kadar Fantastik

Nihai olarak fantastik sinema karakterleri, üstün yeteneklerden yoksun, kendini temelde kaba bir kuvvetle var eden, yerel kodlara göre güncellenmiş bir durumda sinema dışı bir alana itilir ve kostümleri dışında fantastik olmayacak kadar gerçek karakterlere dönüşürler; tersinden bakıldığında ise gerçek olmayacak kadar da fantastiktirler. Bu karakterler o kadar gerçektir ki aslında, izleyici onlarla Süperman'e yolluk hazırlayan anne kadar dolayimsız bir bağ ve yakınlık kurabilir. Bu filmlerde izleyici, ne bedel ödemesi gereken politik bir alana çekilir ne de ona psişik ve entelektüel dünyasında anlamlandırması gereken karmaşık örüntüler sunulur. Bu tarzın underground bir alanda kendine bu kadar hayran üretmesi ve yıllarca üzerindeki ilginin sürmesinin de temel nedeni budur. Bu karakterlerin bir rol model olarak bu kadar kolay benimsenmesi ve gerçek hayatta karşılık bulması da o derece kolay olmuştur. Bu basitlik ve yalınlık popüler kültür tarafından hem kolay kabul edilmesi hem de kurulan yakınlık anlamında kendini yeniden üretmesi için bir temel oluşturmuştur. İçinde yaşadığımız toplumun kendini sanatsal araçlarla yeniden üretememesinin kökleri biraz da izleyicisini dönüştürmeyen aksine popüler alanı kendi kurallarıyla yeniden ve yeniden üreten ve kendini değişik nedenlerle ona mahkum eden bu ve benzeri örneklerle anlaşılabilir. Toplumun politik inşasında iktidarlara yıllar içinde eşsiz araçlar sunmuştur.

### Kaynaklar:

- Scognamillo, Giovanni. *Fantastik Türk Sineması*, Kabalcı Yayınevi, 2010.
- Tombs, Pete. *Fantastik Filmler-Uzak Doğu'dan Güney Amerika'ya*, Kabalcı Yayınevi, 2004.
- Gelgeç, Gökay. "Fantastik Türk Sineması -Drakula İstanbul'da (1953)", Sinematik Yeşilçam ([link](#)), 2012
- Yürür, Fatih. ". "Fantastik Türk Sineması -3 Dev Adam (1973 Three Giant Men)", Sinematik Yeşilçam ([link](#)), 2011
- Durdu, Serdar. "Türk Usulü Uzay Operası: Dünyayı Kurtaran Adam", Film Loverss ([link](#)), 2015
- "Ferdî Merter -Turist Ömer Uzay Yolunda'nın Seyir Defteri",Sinematik Yeşilçam ([link](#)) 2016
- Wikipedia ([link](#))



## SİNEMA GERÇEKTEN BİR ŞENLİK

İlker Mutlu

Gerçek bir kahraman gibiydi. Onu gördüm. Yangını bile gölgede bıraktı.

Dauphin'in üç muhafızı vardı: La Hire, La Tremouille ve Gilles de Rais. Gilles de Rais'i bileniniz var mı? Yok mu? Anlatayım o zaman. Gilles de Rais çok kötü birisiydi. Hem de çok. Gaddardı. Savaş sona erdiğinde, Breton'daki kalesine döndü. Uşaklarını çocukları kaçırmaları için köylere gönderdi. Onları hücrelere kapattı. Canı her istediğinde, aralarından birini seçer, canlı canlı bir fırının üzerine asar ve yavaş yavaş yanarak ölümünü izlerdi. Bazı geceler Gilles de Rais insanlar uyurken evlerini, çiftliklerini ateşe verirdi. Bütün ormanı ateşe verdi. Kalesinin en yüksek yerinden alev alev yanan evleri ve ormanı izlerdi. Herkes onun suçlu olduğunu biliyordu, ama hiçbiri onu suçlamaya cesaret edemedi.

Yeni sayı için “50 Yaşında” yazısı yazmak üzere bilgisayarımın karşısına oturduğumda birbirinden değerli yığınla başyapıtın, o 50 yaşına yeni basmış huysuz çocukların kağıttan şapkalarının altından o kocaman, sorgular, beklentili gözleriyle bana baktıklarını gördüm. Korktum bir anda, endişelendim. Karşımdaki '66 yapımı onlarca filmin her biri benim ayrı özellikleriyle çok sevdiğim, başucumdan ayırmadığım yapıtlardı. Birini diğerinden ayıramayacaktım. Ben de bir yazıya kaçını sığdırabileceksem, hepsine toplu bir doğum günü yapmaya karar verdim!

'66 gerçekten de ilgi çekici bir yıldır. Devrim yıllarının arifesindeyizdir, gençlik kıpırdanmaktadır, rock & roll başını almış yürümüştür. Vietnam Savaşı protestocusu grupları (15 Mayıs'ta Vietnam Savaşını protesto eden sekiz bin Amerikalı iki saat boyunca Beyaz Saray'ı kuşattı) desteklemek için başlatılan dans ve müzik gösterileri gibi aktiviteler, zamanla kendi yıldızlarını da yaratarak tüm dünyaya yayılacak ve bambaşka bir neslin doğmasına neden olacaktı; bugün 68

kuşağı dediğimiz nesildi bu. Gençlerin özgürlük arayışı ve ortaya atılan yeni, cazip fikirler ister istemez sinemayı da etkileyecek, dönüştürecek.

Ya bizde neler oldu o yıl? İlk işçi kafilemiz Almanya'ya vardı. Bu da sadece o işçiler için değil, sinemamız ve edebiyatımız için de ileride pek çok örneği yapılacak yeni bir konu, yeni bir sayfaydı. Yazar **Orhan Kemal** ve hemen ardından on beş yaşındaki bir ortaokul öğrencisi, komünizm propagandası yaptıkları gerekçesiyle tutuklandılar. Milli Türk Talebe Birliği, Komünizmi Telin Mitingi düzenledi. Polis mecliste arama yaptı!.. Neticede '66 kıvılcımının bize sıçraması için iki sene bekleyecektik!

Geri kalanında gençliğin beklemeyi seçmediği dünya, perdeleri klasiklerle ve zamanla kültleşecek filmlerle doldurmaya başlamıştı bile. *La Guerre est Finie* (Resnais), *Au Hasard Balthazar* (Bresson), *Le Deuxieme Souffle* (Melville), *Un Homme et Une Femme* (Lelouch), *Andrei Rublev* (Tarkovsky), *The Battle of Algiers* (Pontecorvo), *Blow-up* (Antonioni), *Closely Watched Trains* (Menzel), *Fahrenheit 451* (Truffaut), *A Man for All Seasons* (Zinnemann), *Persona* (Bergman), *Is Paris Burning?* (Clement) gibi klasikler üretildi.

*Alfie* (Gilbert), *Cul-de-sac* (Polanski), *Fantastic Voyage* (Fleischer), *Seconds* (Frankenheimer), *Tokyo Drifter* (Suzuki), *Harper* (Smight), *Khartoum* (Dearden), *Nevada Smith* (Hathaway), *The Wild Angels* (Corman), *The Diabolical Doctor Z.* (Franco), *Dracula: The Prince of Darkness* (Fisher), *Modesty Blaise* (Losey), *The Professionals* (Brooks), *One Million Years B.C.* (Chaffey) ilerleyen yıllarda kültleşeceklerini gösterime çıktıkları ilk günden belli eden yapımlardı.

Afrikanlı yönetmen Sembene *Black Girl*'ü, Wilder seyri hala çok keyifli olan incelikli komedi *The Fortune Cookie*'yi, Saura *La Caza*'yı, Leone *The Good, the Bad and the Ugly*'yi, Godard *Masculin Feminin* ve *Made in U.S.A.*'i, Nichols *Who's Afraid of Virginia Woolf?*'u, Richardson *Mademoiselle*'i, Wise *The Sand Pebbles*'i ve De Sica *After the Fox*'u hediye ettiler sinemaseverlere.

Western hızını yitirmemişti. Dmytryk *Alvarez Kelly* ile, Hathaway *Nevada Smith* ile eski tarz westernin daha ölmediğini, buna niyetinin de olmadığını ispatladılar. Spaghetti westernler zaten krallıklarını bütün dünyada ilan etmişti. Nelson *Duel at Diablo* ile westernne siyahi baş kahramanı (Sidney Poitier) getirdi. *The Chase* de (Penn) modern zamanlarda geçse de, anlatı yapısıyla, kovboy şapkalı karakterleriyle aslında bir westerndi.

Korku sineması hem klasikleşip hem de kültleşecek örneklerini saçmayı sürdürüyordu: *Picture Mommy Dead* (Gordon), *Dracula: The Prince of Darkness* (Fisher), *Eye of the Devil* (Thompson), *Rasputin the Mad Monk* (Sharp), *The Witches* (Frankel).

Rus filmleri Cannes'ın yıldızıydılar. Shapiro *Katerina Izmailova* ile ve Yutkevich *Lenin in Poland* ile festivaldeydiler. Shepitko da *Wings* ile son derece ayrıksı bir film katıyordu hazine sandığımızı.

Huston ilginç bir İncil uyarlamasına imza atıyordu: *The Bible*. Hitchcock potansiyeli olan ama kaçırılmış bir fırsat gibi duran *Torn Curtain*'ı, M. Anderson casus gerilimi *The Quiller Memorandum*'u çekti.

Her an sürprizlere gebe Japon sineması ilginç örneklerle temsil ediliyordu yine 1966'da: Teshigahara ilginç bilim-kurgusal gerilim *The Face of Another*'a ve Imamura harika bir komedi olan *The Pornographers*'a hayat verdiler.

Bizde Sadri Alışık'lı komedi filmleri (*Ah Güzel İstanbul*, *Efkarlıyım Abiler*, *Turist Ömer Almanya'da*, *Karakolda Ayna Var*) ve Yılmaz Güney'li Çirkin Kral filmleri (*Kerimo*, *Yedi Dağın Arslanı*, *Arslanların Dönüşü*, *At Avrat Silah*, *Burçak Tarlası*, *Çirkin Kral*, *Eşrefpaşalı*, *Hudutların Kanunu*, *Kan ve Kurşun*, *Kovboy Ali*, *Ben Öldükçe Yaşarım*, *Silahların Kanunu*, *Tilki Selim*, *Ve Silahlara Veda*, *Kibar Haydut*, *Yiğit Yaralı Olur*) yıla damgalarını vurmuştu. *Camoka'nın İntikamı*, *Malkoçoğlu*, *Fatih'in Fedaisi* gibi tarihi filmlerle *Hazreti Ayşe*, *Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi Belkıs*, *İbrahim Ethem İlahi Davet* gibi dinsel içerikli filmler kafa kafaya bir yarışa girmiştiler.

Alp Zeki Heper, her sinema yazarının bir gün bir kopyasını görmeyi hayal ettiği fantastik tutku filmi, lanetli ve yitik *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*'ne imza attı. Memduh Ün *Altın Çocuk*'la yerli James Bond furiasını başlattı. Osman Seden kalabalık bir yapım listesi içeren uzun sinema kariyerinin nadir başarılarından biri olan *Çalikuşu*'nu çekti. Yurtdışında sinema eğitimi görüp yurda dönen Haldun Dormen, filmografisinin yönetmenlik kısmının ürünleri olan birbirinden ilginç iki film çekti: *Bozuk Düzen* ve *Güzel Bir Gün İçin*.

Genel bir dökümünü yaptığım '66 yılının çocukları arasında unuttuklarım, benim bilmediklerim, dikkatimden kaçan başka nice nadide parça vardır muhakkak. Neticede tüm dünya üzerinde yılda kaç film yapıldığını tespit etmek halen oldukça güç. Burada adını andıklarımın birini seçip muma üfletmeliyim, ama o daha da güç.

Benim misyon edindiğim şey genel itibariyle Türk sineması üzerine yazmak, Türk filmlerini ve çalışanlarını hatırlatmak. Uzun vadede hedefim ise iyi bir Türk sineması tarihçisi olmak. Yine de bu sayılı bir istisna yapıp, bu defa bir yabancı filmi seçmek istedim anlatmak için. Zor bir seçim oldu, çünkü ben her filmde mutlaka sevecek bir şey bulurum. O yüzden de vaz geçmek zor olur onlardan. Evim bundan dolayı bir gün tekrar izlemeyi hep kurduğum yüzlerce filmle doludur. Yukarıda adı geçen filmlerin hepsini küçük kağıtlara yazıp katladım ve bir torbaya doldurdum. Kura sonucu şanslı (belki de benim elime düştüğü için şanssız!) film, **Tony Richardson**'ın *Mademoiselle*'i oldu.

*Mademoiselle*, **Richardson**'ın **Margerite Duras**'ın bir **Jean Genet** öyküsünden uyarladığı senaryodan filme aktarılan erotik bir dram. BAFTA'da en iyi kostüm ödülünü alan ve en iyi görüntü yönetmenliğine aday olan film, Cannes'da da Altın Palmiye için yarışmıştı. Dönemi için bile hayli cüretkar, deneysel bir anlatıyı tercih ettiğini söyleyebileceğim yapım, orta metraj bir giriş sonrası yaptığı uzun geriye dönüş ile de yapısına yakışan bir rota izliyor.

*Mademoiselle* (buradan itibaren *Matmazel* olarak anacağım), umutsuz bir aşkın psikopatlaştırdığı bir taşra öğretmeninin sevdiği adamı korkunç bir sona sürükleyişini anlatıyor. Film, Matmazel'in (**Jeanne Moreau**) bir manivela kolunu güçlkle çeviren ellerinin görüntüsüyle açılır.



Kadının ellerinde dantelli eldivenleri vardır ki onları film boyunca gerçekleştireceği her kötücül eylemde kullanacaktır. Ardından parlak rugan

ayakkabılarını ve düzgün ayak bileklerini görürüz. Sallantılı bir kalasın üzerindedir kadın. Buna rağmen korkmaz, sağlam basar ayağını.

Bunu izleyen uzak çekimde, aslında kadının ahşap bir su bendini açmaya çalıştığını görürüz. Uzakta ayrı bir yolda, ilahi söyleyerek, dini kıyafetler içindeki rahiplerin önderlik ettiği bir grup ilerlemektedir. Matmazel hırsla, sonuna kadar açar kapağı ve delikten yoğun su akar arka. Kadın hızla uzaklaşır oradan. Delilleri yok etmek ister gibi ayakkabılarındaki çamuru temizler file eldiveniyle. Ardından kırılık, ağaçlık bir noktada soluklanır. Bol çiçekli bir ağacın dalını koparır, büküp taç yapar kendine. O esnada ileride oturmakta olan yaşlı adamı görmemiştir. Adam ona seslendiğinde telaşla döner. Taç yaptığı dalın çiçeklerinden tek bir yaprak, tam gözünün altına düşmüştür ve bu haliyle bir palyaçonun sahte gözyaşını andırmaktadır.



Adam ona “Evlenen bir kıza takıldığında ona gelin çiçeği derler, ama o tomurcuklar bir daha meyve vermez.” der. Matmazel tadı kaçmış bir şekilde çıkarır tacını. Yaşı geçkindir ve adamın ettiği laftan alınmak için pek çok nedeni vardır. Oradan ayrılırken yolda otların arasına yaptığı yuvaya yumurtlamış bir kuş görür kadın. Hırsla yumurtalara uzandığında ana kuş kaçar. Yuvadan aldığı yumurtaları avucunun içinde zevk alarak kırar ve kabukları yine aynı keyifle yuvaya bırakır.

Yolunda ilerlerken rastladıkları insanları, avlanan balıkları, ekilen tarlaları kutsar dini kabile. Artık yorulmuş kabiledeki insanlar aralarında söylenirler. Özellikle köye gelen yabancılardan dertlidirler. Önlerindeki sancağı taşıyan da geçimini sağlamak için odunculuk yapmak üzere oğlu ve bir arkadaşıyla o Fransız

köyüne göçmüş yakışıklı İtalyan Manou'dur (**Ettore Manni**). Halk bir süredir etrafta çıkarılan yangınların failinin o olduğunu düşünmektedir.

Matmazelin serbest bıraktığı su yolunu bularak coşmuştur. (Bu ark ve suyun akışı sahnesi bu filmde birkaç sene önce Berlin'de Altın Ayı alan filmimiz **Susuz Yaz**'ı (Metin Erksan, 1963) getiriyor akla ister istemez!) Su taşarak köye dolar ve



ayın nedeniyle boşalan köyün hayvanlarının, ağıllarının etrafını alır. Köyde kalan tek kişi olan cüce, ahaliye felaketi haber vermeye koşar. O esnada evine dönen Matmazel süratle dairesine çıkar ve kapıyı kilitleyip odasında bir sandalyeye oturur, gevşer.



Matmazelin sade odasında aynalar önemli yer tutar. Orada geçen çoğu sahnede Matmazel'in kendisi ve aynadaki yansıması birlikte yer alır. Bir sahnede bir köylünün belirttiği gibi, Paris'te olsa yüzüne bile bakılmayacak olan ama köylük yerde şehirli duruşu ve okumuşluğuyla el üstünde tutulan, saygı gören bir kadındır Matmazel.

Cüce kilisenin çanını çalarak uzaktaki ahaliyi uyarmaya çalışırken, Matmazel sakince ayakkabısını değiştirir ve kirli ayakkabısını dolabına yerleştirir. Matmazel'in evinde her şey çok düzenli, organizedir. Matmazel saçını başını düzeltir ve tekrar dışarı çıkar.

Manou kurtarma çalışmaları esnasında herkesten gayretlidir. Biçimli vücudu, kuvveti ve ataklığı köyün kadınlarının da ilgisini çekmektedir. Olay yerine gelen Matmazel'in de tabii. Kadın uzak bir noktadan sessizce onun boğulmak üzere olan bir atı kurtarışını izler.

Bir süredir devam etmekte olan kundaklamalar ve ardından gelen su baskını köy halkını endişelendirmektedir. Faili bulmada çaresiz kalan polise de öfkeli dirler. Ve kimse köydeki tek okumuş kadın olan, okulun öğretmeni ve tüm kurumlardaki tek yazman, sekreter olan kadından şüphelenmez. Kadını bu psikopatça davranışa iten hem bulunduğu yerden ve içinde yaşadığı topluluktan ölesiye nefret etmesi, hem de dışarıya vurmaktan korktuğu, kendini bu yüzden yoran tutkusudur. Oduncu Manou'ya çaresizce tutkudur ve aslında bir yandan aşığı gördüğü bu adama olan hincini okulda onun oğlundan çıkarmaktadır. Bu da aslında kendisine hayranlık duyan gencin zamanla ondan nefret etmesine neden olacaktır. Genç asıl büyük hayranlığı babasına duymaktadır ve hatta bir an önce ona benzemek ister gibi, onun kocaman pantolonlarını giyer, belini iplerle bağlayarak.

Karakolda bu felaketleri kimin yaptığı tartışılırken bütün şüpheler Manou üzerinde yoğunlaşmıştır, fakat elde hiçbir delil yoktur. Büyük bir soğukkanlılıkla orada yazmanlık görevini yapan Matmazel ise Manou'nun olamayacağını savunur ve onun yardımı olmasa felaketlerin daha vahim sonuçlar doğuracağını söyler.

Film taşra yaşamını bir belgesel detaycılığında, oldukça güzel görüntülerle vermeye devam eder. Bu arada köylüler İtalyan'a olan kinlerini, güvensizliklerini ufak sataşmalarla dışa vurmaya başlarlar.

Filmde bir makyaj masasının üzerindeki çok açılı aynaların karşısında süslenir Matmazel. Yıllar yıllar sonrasının **Luc Besson** filmi *Nikita*'daki (1990) sahne

geliverir sinefilin aklına hemen. Orada yine böyle bir makyaj masası karşısında genç suikastçi Nikita'ya (**Anne Parillaud**) nasıl kadına benzeyeceğini öğretir Moreau. Bu arada Moreau Matmazel rolü için gerçekten ideal bir seçimdir.



Olması gerektiği kadar güzeldir ama her şeyiyle taşra olan o köyün ortasında şehirli görünümünü soğuk çehresiyle yansıtmayı rahatça başarır. Gece kırdı gezinir yeni bir planını hayata geçirmek üzereyken ve içmekte olduğu sigarayla taze çiçeklenmiş bir ağacın tomurcuklarını yakar büyük bir keyif alarak. File eldivenlerini yine eline geçirir ve defterinden kopardığı bir yaprağı yakarak tutuşturduğu samanlıkla bir ahır ateşe verir! Yangın sonrası o kağıdın bir parçasını bulan Manou'nun oğlu sabotajları Matmazel'in yaptığını anlar, ama bu sırrı sonuna kadar saklayacaktır.

Yanan ahırın söndürülmesi mücadelesinde kendini en fazla parçalayan yine Manou'dur ama bu defa da köylülere yaranamayacaktır. Daha doğrusu erkeklerine. Çünkü her olayda kadınların ona olan ilgisi artmaktadır. Matmazel'in de eylemlerinin tehlike dozajı gittikçe artmaktadır. Nihayet köyün hayvanlarının içme suyuna zehir karıştırır! Geri dönerken ormandan geçen yolu tercih eder. Alternatif bir Kırmızı Başlıklı Kız öyküsü seyretmekteyizdir o anda. Bir köylü uzaktan ona ormanın tehlikeli olduğunu, kurtların onu yiyebileceğini söyler ve güler. Bunu umursamayıp yoluna devam eden Matmazel, ıssız bir noktada, omzunda elektrikli testeresiyle geçen Manou ile karşılaşır. Bir süre şaşkınlıkla bakışırlar. Ardından Manou testeresini indirir ve kadına yaklaşarak oğlu adına özür diler. Bazen kendisine yardım etmektedir ve bu yüzden okula geç kalmaktadır. Kadın bunları dinlememektedir aslında. Gözü adamın bedeninde ve



atletinin altında kıpırdanan şeydedir. Manou gülerek atletini kaldırır ve beline doladığı yılanı çıkarır hikayesini anlatarak; onu güneşlenirken bulmuştur. Korkmamasını, zehirli olmadığını söyler.



Tam da zehir sahnesinin üzerine gelen bu sekans aynı anda kadınla erkeğin tehlikeli sona sürüklenişini de simgeler gibidir. Yılan şekline giren şeytan, Havva'yı kandırarak onu yasak meyveye yönlendirmekte ve eşiyle birlikte cennetten kovulmalarına neden olmaktadır adeta. Birbirlerine tutkuyla bakarlar ve Manou Matmazel'den yılanı dokunmasını ister, elini tutup yılanı yaklaştırır.

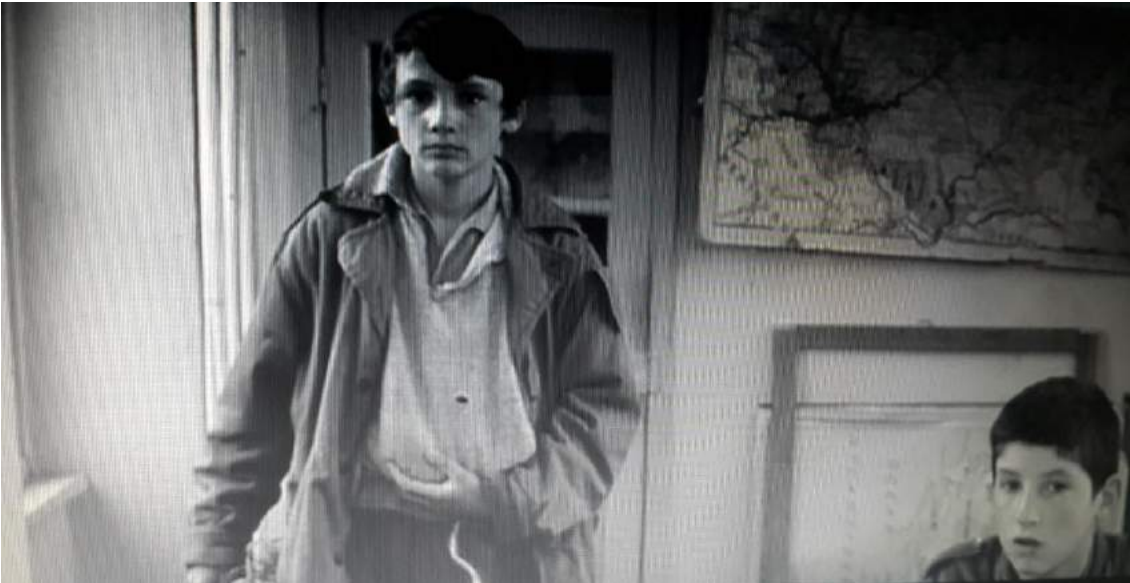


O esnada kadının parmağında zehir şişesinin zinciri takılıdır ve zehirsiz yılanın zehiri de işte gelmiştir! Kadın, hala bir miktar korku da olsa gözlerinde,

Manou'nun yılanı eline salmasına izin verir. Manou, ilk defa orada konuşmuş olmalarına rağmen onu daha önce de gördüğünü anlatır. Ve bu o şaşırtıcı, uzun geri dönüşün başlangıcı olur: Ormanda yeşillığe kendini bırakmış uyumakta olan Matmazel balta sesleriyle kendine gelir ve uzakta çalışan iki oduncuyu görür. Bulunduğu yerden onları izlerken diğer yandan kendini seyreden Manou'nun oğlunu fark etmez. Son anda onu görünce de telaşlanır ve kaçar. Uğradığı kahveci dükkanında onları sorar ve her sene çalışmaya gelen yabancılar olduklarını öğrenir. Kimi zaman bilerek, kimi zaman rastgele gerçekleşen karşılaşmalar, kadında Manou'ya yönelik, karşı koyamadığı bir tutkunun oluşmasına yol açar.



Çalışma arasında yorgun düşmüş uyuklayan Manou'yu uzaktan dikizlediği bir sahnede adamın bedeninde yakın çekimde verilen terli bölgelere yoğunlaşır bakışları ve titrer.



Evine dönerken yolda Manou'nun oğlunu görür ve onun da okula gelmesi gerektiğini söyler. Başta çocuğa ilgilidir. Ama Manou'nun köyün kadınlarının ilgisine karşılık verdiğini gördükçe hincını ondan çıkarmaya başlar. Bir süre sonra da psikopatça sabotajlarını yapmaya girişir.

Ve nihayet hikaye bıraktığımız yere, Manou'nun yılanı Matmazel'e gösterdiği patıkaya döneriz. Birbirlerinden etkilenmişlerdir. Ancak Manou'nun arkadaşının gelişile büyü bozulur ve yollarına giderler.

Köylü her olayda olduğu gibi, zehirlenerek ölen hayvanlarından da Manou'yu sorumlu tutmaktadır. Manou ise tüm bu olanlardan habersizce, evini geçindirmek için ormanda ter dökmektedir. Mola verip yola indiğinde, yine yolun ıssız bir noktasında Matmazel ile karşı karşıya gelirler. İssızlığın ortasındaki bu karşılaşma onları beklenen sonuca götürür ve yakınlaşır, tutkuyla sevişmeye başlarlar. Onlar kendilerini aşkın uçsuz bucaksız uzunlukta, yumuşak ve şefkatli kollarına bırakırken, çileden çıkmış haldeki çaresiz, hınçla dolmuş köylüler, polisin tutuklamayacağını anladıkları Manou'yu bulup, cezasını kendi elleriyle vermeye karar verirler. Köylüler gece boyunca ellerinde kazma, kürekle Manou'yu ararken çiftimiz onlardan uzakta, her şeyden habersiz, her türlü kaygıdan uzak sevişirler. Çıplak sevişmeler değildir bunlar. Ama alabildiğine erotik, fetişist sahneler akar gözümüzün önünde. Matmazel Manou'ya duyduğu bütün tutkuyu, adeta bir tapınma ritüelindeymişçesine ortaya serer. Onun ayakkabısına yüzünü sürer, gölgesine yatar.



Köylüler nihayet Manou'nun oğlu Bruno'yu ve ardından da iş arkadaşını bulup iyice tartaklar. Ama onlar da Manou'dan habersizdir. Polis nihayet ikisini de korumaya alır. Bruno polisin sorgusunda dahi, suçlunun Matmazel olduğunu itiraf etmeyecektir.

Otların, taşların arasında sevişmekten, sürünmekten kıyafeti yırtılan, saçı başı dağılan Matmazel, Manou ile birlikte, hala olan bitenin ayırında olmaksızın aynı patikadan geri dönerlerken dururlar ve Manou kadının ifadesiz, çamurla kirlenmiş yüzüne ertesi gün oğluyla birlikte köyden ayrılacağını söyler. O esnada postacı bisikletiyle yoldan geçer ve birlikte görünmemek için koparlar. Ancak Matmazel, postacı geçer geçmez Manou'dan kaçır. Kırgın, öfkeli. Köye vardığında insanlara Manou'nun kendisine tecavüz ettiğini söyler. Bu bardağı taşıran son damla olur ve erkekler köye dönen Manou'yu linç ederler.



Manou'nun arkadaşı, Bruno'yu da alıp memleketlerine dönmek durumundadır. Hazırlanırlar. Onlar ayrılırken Matmazel de gelen arabayla köyü terk etmektedir. Bruno'yla bakışırlar. Bruno, halkın gerçek kimliğini bilmeyerek çok sevdiği, saygı duyduğu ve o duyguyla, coşkuyla uğurlamaya geldiği kadına olan tüm nefreti tükürüğünde toplar ve arabaya savurur. Ayağında babasının pantolonu vardır ve bu defa belini uyduruk bir halatla değil, babasının kemeriyle tutturmuştur.

**Mademoiselle**, aslında atlanmış bir film. Gerçekten de zamanına göre hayli cüretkar erotizmi, cesur anlatım tarzı ve muhteşem siyah-beyaz görüntüleriyle dönemin pek çok başyapıtı ile yarışabilecek düzeyde bir film. Hele ki **David Watkin**'in doğa görüntüleri o derecede etkili ki filmin bir de renkli versiyonunun çekilmiş olmasını diliyor insan.

Filmde ses kullanımını da ayrı bir övgüyü hak ediyor doğrusu. Yönetmenin bunu özellikle istediği o derece belli ki ses kurgusu sizi o taşra köyünün ortasına atıveriyor. Bir sahnede Matmazel İtalyan oyuncuyla sevişirken dilini onun

sakalında gezdirir ve adamın sakalının hışırtısını çok net duyarsınız! Ses departmanında **Kevin Connor** ve **Peter Handford** varmış.



Yönetmenin Manou için ilk tercihi **Ettore Manni** değilmiş aslında. Erkek başrol için düşünülen isim **Marlon Brando** imiş ama takvimleri uyuşmamış. **Brando**'nun oyunculuğuna laf söylemek haddimize değil elbette, ama **Manni**'nin doğal, biraz da amatör işi oyunu filme çok yakışmış halde iken **Brando**'nun hesaplı oyunu ona tercih edilir miydi, bilemiyorum. Ancak erkek oyuncunun **Moreau**'yu bastırmayışının filmdeki gerilimi ve tutkuyu fazlaca açığa çıkardığını belirtmeliyim. Manni çok öne çıkmış bir aktör değil. Daha çok yan rollerde kendini gösteriyor. Ancak filmografisi oldukça kabarık. Yüzden fazla filmde rol almış. Bunların çoğu spagetti western ve gladyatör filmi. Bunda yapılı, düzgün fiziğinin de rolü var elbette. Oğul Bruno'yu başarıyla canlandıran **Keith Skinner**, bu filmin ardından bir Romeo ve Jülyet uyarlamasında rol almış ve sonra televizyon oyunculuğunda karar kılmış bir isim.

Yönetmen **Tony Richardson** (1928-1991), 1953'te tv dizileriyle başladığı kariyerinde hayli deneyim kazandıktan sonra, ilk sinema filmi **Look Back In Anger**'a 1961'de imza atmış. Neredeyse ölene kadar devam ettiği yönetmenlik hayatına **The Entertainer** (1960), **A Taste of Honey** (1961), **The Loneliness of the Long Distance Runner** (1962), **Tom Jones** (1963) gibi iyi filmler sığdırmış sanatçı.

İşte böyle. 50. yaşın kutlu olsun **Mademoiselle!** Ve tabii ki hiç eskimeyecek, hep aynı yaşta kalacak olan diğer çocuklar, sizlerin de yaşınız kutlu olsun. **Yusuf Atılgan**'ın **Aylak Adam**'da tarif ettiği insan olmak nasip olsun hepimize. On dakikalığına da olsa:

Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen biri değil, insanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş-on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsî yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar.

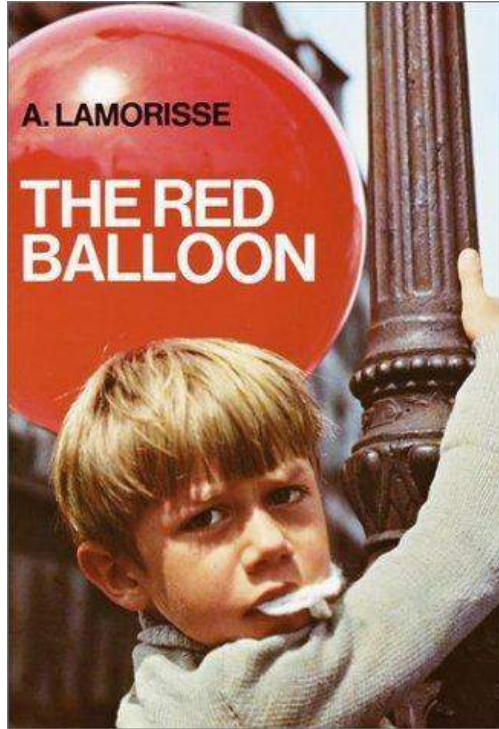
## GÖRÜNMEYEN MUCİZELER

Miray Develioğlu

Bizimdi taçsız otta en güzeli düşlerin...

### Geçmişin Merhabası...

10 yaşlarımdayken bir film izlemiştim. Yıllar sonra yerinin bende çok ayrı olduğunu anladığım canım filmimdi o benim: *Kırmızı Balon*.



Her çocuğun, gencin, yaşlının yalnızca 40 dakikasını ayırarak mutlaka izlemesi gerektiğini düşündüğüm bu filmi, birazdan, karşımda oturan tatlı hanımefendiyle paylaşacağım. Şimdilik meraklı gözlerle ne yazdığuma odaklanmış beni izliyor.

Biraz heyecanlı gibi. Sanırım bunda da babasının payı büyük. Film ile ilgili kendisine soru sorulacağını duyduğu andan beri biraz gergin Nehir. Ah babası... Oturduğu koltuktan aşağı bıraktığı ayaklarını sallıyor sürekli. Arada da örülü, açık kumral saçlarının ucundaki tokayı çekiştiriyor. 9 yaşında olmasına karşın yaşitlarından biraz daha ufak hatlara sahip bir kız o. Çok sevimli geliyor bu haliyle gözüme. Ben bunları yazarken Nehir endişeli bakışlarla bana bakmayı sürdürüyor. O halini görünce dayanamayıp daha fazla bekletmemem gerektiğini düşünüyorum onu.

-Nehir, bir tane çikolatam var. Paylaşmak ister misin benimle?

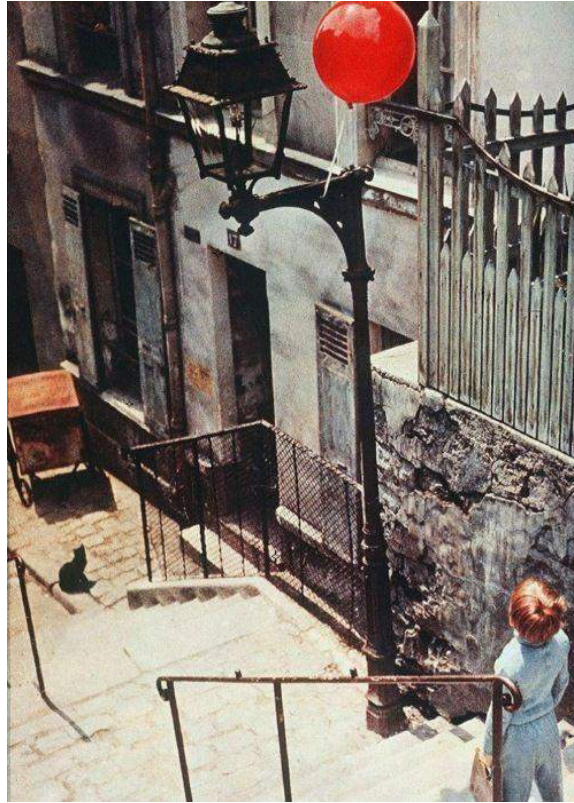
Bir cümle, bir parça çikolata... O gergin, asık suratlı halinden eser kalmıyor. Bu kadar işte, gülümsemeyi yeniden hatırlıyor bir çocuk. *Merhaba, Nehir.*

“Ooo, hem de en sevdiğimden galiba o.” diyor. Yanıma geliyor sonra. Çikolatayı ona uzatıyorum, Nehir ise çikolatayı ikiye böldükten sonra yarısını bana geri verip gülümsüyor. “Hadi artık başlayalım filme.” diyor sonra da.

“Olur” anlamında başımı sallayarak bilgisayarın oynat tuşuna basıp yanına dönüyorum.

3, 2, 1... *Kapat gözlerini.*

### En Güzel Hikayem...





Görünmeyen mucizeler, mutluluğun görünmeyen partiküllerinde gizlidir.  
*sokak lambasının ucunda dünyanın en tatlı kırmızısına sahip bir balon,*  
*kaybolmuş ve yalnız*

Özellikle de çocuklar için...

*çocuk onu görür görmez ufacak oluşuna aldırmadan tırmanıyor yukarı, alıyor balonu yanına başlıyor yürümeye. Minik elleriyle kavramış ipini... Ondan mutlusu var mı şimdi?*

Öyle olmasaydı küçücük ama muazzam hissettiren o mutlulukları şimdi de tadabiliyor olmaz mıydık?

*ve birden yağmur yağmaya başlıyor bir şehre. Islanıyor çocuk. “Hay aksi, balon...”*  
*Islanıyorsun çocuğum. “Şemsiyenizin altına balonumu da alır mıydınız?”*



*Küçücük bir çocuğun kırmızıya tutkusu bu. Ya neye olacaktı? Kurduğu bağın derinliği, saflığı ve masumluğunda yıkıyor Paris. Ve bir şehri sürüklüyor peşinden. “Ben gelene kadar balonumu tutar mıydınız?”*

Ama ne yazık, umutlarımızı, hatta belki de hayallerimizi körpecik zamandaki anılarımızda bırakıyoruz ve büyüdükçe takas etmeyi öğreniyoruz oyunlarımızı, dostluklarımızı, değerlerimizi, değerlilerimizi...

*sonra görüyor ki, seni seninle onu onunla, küçücük mutluluğunda bile yalnız bırakmayacak doyumsuz insanlar var bu dünyada. Olmayan bağların yarattığı küflenmiş boşluklarında kirlenen insanlardan arınamıyorsun. “Uç balon, uzaklara uç!” Oturuyor ağlıyor çocuk, yine temiz, yine saf. Onlarsa yalnızca geçip gidiyor senin kırıklarının üzerine basarak. Büyüyorsun çocuğum.*



Çoğunlukla da türlü pişmanlıklarımızın üzerine bi'soğuk su mahiyetinde “keşke yeniden çocuk olsam” diyoruz,

*ama bilmelisin ki ne kadar büyürsen büyü, rengarenk hayallerle doldurduysan dünyanı zamanın birinde hala bir umut vardır senin için.*

Olsan ya, olsam ya... Keşkelerimizi de geri sarabilsek ya, ip niyetine, “bi'soğuk su” yerine

*ben balonlarımı çoktan bıraktım boşluklara... Bronzlaşmış bulutlar maviye karışmıştı hatırımda.*



Ve çiçek açan beyinlerde geçse düşüncelerimiz yeniden, en fazlasından “saf” hallice. Olmuyor. Ama yine de şanslıyız, zaman acıyor halimize, boğulmadan yüzmeyi öğretiyor o sularda, niyetlice. Hatta, bazen öyle anlar geliyor ki, “mucize” dedirtiyor kendine. Ki onlar bizim isteklerimizin basit yansımaları sadece.

*köprücük kemiklerime tutunarak göz pınarlarıma dolduğunda bazen çocuk yanım, insan yarım, hıçkırıklarımı da duyuyor onlar.*

Yalnızca zamanın buharıyla buğulanıyor bazı anılar, onları hafifçe sil. Emin ol ki hepsi hala yaşıyor, olanlar sadece netleşir.

*uç balon, uzaklara uç. Biliyorum, hala bir umut var benim için...*

Uzaktan uzaklaşıp hakikate bulanıyorum,  
“Hazırım artık kanat çırpmaya. Dönsem derim... Dönsem geriye  
*şu an buradayım ve alabildiğine çoğulum.*

Bir an daha kalırsam burada, korkarım hiç dönemem diye...”  
*ama bil ki, yalnızsan en çoksun.*

*Çocuğum. Çocuksun.*

### “An”ı...

Aç gözlerini.

“Vayyy, ne güzel uçuyordu balonlar öyle”

Anlaşılan o ki filmi seviyor Nehir. Seviniyorum onu böyle mutlu ve heyecanlı görünce. Onunla aynı duyguları hissetmiş olmak güzel geliyor bana. Damağımda hala minik misafirimle paylaştığım çikolatanın tadı var. Bugün ne de güzel geçiyor böyle...

“Nehir, şimdi sana sormam gereken birkaç soru var. Kabul eder misin?” diyorum. Hiç ikiletmeden “Olur” diyor ve hemen ciddileşiyor. Onun beden dili benim için “hazırım” anlamına geliyor ve başlıyor görüşmemiz...

**Miray:** Filmi nasıl buldun Nehir?

**Nehir:** Bence çok güzeldi

**M:** Peki nesini beğendin filmin?

**N:** İııııı Çocuğun havada uçmasını beğendim (.) çocuğun bi kere ıııı adama balonu (.) tutar mısın demesi ve de balona emir vermesi çok komik geldi bana

**M:** Çocuk adama neden balonu tutar mısın dedi sence orada?

**N:** Benceee UÇMASIN DİYE (.) ve de o balonu çok sevdiği için o balonun kendisini bırakıp HİÇ GİTMEMESİ için

**M:** Sen de seviyor musun balonları?

**N:** Severim (gülüyor) ÇOO::K vardı benim

**M:** Peki, yine filme dönersem, beğenmediğin yerleri var mıydı filmin?

**N:** Yoktu:: hiç yoktu (gülüyor)

**M:** Filmi kısaca baştan sona anlatır mısın bana?

**N:** Şimdi ı:: bi kere bi tane çocuk var o çocuk ımm bi yere çıkıyo (.) balonu buluyo \*sonra balonu alıyo\* (.) ımmmm gidiyo sonra işte okul zamanı geldiğinde de sınıfın içine almıyolar onu o da bi tane adama balonu tut diyo (.) sonra işte ımm:: çocuk okuldan çıkınca da balonu geri alıyo yolda eve dönerken (.) balon ıslanmasın diye insanların şemsiyesinin altına girmeye çalışıyo (gülüyor) eve geldiğinde annesi balonunu dışarı atıyo ama balon gitmiyo (.) çocuk onu tekrar içeri alıyo sonra Bİ DE Bİ DE mavi bi balona aşık oluyo kırmızı balon mavi balonda onu takip ediyö (gülüyor) sonra öbürü takip ediyö (gülüyor) \*ama kötü olanı\* çocuğun çocukların bütün balonu ı:: patlatmaları oluyo sonunda. Ama en son balonu patlayan çocuğun o kadar üzülmesi yüzünden bütün balonların çocuğa geri gelip onu uçurmaları çok güzeldi

**M:** Filmden neler öğrendin?<sup>1</sup>

**N:** Filmden dostluğu öğrendim (.) Balonla çocuğun dostluğu çok güzeldi (gülüyor) sonraaa:: işte arkadaşlığın önemini anladım (.) \*Bu kadar\* (gülüyor)

**M:** Bu film neden çekilmiş olabilir sence?

**N:** Çocukların (.) dostluğun ı:: kardeşliğin ımm ne kadar güzel ve ne kadar önemli olduğunu anlatmak için bu \*filmi çekmişler\* bence

**M:** Filmi başka arkadaşına da tavsiye eder misin?

**N:** EDERİM

**M:** Peki neden, nesini tavsiye edersin?

**N:** Çünkü çok komik ve de güzel (.) dostluğun önemini anlatıyo

**M:** Şimdi biraz da senin zevkini öğrenmek istiyorum. Beğendiğin başka filmler neler?

---

(.) Anlık durma

Kelime: Kelimenin telaffuzu sırasında uzatılan ses

KELİME Konuşma içinde daha yüksek sesle söylenenler

\*kelime\* Konuşma içinde diğer kelimelere kıyasla daha alçak sesle söylenenler\*

\*Arkonaç, S. A. (2012). *Söylem Çalışmaları* (1.Baskı). Ankara: Nobel Yayıncılık.

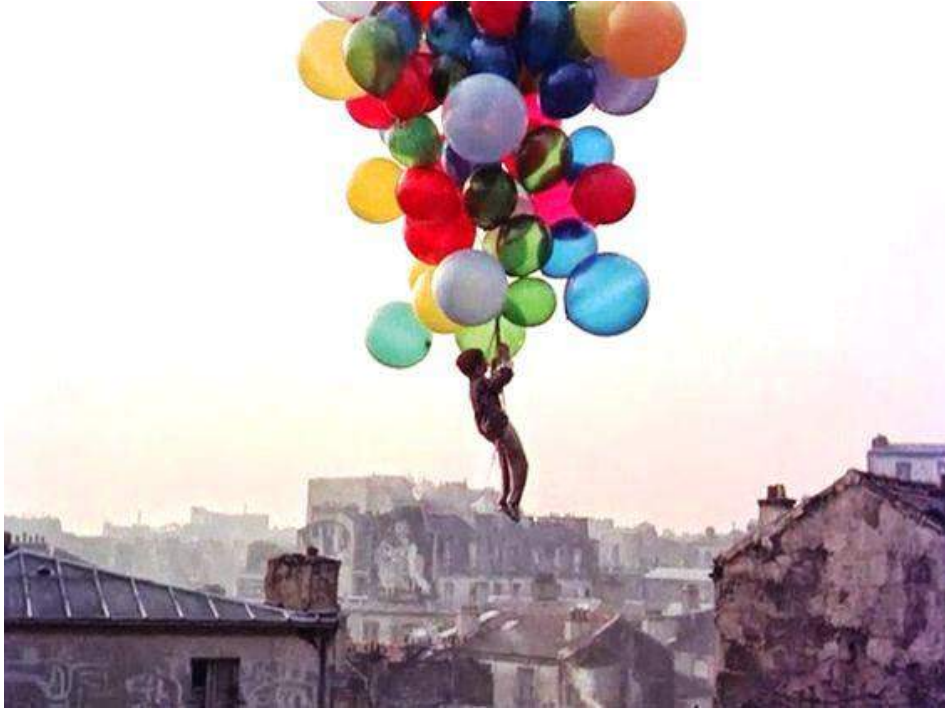
N: (.) *Karlar Ülkesi*, (.) başka:: ne olabilir *Alvin ve Sincaplar* (.) bi adı vardı onun (tam hatırlamıyor) başka: (.) sonra *Yukarı Bak* vardı. (.) bu kadar hatırlayabiliyorum (gülüyor)

### Sonra'nın Vedası...

Sorularım bittiğinde teşekkür ediyorum ona. Bitti mi bu kadar mıydı diyor bir yandan şaşırmış bir yandan rahatlamış bir halde. Ufak bir sınav bekleyen Nehir, durumun hiç de o kadar zor olmadığını gördüğünde çok zevkliydi diyor. Ve sanırım bu da benim bugünkü ödülüm oluyor.

Eve dönerken hala filmin etkisinde olduğumu fark ediyorum. Oysaki her sahnesi ayrı ayrı beynime kazılı, biliyorum. Güneş yok olurken ardına saklıyorum tüm düşüncelerimi ve iki tane balon alıyorum gördüğüm ilk kırtasiyeden. Hepimizin içini alabildiğine umutla ve hayalle doldurarak, onca bince sevgiyle gökyüzüne bıraktığı bir balonu olmalı bu hayatta... İşte tam da bu yüzden az önce, balonlardan birini Nehir ve kendim için onda gördüğüm binlercesinin adına bıraktım gökyüzüne.

*Gözlerindeki masum hayallerinden öpüyorum çocuk seni bu gece!*



“Hoşça git,” dedi tilki. “Vereceğim sır çok basit: İnsan ancak yüreğiyle baktığı zaman doğruyu görebilir. Gerçeğin mayası gözle görülmez.”

Küçük Prens unutmamak için tekrarladı:

“Gerçeğin mayası gözle görülmez.”



\*Banksy, Kırmızı Balonlu Kız

### Not

Yazıda adı geçen filmlerin orijinal isimleri, yönetmenleri ve yapım yılları aşağıdadır:

***Kırmızı Balon*** (Le Ballon Rouge, **Albert Lamorisse**, 1956)

***Karlar Ülkesi*** (Frozen, **Chris Buck & Jennifer Lee**, 2013)

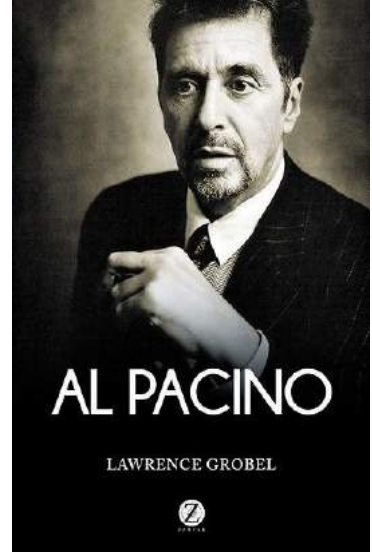
***Alvin ve Sincaplar*** (Alvin and the Chipmunks, **Tim Hill**, 2007) serial

***Yukarı Bak*** (Up, **Pete Docter & Bob Peterson**, 2009)

# AL PACINO

Lawrence Grobel

Çeviren: Merve Namlı  
Zodyak Kitap  
2015 / 303 sf.



Gazeteci-yazar **Lawrence Grobel**'in **Al Pacino** ile yaptığı, ilki 1979, sonuncusu 2005 tarihli röportajların derlenmesinden oluşan kitap, hem büyük oyuncuyu daha yakından tanımamızı hem de röportajların kapsadığı 26 senelik süreç içerisinde, onun birçok konuda değişen bakış açısını görmemizi sağlayan çok keyifli bir eser olmuş.

Benim gibi her Pacinoseverin, satır satır iştahla okuyacağı kitapta, **Pacino**'nun ilginç çocukluk anılarından şöhreti yakaladıktan sonraki yıllarda bile yaşamayı sürdürdüğü mütevazı hayatına, içindeki tiyatro tutkusundan sinema kariyeri boyunca yaptığı bazı tercihlerin sebeplerine kadar birçok ilginç anekdot ile karşılaşmak mümkün. Zaten bütün röportajları boyunca hissettiğimiz **Shakespeare** hayranlığı, kitabın açılış cümlesinde, **Pacino**'nun yönettiği üç filmde birine de konu olan **Kral III. Richard** alıntısı ile karşımıza çıkar, "Hayatımı bir oyuna adadım, ölüm tehlikesine dayanacağım."

Sayfalar ilerledikçe, aslında bu alıntının **Al Pacino**'dan bazı parçalar taşıdığını, başarısız bazı filmlerini tercih sebeplerinin arkasında, onun bu 'oyuna adanmışlığının' izlerinin olduğunu görüyoruz. **Pacino**, kariyerini geleneksel yıldız unsurlarıyla bezemektense, kendi pusulasıyla, ününü güçlendirmede çok etkili olmayan ilginç rollerde oynuyor, ancak bu onun oyunculuk sürecine olan tutkusunu canlı tutuyordu. Yönettiği diğer bir film olan **The Local Stigmatic**'de

(1990) belki de bu durumuna bir gönderme yapmıştır, “Şöhret ilk utançtır. Çünkü tanrı kim olduğunu biliyor.”

Sinema endüstrisi için bu kadar önemli bir isim olan **Pacino**’nun bu samimi sohbetlerinde ilginç bilgilere rastlamak tabii ki kaçınılmaz. *The Godfather* (1972) setinde, yönetmen **Coppola** dışındakiler tarafından başlangıçta istenmeyen adam oluşu, filmin büyük başarısından sonra *The Godfather II* (1974) için gelen teklifi, senaryonun ilk halini beğenmeyip, **Coppola** tarafından ikna edilene kadar reddedişi, *The Godfather III* (1990) filminin finalindeki meşhur ağlama sahnesinde, Michael’ın yaşadığı acıdan ve şoktan dolayı ciğerinden boşalamayan ağlama seslerinin, aslında **Coppola**’nın bir kurgu oyunu oluşu, *Serpico* (1973) filmindeki rolüne hazırlanırken **Frank Serpico** ile yaptığı ilginç sohbet, *Scarface*’deki (1983) rolüne hazırlanırken tuttuğu diyalekt koçu, bıçak savaşı uzmanı ve istediği vücudu elde etmesine yardım eden bir beden öğretmenin varlığı gibi keyifli bilgiler kitabı daha da akıcı kılmış. Tüm bunlar **Al Pacino**’nun biz sinemaseverler tarafından görünen yüzüne ait bilgiler olmasına rağmen, kitap boyunca **Shakespeare** tutkunu, sahnedeki **Al Pacino**’yu da çok yakından tanıma fırsatı buluruz. Bu iki **Al Pacino**’yu birleştiren üç farklı tiyatro oyununun sinema uyarlaması olan *Looking for Richard* (1996), *The Local Stigmatic* (1990) ve *Chinese Coffee* (2000), tiyatronun sinema formatında sunumu üzerine denemelerdir ve kendi ağzından şöyle tanımlanı: “Bu üç film çocuklarıma kim olduğum ile ilgili bırakabileceğim şeyler.”

Kitabı bitirince, çok sevilen bir arkadaşla yapılmış ilk ve son sohbetin bitmesinin üzüntüsü yaşanır. Ailesinin mafya işlerini onaylamayan sessiz sakin küçük kardeşten, abisinin ölüm emrini veren güç takıntılı bir adama dönüşen *Michael*, Küba’lı düşünce suçlusunu psikopat *Montana*, dürüst polis *Serpico*, eşcinsel banka soyguncusu *Sonny*, şöhret dehlizlerinde kaybolmamış, tutkularının peşinde mütevazı ve mutlu sayılabilecek bir hayat yaşamış yakın arkadaş **Pacino**.

İlk kez konuşabildiğimi hissettiğim yer sahneydi. Karakterler benim asla söyleyemeyeceğim, söylemek istediğim ve benim için özgürleştirici olan şeyleri söyleyebilirdi. Bu beni özgürleştirdi ve kendimi iyi hissetmemi sağladı. **Al Pacino**

**Gökhan Gökdoğan**

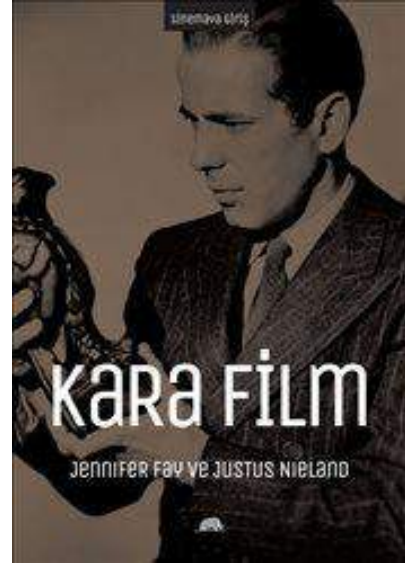


# KARA FİLM

## Sert Modernite ve Küreselleşme Kültürleri

Jennifer Fay & Justus Nieland

Çeviren: Ali Nejat Kaniyaş  
Kolektif Kitap  
2014 / 275 sf.



Kolektif Kitap'ın *Sinemaya Giriş* dizininin kitaplarından biri olan *Kara Film*, türe ayrıntılı bir bilgi kaynağı oluşturmaktadır. Amerikan sinemasıyla özdeşleştirilen kara filmin dünya üzerindeki yolculuğu kitabın ana konusudur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinemanın küreselleşen bir metaya dönüşümüyle kara filmin de Avrupa başta olmak üzere Asya ve Latin Amerika'daki örneklerine de değinerek uluslararasılık kültürüne analiz yapmaktadır. Ayrıntılı film incelemeleriyle türün ülkeden ülkeye farklılaştığı noktaları incelemektedir.

Kitap, kara filmin dünyada yaygınlaşmasını temelde üç sebebe bağlamaktadır: kozmopolitlik, Amerikanlaşma ve küreselleşme. Her bir öge neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde ülkelerin siyasi, toplumsal ve ekonomik tarihleriyle kitabın bütününe yayılmış şekilde irdelenmektedir. Kara film, modernitenin bir parçası olarak ele alınmıştır. Modernist sanatın kendi içinde yaşadığı değişimleri de ele alan kitap, toplumsal cinsiyet ve ırk olgularına da değinmiştir. Dolayısıyla türe çağdaş yorumlamalar da getirmiştir. Sanatsal ve toplumsal yorumlamalara ek olarak kara film teknolojisine de ayrı bir bölüm ayrılmıştır.

Kara Film ve Uluslararasılık Kültürü; Kritik Tartışmalar: Tür, Toplumsal Cinsiyet, Irk; Kara Film Tarzı ve Ölüm Sanatları; Kısa Bir Uluslararası Kara Film Tarihi isimli başlıklarıyla türe özgü büyük çaplı bir kaynak niteliğinde olan kitabın görsel kullanımı akıcı diline ket vurmaktadır. Sayfa tasarımına uymayan küçüklükte olan siyah-beyaz görseller yetersiz kalmıştır. Anlatıda bahsedilen eserlerin Türkçe isimlerinin metin içerisinde verilmek yerine "Filmografi" listesi olarak arka kısımda verilmesi okuyucunun işini zorlaştırmaktadır.

Gelişmiş ve akıcı dili ile okuma zevki yüksek olan kitap, türe dair şaşırtıcı ve ayrıntılı saptamalarıyla zengin bir kaynaktır. Küreselleşen dünyada küreselleşen sinemaya dair açıklamaları, çağdaş sinema kuramlarının izinden gitmektedir. Kontrolsüz şehirleşmenin doğurduğu tehlikelerle tematik açıdan beslenen kara filmin neredeyse tüm dünyada iş yapan bir tür olmasına çeşitli açıklamalar getiren kitap, yeterli bir kaynak olma özelliğine sahiptir.

Nurten Bayraktar

## HAREKETLİ İMGELER

### Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar

Andrea Sabbadini

Çeviren: Özge Yüksel  
Editör: Özden Terbaş  
İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları  
2016 / 196 sf.



Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı'nda yerini alan **Andrea Sabbadini**'nin *Hareketli İmgeler: Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar* isimli kitabı, **Özden Terbaş** editörlüğünde ve **Özge Yüksel**'in yetkin çevirisi ile, orjinal basımından (Routledge 2014) iki yıl gibi kısa bir süre sonrasında ülkemizde meraklı psikanaliz ve sinema okurları ile buluştu. Psike İstanbul Kitaplığı'nı, psikanaliz ve sinema alanında çıkardığı, dergimizde de tanıttığımız önceki iki kitabı ile tanıyoruz. **Sabbadini**'yi de bu kitapların ikincisi olan *Sinema ve Psikanaliz 2: Kayıp ve Zaman*'da yer alan eleştiri yazıları ile tanıyoruz. Hem Psike İstanbul'un psikanaliz ve sinema alanındaki yayınlarının sürekliliğinin bir göstergesi olarak, hem de bu dizi aracılığıyla daha yakından tanıştığımız alandaki uluslararası yazarlarla ilişkimizin süreceğinin bir habercisi olarak bu kitabı heyecanla karşılıyor, yayın dizisinin sinemada psikanalitik eleştiri kulvarına yapmayı hedeflediği katkılar için **Andrea Sabbadini**'nin doğru bir isim olduğunu vurgulamak istiyoruz.

*Hareketli İmgeler: Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar* isimli kitabında **Sabbadini**, daha önce çeşitli dergilerde yayımlanmış bazı yazılarını da dahil ettiği bir psikanalitik sinema okumaları seçkisi sunuyor bizlere. Kitabın alt başlıkları, **Sabbadini**'nin bu kitap için seçtiği ve psikanalitik çözümlenmeye uygun filmlerin kavramsal düzenlemesini, hem psikanaliz alanı uygulamacılarının hem de sinema yazılarında psikolojik çözümlenmelere düşkün okurların kolayca anlayabileceği yalınlıkta yansıtıyor. Kitabın altı ana bölümünde sırasıyla; psikoloji üzerine, fahişelik üzerine, çocuklar üzerine, ergenler üzerine, aşk üzerine ve skopofili üzerine filmler ele alınıyor. Her bölümün girişinde bu konular üzerine yapılacak çözümlenmelerde yararlı olan psikanalitik kavramları ve yaklaşımları akıcı ve özenli bir dil ile aktaran **Sabbadini**, okura bu tür filmleri ve farklı eleştirilen okumalarını değerlendirmesini sağlayacak gerekli kavramsal çerçeveyi ve araçları sağlıyor.

**Özden Terbaş**'ın ayrıntılı önsözü kitabın bu altı bölümünde yer alan filmler ve ilişkilendirildikleri psikanalitik kavramları oldukça iyi özetliyor. Bu editoryal giriş, kitabın yoğun içeriğini okuyucuların kendi ilgileri doğrultusunda sıralı olmayan okumalar yapmalarına olanak sağlayacak şekilde açımlayan bir kılavuz görevi görüyor.

Kitapta ana bölümlere geçmeden önce **Sabbadini**'nin de bir giriş bölümü var. Bu bölümde yazar “psikanalitik sinema” diye bir türün olmadığını ama bazı filmlerin içerikleri veya biçimleri/dilleri ile psikanalitik okumalara imkan verdiğini söylüyor. Kendisinin bu filmler arasından keyfi olarak yaptığı seçimler ile ortaya koyduğu bu kitapta niyetinin “bir dizi psikanalitik düşünceyi açıklamak ve analitik çalışmanın içerdiği bir hissi iletme amacıyla filmleri kullanmak” olduğunu ifade ediyor. Bu kitaptaki film eleştirilerini ayrık yapıyan tam da **Sabbadini**'nin alçakgönüllülükle vurguladığı bu “his” olsa gerektir. Uygulama içerisinden gelen deneyimli bir analistin gerçek analizanları ile etkileşiminde keşfettiği ve kimi zaman onlarla birlikte inşa ettiği bazı “his”leri kurmaca filmler dünyasının karakterleri ve anlatılarını anlamlandırmakta kullanması, film eleştirisinde psikolojik bakış açısına düşkün film izleyicilerinin gazete yazılarında zaten aramadıkları, akademik yazılarda ise arasalar da bulamadıkları derinlikte ve zenginlikte çözümlenmelere olanak sağlamıştır.

Kitapta yer alan bölümlerden ikisi, **Sabbadini**'nin bu kitabın iki ana kulvarı olan psikanaliz ve sinema alanlarına geliştirici katkı yaptığı bölümler olarak ön

plana çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, psikanaliz ve psikanalistler üzerine yapılmış filmleri konu alan birinci bölümdür. Bu bölümde analist-yazar psikanalizin ne olduğu konusunda yanlış temsillerle sonuçlanan bir dizi filmi ele alarak “uydurma psikanaliz” olarak adlandırdığı film sekanslarına eleştirel bir bakış sunar, alandan olan ve olmayan izleyicilere aydınlatıcı uyarılarda bulunur. Bu bölümde ele aldığı filmlerden biri olan **Postacı** (Il Postino, Radford, 1994) üzerinden yaptığı analiz ile de film içerisinde psikanalize doğrudan gönderme olmadan da bazı filmlerin psikanalitik okumaya uygunluğunu gösterir. Şair **Neruda** ile postacı Mario arasındaki ilişkide ortaya çıkan, yoğun ve düzenli kişisel ilişki olarak tasvir edilen bir olgunlaşma sürecinin, psikanaliz seansında ortaya çıkan aktarım/karşı aktarım etkileşimlerini yansıladığı üzerine bir okumadır bu. Psikanalitik kavramların film yapımında ve eleştirisinde nasıl kullanıldığı ve aslında nasıl kullanılabileceğini gösterdiği bu örnek okuma sonrasında kitabın diğer bölümlerini zihin açıklığı ile takip edebilir okuyucu.

Kitapta öne çıkan ikinci bölüm ise **Sabbadini**'nin skopofili üzerine filmleri ele aldığı altıncı bölümdür. Bu bölüm için yaptığı film seçimleri ve film okumalarını yönlendirdiği hedef ise sinemanın kendisidir. Gözetlemeci eylem ve öznelere konu alan filmleri mercek altına aldığı bu yazılarında **Sabbadini**, sinema izleyicilerinin ekran karşısındaki gözetlemeci konumlanmalarını hatırlatır ve bunun bir adım ötesinde, konusu gözetleme olan filmlerin izlenmesi/yapılması söz konusu olduğunda hem izleyici hem de sinemacılar için öz düşünümsel bir alanın ortaya çıktığından söz eder. İzleyici için gözetleyenleri gözetleme konumu, aynaya dönüşen ekrandan yansıyan kendi bastırılmış arzularımız ile rahatsız edici bir karşılaşma momenti yaratma potansiyeli taşımaktadır. Sinemacılar içinse bu tür filmlerde alımlayanların potansiyel konumlanması, “içsel gerçekliğimiz ve nesne ilişkilerimizin çatışmalı yönlerini temsil etmenin kültürel işlevini [ve sorumluluğunu] sergileyerek sinema aracına bir öz düşünüm şansı verir”. Sinemacının ve psikanalistin ortak sorumluluğu, cinsel deneyim, kimlik, davranışlarımızda normal ve patolojik olan arası sınırlar gibi duygu ve değer yüklü alanların temsilini üstlenen bu iki dilin alımlayanlar üzerindeki etkisinin farkında olması gerekliliğidir.

Doyurucu bir okuma deneyimi sunmayı hedefleyen bu tür derleme kitapların belki de tek sorunu niteliksel yoğunlukları nedeniyle yüklü kavramlar arasında kaybolma, zengin çağrışımlar içerisinde duygusal ve düşünsel izleği yitirme

tehlikesi barındırmalarıdır. Elimizdeki kitap bu açıdan da öngörüsünü yapmış, sonunda yer alan yönetmen biyografileri, ele alınan filmlerin listesi ve psikanalitik terimler sözlüğü gibi okuyucuya okuma deneyimi boyunca eşlik edecek gerekli bilgi ve kaynakları bütünü içerisine dahil etmiştir. Yine de okurlara önerimiz kitabın her bir bölümündeki yazılara hak ettiği değeri verebilmek için ilgili filmleri izleme, okuma, üzerine düşünme ve eleştirel tartışma için gerekli zihinsel ve zamansal yatırımlara hazır olmaları yönündedir.

**Seda Usubütün**