

sekans

sínema kùltürü dergísí

NİSAN 2017 | Sayı e4



Mavi Dalga / Vahşı
Orlando / Paterson / Andrei Rublev
G. W. Pabst - Pandora'nın Kutusu
Samurai Rebellion / Bauer
Dosya: Yeni Rus Sineması

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Nisan 2017, Sayı e4, 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 ve Koordinatörü

Gökhan Erkılıç

editor@sekans.org

Tasarım ve Kapak Düzenleme

Tansu Ayşe Timuçin

tansuaysetimucin@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

Orlando, Sally Potter, 1992

Katkıda Bulunanlar

Özgür Erdi Akbaba, Nurten Bayraktar, Ender Bazen, Ekin Eren, Tutku Mavi Erkılıç, Gökhan Gökdoğan, A. Kadir Güneytepe, Cem Kayalığıl, Violet Lucca, İlker Mutlu, Lucas Neves, Özer Önder, Halil Sanbur, Doğu Şenkoy, Mine Tezgiden, Seda Usubütün, Davut Zorbel

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

ÖNSÖZ NİYETİNE....

Sinemayı küçümseyenler ile ona olmadık misyonlar yükleyenler arasında yaşanan çatışma eşine az rastlanır bir cümbüş ortamı yaratır. Sadece filmlere odaklanıp sinemayı yedim yuttum sananların kafasının alamayacağı, kalbinin yaşayamayacağı bir dünya uzanır peliküllerin gölgesinde. Sesin görüntünün ahlakını bozması, yönetmenin cüzdan ile sanat arasında sıkışması sonucunda yaşanan sinemanın sanatla imtihanı, bazı filmlerin artistik değerinin paha biçilmezliğini daha gün ağarırken fark edenlerin görmezden gelinmesi bir yanda... Sinemanın sergilediği performansa mı onun zihin koridorlarında yarattığı performansa mı aşık olduklarını anlamak zor olsa da esrikliğin büyüyle uçuşa geçen düşünürler, eleştiri yazmaktan köşe bucak kaçınan ve dar kapsamlı çözümlerinin altında kalmanın psikozuyla çözümlenmeyi kutsal metinler yaratmanın tek yolu olarak gören akademisyenler, auteurist puanların artık en fazla genel ortalamadan geçmelerine şans tanıdığı yönetmenler öte yanda... ve uzayıp giden tren yolları ve de onlara aşına bakışlar...

Bir kitap: *Sinematografik Masal*. (çev: Tacettin Ertuğrul, Küre Yayınları, 2016, 208 sf.) Yazar: **Jacques Ranciere**... Nefes arayana nefes... Yeni dünyalar arayana yeni dünyalar... Bu çağa sıkışıp kalmak istemeyenler için... (Çeviri dili açık ve anlaşılır. Dizin keyfilikinin hizmetine teslim: Redaktör derken editörden de olduk der gibi.) Onun yeni veya yeniden açtığı koridorlarda biraz da biz dolaşalım.



Eisenstein evreninde montajın idealinin kurgusu olduğunu söylemek, sinemasının hareket alanının ve üstlendiği misyonun propagandayla sınırlandırılmayacağı ve onun her şeyden önce felsefi bir ürün olduğunu söylemek anlamına gelmez mi üstat **Ranciere**? Ve eğer durum böyleyse, bize bugün bile **Eisenstein**'ı konuşturan şey, onun her şeyden öte sinema adına ürettikleri değil midir? Nerde doğmuş ve neye koşullanmış olursa olsun, onun zihinsel çabasını yönlendiren en önemli şeyler bilgi açlığı ve sezgileri değil miydi? Sinema üzerine benzersiz emeğinin yakıtı ona duyduğu aşk değil miydi? O aşk yüzünden uğradığı saldırıları ve haksızlıkları unutmadık değil mi? Kalbini iflasa sürükleyen şey, hizmetinde olduğunu söylediğiniz siyasi rejim değil miydi?

Kısacası, adınız **Ranciere** diye, **Eisenstein**'ın estetik projesini komünist idenin yayılma olgusuna nasıl indirgersiniz? **Eisenstein**'ın üretimini **Brecht**'in teatral

temsilden temizlemeye çalıştığı şeyleri kullanmakla ve onların etkisini çoğaltmayı istemekle açıklamak ne kadar doğrudur? Sizin için meselenin sınırları bu mudur? Onun pratik arayışları, sinemaya aktarma olanağı verilmeyen düşünceleri ve filmlerinde ancak yer yer yoğunlaşan entelektüel sinema örneği uygulamaları teatral temsile veya komünist ideolojiye hizmet etmekle nasıl açıklanabilir? Daha önce sığ sulara masa atıp okyanus üzerine araştırmalar yapanlar olmuştu ama bu sizin yaptığınız sırtını sulara çevirdiği kıyıda oturup entellik yapmaya denk düşüyor. *Staroye i Novoye* üzerinden **Eisenstein** okuması yapmanın akla zarar bir iş olduğunu anında görecektir birikime sahip olduğunuza göre başka bir derdiniz olmalı! Kabul, o dert her ne ise cilalı bir gösteriye dönüşmüş durumda! Bir şeyi **Brecht** yapmış ta **Eisenstein** yapmamış, o düşünmüş de bu düşünmemiş diye gidersek, bundan açık ara zararlı çıkan **Brecht** olmaz mı? **Eisenstein** ilkler üzerine labirent tarzı bir serbest düşünce akımıyla üreten bir beyindi ve düşünceleri uçucu veya kalıcı, hatta saçma olsun, kendisinden başka bir adreste bulamayacaklarınız vardı. **Brecht**'te durum böyle mi üstadım? Sizin oralarda isimlerini hatırlayanın olmadığı veya yok sayılan Rus formalistlerine bakın; onun söylemlerinin ya özünü ya aynısını veya çıkış noktasını bulursunuz. Bu, onun önemini düşürmese de gerçek konumuna getirir.

Gelelim yabancılaşma, özdeşleşme, öykünme meselesine... Mesafe koymak salt atraksiyonla sağlanan bir şey olmasa gerek, ki değildir de; kaldı ki zihinsel sorgulama kanallarının uyarılması ve açık tutulmasının sağlanması bunun en gelişkin hali değil midir? Ağzından Brecht'ın sözcükler düşmeyenlerin filmleri nasıl seyrettiklerine ve onları nasıl yorumladıklarına yakından tanık olma şanssızlığını sık sık yaşayan biri olarak, bir **Eisenstein** filmine teslim olduğumu, çizdiği bir karakterle özdeşleştiğimi hatırlamıyorum. Gerisi sizin de bildiğiniz hikaye. Ama film seçimi konusunda **Ranciere**'in çok isabetli davrandığını, düşünce ve çıkarımlarını doğrulatma şansının en yüksek filmi seçtiğini söylemem gerekiyor. Ancak **Eisenstein** üzerine bir söz söylenecekse hedef filmin *Oktyabr* olması gerektiğini düşünüyorum.

Saptamalarınız devamında, **Brecht**'in tersine, **Eisenstein**'in görmeye, mesafe koymayı öğretmeye ve bunun eğitimini yapmaya hiç ilgi duymadığını söyleyip, ilkinin teatral temsili temizleme iddiasında olduğu özdeşleşme, büyüleme, soğurma gibi olguları sağlamayı ve etkilerini arttırmayı istediğini ekliyorsunuz. Bitmiyor: Komünizmi sinemayla deneyimleyen **Eisenstein** için, komünist bir sanatın bilinçlenmeyi hedefleyen eleştirel bir sanat olmadığı, yeni bir duyum oluşturmak üzere düşünce bağlantılarını imge zincirlerine dönüştüren esritici bir sanat olduğu düşüncesindedir. Mesele gayet açık ve anlaşılır durumda olduğu

için bir iki söz söylemek kaçınılmaz görünüyor: Yadırgatma kuramını bu derece dar bir alana sıkıştırmanız tanılarınızı sağlıksız kılıyor kanımca. Duyuma odaklanır, kapılarınızı gerisine kapatırsanız, duyumdur heybenize düşen. Esriklik yaratmaya gelince, zihinsel motivasyon otobanına çıkmadan önce adı esrime olsa da son istasyona uğramak yararlı olabilir. Bilinçlenme ve eleştirelilik konularına gelince, pusulalar aynı yönü gösterebilir de yolları tarif etmezler.

Brecht'in Marksist drama pratiğini sanatsal modernite ile özdeşleştirdiğini, yenilikçi ve dominant hayalleri eleştiren bu anlayışın komünizm düşerken hayatta kaldığını, **Eisenstein**'in ise komünist idenin yayılmasıyla özdeşleştirdiği estetik projesinden dolayı günümüzde bir koruma altında olmadığını yazarken, **Eisenstein**'in koruma altında olmadığını, bu korumanın ideolojik bir güçle özdeşlik kurup kurmamakla ilgili olduğunu nereden çıkarmış olabilirsiniz diye düşünüyorum. **Eisenstein** her şeyden önce kendisi tarafından koruma altındadır; acil durumlarda devreye girecek yeterince sinema kalemi de bulunur elbet. Ve emin olun ki sorunun kaynağı da çözümü de bir sinema insanına öncelikle sinemanın penceresinden bakmayı öğrenmekte yatıyor.

Ve bir iki not: Sinemanın modernizmi, modernizmin son halkası olarak içinde karşı modernist söylemler barındıracak üretim koşullarına ve olanaklarına sahiptir. **Eisenstein**'in yaptığı anti-temsili sanat mı, yoksa temsil öznelerini değiştiren-dönüştüren bir sanat mı olduğu sorusunu yöneltmenin tam zamanı olsa gerek.

Ranciere'in birbirine sık sık dokunan ve dolanan metinlerden oluşan kitabı en çok **Fritz Lang** ve **Roberto Rossellini** ikilisinden dem vursa da dört metnin kalıcı izler bırakmasından büyük keyif aldım. Bunlardan ilki yukarıda sırasını savdı, üstelik de geniş geniş. **Deleuze** üzerine olan, üstadın sinemayı devrim-zaman ayrımı üzerinden yaptığı dönemleştirmeye odaklanan metin, bu ayrımın taşıdığı sorunlar ve kusurlar konusundaki düşüncelerimde yalnız olmadığımı gösterdiği için doğrudan üstüme aldığım ve öğretici çıkarımlarda bulunmama neden olduğu için kişisel bir öneme sahip. **Godard** ve **Sinema Tarih(ler)i** üzerine yazılmış olana gelince, bu tür görsel deneme metinlerinin nasıl analiz edilmesi gerektiği konusunda model oluşturabilecek bir metin olduğu için değerli buldum.

Ve final: **Marker** ve **Son Bolşevik** (Le Tombeau d'Alexandre) üzerinden belgesel kurmacanın doğası ve olanakları üzerinde duran metin, adı Aleksandr olan önemli isimleri **Medvedkin** soyadlı Aleksandr'ın dünyasında harmanlayan ve coğrafyaları, zamanları, olayları birbirine ören sıkı bir deneme: Zamanımız için taşıdığı değeri bir yana bırakın, sinema sonrası çağlar için korunma altına alınması gereken türden.

Doğu Şenkoy

SEKANS

FİLM ELEŞTİRİSİ
FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

YARIŞMASI 2017

sekans
sinema kültürü dergisi



SEKANS
FİLM ELEŞTİRİSİ
FİLM ÇÖZÜMLEMESİ
YARIŞMASI 2017

Son Başvuru: 21 Mayıs 2017
yarisma@sekans.org

ayrıntılı bilgi için
www.sekans.org



gece
kitaplığı

KALKEDON



BAŞVURU YÖNTEMİ

Yarışma başvuruları, başvuru kategorisi belirtilerek (film eleştirisi veya film çözümlemesi) son başvuru tarihi olan **21 Mayıs 2017 Pazar** gününe kadar yarisma@sekans.org adresine yapılır.

DEĞERLENDİRME SÜRECİ

Ön Değerlendirme

Yazıların ön elemesini gerçekleştirecek olan Eleme Kurulu, Sekans Sinema Grubu yazarlarından oluşmaktadır. Ön değerlendirme kurulu tarafından yazıların değerlendirileceği başvuru kategorisinde değişiklik yapılabilir.

Ön değerlendirme kriterleri:

- Yazının yukarıda yer alan yarışma kapsam ve koşullarını karşılaması
- Yazının bilinen eleştiri ve çözümleme tekniklerine uygunluğu

Seçici Kurul Değerlendirmesi

Her iki yarışma kategorisi için ön elemeden geçen en fazla 10'ar yazı **Seçici Kurul** tarafından değerlendirilecek ve yarışmanın her iki kategorisinde birinci, ikinci ve üçüncülüğe değer bulunan yazılar belirlenecektir.

Seçici Kurul

Serdar Öztürk (Akademisyen)

Tunca Arslan (Sinema Yazarı)

Yaşar Hız (Yayıncı)

Mustafa Ertekin (Sinefil)

Seda Usubütün (Sekans - Sinema Yazarı)

SONUÇ DUYURUSU

Yarışma sonuçları **31 Mayıs 2017 Çarşamba** günü Sekans web sitesinde ve medyada duyurulacaktır. Ödül alan yazılar elektronik dergimiz SEKANS Sinema Kültürü Dergisi'nde yayımlanmak üzere değerlendirilecektir.

BAŞVURU YÖNTEMİ

Yarışma başvuruları, başvuru kategorisi belirtilerek (film eleştirisi veya film çözümlemesi) son başvuru tarihi olan **21 Mayıs 2017 Pazar** gününe kadar yarisma@sekans.org adresine yapılır.

DEĞERLENDİRME SÜRECİ

Ön Değerlendirme

Yazıların ön elemesini gerçekleştirecek olan Eleme Kurulu, Sekans Sinema Grubu yazarlarından oluşmaktadır. Ön değerlendirme kurulu tarafından yazıların değerlendirileceği başvuru kategorisinde değişiklik yapılabilir.

Ön değerlendirme kriterleri:

- Yazının yukarıda yer alan yarışma kapsam ve koşullarını karşılaması
- Yazının bilinen eleştiri ve çözümleme tekniklerine uygunluğu

Seçici Kurul Değerlendirmesi

Her iki yarışma kategorisi için ön elemeden geçen en fazla 10'ar yazı **Seçici Kurul** tarafından değerlendirilecek ve yarışmanın her iki kategorisinde birinci, ikinci ve üçüncülüğe değer bulunan yazılar belirlenecektir.

Seçici Kurul

Serdar Öztürk (Akademisyen)

Tunca Arslan (Sinema Yazarı)

Yaşar Hız (Yayıncı)

Mustafa Ertekin (Sinefil)

Seda Usubütün (Sekans - Sinema Yazarı)

SONUÇ DUYURUSU

Yarışma sonuçları **31 Mayıs 2017 Çarşamba** günü Sekans web sitesinde ve medyada duyurulacaktır. Ödül alan yazılar elektronik dergimiz SEKANS Sinema Kültürü Dergisi'nde yayımlanmak üzere değerlendirilecektir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	1
DUYURU	4
İÇİNDEKİLER	7
ELEŞTİRİ	
Mavi Dalga'nın Uzandığı <i>Mavi Dalga, Zeynep Dadak - Merve Kayan</i> Mine Tezgiden	9
O an / Kesişme Düzlemi <i>Vahşi (Wild), Nicolette Krebitz</i> Özgür Erdi Akbaba	21
ÇÖZÜMLEME	
<i>Orlando</i> Tutku Mavi Erkiç	27
Paterson İkizleri Seda Usubütün	35
Andrei Rublev: Ruhun Karanlık Mağarasında Ruhun Mükemmelliğini Aramak A. Kadir Güneytepe	43
ANISINA	
G. W. Pabst ve Unutulmaz Üçlemesinden <i>Pandora'nın Kutusu</i> Nurten Bayraktar	50
ARKEOLOJİ	
Çocuklar Gençler Filmler Ender Bazen	59
ANI – NOSTALJİ	
<i>Murtaza</i> İlker Mutlu	64

50. YAŞINDA

Samurai Rebellion / Jôï-Uchi: Hairiyô Tsuma Shimatsu

İlker Mutlu

75

100. YAŞINDA

Bauer'in 100 Yıl Öncesinden Kalan Mirası

Gökhan Erkılıç

85

SİNE - GÜNCE

Mit'ten Dram'a, Dram'dan Beyaz Perde'ye:

Pasolini'nin *Oedipus Rex* Filmine Biçim – İçerik Üzerinden Bir Bakış

Özer Önder

89

SİNE – GEZİ

Susuz Yaz İçin Yollarda...

İlker Mutlu

93

SİNEMA KİTAPLIĞI

Gerçek Bakış - Lacan Sonrası Sinema Kuramı, Todd McGowan

Davut Zorbel

101

Bela Tarr Sineması – Çember Kapanır, András Bálint Kovács

Gökhan Gökdoğan

DOSYA : YENİ RUS SİNEMASI

Çağdaş Rus Sineması:

Bir Hayalin Sonu ve Şu Anın Umutsuzluğu

A. Kadir Güneytepe

106

Sovyet Sonrası Rus Sineması

Nurten Bayraktar

116

Doğuya Yürüyen Gençlik ve Putin Siyaseti

Nurten Bayraktar

126

Faust: "Varoluşun Yitip Giden Anlamı"

A. Kadir Güneytepe

133

Aleksandr Sokurov (Söyleşi)

Lucas Neves ve Violet Lucca

139

MAVİ DALGA'NIN UZANDIĞI

Mine Tezgiden

Mavi Dalga

Yönetmen & Senaryo: Zeynep Dadak, Merve Kayan

Görüntü Yönetmeni: Daniël Bouquet

Sanat Yönetmeni: Nadide Argun

Müzik: Kim Ki O

Ses: Jeffrey Grieshober

Kurgu: Çiçek Kahraman

Oyuncular: Ayris Alptekin, Onur Saylak, Barış Hacıhan, Albina Özden, Nazlı Bulum, Begüm Akkaya, Sefa Tokgöz, Fehime Seven, Sude Aslantaş, Derya Durmaz, Cüneyt Yalaz, Tülin Özen, Banu Fotocan

2013 / 97' / Türkiye



Birbirimize sokulmaktan çekinmediğimiz, her şeyi birlikte yapmaktan bıkmadığımız, konuşmaktan yorulmadığımız, konuların tükenmediği, gülmeye doyulmayan zamanlar... O birlikte, topluca var olma hali ve isteği bir daha hiç o şiddette yaşanmıyor sanırım... Ergenlik, ilk gençlik, ilk aşk...

Mavi Dalga bu insanlık halinden yola çıkıp, 2010’larda, Anadolu coğrafyasında bir kentte, orta sınıf bir ailede genç kız olmanın kıyasına vuruyor. “Pertavsızı” sert, keskin, yakıcı yaralar yerine, sürekli sızlayan, arada kıvrandıran, öldürmeyen ama kimisini ondurmuyan, ince derin sıyrıklar üzerinde gezdiriyor. Bizi, tsunami yaşamasa da irili ufaklı dalgalarda boğuşmak durumunda olan lise öğrencisi Deniz’in, bir yaz sonundan diğer yaz sonuna kadar geçen süredeki değişimine, gündelik hayatındaki parçalar üzerinden, küçük harflerle tanık ediyor. Trajedilerle yaşlanan bu toprağın gözleri, yürekleri ve zihinlerine farklı yerden çentikler atan bu kadın filmi “nihayet bunlar da yansıyor perdeye” dedirtip, başka bir sağalma sağlıyor...



İlk sahnede bitmekte olan yaz, bazıları için yazlık bahçesinden uzaklaşan bisikletli arabalar, kaldırılması gereken halılar, son kez girilen deniz, yeniden zaman kısıtları ve sürüklenen başka mecburiyetler ama en çok da bunlar arasından sıyrılıp kavuşulan okul arkadaşları demektir. Ufaklıkların alınmadığı kışlık evin ergen odasında, kız kıza dip dibe oturulur, valizler birlikte açılır, yazın sahil deneyimleri sorgulanır. Yapışık yaşanan cep telefonlarının, internetin ve face’in eşlik ettiği bu ılık iç kıpırtılarının arasına hayalet gibi giren gelecek, üniversite sınavı görünümünde ve test kitaplarıyla kafasını uzatır. Dershane tripleri, kendini iyi saklayan rekabet ve kaygılar çoktan başlamıştır.

90’larda herhangi bir Anadolu kenti için hayal edilemeyecek olan buz pateni sahası, 2010’larda alışveriş merkezi ayrıcalığıyla kentlerimize adımını atmış,

çocuklarımızın ve gençlerimizin dünyasını aydınlatmıştır! Sıkıcı kentlerimizin kısır sosyal hayatında ufuk açıcı etkinliklere ulaşmak zor olduğundan, özellikle küçük kentlerin mecburi sosyalleşme mekanı olan alışveriş merkezlerinden birindeki buz pateni derslerine, minik kuyruk Defne de ablası Deniz tarafından sık sık bırakılır. Bu mekanlar bir taraftan da mutlu karşılaşmalara gebe ki, bunlardan biri gerçekleşir ve Deniz rehberlik hocası Fırat'ı uzaktan görür görmez, kardeşini hızlıca derse bırakıp, gizlice genç adamın peşine takılır. Küçük şehirlerin kaçınılmaz gerçeği adım başı tanıdık birine rastlamaktır. Dolayısıyla Deniz'in, etrafında dolaşmaktan yılmayan, yazlık ve okul arkadaşı Kaya'ya da bu esnada toslamasına şaşırılmaması gerekir. Ne güzel tesadüftür ki Kaya'nın bekar evi gibi kullanmaktan çekinmediği, artık orada yaşamayan halasının evi, Fırat Hoca'mızla aynı sitededir. Buluşulacak can dostlar Esra ve Gül de Kaya'nın evine çağırılır. Bu ev ziyareti elbette son ziyaret olmayacaktır.

Mavi Dalga özellikle de mizansenleriyle dikkat çeken bir film. İlk on iki dakikasındaki olay örgüsünü özetlemeye çalıştığım bu kısım dahi, jenerik bölümü de dahil olmak üzere, barındırdığı sahnelerin sinemasal içeriği ile, yalnızca diyaloga yüklenmeden, karakterler, birbiriyle ilişkileri ve içinde yaşadıkları iklim hakkında oldukça fazla veriyi izleyicisine bağırmeden aktarıyor.



Açılış sahnesinde eşyaların ve kapının arasından gördüğümüz Deniz, minik yardımcısı Defne'yi de yönlendirerek, yerdeki halıyı düzgünce yuvarlamaya çalışırken, kızların yüzünü görmediğimiz babaları elinde bir kilim bir sandalye, bu

coğrafyada, o halının üzerinden atlayıp geçmekten çekinmez. Defne kendini aşan beklentiyi karşılayamayınca, yapamadığını sinirle haykırıp, kendine komutları iletenin kolunu bir güzel ısırır. Yine yalnızca bacaklarını görebildiğimiz anneleri Nevin ise yazlığı hala kapatıp çıkamadıklarından, kışlıktaki mevlüte ancak yetişebileceklerinden dertlenmektedir. Ona göre işlerden denize girmeye vakit kalmamıştır. Ama izin bir şekilde koparılır... Bu sahnedeki mizansen film boyunca süregiden aile içi ilişkileri son derece iyi özetler. Etrafta ailesine dair bir şeyler yapıyormuşçasına dönen, girişimci ruh iddiasındaki genç baba; evde yapılması gerekenleri düzenleyip yürüten, işinin yanında gönüllü çalışmalarla da kendini bir şekilde gerçekleştirmeye çalışan genç dinamik anne; aslında ebeveynler arasında paylaşılması gereken, ancak baba oralı olmadığından annenin yalnız kaldırmakta zorlandığı yükleri -minik Defne dahil- en çok da cinsiyeti nedeniyle çaresiz devralan; ve bunun ancak taşıyamayınca ayırdına varıp öfkeyle itiraz eden; ergenlik sancıları arasında ayağına dolanan kız kardeşinin üzerinde, annesinden öğrendiklerini tekrarlayan Deniz; ablasına yetişme telaşında olan ve yaşı itibarıyla ablasından daha hızlı refleksler geliştirebilen Defne... Bu zincirde babasına yalnızca laf geçirmekle yetinmek ve geri dönen lafları da yutmak durumunda olan Deniz, en sonunda dönüp annesini ısırduğunda, bu öfkenin sebebi anlaşılmaz.



Anlaşılsa da belki işe gelmez, ya da yüzleşilmez... Defne'ninki şımarıklık, Deniz'inki ergenlik... Peki öfkeye sebep olan, tüm bu yükler ve beklentiler midir yalnızca? Ya konuşulmayanlar? Çünkü bu coğrafyada ebeveynlerin yüzleri değil, bedenleri

dolanır genellikle etrafta... Bir de o bedenlere sıkışan: zamanında yapılamadığından peşinde koşulanlar, kariyerler, hırslar, eziklikler, yorgunluklar, konu komşular, beyaz örtülere gizlenen tabular, “sana değil etrafa güvenmiyorum”lar... Dolayısıyla aslında onlar yoktur... Öyle arada bir ortaya çıkıp “Ne oluyor kızım, Esra’yla kavga mı ettiniz?”, “Tamam yavrum, söyle o zaman?” denince çözülüp, dökülmez ortaya her şey... ve tüm var olma, kendi olma, ruhunu, bedenini tanıma, anlama ağrıları, sorguları, kaygıları hadi denince, bir seferde, birine, kolayca anlatılmaz...

İşte o kafa karışıklıkları boşlukta sinsice salınırken, o kendini ifade etme, yargılanmadan dinlenme, tercihlerinin saygı, farklılığın ya da farklı olma isteğinin kabul görmesi, destek bulması arzuları, bir yankı, karşılık, cevap bulmak isteyecek ve kendine kuşkusuz başka muhataplar arayacaktır. O yankı evdeki yetişkinlerden ve etraftaki diğer kafası karışık arkadaşlardan gelemediği gibi sıklıkla okuldaki yetişkinlerden de gelmez, gelemaz. Orada bir de farklılıkları törpüleme makinaları devrededir çünkü... Okulda, kızların saçları gibi zihinler de toplanır ve çoktan seçmeli yarışında sıraya dizilir ancak... Ne kadar iyi konsantre olursan büyük karşılaşmaya, en fiyakalı şablonlardan birine kapağı atmaya başarsın ki seni kurtulmak istediğin bu çemberden daha büyükçe başka bir çembere taşıyın... Bu kafayla, o “en önemli yıl”lar, en büyük sınavların sonunun hiç gelmeyeceğini en iyi sen sezer ama hiç kimseye anlatamazsın... Bazen cama yapıştırılan bir yazı, bazen nasıl giyineceğini sessizce haykıran bir topluluk gibi farklı araçlarla her anını yargılamaya hazır olan toplumun içinde; herkesin çokbilmiş ve hep bir ağızdan ne yapıp ne yapmaman gerektiğini söylediği ama bu nutukların senin dertlerine derman olamadığı, bundan da acısı bunlara tabi olmaktan başka çarenin pek de olmadığı ya da atak tepkiler göstermenin çok kolay olmadığı zamanlar... Dolayısıyla Deniz, Esra ve Gül’ün hızla o diyardan uzaklaşma isteği boşuna değildir. Şiddetli gitme arzusu ya da kalma korkusu, bu şehirde babasının mağazasına saplanıp kalan bir delikanlının görüntüsü ve “iş kafası” da olmayan bir genç kız için ancak ona eş olunabileceği sezgisi ve düşüncesiyle katmerlenir. Ki bu, hele de bir kadın için, kendi tercih ettiği dünyayı hiçbir zaman kuramamak ve belki de şimdikinden daha sert tabiiyetlere ömür boyu mahkum olmak demektir. Bu koşullarda binlerce şanslı yaşıtı gibi Deniz ve arkadaşları da rehberlik formları ve rehberlik odalarından medet umar. Oysa bu kalabalık coğrafyada kendilerine ayrılabilir zaman kısıtlıdır. Perin, Esra, Gül, Deniz ailelerini, geçmişlerini,

kırgınlıklarını, hayallerini, beklentilerini o formlara, o odaya ve o zamana sığdırmalı, gizemli hocalarına dertlerini anlatmalıdır... Fen bilimlerinden sosyal bilimlere geçmeye, başka türlü sesini duyurmak oldukça zor olduğundan, muhtemelen sıra kendine geldiğinde bir anda karar veren Deniz'in cüretine, Fırat Hoca neyse ki dikkat kesilir ve derin sorumluluk duygusuyla, en kısa süre içinde kendisine zaman ayıracağını dile getirir...



Deniz'in rehberlik odasında yumurtlayıverdiği, Fırat Hoca'nın okuduğu Ankara'da, ODTÜ'de psikoloji okuma isteği, kızlarla birlikte İstanbul'da yaşama düşünden sapma demektir ki bu elbette kızlar arasında sitemle karşılanacaktır. Aslında ayrılık, farklılık ve rahatsızlık yalnızca buralarda değildir. Yaz dönüşü ev buluşmasından itibaren, tüm kermes gösterisi hazırlıkları, ev partisinde ortaya çıkan goblen krizi, yine bir alışveriş merkezi karşılaşmasında Fırat Hoca'nın Deniz'e verdiği telefon numarasının anlamı konuşmaları gibi durumlar boyunca, Deniz'in makyaj sorgulamaları, müzik zevki, yeme tercihleri gibi değişik konulardaki farklı seçimlerinde ve Perin'inin üçlü gruba dahil olmasından duyduğu rahatsızlığı sık sık dile getirmesinde kendini gösterir... Dahası Perin, farkında olarak ya da olmayarak, Deniz'e Kaya konusunda mı rakiptir, yoksa kızlar grubu içine getirdiği yeni soluk ve söylemlerle Deniz'in farklı duruşuna mı? Deniz evde ve dışarıda üstüne üstüne gelen tüm bu irili ufaklı olaylar arasında, hakikaten o grupla mı nefes ve yol almak istemektedir hala, yoksa sevgili arkadaşları da mı ona yüküdür aslında?



Bir de Fırat Hoca konusu vardır tabii... Gül sorar: “Nedir yani bu adamın olayı, niye hepimiz bakıyoruz bir senedir?” Aslında ilerleyen sahnelerde Perin ile birlikte kendisi verir cevabı: Adamın kimseyi takmadığı bellidir, öğretmendir ama sakalını kesmez, herkes öğretmenler odasında tikişır, o kendi odasında takılır, “otuzunda falan” kocaman adam... Herkes ona aşık olsun ekolü... Fırat varlığı, kişiliğini ortaya koyuşu, gençlerin hayatındaki fark yaratabilecek etkisi, işine ya da mesleğine yaklaşımı ile değil; tam tersi, ortalarda dolanıp aslında olmayışıyla, gizemli adam tavrıyla uyandırdığı merakla, yakışıklı ve de yalnız kovboy duruşuyla çekicidir. Red Kit ile büyümüş, kendini saran kaostan şimdiden yorulmuş, etrafındaki çokluklar gibi olmak istemeyen Deniz’i de, birçokları gibi, tam da buradan yakalar. Bu merak Deniz’i Fırat’ın kapısının önüne kadar tekrar götürür. Onu gören Fırat, evine davet etmekten çekinmez. Evde öncelikli konu Deniz’in psikoloji okuma düşüncesidir elbette, fakat hem tercih edeceği bölümler konusunda, hem de eşlik eden duygular konusunda kafası karışık olan yalnızca Deniz değildir. Aslında felsefe mezunu olup, şu an yaptığı işin tam adını dahi karıştıran hocasının da zihni bulanıktır. Öğrencisiyle arasındaki mesafeyi nasıl koruyacağını şaşırın Fırat, Deniz’in tereddütleriyle kendini toparlar ve onu evden gönderir. Deniz o akşam hayal kırıklığı ile evden ayrılacak, ne yaşadığını ise daha sonra anlayacaktır...

Ha felsefe ha psikoloji, psikiyatri, rehberlik olan; herkesin konjonktüre göre kolayca ya da mecburen öğretmen, rehber, danışman vs. olduğu; uzmanlık denen şeyin ya hiç olmadığı ya da kıymeti harbiyesinin olmadığı bir gerçeklikte, bu

rollerin de taşınamaması, dağılması, ezmesi, ezilmesi; en çok da genç zihin ve bedenlerin, o rollerin insafına kalması; sonuçlarıyla tüm taraflara farklı dozlarda acı çektiren bir salgın hastalık olarak *Mavi Dalga*'da da kendini böyle gösterir...



Ancak o gerçeklik içinde, bir noktada çarkların durması kaçınılmazdır. Bir şeyi sıyırıp atlatsa bir başkası o çarka dolanır, gaz, elektrik, su yani zamanın mavi damarlarının akımı kesilir. Peş peşe gelen tersliklerle Deniz için her şey durduğu gibi, herkes için yaşam durur, gemi karaya oturur... Bu durma halinde, Deniz'in "olay"ı da değişecek, artık fark ettiği seraptan kendini çekip, belki kararlılığını gördüğü belki de kendi tutkularını ve meraklarını gördüğü Kaya'ya doğru sürüklenecektir. Herkes için gemiyi yeniden harekete geçiren hangi adım, ödün, strateji ya da tesadüftür bilinmez ama Deniz için, gazı harıl harıl yaktıracak, suları güldür güldür aktıracak, etrafı ıslıl ıslıl parlatacak şey elbette yeni bir var olma hali, yeni bir umut, yeni bir heyecan, belki de aşktır... Bu enerji, işleri biraz rayına oturtup, Deniz'e bir de bebek doğumuna katkıdan kahramanlık payesini ekletince, epey badireyi birlikte ve karşılıklı desteklerle atlatmanın pekiştirdiği dostluk duygusuyla soluk en yakın deniz kasabasında alınır. Ergenliğin kıyılarında yürüyen dört genç kız, çocuksu coşkular, içtenlik ve bu defa açıklıkla gelen güven ve samimiyetle daha önce anlatamadıkları deneyimlerini de paylaşırlar... Nihayetinde koca bir yıl geçer, bu ders yılında büyük sınava girecek olan Deniz ve arkadaşları, büyük şehirde bir üniversiteye doğru onlardan önce yola düşen Kaya'yı, otobüsünde yalnız bırakmazlar...

Zeynep Dadak ve **Merve Kayan**'ın birlikte yazıp yönettiği 2013 yapımı **Mavi Dalga**, yönetmenlerinin ilk uzun metraj filmi. **Zeynep Dadak** ve **Merve Kayan**'ın küçük şehir deneyimlerinden yola çıktığı anlaşılan **Mavi Dalga**, birlikte yaptıkları ilk çalışma değil. 2009 yapımı **Bu Sahilde** isimli belgeselleri ile 2010 yılında İFSAK Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması En İyi Belgesel ödülünü alan yönetmenler, **Mavi Dalga**'nın ardından, 2014 yılında **Şimdi Herkes** isimli kurmaca kısa filmi de birlikte yönettiler. **Mavi Dalga** 2013 yılında, 50. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması'nda en iyi ilk film, en iyi senaryo ve en iyi kurgu ödüllerine layık görüldü.



Mavi Dalga, hem filmi takılmadan ilerleten olay örgüsü hem de karakterlerini, içinde yaşadıkları toplumu, kurumlarını, kurallarını, birbiriyle ilişkilerini, günümüz orta sınıf genç kız dünyasına düşen gölgeleriyle gerçekçi ve derinlemesine anlatabilen içeriği ile iyi kurulmuş, zengin bir senaryoya sahip. Ev içinde ve dışında bedeninin neresini ne zaman kapatman gerektiğini fısıldayıp duran kurallar; sokakta üzerine odaklanan gözler; bunlar arasında değişen bedeninin, göğüslerinin saklanması gereken şeyler gibi algılanması ve dik yürümek, yürüyememek Deniz ve arkadaşları üzerine düşen gölgelerin yalnızca bir kısmıdır. Her an üzerine de yapışiverecekmiş gibi duran “SENİ ORSPU” yazısı; “laf çıkarma” durumları, bu yüzden şehir değiştirmek zorunda kalmaları; uzun süren izin alma, verme pazarlıkları, yalvarmaları; güven yaratma ve yitirmenin ince tehdidi; ona karışma, buna karışmamaları; cinsiyetleri nedeniyle ev işlerinden

paylarına düşenler diğer izdüşümler arasındadır. Deniz tüm bu gölgelerin de beslediği sakarlıklarıyla, futbol, magazin, kermes gibi başlıklar altında karşımıza çıkan tüketim döküntüleri arasında yolunu bulmaya çalışırken, sigara, içki, araba, ev eğlenceleri ve elbette müzik, pek çok yaşıtı gibi onun da takıldığı büyümenin uğrak ya da kaçış noktaları arasındadır. Filmde bu noktada, kadın olmaya doğru değişen ergen karakterlerimizin yaşadığı süreci, şimdiye kadar bu coğrafyanın perdesinde -belki de maalesef ve mecburen- sıkça gördüğümüz endişe, korku, utanç, trajedi eğrisinden, merak uyandırması normal olan ve farklı karakterlerce farklı deneyimlenen bir doğal süreç çizgisine taşıyan senaryo ve sinematografiyi de vurgulamak gerekir.



Yazlık toplama sahnesi, kızların Deniz'in odasında toplandıkları sahne, Fırat'la Deniz'in evde olduğu sahne, Deniz ve annesinin kavga sahnesi, Kaya ile Deniz'in ev sahnesi gibi pek çok sahnede film, senaryonun yanı sıra, iyi tasarlanmış oyuncu devinimi, kamera hareketi ve aksesuar-dekor kullanımı içeren sağlam mizansenleriyle de güçleniyor. Genç kız evrenini, karakterlerin kafa karışıklıklarını, içinde yaşadıkları iklimin baskılarını ve birbirleriyle çatışmalarını iyi anlatan, dahası karakterlerine iyi oturan, fazlalıksız, akıcı diyaloglar son derece dikkat çekici ancak ne yazık ki yer yer altyazının yardımıyla anlaşılabilirler.

Diyaloglardaki başarı elbette oyuncu seçimleri ve yönetimindeki doğru kararların yanı sıra uzun süredir gerçekten arkadaş olan genç oyuncu kadrosunun dilinin, jestlerinin senaryoya ve filme iyi adapte edilmiş olmasıyla da yakından

ilişkili. Başrol oyuncusu **Ayris Alptekin**, farklı ruh hallerindeki beden dili, bakış yönleri, tonlamaları, özellikle öfkesinin dozu, karakterini dönüştürmedeki becerisiyle, Deniz'in mavi dalgasının hakkını iyi veriyor. **Albina Özden** (Esra), **Nazlı Bulum** (Gül) ve **Begüm Akkaya** (Perin) zamanının ve sınıfının genç kız temsilini tamamlamada Deniz'e oldukça iyi eşlik ederken, kendi karakterlerini de derinleştiriyorlar. Oyunculuk konuşurken, **Onur Saylak**'ın, Fırat Hoca'yı canlandırırken üzerinde durduğu ince çizgideki dengeyi de belirtmek gerekir. Çocuk oyuncu **Sude Aslantaş**'ın (Defne) keyif veren oyunculuğu ile **Barış Hacıhan** (Kaya) ve **Derya Durmaz**'ı (Nevin) da anmadan olmaz. Ayrıca ülkemiz son dönem sinemasının öne çıkan kadın oyuncularından **Tülin Özen** ve **Banu Fotocan**'ın verdiği hoş destek de dikkat çekiyor.



Kostüm, aksesuar, makyaj seçimlerinde olduğu kadar mekan seçimlerindeki renk, içerik, dekor tercihleri de atmosfer kurmada oldukça doyurucuyken, toplumsal verileri aktarma açısından da epey zengin. Deniz'in dünyasındaki rolüyle filme bulaşan müziğin kullanımı tempoda yer yer belirleyici. Deniz ve Fırat'ın evdeki sahnesi gibi önemli bir sahnede devreye giren asenkron ses görüntü kurgusuyla gelen çeşitlilik ve yerindelik, keşke bayramda Defne'nin kaybolduğu sahne gibi sahnelerde de, kurgudaki cesaretli tercihlerle yaratılsaydı diye düşündürüyor. Ölü zamanların duyguları, durağanlığının yer aldığı sahnelerin dağılımının yanı sıra gençliğin adrenalin arayışı ve coşkusunun yansıdığı sahnelerdeki, beden diline eşlik eden, kamera hareketi, müzik, ses ve kurguyla

yaratılan ritim filme iyi dağıtılmış. Fakat elektriklerin kesilmesiyle gelen öykü anlatımı sahnesindeki bir ev dolusu gencin sabrı, youtube video gençliği çağında oldukça zorlama duruyor. Bir de Deniz'in bebek doğumu esnasındaki kahramanlık rolü, eli kolu dolu evden çıkan annesine rağmen arabanın neden kapının önünde durduğu ve neden ambulansın beklenemediği gibi çok iyi cevaplanmayan sorular nedeniyle pek de sağlam görünmüyor. Yine de bu aksamalar, filmin oluşturmayı başardığı ergen evreni değerlendirildiğinde, küçük detaylar olarak kalıyor...

Neticede ilk gençliğe yaklaştırmayı, götürmeyi başaran **Mavi Dalga**, bize de dokunup, yeni kurbanlarını sallamaya doğru boşlukta ilerliyor...

O AN / KESİŞME DÜZLEMİ

Özgür Erdi Akbaba

VAHŞİ (WILD)

Yönetmen: Nicolette Krebitz

Senaryo: Nicolette Krebitz

Görüntü Yönetmeni: Reinhold Vorschneider

Kurgu: Felix Hüsken, Dirk Meie

Oyuncular: Lilith Stangenberg, Georg Friedrich

2016 / 97' / Almanya

Vahşi, Haydutlar (Bandits, 1997) ve *Tünel* (Der Tunnel, 2001) gibi filmlerdeki oyunculuğuyla bilinen Nicolette Krebitz'in yazıp yönettiği üçüncü filmi. 2007'de gösterilen *Yürek Karanlık Bir Ormandır* filmindeki gibi *Vahşi*'de de bir kadının hayatının bilmediği yönlerini keşfetmesini konu alır. Fakat bu kez karakterin keşfi, hayatındaki insanlara değil kendine yöneliktir. Genç bir kadın olan Ania'nın sınırlarından çıkması oldukça çarpıcı bir öykü ile verilir. Bu sebeple filmde tatmin olup olmadığını yönetmenin kendisine sormayı yeğledim.

Ania ev ve iş arasında gidip gelen basit hayatının bıkkınlığında, bir gün karşılaştığı vahşi kurttan çok etkilenir. Onu yakalamayı takıntı haline getirir ve sonucunda evinin bir odasında beslemeye başlar. Bu karar Ania'nın hayatını derinden etkileyecek ve değiştirecektir.

Film genç yaşında ilerlemeye çalışan bir kız olan Ania'nın gündelik hayatından kesitlerle başlar. Ania ait olmadığı bir hayatta yaşamaya çalışmaktadır. Dedesinin evinde, onun eski eşyalarıyla yaşamaktadır. Patronunun kızı keyfi hitapları, kız kardeşinin sadece resmiyette kız kardeşi olması, iş arkadaşlarının onu bir kalıba sokmaya çalışması Ania'nın hayatındaki iletişim sorunlarını ve açmazlarını gösterir ama Ania da bu hayata ait olmadığını farkında değildir. Baş karakter Ania'nın

yaşadığı hayat A'dan Z'ye net aktarılmıştır. Filmin başında Ania'nın kim olduğu, neden böyle bir kişiliğe sahip olduğu ve sonunda nereye savrulacağı anlaşılmaktadır. Ania'nın yaşamındaki en büyük eksiklik duygu kavramını bilmemesidir. Ania yediği yemekten, içtiği içecekten, baktığı yerden keyif almamaktadır.

Giriş bölümünde gösterilen Ania ve hastanede yatan dedesinin ilişkisi açıkça okunmaktadır: Aralarındaki bağ, ne Ania'nın ne de dedesinin yüzlerinde anlık bir kırışıklık oluşturmayacak kadar ritimsizdir. Ania her sabah işe ya da okula gitmek için çalan saat gibi sıkıcıdır. Bu hayatta bilmediği en büyük lezzetle karşılaştığı anda hem üşür hem terler. O an, bir insan hayatının manevi değişiminin başlangıç anıdır, yani ömrün keşif zamanlarından biridir. Nihayetinde Ania'nın ruh ikiziyle karşılaştığı andan sonra gelmişini ve geçmişini sorgulamadan, geleceğini planlamadan değiştirmeye başladığı görülür. Kurtla karşılaştıktan hemen sonra dedesini ziyareti sırasında o ana kadar suskun olarak gördüğümüz Ania'nın konuşma girişimi, hemen sonrasında aynada kendisini incelerken yüzünün derinden gülmesi, saçıyla oynaması ve hedefine kilitlenmesi öykülemeyi ilmik ilmik örür.

Ania değişmeye başlamıştır, bu değişim onu hedefine iter. Ancak hedefine giderken manevi mutluluk açlığı ile kuralların çok dışına çıkar ve suç işlemeye başlar. Kurdu elde etmek için her şeyi planlar, gerektiğinde hırsızlık yapar. Kurt onun hayatını daha en başından alt üst etmeye başlar. Kurdu kaçırma girişimi için hazırlık yapar. Avcılık ile ilgili araştırmalarının sonunda işine yarayan malzemeleri elde etmek için evindeki eşyalarla yaratıcılığını kullanır. Cebinden bolca para harcar, şirket aracını izinsiz kullanır. Bu bir tür avcılık olan işini daha da profesyonelleştirerek üç de yardımcı kiralar.

Ania'nın sistemli yaklaşımı planının başarıya ulaşmasıyla sonuçlanır. Ania istediğini almıştır. Nişan alarak üflediği uyuşturucu iğne kurda saplanır ve kurt sendeleyip yere düşer. Kurt yere düştüğü anda Ania da dizlerinin üzerine düşer. Aralarında doğacak olan bağı yönetmen o anda açıkça hissettirir ancak Ania bir bilinmeze girmiştir ve karşısındaki yabancı canlıyla nasıl bir iletişim kuracağı öngörülememektedir.

Yönetmen filmin giriş bölümünü adım adım vererek gelişme bölümüne izleyici için daha kolay iz sürebileceği bir zemin hazırlamıştır. Kurdu yakaladıktan sonra Ania'nın hayatı tekrar durağanlaşır. Ancak bu sefer daha farklı bir sessizliğe

bürünür. Artık hayatında kurt vardır ve Ania ona yaklaşma çabasıdır. Kurdu rahat izlemek için kendi odasının duvarına delik açar.

Yönetmen filmin giriş bölümündeki realist görüntünün aksine anlatımı hızlandırır. Anlatımın hızlandığı sahneler yer yer olağandışı sahneleri de kapsar. Örneğin, odasının duvarında açtığı delikten kurda attığı çiğ kıyma ile Ania da beslenir. Garip olan, çiğ kıymayı oldukça rahat bir şekilde yemesidir. Dolayısıyla filmin realist düzeni tersine çevrilmiştir. Gerçekçiliğin bozulmasının filmin üstünde kara bulutlar yarattığını düşünüyorum. Yalnız bir kızın bir kurdu yakalayıp evinde beslemesi yeterince çarpıcı bir öykü iken gerçekçiliği bozan sahneler ile seyircide yarattığı şok etkisi baltalanır.

Ania hayatına kattığı kurtla birlikte sığ bir biçim almış, hayatını daha da daraltmıştır. İşine düzensiz gitmektedir, kurdu iyi beslemek için bütün parasını iyi et almaya harcamaktadır, öyle ki kurt artık kendisini ikinci plana atacak şekilde bir takıntıya dönüşmüştür. En pahalı etleri kurda alırken kendisi sokaktaki yemek satıcılarında bulduğu artık yiyecek ve içeceklerle beslenir.



Durağan hayatını değiştirmek için Ania, kurdun kaldığı odaya kasklı ve korunaklı bir şekilde girme cesareti gösterse de istediğini elde edemedi. Kafasını duvara çarpıp yaralanarak kendisini dışarı atar. İronik bir şekilde bu durumu değiştiren kurt olur. Etrafı tırmalayıp ısırarak kurt, Ania ile kendisi arasındaki duvarı yıkararak aralarındaki engeli kaldırır.

Duygu yoksunu güzel bir kız, yabancı bir kurt tarafından zevk patlamasına itilir. Bu cinsel arzular, çok yalın bir biçimde verilmiştir. İçsel derinlik, mutluluk ve özgürlük Ania'nın orgazm olmasıyla ilişkilendirilir. Ania önce rüyasında kurdun onu tatmin ettiğini görür. Daha sonrasında ise kurdun hayvansal bir sevgi ve iletişim yolu olarak Ania'nın yüzünü ve boynunu yalamasından tahrik olmasını apartman demirlerinden sürtünerek kayması izler. Ania'nın arzularını ve canlanan duygularını tam olarak görüldüğü gibi anlatan bu sekanslara en iyi açıklama “*Ve tanrı kadını yarattı*” olacaktır. Bu görüntülere eşlik eden müzik parçası, sahne başlangıcı ve bitişine kadar eş zamanlı gider. **James Blake**'e ait olan *Retrograde* şarkısı sahne için sonsuz hazla yazılmış gibidir. Şarkı oldukça yumuşak tınılarla ve vokallerle beslenmişken sözlerinde bir kızın benliğiyle var olmaya ikna eder. Ania da yalnızlığının içinde kimsenin görmediği bir özgürleşmeyle bu sahnede var olur.



Ania'nın sonsuz uçuşa başlamak için durmaya niyeti yoktur. Önündeki tek ayak bağı iş yeridir. Ania'nın şirketten ayrılmasına ilk önce şiddetli bir şekilde karşı çıkan patron Boris, daha sonra istemeyerek kabul eder. İstifa yazısı için şirkete gelen Ania'nın ruh hali, derinlerde geziyormuşçasına doludur. Ania'nın kafasında son bir sürpriz vardır. Kurt ile metaforik evliliğinden önce bekarlığa veda partisi yapıyor gibidir. İstifa mektubunu sunmasıyla birlikte, Boris'in iltifatını bahane ederek Boris'le ilişkiye girer. Bu sahneler başta olmak üzere film birçok açıdan bir

kadın yönetmenin bakış açısından çıktığını belli eder. Genç bir kadının fantezileri, yaşadığı fiziksel sekse hiç benzememektedir. Dürtüleri uyanmış Ania, kendini iki kişiyle birlikte olmaya hazır hisseder. Uzun süredir Ania'yı arzulayan bir adam olmasına rağmen patronu onu tatmin edemez ve bencilce davranır. Patronuyla yaşadığı cinsel ilişki, Ania için aslında bir iğrenme duygusudur da. İlişkinin hemen ardından içindeki pisliği Boris'in masasının üzerine tuvaletini yaparak atar. Sonrasında ise bekarlığa veda partisinin üzerine sünger çekmek istemişçesine önce masayı sonra da odanın tamamını ateşe verir.

Artık her şey değişmiştir. Ania tamamıyla değişerek insandan uzak başka bir canlı olmuştur. Bu değişim onun yüzünde daha önce hiç görmediğimiz bir gülümsemeyi doğurur. Bu gülümseme sadece kurtla nefes alıp verdiği anlara mahsustur. Ania bir şekilde kendi hayatına yön vermiştir. Kız kardeşini eve kabul etmeyerek insanlara karşı tek başkaldırısını gösterir.



Filmin sonucu kolaylıkla tahmin edilebilir. Ania'nın kurtla birlikte eşsiz doğaya açılması artık kaçınılmazdır. Finalde Ania ve kurt yer değiştirir. Kurt bir derenin kıyısında tuttuğu bir fareyi götürüp Ania'nın önüne koyar. Ania da fareyi canlı canlı yer. Ania yabani olmuş, kurt ise evcilleşmiştir. Filmin gerçekçiliğinin bu kadar hızlı ve çarpıcı şekilde bozulmasının bazı pürüzlere sebep olduğu kanısındayım. Bir kurdun bir insanı bu kadar hızlı benimsemesi, bir insanın kurt gibi beslenmeye başlaması kolay geçişler olarak verilmemeliydi. Üstelik, Ania'nın kurt ile aynı yatakta yaşamaya başlamasından sonra, onu görenlerin yalnızca ufak tefek yara izlerini ve morluklarını garipsemesi doğal tepkilerin yetersiz yansıtılması bir yana,

inandırıcılık açısından sorun yaratır. Onunla ilişkiye giren patronunun bile Ania'nın koktuğunu belli etmemesi de ilginçtir: Ania bir süredir bakımsızdır ve pislik içinde yaşamaktadır. Anlatımda gerçekçiliğin sallantıya düşmesinin yanı sıra, filmin öyküsü, görsel ve işitsel oyunlara oldukça uygun olmasına rağmen bu yönlerden zayıf kalmıştır. Çekim açıları ve mekan kullanımı sıradan bir görsel gerçekçilik taşır.

Lilith Stangenberg baş karakter Ania'yı canlandırmada başarılıdır. Karakterin yüzüne yansıyan duygusuzluğu öykü ilerledikçe yer yer mutlu, yer yer histerik bir endişe ile gerilir. Yan karakterler yeterince açık değildir ve oyunculuklar sönük kalmıştır. Karakterlerin hisleri ve fikirleriyle ilgili çıkarımlar yalnızca eylemlerinde bulunabilir ve yeterli değildir. Psikolojik benliğini, toplumsal kişiliğini, çatışmalarını ve değişimini hissedebildiğimiz tek karakter Ania'dır ve şüphesiz yönetmen başkarakter başarısını özgürce verdiği sahnelere borçludur.

Hayatın sıkıcılığı ve çevresinin bencilliği içinde kalmış genç bir kadını farklı bir bakış açısıyla verdiği için yönetmen **Nicolette Krebitz** tebrik edilmeli.

ORLANDO

Tutku Mavi Erkılıç

Virginia Woolf hayat verdiği karakterleri zihninin algıladıkları üzerinden çizer. Aktardığı izlenimler arasında organik bir bağ vardır. **Orlando**, teması zamanın çok katmanlılığı, formu ise şiirsel düzyazı olan 1928 doğumlu romanıdır. *Roman a clef* (gerçek kişi ve olayların kurmaca görünümü altında sunulması) türündedir ve **Woolf**'un gösterişli **Vita Sackville-West**'e yazdığı, poetik düzyazı formunda bir aşk ilanıdır. Zamanı kronolojik olarak olanaksız bir genişlikte kullanmakla kalmaz, zaman blokları arasında sınırlar çizmeden dolaşır. İngiltere'nin en soylu ve nüfuzlu ailelerinden birinin mirasçısı olan şair ruhlu Orlando serüven dolu yaşantısına Kraliçe I. Elizabeth'in gözdesi olarak başlar. Arayışlar içinde geçen inişli çıkışlı dört yüzyıllık yaşamının ortasında bir dönüşüme uğrar. Karakterlerin psikolojisi mekanlarla birlikte görünür hale gelir, jestler ve sözler doğallıklarını korur. Geleneklerle çatışan insan, zamanın ruhunun daha güçlü bir biçimde görünmesini sağlar. **Woolf**'un dünyadan göçmesi zamanının ruhuna ayak uyduramamasındandır ancak Orlando zamanı sınırsızca yaşarken yazarı da beraberinde taşır. **Orlando** ve **Kendine Ait Bir Oda** (1929) romanları aynı zaman diliminde yaratılmış olmasının yanı sıra tematik açıdan paralellikler taşır: İlki zamanın sınırlamadığı bir özgürleşmeyi arzulayan bir fantezi iken ikincisi yazarlığın yaratıcı doğası üzerinden özgürleşmenin öğretisine odaklanır. **Woolf** **Kendine Ait Bir Oda**'dan erkek egemen dünyaya seslenir, feminist harekete klasik bir eser bırakır.

Woolf'un **Orlando**'su üzerine...

Uygarlığın barbarlık, barışın savaş, aşkın zayıflık, çekiciliğin yetersizlik, özentinin çaresizlik ve güzelliğin yoksunlukla olan ilişkisini bir kez daha görmüş ve bu kavramların çoğunlukla birbirinin yerine kullanılageldiğini bir kez daha anlamıştım. Yaşam bir yanılgılar yumağıydı ve yaşamı bir krizler güncesine çevirmemek için görmemek duymamak ve düşünmemek gerekiyordu. Oysa yaşama karşı başkaldırmadan ve gerçeğe karşı düzlükler kurmadan Orlandolar var olamazdı.

1949 yılında Londra'da doğan **Sally Potter**'ın kamerayla ilk tanışması 1963 yılına rastlar. 1974 yılında dans grubu kurar ve koreograf olarak ünlenir. 1979'da **Puccini**'nin *La Boheme* operasının serbest bir uyarlaması olan *Thriller* adlı kısa filmle yönetmenliğe adım atar. **Potter**'in filmografisinde öne çıkan filmler şunlardır: *The Gold Diggers* (1981), *Women in Soviet Cinema* (1988), *The Tango Lesson* (1997) ve *The Man Who Cried* (2000).

Ve Orlando...

Yönetmen-Senarist-Yapımcı: Sally Potter

Görüntü: Aleksei Rodionov

Müzik: Potter & David Motion (Handel) (Lirikler: Potter)

Kurgu: Herve Schneid

Oyuncu: Tilda Swinton (Orlando), Quentin Crisp (Kraliçe I. Elizabeth), Charlotte Vandery (Aleksandra Menchikova), Lothaire Bluteau (Khan), Billy Zane (Shelmerdine), John Wood (Archduke Harry), Jessica Swinton (Orlando'nun Kızı)

Bir İngiltere-Rusya-İtalya-Fransa ortak yapımı olan film aralarında Marseille FF 1992 En İyi Film & En İyi Kadın Oyuncu, Venedik FF 1992 İzleyici En İyi Film, Selanik FF 1992 En İyi Film & En İyi Kadın Oyuncu ve Felix 1993 Avrupa Genç Film ödülleri de bulunduğu çok sayıda ödülün sahibidir.

Orlando'nun 400 yıllık yolculuğu aracılığıyla İngiliz kültürünün kökenlerine, cinsel devrim tarihine, salon edebiyatının inceliklerine, savaş ve barışın çok bilinmeyenli denklemine, cinsiyet ve kimlik ilişkisine odaklanılır. Yüzyıllar içinde dekor, jest, kostüm ve aksesuar kombinasyonu içinde yol alırız. Potter kendi deyimiyle dönemleri kostüm, müzik ve şiirle aktarır. Tarihsel dönemler yedi ana sekans bloğu olmak üzere belirtilir.

1600 (Ölüm): Eliza parçasının androjen tarzda seslendirilmesi Kraliçe'nin değerini azaltmasa da cinsiyetçi ve ironik bir dokundurmadır. Parça kraliçeyi güzel ve kutsal olarak sunsa da Eliza coşku uyandıracak durumda değildir, bu durum görkemli teknenin önemli yolcusunun kimliğini ele verir. Elizabeth'in (oyuncu **Quentin Crisp**, bir erkek!) içinde elini yıkadığı ve Orlando'nun taşıdığı kase arınmaya vurgu yapar, bundan böyle Orlando geçmişinden arınır ve Elizabeth'in gözdesi olarak sadece ona ait olur. Eliza müziği yolculuğu boyunca Orlando'ya

eşlik eder ki bu durum Elizabeth'in koruyucu, güven verici ve kutsayıcı varlığının Orlando'da yer ettiğine dönük bir göndermedir.



I. Elizabeth çevresi hizmetçiler ve asilzadelerle çevrili mülkünü, sararıp solmaması koşuluyla Orlando'ya bırakır ve gözdesi olduğunu ilan eder. Kraliçe'nin köpeklerini gezdirmesine izin verilmesi Orlando için şeref ve ayrıcalıklı konumunu gösteren bir göstergedir. Elizabeth'in en sık kullandığı kelime olan "Come!" kraliyetin emir kipi olarak pozisyonu dolayısıyla sıradanlaşmış karakterlerle özdeşleşir. Elizabeth dönemi canlı ve çağırıcı renklerle verilir, sonbahar atmosferi baskındır: Kırmızı ve altın renkleri gücün simgesidir.

1610 (Sevgi): Victorian stili bir resimde Orlando'nun buz altında donmuş çiçekler ve meyveler arasında kadına dönüşmüş bir şekilde görünmesi aşk kurbanı olduğunu çağırır. Kraliçenin ve ailesinin ölümünün ardından Orlando Favilla ile nişanlı olmasına rağmen gönlünü Rus prenses Aleksandra'ya kaptırır.



I. James döneminde donan Thames nehri bu aşka kucak açar. Aşkınız için tavşan yerine kurt avlar, viski yerine votka içerim: Orlando'nun bu mecazına Aleksandra somurtarak cevap vererek hoşnutluğunu saklamasa da çabayı yetersiz bulduğunu gösterir. "Bir erkek yüreğinin peşinden gitmeli" sözü Orlando'nun kadınsılığını ortaya koyar. Favilla tüm bu olanlardan sonra Orlando'yu rezil ederek terk eder.

Panayırda Musa'yı denizkızlarıyla yatakta gösteren tablo hem arzuyu hem okyanusları aşma arzusuna gönderme yapar. Aleksandra'ya erkek çocukmuş gibi Sasha denmesi de cinsiyetçi bir şaka olsa gerek: Sasha'nın Londra'da bulunmasının nedeni erkek kardeşinin olmamasıdır.

Aleksandra son buluşmalarına gelmez. Kalbi kırık ve eli boş kalan Orlando derin bir uykuya dalar.

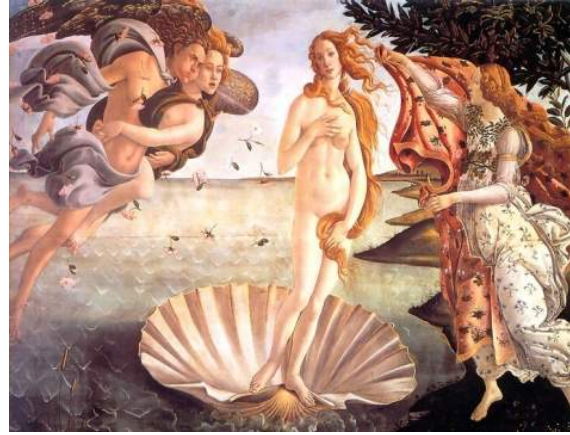


1650 (Şiir): Orlando uyanır ve kalbini teskin etmek için kendini şiire verir ama yeteneği olmayınca sonuç berbattır. Dönemin şair geçinenlerinden biri olan, Orlando'ya kol kanat geren ve tek derdi aylığa bağlanmak olan Nick Greene'in alay ettiği çocuk şiirleri yazar.



1700 (Politika): Orlando politikaya atılır: William of Orange ünvanıyla Orta Asya büyükelçisi olarak atanır. Khan ile ahbablığı sayesinde doğu kültürüne uyum sağlar. Archduke Harry onu kral adına ödüllendirir ama genç Khan ondan askeri destek ister. Bunun dışında, Doğu her koşulda teslimiyet ve bağlılığı şart koşarken, Batı için öteki gördükleri insan bile değildir. Orlando ölme ve öldürme arasında bir taraf olmak yerine uyumayı seçer çünkü kadınlık içgüdüğü hayattan yanadır. Uykusundan bir kadın olarak uyanır. Yatağını çevreleyen hakim renk, reenkarnasyona yönelik simgesel bir gösterge olarak kullanılan şafak mavisidir. Lady Orlando'nun kadınlığını ele veren sadece bedeni değildir, boynunu ve

bakışlarını bir kadın olarak kullanmayı çabucak öğrenir. Bu sahnede İtalyan ressam **Botticelli**'nin *Birth of Venus* tablosuna esprili bir gönderme vardır.



1750 (Toplum): Orlando bir salon güzeli olarak katıldığı Londra partilerinde aşagılanır. Yer yer elbisesinden taşan vücudu dışında sahip olduğu bir şey yok gibidir. Lady Orlando'nun döndüğü Londra'da giydiği elbiseler uygulanan baskı ve sınırlamaların simgesi olur. Orlando yeni kimliğiyle Londra'ya döndüğünde ünlü salon gevezeleri arasında can sıkıntısından patlar.



İngiltere ve İngiliz toplumu üzerine ironik taşlamaların hedefinde salon entelleri vardır: *Guliver*'in yaratıcısı **Jonathan Swift** ve şair **Alexander Pope**. İki konuşan kafanın ortak gevezelik alanı kadınlardır: *'Kadınların arzuları yoktur, sadece nazlanırlar.'* *'Kadınlar çocukların büyümüş halidir.'* *'Kadın dediğin süslerle donanmış aptal bir hayvandır.'* Orlando bu çevre kirliliğine duyarsız kalmaz: *'Siz şairler, her biriniz içinizdeki kadınsılığın verdiği ilhamla konuştunuz.'* Film Woolf'u sıkça dumura uğratan kendi zamanının entelektüel lafazanlarına da bir gönderme yapar.

Çulsuz olma riski taşıyan Orlando, onun evde kalmış ve acı çeken bir kız kurusu olarak ortalıkta kaldığını düşünen Harry'den evlilik teklifi alır. Böylece kadınlığı pazarlık konusu edilir. Orlando kendini dışarı atar, bahçede koşturmaya başlar.

Ancak o yeşil labirentte kaybolmak yerine kendini yeniden bulur. Metafor nettir: Her karmaşanın ardından sakinlik gelir.



1850 (Cinsiyet): Orlando baskıcı ve kuşkuyla bakılan Victoria döneminde rüyalarının erkeği Shelmerdine ile tanışır. Takip eden sahnede tren sesi duyulur, tren içinde bulunulan çağı simgeler, metonomi vardır: Tren görünmese bile trenin varlığını sesinden anlarız. Orlando'ya yolculuk üzerine sarf ettiği sözlerine bakılırsa Shelmerdine için bir kadın serüvenci ve sorgulayıcı olamaz. Anlaşılan o ki Victoria döneminin kadını, yakışıklı romantik erkek tarafından korunan ve kollanan, akıl verilmeye çalışılan melodram kadınıdır.

Orlando'nun Shelmerdine'in ayağını yıkaması bağlılık, fantezi ve aşkı temsil eder. Ama Orlando evlenmek ve her şeyini yitirmek ikilemi arasında kalır. Victoria yasalarına göre bir oğula sahip olmadıkça mülk sahipliğini sürdürmesine olanak yoktur. Orlando sallantıdaki aşk ve güç sağlayan miras yerine kendini tercih eder. Shelmerdine için gitmek geleceğe yol almak, kalmak ise geçmişte yaşamayı sürdürmektir, özgürlüğü için savaşmayı seçer ve gider.



1900'ler: Orlando savaş ortamında hamile kalır.

1992 (Doğum): Orlando sıradan, orta sınıf ama bağımsız bir kadın olarak kızıyla birlikte yaşar. Yazdığı romanı yayınevine sunar. Romanında çocuk erkektir ve bu

vasiyetin devamı için gereken koşuldur. Yazdığı metin üzerinde değişiklikler istenmesi, Orlando konusunda Potter'ın çektiği zorluklara dönük bir gönderme olarak da okunmalı.

Orlando yıllar önce yaşadığı malikaneyi ziyaret eder. Malikanenin kapalı olması ve bahçesinin örtülerle koruma altına alınmış olması geçmişin müzeliği olarak görüldüğünü ve artık ancak sergi amaçlı kullanılabileceğini söyler gibidir.



Küçük kızın kamerayla çekim yapması çağımızın görsel kültürüne dönük bir göndermedir. Ve **Jarman** sinemasına özgü bir motif olan şarkı söyleyen androjen melek Jarman'a selam yollar.

Final sahnesinde duyulan şarkı adeta Orlando'nun özgürlüğünün tutkulu bir çığlığıdır. Orlando'nun kendi kaderini kendi çizmesi, kendine yetebilmesinin yarattığı coşku bu şarkıyla hissedilir. Asırları aşan yolculuğu nedeniyle yorgun düşse de kendisinin ve çocuğunun geleceği için umut besler. Gökyüzüne çevrilen bakış, yaşanan anın verdiği esriklik, kendinden geçme duygusuna işaret eder. Orlando aynı ağacın altında ağlar, mutluluk gözyaşları döker!



Filmin öyküsü kadar ilginç olan yapım öyküsü ile ilgili notlarımı da paylaşmak isterim: Film, **Woolf**'un zaman aşırı tarihsel fantezisinin serbest bir okumasıdır. Roman 1928'de, film 1992'de noktalsan da fantezi sona ermez. Bu gerekçe ile

Woolf klasik dönemde yaşayan bir **Sappho** olarak okunursa, günümüzde de **Potter** için modern bir Sappho tanımlaması yapmak mümkün olur. Hayatı yeniden ve başka bir bedende yaşamının bu zaman aşımı öyküsünü en iyi karakterize eden tercihlerden biri de anlatıda geçen ve uyanışa / ergenliğe vurgu yapan **Meşe Ağacı** şiiri **Sackville-West**'in kitabından alınmıştır.

Orlando, tasarımıyla yönetmenini **Greenaway** ve **Jarman** dünyasına yakınlaştırır. Potter, Greenaway'ın yapım tasarımcıları ile çalışır: **Ben Van Ons** ve **Jan Roelfs**. **Tilda Swinton** bir Jarman oyuncusu olarak tanınır. Potter, *Tilda'yı Wollen'in Friendship's Death* filminde izledim ve seçtim, der. Kostüm tasarımcısı **Sandy Powell** da Jarman ve Greenaway kadrosundan seçilir. İlginç bir paralellik: **Swinton** İskoçyalı ünlü bir aileden geliyor ve 38 kuşağın tarih olduğu 800 yıllık bir malikanede yaşıyor. Orlando karakteri için Swinton'dan daha iyi bir seçenek bulma çabasının önünde doğal bir engel.

Orlando stilistik bir kolaj olarak okunabilir: Hiciv, fantezi, anı, biyografi, serüven. Filmde sanatsal dönemler arasında yolculuk yapılır: Rönesans, barok, rokoko, romantizm, modernizm. Ağırlıklı olarak avantgarde-modernist bir söylemle yol alan film, giderek klasik bir anlatıya doğru evrilir. 7 ana sekans bloğu (aşk, şiir, seks, doğum, politika, toplum, ölüm) ve 6 reenkarnasyonel insert olmak üzere toplam on üç parçalı yapının her biri bir müzik parçası ile temsil edilir.

Erkek veya kadın olmak, toplumsal cinsiyetin görünür ve görünmez yaptırım tehditleri karşısında güçlüklerle, sınırlamalarla ve tehlikelerle yaşamayı öğrenmek demektir. Özgür olabilmemiz için toplumsal cinsiyet kural ve yaptırımları tarafından kuşatılmışlığımızı ve psiko-fiziksel cinsiyetimize dair kurgusal pozisyonumuzu aşarak cinsiyetsiz bir öz-kimlik edinmeliyiz. Toplumsal cinsiyetin baskıcı kültürel söylemini etkisiz kılabilmek için bireyin gizil ve cinsiyetsiz insani özüne ulaşması gerekir.

PATERSON İKİZLERİ

Seda Usubütün

Jim Jarmusch'un filmografisindeki 12. film olan *Paterson* (2016), içinden şair bir otobüs şoförü, New Jersey'nin Paterson kasabası, çokça ikizler, haftanın yedi günü, renklerden siyah ve beyaz ve tabii ki aşk ve şiir geçen sakinleştirici bir film. Bir önceki filmi *Yalnızca Aşıklar Hayatta Kalır* (2013) ile sonsuzluğa dayanma gücümüzü yoklayan yönetmen, *Paterson* ile bizleri yaşamda sıradan ve geçici olanın olağanüstü derinliğini keşfe davet ediyor: Bir balık olmayı tercih eder miydiniz?

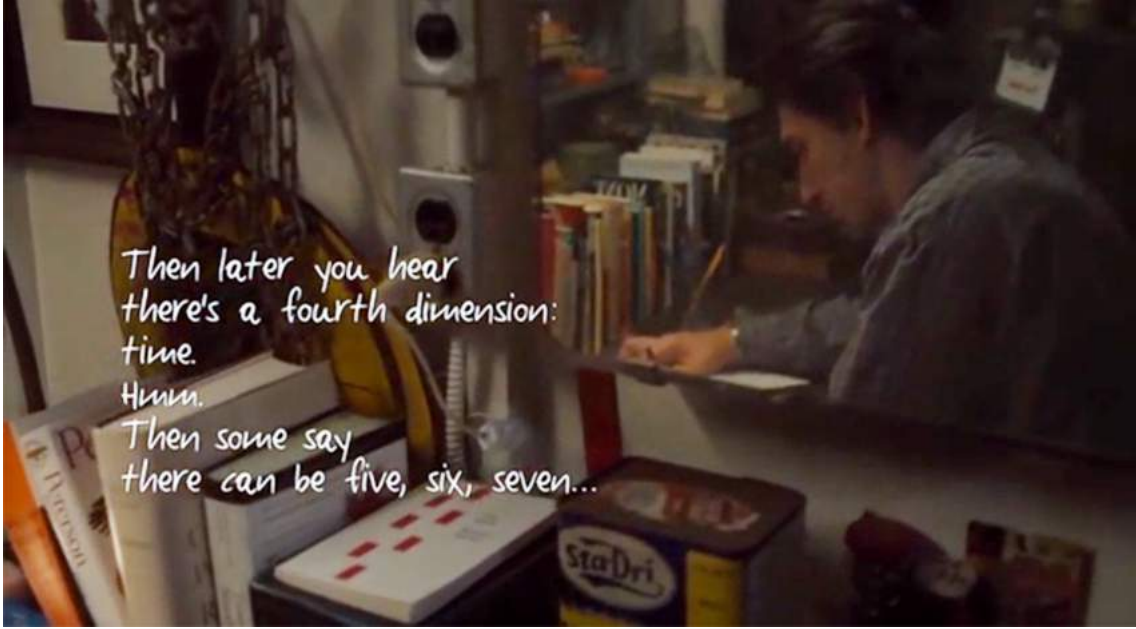
Paterson isminde iki ayrı kahraman, şair Paterson (**Adam Driver**) ve kasaba Paterson, filmin ana çizgisinde çifte sarmal gibi dolanıyor birbirine. Bu filmin fikrinsel olarak gelişiminde **Jarmusch**, Paterson'lu şair **William Carlos Williams**'ın *Paterson* isimli şiirinden yola çıkmış. Bu şiirde **Williams**, milli parkta yer alan manzara için bir metafor kurar ve şelaleyi bir adama benzetir. Bu benzetme **Jarmusch** için filmin kahramanı olan otobüs şoförü ve şair Paterson'u olanaklı kılar. Filmin kurgusunda Paterson'un gündelik yaşantısına yerleştirilmiş çeşitli karşılaşmalar ve otobüste kulak misafiri olunan bazı sıradan diyaloglar bize Paterson'da yaşayanların kendi kasabaları ile samimi bağları olduğunu göstermenin ötesinde şair Paterson ile kasaba Paterson'un birbirini nasıl olanaklı kıldıklarını ima eder. Biri olmadan diğeri düşünülemez. Tıpkı ikizler gibi...



İkizler: Kesin olan bir şey varsa, ikizler yalnız değildir. Yaşamlarının sonuna kadar birbirlerine eşlik ederler. Aile deseniz, anne babalar erken zamanda göçüp gidecektir, kardeşlerin ayrı düşme hakkı vardır ama ikizler aile olmanın ötesinde birbirine aittir. Zamanlarını tamamlayıp sona ulaşana dek beraber yol alırlar, birbirini her daim hisseder, diğeri olmadan neredeyse nefes dahi alamazlar. En azından efsane böyledir ve ikizler de bu efsaneyi ete kemiğe büründürmek üzere gönüllü olarak karşılıklı bağımlı ilişkilerini ve sıra dışı ortaklaşan yaşamlarını inşa ederler. İnsanoğlunun yalnız doğar yalnız ölür yazgısının dışında kalmanın mucizevi bir yolu mudur ikiz olmak? Yalnız yaşamlarımıza eşlik edecek yol arkadaşı arayışlarımız, doğuştan bize bahşedilmemiş olan ikizimizi bulma çabası mıdır? Eşi Laura'nın (**Golshifteh Farahani**) rüyasında ikisinin ikizleri olduğunu görmesi ile tetiklenen, seçici algısıyla Paterson kasabasında yaşayan yaşlı, genç, çocuk, olası tüm ikizleri bir hafta içinde geçtiği her köşe başında görmesini sağlayan, şair Paterson'un ve dolayısıyla **Jarmusch**'un zihninin labirentlerinde dolaşan örtük soru bu olabilir mi? Evrendeki varoluşsal yalnızlığımızı yatıştıracak olan, bizi bize yansıtacak ayna ilişkiler değil midir? Kendimizle ve ötekiyle kurulan yansımalar, tanıklıklar ve değmelerle giden etkileşimlerimiz en nihayetinde benzerlerimizle birlikte yaşama ve varlığımızı karşılıklı olarak olumlama çabası değil midir?

Rutin: Varlığımızı hissetmenin bir yolu olabildiğince benzerlerimizle bir arada soluk almak ise bir diğeri de gündelik yaşam rutinimizin vaz geçilmez öznesi olmaktır. Rutini kurar, ona sadık kalırsak belirsizlikler ortadan kalkar, sürprizler azalır, eylemlerimiz süreklilik kazanır. Bölümlenmiş ve yapılandırılmış zaman, bir eylemden diğere sorgusuz geçişlerle aslında sahip olmadığı bir devamlılık yansaması oluşturur. Yarın yine güneş doğacak ve yeni bir gün başlayacaktır. En azından bugüne kadar öyle olmuştur. Şiir defterinin evin köpeği Marvin tarafından parçalanması sonrası yürüyüşe çıkan ve yolda bar arkadaşı Everett ile karşılaşan Paterson, filmin en tipik **Jarmusch** sahnesinde arkadaşına gülümseyerek gündelik rutininin bozulmayacağına olan inancını bu şekilde dile getirir: “Şimdiye dek!”. Alışıldık olanı bozan ilk anomalide tüm törensel yapıyı altüst etmek Paterson'a göre bir şey değildir. Hafta içi her sabah uyandığında yatağının yanındaki sandalyede iş giysilerini bir gece önceden hazırlanmış olarak bulan, her öğlen Laura'nın evde hazırladığı yemeğini aynı yerde, şelalenin karşısında, şiir yazarken yiyen ve her akşam aynı barda (Gölge Bar) barmen Doc ile bir çift laf edip, bir

bardak birasını aynı memnuniyetle içen Paterson, bu sabit döngü içerisinde zihninde dolaşan şiir dizelerini besleyen ve olgunlaştıran en uygun vasatı yaratmış gibidir. Sabah, öğlen ve akşamın önceden belirlenmiş sabit anları arasına giren zamanlarda durmaksızın seyir halindedir. Evden işe, işten şelaleye, işten eve, evden bara yürüyüşleri ve mesai saatleri içerisindeki 23 no.lu Paterson hattında seyreden otobüs seferleri ile kasaba sınırlarının dışına taşmayan gezgin halleri mütevazî şiirini oluşturan gözlem ve izlenimlerin doğuş yolculuğudur. Zamanın kesintili akışı, saat dilimleri, haftanın günleri üzerine düşünen Paterson değil **Jarmusch**'tur, ama **Ron Padgett** tarafından yazılan **Paterson** filminin şiirlerine kusursuzca eklenir zaman boyutu. Ve olası diğer beşinci, altıncı, yedinci boyutlar: Şiir hangi boyutta yer alır?



Şair: Apaçık olmayanı görmek, hissetmek ve dile getirmektir şairin işi. Tüm duyularını seferber eder yüzeyde olanın ardına ulaşabilmek için. Sözcükleri düz anlamları aşar, zihinlerde yarattığı imgeler yeni duyuların kapılarını aralar. Baktığı yer farklıdır, görülebilir ve söylenebilir olana dair keşifleri önümüze olası yeni dünyalar açar. Görülen nesnelere görülmeyen fenomenlere dönüşür, mutfaktaki kibrit kutusundan tutuşan bir aşk megafonla dünyaya haykırılır. Veya otobüs şoförü şair Paterson'un yaptığı gibi suya yazılıp sevdiği kadınla paylaşılır. Ve o kadar.

Siyah ve Beyaz: Şiirlerini dünya ile buluşturmak Paterson'un önceliği değildir. O görmek üzerine bir yaşam kurmuştur ve görülmek önemsizdir. Görünür olmak

ve tanınmak eşi Laura'nın hayallerini süsler. Evin, kendisinin ve pişirdiği kurabiyelerin siyah beyaz süslemesinde ulaştığı çılgın nokta ve ünlü bir folk şarkıcı olma hayallerini süsleyen siyah beyaz baklava desenli Harlequin gitar, Laura'nın kendi yaşam stilini oluştururken başkalarının bakışına atfettiği önemi vurgular.



Paterson'un gözleri dış dünyayı keşif için tararken, Laura'nın kiler tanınırlık ve onay peşindedir. Bu karakterlerin zıt özelliklerde kurulması **Jarmusch**'un sade ve kışkırtıcı tarzına uygundur ve Paterson'un yaşama bakışındaki sakinlik ile Laura'nın yerinde duramayan panter kadın enerjisinin birleşiminde doğan aşkı bize hiç sorgulamasız kabul ettirebilmesi yönetmenin öyküleme becerisindedir. Bu çelişkili birlikteliği olanaklı hayal eden **Jarmusch** olmasa aşkın diyaloglara ve ilham verdiği şiire inanmakta zorlanabilirdik.

Aşk: Paterson için aşk şiiri, bu şiirin öznesi olan kadından yola çıkan bir ifadedir. Laura için, Laura'ya yazılan dizeler birbirini yakıp tutuşturan iki kişiye dünyada sihirli bir yer açar. Laura'sı yanı başındadır ve onu tamamlayan iyicil yarıdır. Filmde geçen İtalyan şair **Francesco Petrarca** ise **Canzoniere** isimli şiir kitabında, gerçekten yaşayıp yaşamadığı bilinmeyen bir Laura'yı ölümsüzleştirmek için yazmıştır aşk şiirlerini. Paterson'un öğlen yemeği kutusunda resmini gördüğümüz ve şair **Petrarca**'nın öncülü olan **Dante Alighieri**'nin **İlahi Komedya**'da var ettiği Beatrice'si de bir Laura'dır. Hem **Petrarca**'nın Laura'sı hem de **Dante**'nin Beatrice'si bu şairler tarafından öncelikle şiirsel olarak yaratılan, putperestlik derecesinde tapınılan ve kazandırdıkları tanınırlıkla şairlerinin yaşamını etkileyen,

aynı anda ilham ve karşı-ilham işlevi gören hayali karakterlerdir. Adeta bütün aşk şiirleri aslında olmayan Laura'lar için yazılır. Oysa Paterson'un ilham kaynağı olan Laura, haftanın bütün sabahlarında yanında uyanmak kadar gerçektir.



Öznesini ıskalayan imkansız bir aşk parodisi de vardır filmde. Paterson'un bar arkadaşı Everett'in Marie'ye tutkusu, Barmen Don'un adlandırışıyla bir **Romeo Juliette** öyküsüdür. Ancak şair değil bir aktör olan Everett'in Marie'ye olan ısrarlı düşkünlüğü karşılığını bulamadığında saplantılı bir **Antonius ve Kleopatra** öyküsüne dönüşür ya da bir **Abbott ve Costello** komedisine. Sevdiğin kişiyi kavuşamıyorsan yaşamının ne anlamı olabilir diyen Everett'i elindeki su tabancasından kurtaran hamlesi ile bu trajikomik duruma müdahil olur Paterson. Bu olayın şokunda her aşkın yaşanabilir olanı besleyip geliştirmediğini bir kez daha algılar. Bazı ilişkilermeler neredeyse zehirli ve ölümcüldür. Eldeki silahın gerçek olması gerekmez.

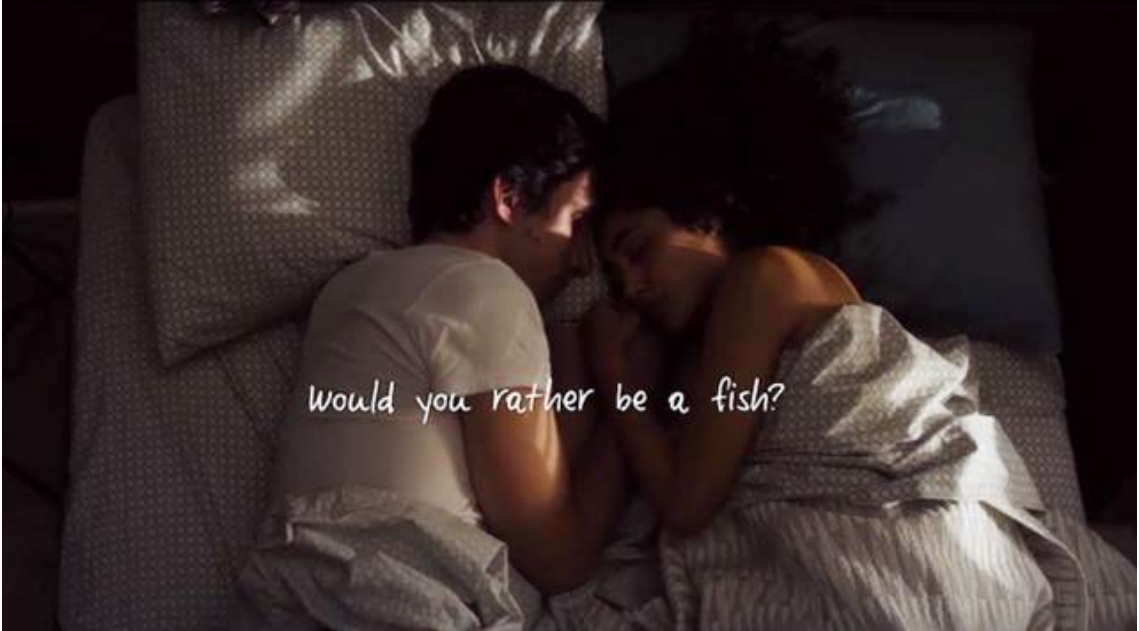
Kasaba: **Jarmusch**'un fırçasıyla bir şairin gözünden bir kasabayı resmetmek her iki Paterson'u karşılıklı etkileşimleri içinde var etme çabasıdır aslında. Boksör **Fırtına Carter** ve İtalyan anarşist **Gaetano Bresci** Paterson'da yaşamış ünlü karakterlerdir. Her ikisinin ortak yanı olaylı yaşamlarına bir adam vurmaya ve hapse düşmeyi sığdırmış olmalarıdır (Everett'in kıl payı kaçırıldığı dramatik öykü). **Fırtına Carter** bir barda vurduğu adam nedeniyle hapse düşmüş, yıllar sonra çıkabilmiştir. Paterson'da dokumacılık yapan İtalyan anarşist **Gaetano Bresci** ise İtalya Kralı **Birinci Umberto**'yu vurması nedeniyle hapse gönderilmiş, idam cezası

olmadığı için ömür boyu hapis cezası almış ancak hapisteki birinci yılında gardiyanlarca öldürülmüştür. Otobüste Paterson'un gülümseyerek kulak misafiri olduğu diyaloglar ile haberdar oluruz bu öykülerden. Paterson kasabasının diğer sanatçı ünlüleri: komedi ikilisi **Bud Abbott ve Lou Costello**, soul caz ve punk müzisyenleri **Sam ve Dave**, **Iggy Pop** ve iyi tanınan şairleri **William Carlos Williams** ve **Allen Ginsberg**'dir. **Jarmusch** bir söyleşide **Ginsberg**'le ilgili komik bulduğu bir anekdot aktarır: **Ginsberg** genç yaşlarında Paterson'da yaşadığı zamanlarda şiirlerini **Williams**'a göstermiştir. **Williams** verdiği geri bildirimde **Ginsberg**'e şiirlerinin yeterince iyi olmadığını, fazla uyaklı olduklarını ama yazmaya devam etmesi ve kendi sesini bulması gerektiğini söylemiştir. Filmde Paterson'un karşısına çıkan sıra dışı iki şair de ona şiirini ve yaşamını düşündürücü sözcükler hediye edecektir. Bunlardan ilki olan ve yanında taşıdığı defterine şiirler yazan küçük kız, annesi ve ikiz kardeşini beklerken ona eşlik eden Paterson'a bir şiirini okur. Her ikisi de uyaklı şiiri sevmiyor, **Emily Dickinson** seviyordur ve her ikisi de şiir defterlerini *gizli defter* diye adlandırır. Akşam yemeğinde küçük kızın şiirinden ilk üç dizeyi paylaştığı Laura dahi her ikisinin şiirlerinin benzeştiğini fark eder ancak Laura'nın asıl merak ettiği şair kızın şiirindeki gibi uzun saçları olup olmadığıdır.



Boş sayfa: İkinci sıra dışı şair karşılaşmasını Paterson pazar günü parkta yaşar. Sakin başlayan haftanın ikinci yarısında, Paterson'un güne başlamak istemediği perşembe sabahından itibaren giderek artan gerilimin doruk noktası cumartesi

aşamı Marvin'in sahnelediği gizli şiir defteri nasıl parçalanır oyunu ise (ki Marvin posta kutusunu eğme oyununda da çok başarılıdır), gerilimin çözülme anı Paterson'un pazar günü parkta karşılaştığı Japon şair ile yaptığı küçük sohbetir. **Williams**'ın yaşadığı kasabayı ziyaret etmek istediği için Paterson'a gelen şairin Japon olması **Jarmusch**'un şiir çevirilerine ilişkin eleştirisinin dile gelmesini sağlar: Çeviri şiir okumak, yağmurluk ile düşün altına girmeye benzer. Japon şairin sağ elinin son iki parmağının bantlı olması ise bir hatasının bedelini ödemek için kendi parmağını kesen yakuzalara gönderme yapar. Artık mafyavari organize suç örgütü olan yakuzalardan ayrıldığı anlamına da gelebilecek olan bu gönderme, Japon şairin Paterson'a hediye ettiği boş defteri verirken söylediği ve tam o anda söylenmesi bugüne kadar yazdığı şiirlerin kaydını yitiren Paterson'a çok iyi gelen o anlamlı sözü de açıklayabilir. "Boş bir sayfa en fazla olanak barındırandır".



Peki ya balık: Sudaki balıklar gibi yaşamın sıradan rutini içerisinde akıp gitmek, bilinçli bir amacı olmayan yaşamlara işaret eder genelde. Kişinin kendine koyduğu bilinçli amaçların ne kadar içsel, ne kadar dışsal olduğu ise varoluşsal derinliklerimizdeki değişkenliği açıklar. **Jarmusch** kendi karakterlerinin büyük varoluşsal meseleleri olmadığını söyler bir söyleşisinde, sıradan insanların önemsiz görünen gündelik etkileşimleri filmlerindeki anlatıyı kuran yapıtaşlarıdır. Bunu derken Japon felsefesindeki boşluk, aralık kavramlarına yaslanmaktadır, önemli gibi duran olayların arasındaki zamanda olup bitenlerle ilgilidir. Filmlerini yaparken önce karakterlerden yola çıkan, sonrasında onlarla ilgili sahneleri yazan

Jarmusch en sonunda bu sahneleri birleştiren ana anlatısını kurar. Yaşamlarımızın da sonradan geriye dönüp baktığımızda parçaları birleşen fragmante katmanlar ve karmaşık seçimlerden oluştuğunu düşünürsek **Jarmusch**'un film yapma tarzı içimizde hissettiğimiz gerçekliğe yakın oluşuyla yakalıyor belki de bizleri. Yaşamlarımızı bilinçli bir amaç üzerine kurgulamak ve plana göre yaşamak bir balığın asla hayalini kurmayacağı kadar gerçekdışı olsa gerek yaşadığımız bu akvaryumda.

ANDREI RUBLEV: RUHUN KARANLIK MAĞARASINDA RUHUN MÜKEMMELLİĞİNİ ARAMAK!

A. Kadir Güneytepe

Andrei Rublev (1966), filmin baş kahramanı ikona sanatçısı Rublev'in parça parça oluşturduğu ikonlar gibi, bir araya geldiğinde bir bütün oluşturacak birçok hikayenin bir bütünüdür. Bu biçimiyle film, yine **Tarkovsky** sinemasına uygun bir biçimde, sanatçının özgürlük sorunu ve sanatçı iktidar ilişkileri ekseninde, bunları çevreleyen cinsellik, şiddet gibi konularla ve nihayetinde Hristiyan mistisizmine kadar uzanan ama özünde aslında kendini anlattığı oldukça kişisel bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Sonuçta ortaya çıkan, kötülüğün baskın olduğu bir dünyada karanlık mağarasına hapsolmuş ruhun sanatla mükemmelliği arayışı, sanatla gerçekleştirdiği bir yakarıştır.

Rublev gerçeklikle doğrudan ilişki kurmasını engelleyen ve onu bir anlamda farklı algılamasına neden olan manastır duvarlarının ötesine çıktığında, daha önce hiç yüzleşmediği, beklemediği ve ummadığı bir hakikati ona dayatan “gerçek dünya”, Rublev'in içe kapanışı ve tüm bunları sorgulayış sürecinde de aslında bir o kadar “yalan olacak bir dünya”, bir hakikat alanıyla yüzleşir. Bu yüzleşme onun mistik yolculuğunda olgunlaşması ve inancının sağlamlaşması için gerekli acı ve hayal kırıklığını sağlaması açısından da bir sınav işlevi görecektir. Bu yolculuğu filmde, mutlak iyiliğin somut gerçeklikle bağdaşabileceğine duyulan inancın yitirilmesi ve ardından yeniden sevgi, merhamet ve kardeşlik gibi hisleri daha güçlü elde ederek, kendi benliğinin bunlar üzerinden yeniden inşa edildiği bir süreç olarak izleriz. Bu yolculuk aynı zamanda insanın, kendi öznelliğinin ve öznel varoluşunun bilincinde olmadan duyguların belirleyiciliğine hapsolmuş bir yaşamdan ve kendi öznel varoluşunun tüm farkındalığıyla kendi benliğine geri dönüşün öyküsüdür ve bu dönüş yine *Ayna*'da (Zerkalo, 1974) gördüğümüz gibi,

kahramanın öznel dünyası dışında hiçbir şeyin onun sadeleşmesi ve arınması için yeterli olmadığı bir içsel yolculuk biçiminde seyretmektedir. Dolayısıyla bu yolculukta Rublev, bu öznel dünyasında sağlamlaştırdığı değerleri bireysel deneyimleriyle de onaylamış; böylece bireysel varoluş alanına geçmiş ve birey olarak kendi varoluşunun farkına varmış olur. Bu aslında onun tüm gerçeklik alanıyla kurduğu bağı koparması anlamına da gelir. Çünkü onun değer dünyasının mümkün olan karşısında bir gücü yoktur; dönüştürmek, değiştirmek için bir çabası da. İçine girdiği her sınıma onu biraz daha “gerçek dünya”dan uzaklaştırmaktadır.



Bu anlamda aslında iyilik, doğruluk, adalet gibi değerlerden oluşan ahlaki dünyası aslında tüm bunların olanağı, imkânı üzerine kurulu gibidir ve sanki bu imkanlar evreninden çıkmak, gerçeklik dünyasına fırlatılmak istemez; çünkü bu tümüyle onunla mücadele etmesi demektir. Dolayısıyla her bir kötü deneyim ondaki bu kırılmayı ve yabancılaşmayı daha da derinleştirir. Filmdeki bu kırılmayı ve yabancılaşmayı giderecek, dahası iyileştirecek tek araçsa, ideolojik tüm anlamlarından soyutlanmış, alımlayıcısında duyuşsal bir kışkırtmadan başka bir uzantısı olamayan yalın bir eylem olan sanat olarak karşımıza çıkacaktır.

Rublev sanatla insanlara bir şeyler anlatabileceğine ve Tanrı'yla insanlar arasında yeniden bir bağ kurabileceğine duyduğu inancını kaybeder, ta ki Boriska'nın aslında hiçbir ustalığa sahip olmamasına rağmen mucizevi bir biçimde çanı yapışına kadar. Rublev burada yeniden sanatın mucizevi gücünü görür ve ruhunun karanlık mağarasından onu mükemmelliğe eriştirecek sanata sığınır. Rublev bu kötülükler dünyasını iyileştirmek için uygulanabilir politik bir çözüm önermez,

onun arayışı yalnızca ruhsal olarak bir mükemmellik arayışdır ve bu mükemmelliğe erişmiş bir ruhun ürettiği sanatsal imgeler, alımlayıcılarında da benzer ruhsal dönüşümleri yaratacak ve onları mutlak olana doğru yola çıkaracak bir güce kendiliğinden sahip olacağına güçlü bir inanç besler. Bu anlamıyla Rublev örneği üzerinden **Tarkovsky**'nin dile getirdiği sanat kabulü de, politik olarak araçsallaştırılabilecek dönüştürücü bir etkinlik olmaktan öte, bireysel olarak gerçekleştirilebilecek mistik bir arayış, aynı zamanda da entelektüel bir etkinlik olarak dışa vurulur. Onun için kurtuluş bu anlamda kendi varoluşunun özüne erişmek, kendi iç dünyasında kurduğu manevi bağ ile ideale erişmektir. Ancak yeryüzünde kurulacak ideal adaleti kurmak için en güzel ahlak dizgesini arzularken, sürekli kör arzularla yıkılan bu ideal nasıl oluşturulabilir? O halde şimdi ve buradaki dünyayı anlayamayan onu dönüştürecek herhangi bir “akla” sahip olmadan kurtuluşu ne sağlayacaktır? Sorun yalnızca insanın manevi bağının kopması ve kötülükler karşısında kör iradesinden kurtulamayışı mı yoksa üretim ilişkilerinden, insanın politik olarak kendini konumlandırmasına kadar daha karmaşık toplumsal süreçlerde mi gizli? İçsel bir yolculuk içinde, günah ve sevaba indirgenmiş tümüyle soyut bir ahlak dizgesi, kaybolmuş insanlığın kurtuluşu için bir umut olabilir mi?



Rublev Andrei'nin Tutkusu bölümünde, Foma'yla başlayan ve Theophanes'le devam eden konuşmalarda sanata duyduğu inancı ve hissettiği sorumluluğu dile getirir. Foma bu anlamıyla sanatın dışında “basit” olanın temsili olarak sunulur;

ancak Rublev hemen izleyen sahnelerde Theophanes'a karşıt olarak, sanatın bu basit olanı dönüştürme ve ne kadar yanlış yapsalar da hala bir umut beslediği insanlara erişmenin, bir şeyler anlatabilmenin bir olanağı olduğuna duyduğu inancı dile getirir. Tıpkı armıh sahnesinde dile getirdiği gibi aslında yapmaya çalıştığı Tanrı'yla insanlar arasındaki kopan bağı yeniden kurmaktır. Onun için sanat Theophanes'in belirttiği gibi insansız bir eylem olamaz. Bu anlamda sanatın işlevi, Rublev'in **Tarkovsky** ile zdeşiminden hareket edersek, Tanrı ile insanları barıştırmak, aralarında bir köprü kurmaktır. Zaten ilerleyen sahnelerde de vurgulanacağı gibi, Rublev insanlara duyduğu inancı yitirdiğinde, onlara verecek bir iletisi olmadığında sanatsal üretimini de bırakacaktır.

Rublev'in diliyle **Tarkovsky** aslında **Nietzsche**'ye çok yakın bir çizgide durur. Theophanes'in bakışında olduğu gibi kuru, saf bilgisel bir bakış sanatı yaşamdan koparır; varolanın, Varlık'ın üzerini örter. **Nietzsche**'ye göre sanatın var olabilmesi için gerekli olan ön koşul coşkunun ta kendisidir. Rublev'de bu coşkunun kaynağı da, sanatçının üzerindeki bu mkemmelenle ona ulaşmaya çalışan arasındaki metafizik bağı kurma gayreti ve kendi özündeki merhamet duygusudur. Sanatın yaşamla kurduğu bağ ise bu merhamet duygusunun eşlik ettiği ve onun umudun simgesel bir anlatımı olabilmeyi başarabilmesiyle olanaklı olabilecektir. Dolayısıyla sanat hakikati öznel bir süzgeçten geçirip mükemmele dönüştürme çabasıdır. Bu anlamda Rublev nihai olarak mükemmelin kendisine yani tanrıya bu şekilde erişebilecektir. İşte bu da sanatın nelिđine ilişkin Rublev'in diliyle **Tarkovsky**'nin verdiği yanıttır. Rublev bu anlamda sanatı hala insanlığın ahlaki çöküşüne engel olabilecek bir araç olarak görür. Aslında insanları kendi kendileriyle yüz yüze getirebildiğinde, insanları kendi insanlık durumlarıyla yzleştirebildiğinde bu kopan bağı da yeniden kurabileceğine inanır gibidir. **Tarkovsky** için de sanat da bilim gibi, dünyayı özümleme aracı, insanın "mutlak hakikat" diye adlandırılan şeye doğru olan yolculuğu boyunca bir bilme aracıdır ve sanatsal kavrayış, her defasında dünyanın yeni ve benzersiz bir görüntüsünü, mutlak hakikatin bir "hiyeroglifi" olarak ortaya çıkarır ve kendini bir vahiy olarak sunar.

Sanat, sanatçının tüm dünya yasalarını sezgisel olarak yakalama arzusundan başka bir şey değildir: Güzellik ve çirkinlik, insanlık ve acımasızlık, sonsuzluk ve sınırlılık. Bütün bunları sanatçı, "mutlak"ı yakalayan görüntüyü yaratma aşamasında kendine özgü bir tavırla yeniden şekillendirerek gerçekleştirir. Ona göre tinin maddeyle, sonsuzun sonla sınırlandırılmasıyla ifade edilen sonsuzluk duygusu bu görüntünün yardımıyla yakalanabilir ve sanatın, olgucu-faydacı

pratiklerin bizden gizlediği, mutlak tinsel hakikatle birleşen dünyanın bir simgesi olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu dünyanın benzersiz bir biçimde yeniden ve yeniden ve her defasında farklı bir boyutuyla kavranmasını sağlamaktadır. **Tarkovsky**'ye göre sanat evrensel mutlak hakikati yenilen şekillendirmektir.

Rublev de ruhun bu sanatsal imgelerin etkisiyle gelişime hazır hale geleceğini bir biçimde göstermek ister, yoksa korkunun etkisiyle değil. Aslında bu durumda olan şey, sanatsal ürün ve onu alımlayan arasında oluşan gerilimle, alımlayan kişinin kendi duygularının derinliğinin farkına varmasıdır. Bunu harekete geçiren şey ise sanatsal imgenin ta kendisidir. Ancak burada alımlayan tarafında sanatsal görünümün gelişmesi için gerekli bilişsel bir gereksinim dışarıda tutulur. Bu hareketi sağlayacak olan yalnızca duygusal bir kopuş, bir coşku durumu olacaktır. Çünkü sanat bu anlamda bir düşünce iletmek ya da bir örnek oluşturmak olarak düşünülmemektedir. Ancak bu durumda sanatı yalnızca bir yeteneğin dışavurumu ve onu alılmayan açısından da bunun dolaylı olarak alımlanışı olarak betimlemek çok kapsayıcı mıdır? Sanatsal bir imgeyi kavramak için, kişinin yalnızca duygusal bir yetiye sahip olması yeterli midir?

Sanat eserinin ait olduğu sanat disiplini içindeki tarihi, sanatçının bu bağlam içerisinde etkilenimleri, formdan öze kadar sanatsal imgenin üretimindeki tüm bağımlılıkları içerisinde ve öznel belirlenmişliği açısından bakıldığında, alımlayanın yalnızca duyuşsal bir zeminde sanatsal imgenin tüm kavrayışlarına, bu kavrayışı harekete geçirecek farkındalığa nasıl sahip olacağı açık değildir? Bu durumda yalnızca katı bir öznellik alanı içine hapsedilmiş birey üzerinden oluşturulan ve tümüyle onun öznel alımlayış biçimine hapsedilen bir sanatsal görü, Ben'in egoizminin ve kendisiyle ilgilenmesinin ötesine geçebilecek araçları nasıl elde edebilecektir? Onun epistemolojik bir çaba ya da böyle bir zemin olmadan, ruhsal bir varlık olarak kendinin bilincine varması nasıl mümkün olacaktır? Bu durumda **Tarkovsky** için sanatsal imgenin alımlayıcısı olacak özenin, varsayımsal olarak zaten bu yetiye sahip olduğu bir ön kabul olarak tüm kuramın temelinde durmaktadır.

Tarkovsky bu kabulü aslında sanatçının görevini tanımlarken dile getirir: Sanatçının, insanın özünü görmezden gelip, bir takım aldatici idealler peşinde sürüklenmesine göz yumamayacağını, bu konuda sorumlu olduğunu söyler. Sanatçı insanın, onun, kendi varlığıyla ilgili en temel soruları sormasını engelleyen, ruhsal bir varlık olarak kendisinin bilincine varmasını engelleyen tüm mekanik ve insanı kendisine yabancılaştıran dışsal unsurlardan arınması için yol göstermelidir.

Bu hakikatin çağrısıdır ve sanatçı buna duyarsız kalmaz. Bu aynı zamanda sanatçının yaratıcı iradesini belirleyen ve disiplin altına alan bir etkileşim alanı da üretmektedir; çünkü sanatçı ancak bu sayede “inancı”nı başkalarına aktarabilme yeteneğine sahip olacaktır. *Zaten onun için, sanat için inanç tek başına yeterlidir.*

Rublev örneğine baktığımızda da aslında onun, sanatla kurduğu ilişki ve sorumluluk açısından tam da bu sınırlar içerisinde kaldığını görürüz. Onun için de temel sorun insanlara bir umut vermek, onların Tanrı'yla barışmalarını sağlamaktır. Bunun için en güçlü araç da onun için sanat ve ona duyduğu sarsılmaz varoluşsal inançtır.



Kötülüklerle dolu -ki birçoğunu kendisi de deneyimleyecektir- bu “yalan dünya”da, ancak sanatla insanlardaki o öze dönüşü ve farkındalığı uyandırabilirse -bunu başarabileceğine duyduğu inancı bir dönem yitirse de- insanlardaki umudu yeniden var edebileceğine inanmaktadır. Rublev’in bu anlamda sanatsal dehası tüm insanlık için bir umudu ve ahlaki bir ideali dile getirmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak buradaki ahlaki idealleri belirleyen yasanın kaynağı nereye dayanmaktadır? Bu Rublev için, dolayısıyla **Tarkovsky** için tam olarak belirlenmemiş gibidir. Tümünü kendi sınırları içine hapsedilmiş saf bir öznellikle belirlenmiş ve yine tümünü inanç ile sınanan bir eyleyişle ahlaksal ideale erişilebilir mi? Rublev’in buna vereceği yanıt vicdan olacaktır. Katı kurallar yerine böyle bir erdeme erişmenin tek yolu insanın vicdanından geçmektedir. Rublev’i bu noktaya taşıyan ikonaların peşinde koşarken geçirdiği ruhsal değişim ve onu insanlık konusunda derin bir düş kırıklığına uğratan kişisel deneyimleridir. Onda, güçlü bir inanç ve vicdan arasında, insan olmayı dışarı da bırakan kuralların

giremeyeceği bir bağa duyduğu inanç belirgin bir biçimde görülebilir. Sanata duyduğu inanç da bu kabul üzerine kuruludur Rublev'in. Sanat eseri güçlü bir duyumsamanın dışavurumudur; kurallarla belirlenmiş ve bu kurallara göre eynelenen bir alan değildir. Theophanes'den ayrıldığı nokta tam da buradadır. İçinde insan olmayan, insanlara bir şey anlatmayan, saf ve kendinde mükemmel bir sanat arayışı, aslında doğanın mekanik bir yeniden üretiminden başka bir şey olmayacaktır. Sanatçı yapıtına, Rublev'in de yaptığı gibi, kendi öznelliğini katmalıdır, bu da yaşamla kurulan bağın ta kendisi olacaktır. Böylece sanat eseri bir taklit olmaktan yaratıcı bir etkinliğe dönüşebilecektir. Sanat eseri anlamı ve gücünü işte tam da bundan almaktadır. Yoksa her şey gerçekliğin "ruhsuz" bir betimlenişinden öte bir anlam taşımayacaktır. Bunun en güzel örneğini ilerleyen sahnelerde Çan adlı epizotta verir **Tarkovsky** ve aslında hiçbir deneyim ve bilgisi olmadan, Boriska karakteri aracılığıyla, yaptığı işe duyduğu tutku ve kurtulma umudunun sanat üzerinden onu nasıl evrilttiğini, kendisine nasıl yeni olanaklar açtığını gösterir bize. Yapılan şey manevi bir deneyimin ölçsüz bir tutkuyla dışavurumudur, duyulan inancın güçlü bir göstergesidir. Dolayısıyla **Tarkovsky** bir sanat eseri üretmek için manevi deneyimin ne denli etkili olduğunu ve nasıl baskın bir rol oynayabileceğini göstermiş olur. Bu aynı zamanda filmin de son sözüdür.

Kaynaklar:

Tarkovski, Andrey. *Mühürlenmiş Zaman*, 2010, Agora Kitaplığı.

Kutay, Uğur. *Andrei'nin Bakışı*, 2005, Es Yayınları.

Nuyan, Elif. *Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe*, (Doktora Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), Ankara 2010.

Becermen, Metin. "Nietzsche ve Adorno'da Sanat ve Hakikat İlişkisi Üzerine Bir İnceleme", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı 13, 2009

Direk, Zeynep. "Levinas ve Kierkegaard: Etik ve Politika", 2012, [\(link\)](#)

G.W. PABST VE UNUTULMAZ ÜÇLEMESİNDEN *PANDORA'NIN KUTUSU*

Nurten Bayraktar

1885'te bugün Çekya topraklarında olan Bohemya'da doğan ve Avrupa'nın altın yönetmenlerinden biri olarak anılan Avusturyalı sinemacı **Georg Wilhelm Pabst**'ın ölümünün 50. yıldönümü. **Pabst**'ın doğum yeri olan Bohemya o yıllarda Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir parçasıydı. **Pabst** Viyana'da büyüüp eğitimine başlar ve diğer ilk dönem yönetmenleri gibi sanat geçmişi tiyatroya dayanır. Dekoratif sanatlar eğitiminin ardından İsviçre, Almanya ve Avusturya'da tiyatro oyunculuğu yapar. Tiyatro kariyerini sürdürmek üzere 1910'da Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiş ve oradaki Alman tiyatrosunda tiyatro oyunculuğu ve yönetmenliği yapmıştır (Teksoy, 166-68).



G. W. Pabst

1. Dünya Savaşı sebebiyle Avrupa'ya geri döndüğünde Fransa'da esir olarak alıkoyulan Pabst, esir kampında da rahat durmaz ve bir tiyatro grubu kurar. 1919'da serbest bırakıldığında Viyana'ya gidip avangart tiyatroya doğru bir yolculuğa çıkar. Birkaç yıl sonra, bir define arayışında ortaya çıkan duyguları işlediği ilk filmi *Define* (Der Schatz, 1923) ile film yönetmenliğine başlar. Dönemindeki diğer Alman filmlerinde de rastlanan dışavurumcu biçimi barındıran bu filmin ardından **Pabst**, gittikçe özgünleşen işlerine başlar (O'Leary).

Üçüncü filmi olan *Neşesiz Sokak* (Die Freudlose Gasse, 1925) ile tanınan **Pabst**, daha erken dönem filmlerinde gerçekçilik anlayışının çarpıcı yönlerini gözler önüne sermiştir: *Neşesiz Sokak*, savaş sonrası dönemde Viyana sokaklarındaki açlık ve fuhuş sancılarını resmeder (Teksoy 166). Hayat kadınlarını konu almasının yanı sıra, film toplumsal eşitsizliği de göstermekten geri durmaz. Ekonominin alt üst olduğu Viyana'da kendini kurtarmayı başarmış üst tabaka bolluk içinde yaşamaya devam etmektedir. *Neşesiz Sokak*, yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi bazı sahneleri çıkarılarak sansürlendikten sonra seyirciye gösterilmiştir (Landazuri).



Neşesiz Sokak (1925)

Pabst, çağına “aşırı” gelmiş bir yönetmendir. Ülkesinin onurunu savaşarak kazanmakla aklını bozmuş Avrupa'da o barışı savunmuş ve antimilitarist bir tavır sergilemiştir. Nazi coğrafyasında geçirdiği sanat hayatında **Pabst**, hiçbir zaman

Nazi taraftarı olmamış, aksine “Kızıl Pabst” diye anılarak sol görüşe eğiliminden dolayı kınanmıştır. Dolayısıyla Weimar döneminde yaptığı filmleri tanınmış kişiler tarafından görmezden gelinmiş, sevilmemiştir. Üstelik toplumsal yozlaşmayı, ekonomik eşitsizlikleri, dönemin insanının kendini kurtarmak adına yaptığı ahlaksızlıkları göstermekten geri durmamıştır (Teksoy, 167). Bu tutumu onu hem yüceltmiş hem de küçültmüştür aslında: Gelecek yıllarda saygıyla anılan bir yönetmene dönüşmüşken kendi çağında dışlanmıştır. *Batı Cephesi* (Westfront, 1918) ile savaş karşıtlığını ve *Üç Kuruşluk Opera* (Die Dreigroschenoper, 1931) ile kapitalist aldatmacayı göstermiş, ayrıca **Hitler**’in son on gününü konu alan *Hitler’in Sonu* (Der letzte Akt, 1955) filmini yapmıştır.

G. W. Pabst çarpıcı temaları ve karakterlerine rağmen meslektaşları **Fritz Lang** ve **F. W. Murnau** kadar övgü toplayamamıştır. Bu durumu etkileyen unsurlar çeşitlilik gösterir: Öncelikle, **Pabst**, **Lang** ve **Murnau**’nun aksine Hollywood’a açılmamış ya da açılmamış ve Nazi döneminde dahi Almanya ve Avusturya’da filmlerini yapmaya devam etmiştir. ABD’deki maddi kaynak, teknik ekip, popüler oyuncular ve özgürce film çekme olanaklarına sahip olmamıştır. Ayrıca **Pabst**’ın filmleri sansüre de uğramıştır. Cinsellik, şiddet ve ağır toplumsal eleştiri içeren sahneleri kesilip gösterime sokulan filmlerinin **Pabst**’ın hedeflediği mesajları ve etkiyi uyandıramamış olması muhtemeldir (Gladysz).



Oldukça başarılı sessiz filmler yapmış olmasına rağmen, **Pabst** yeni gelen sinema teknolojilerinden de faydalanmıştır. *Batı Cephesi*, *Üç Kuruşluk Opera* ve *Yoldaşlık* (Kameradschaft, 1931) sesli filmlerinden başarılı örneklerdir. Kameramanlar **Hans Casparius** ve **Fritz Arno Wagner** ile yazar **Vajda** ve meslektaşı **Ernö Metzner** ile çalışmış ve etkileyici mizansenler yaratmıştır. (O'Leary)

G. W. Pabst, otuzdan fazla filmi ile Avrupa sinemasının özellikle 1920'li yıllarına büyük katkılarda bulunmuştur. Hayatın içinden yazdığı senaryolarına kattığı zengin tekniğiyle ve oyuncu yönetimindeki başarısıyla adından söz ettiren yönetmen, son on yılını yatağa bağımlı geçirmiş ve 1967'de Viyana'da vefat etmiştir (O'Leary).

Pandora'nın Kutusu

1920'lerin Alman sinemasına zengin katkıları bulunan **Pabst**'ın yine bu yıllarda çektiği burjuva kadını konu alan üçlemesi en iyi filmleri olarak anılır. Üçlemenin ilk filmi *Bunalım* (Abwege, 1928) sorunlu bir evliliği konu alır. İkinci film *Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse der Pandora, 1928) ise hayatına giren erkekleri ve en sonunda kendini de tüketen bir kadını anlatır. Üçüncü film *Yitik Bir Kızın Güncesi* (Das Tagebuch einer Verlorenen, 1929) tecavüze uğradıktan sonra konulduğu ıslah evinden kaçıp fuhuş yapmaya başlayan bir kadını ele alır. Konularından net bir şekilde anlaşılacağı üzere üçleme, kadın ve cinsellik odaklıdır.

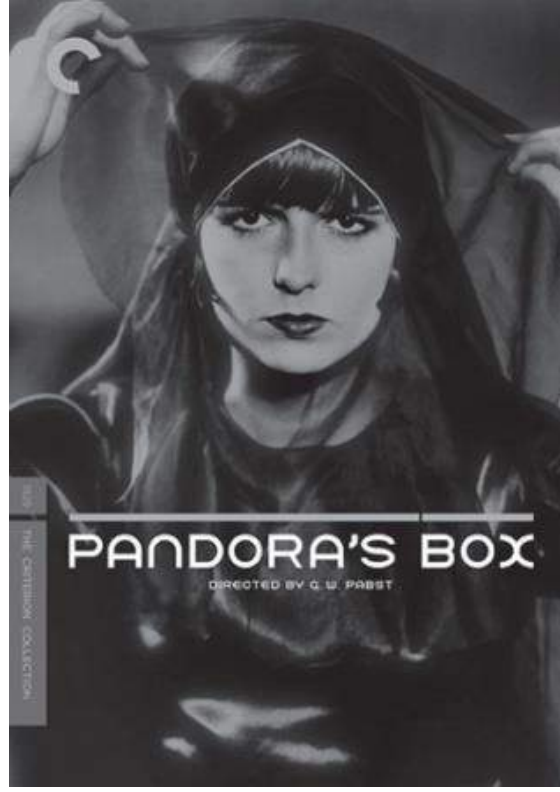
Genç ve güzel Lulu, orta yaşlı bir gazeteci olan Dr. Schön'ün (**Fritz Kortner**) metresidir. Bir gün Schön, eve geldiğinde Lulu'ya İçişleri Bakanı'nın kızıyla evleneceğini söyler. Schön'den kısa bir süre önce Lulu'yu görmeye gelen 'ilk patron'u Schigolch (**Carl Goetz**) bu sırada evde saklanmaktadır. Schön'ün evlilik kararına rağmen Lulu, onu bırakmaya niyetli değildir. Schigolch'ün Lulu'yu ziyareti aslında iş içindir. Dansçı olan Lulu'yu Rodrigo Quast'ın (**Krafft-Raschig**) gösterisinde sahne alması için onunla tanıştırmaya gelmiştir. Schön, Lulu'dan kurtulma umuduyla onu kendi oğlunun gösterisinde oynatmak ister. Schön'ün oğlu Alwa (**Francis Lederer**), Lulu'nun yakın arkadaşıdır. Schön'ün evleneceği kadının da gösteriye geldiğini gören Lulu, sahneye çıkmayı reddeder. Onu ikna etmek için kulisine giden Schön, Lulu tarafından baştan çıkarılır ve birbirlerine

sarılmış halde yakalanırlar. Sonucunda Schön, Lulu ile evlenmeye razı olur. Daha sonra Lulu'yu Schigolch ve Quast ile oynasırken yakalayan Schön öfkeyle adamları vurmakla tehdit eder. Lulu, Schigolch'un babası olduğunu söyler ve Schigolch ile Quast oradan kaçar. Schön, Lulu'nun kendini öldürmesi için ısrar eder. Lulu reddedince çıkan kargaşada Schön vurulur ve ölür.

Mahkemede Schigolch ile Quast karmaşa çıkarıp Lulu'nun kaçmasını sağlar. Ardından Schön'ün oğlu Alwa, Lulu'ya karşı hisleri olduğunu söyler ve ülkeden kaçmayı teklif eder. Fakat tanıdığı erkekler, Lulu'nun geçmişinden kaçmasına izin vermeyecektir. Eski bir tanıdığı olan Casti-Piani (**Michael von Newlinsky**) Lulu'yu bir geneleve satar. Quast gösterisine para vermesi için Lulu'ya şantaj yapar. Para bulmaya çalışan Alwa kumarda sahtekarlık yaparken yakalanır. Lulu, Schigolch'ten yardım ister. Bir başka kadının yardımıyla Quast öldürülür ve Lulu, Alwa ve Schigolch kaçar. Londra'da bakımsız bir tavan arasında yaşamaya başlarlar. Lulu fuhuşa sürüklenir ve ilk müşterisi bir seri katil çıkar. Lulu'ya olacaklardan habersiz Alwa onu terk eder ve bir askeri geçişe karışır.

Pandora'nın Kutusu ve ardından *Yitik Bir Kızın Güncesi*'ndeki oyunculuğuyla **Louise Brooks** oldukça dikkat çekmiştir. Aslında **Pabst**, onu henüz daha ünlenmemişken Amerika'dan çağırmıştır. *Pandora'nın Kutusu*'nda **Brooks**'un canlandığı Lulu, erotik güzelliği ile erkekleri kullanan kadın karakterlerinin ilk örneklerinden birini oluşturur (Teksoy, 167). **Pabst**'ın eseri, **Frank Wedekind**'in *Toprağın Ruhü* (Erdgeist, 1985) ve *Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse der Pandora, 1904) adlı tiyatro eserlerinden uyarlanan bir sessiz filmidir ve dönemin tipik bir yaklaşımı olarak birçok eleştirmen tarafından yetersiz, karmaşık ve kışkırtıcı bir tiyatro uyarlaması olarak görülmüştür. Ancak **Kracauer**, filmin yönetmeninin üslubuna has bir gerçekçilik taşıdığını ve sonraki filmlerinde de bu üslubun sürdüğünü ifade eder. Bunun yanı sıra, **Kracauer**'e göre kaynak metnin bir tiyatro eseri olması sebebiyle film karakterleri hayatı yansıtmaktan ziyade bir takım yazılı prensipleri yaşıyor gibidir (Doane, 64).

Pabst'ın kadın odaklı senaryosu filmin görselliğine de yansımıştır. Gerçekçi kamerasıyla övülen **Pabst**'ın bu filmdeki 'lichtspiel' tarzı ışık kullanımı ve zarif bir güzellik sunan atmosfer yaratma ısrarı bir tür 'sinematografik fetişizm' olarak adlandırılıp eleştirilmiştir. Seti ve ışık kullanımı ile dışavurumcu izler taşıyan film, Doane'e göre hem görsellik hem de görselliğe egemen olan kadın figürü **Pabst** tarafından gerçekdışı bir yöne çekilmiştir. Fakat bu biçem aynı zamanda bir parça modernizm ve alaycılık hissi ile dengelenmiştir (Doane, 65).



Pandora'nın Kutusu yalnızca cinselliğe yaklaşımı ile modernist iken metinsel açıdan klasiktir. Doğrusal ilerleyen ve rahat okunabilir bir öyküleme vardır. Kurgusu da Hollywood tarzını andırır: Sahne geçişleri hızlılığıyla mekanda bütünlük izlenimi ve olayların doğrusal gittiği hissini verir. Açık-karşı açık geçişleri ile de karakterlerin aynı mekanda bulunduğu duygusunu yaratır. Üstelik karakterler, Londra'yı saran sis, karmaşa sahneleri ve heykel gölgelerini de kapsayan mizansenin içinden geçerek hareket eder. Bu sebeplerle, Doane gerçekçiliğin ve karaktere verilen gerçekdışıcılığın dengelendiğini ifade eder (65-66).

Pandora'nın Kutusu'nun sunduğu cinsellik ise çoğu zaman kadrajda Lulu'nun tek başına gösterildiği 'arzulama' sahneleriyle dolaylı yoldan belirtilir. Lulu karşısındaki erkeğin bakışları altındadır ve gözlerden bu arzular okunabilir. Lulu ile erkeklerin arasındaki bu bakışmalar, öykünün bilinçli olarak sahneleri birbirine bağladığını belli eder. Lulu'nun işveli bakışlarından etkilenen yalnızca erkekler değildir. Kontes Geschwitz (**Alice Roberts**) bakışlarıyla Lulu'ya hayranlığını ve kıskançlığını açıkça belli eder. Hatta Geschwitz'in bakışları lezbiyen bir aşık izlenimi uyandırır. Aslında oyuncuların yüz ifadelerinin taşıdığı önem sadece cinsel duygularda egemen değildir. Dr. Schön ve Lulu'yu birbirine sarılmış halde gören Schön'ün oğlunun ve evleneceği kadının şaşkınlık ifadeleri de çarpıcıdır.



Aynı şekilde Schön'ün ölüm sahnesindeki şok hali ve korku duyguları karakterlerin gözlerinden okunur. Karındaşen Jack sokaktaki ilanlarda da belirtilen psikotik bakışlarıyla seyirciyi etkiler (Doane, 66-67). Özellikle baş karakter Lulu'nun güzel yüzüne odaklanan bu ve benzeri kareler sayesinde **Louise Brooks** bu kadar dikkat çeken ve hızla popülerleşen bir oyuncu olmuştur belki de.



Lulu diğer tüm karakterlerin etrafında döndüğü merkezi bir konumdadır, ancak nitelendirmesi eylemlerinden ibarettir. Bu eylemler, erotikleştirilmiş bir varoluşsal sorun olarak vücut bulmuştur (Doane, 70). Karakterin neden ve nasıl var olduğunu açıklamak güçtür. Öte yandan **Wedekind**'in eserindeki Lulu istekleri için planlar yapar, oyunlar düzenler ve zaman zaman Schön'e dikte ettiği söylevleriyle düşünen bir kadındır. **Pabst**'in filmindeyse Lulu bireysellikten yoksun ve tamamen boş görünen bir kadındır. Bu durum, filmdeki Lulu karakterinin ve oyuncu **Brooks**'un bu denli çekici bulunup **Pabst**'in önüne geçmesine sebep olarak gösterilir. O yıllarda filmle ilgili eleştirilerde **Brooks**'un bakışlarından, fiziğine ve hatta tenine kadar hayranlık besleyen yorumlara rastlanır. Ne yazık ki Lulu'nun kişiliğine ve temsil ettiği kadın motifine neredeyse hiç değinilmemiştir. Bir karakter olarak Lulu'nun kurban ya da suçlu veya etkin ya da pasif olduğu belirsizdir. Sonuç olarak Lulu'nun tam olarak bir başkahraman olmadığı düşünülür (Doane 70-71).



Filmin trajik sonu en çarpıcı bölümünü oluşturur. Oyunun aksine filmde Karindeşen Jack'in varlığına ve Lulu ile karşılaşma ihtimaline dair bir belirti bulunmamaktadır. Seri katilin kötü ününün filmin metni dışında önceden bilindiği

varsayılmıştır. Daha önce adaletin elinden kaçmayı başaran Lulu, ironik bir şekilde bir seri katilin eline düşecektir. Kazalar ve rastlantılar son bulmuştur ve bu seyircinin hiç beklemediği bir cezalandırmadır. Zarların atılması ile Lulu'nun ekrandan çekilmesi filmdeki son rastlantıdır: Lulu'nun şansı tükenmiştir (Doane 79).

Pandora'nın Kutusu, Pabst'ın filme kattığı çarpıcı sahneleriyle ve yarattığı kadın imgesi ile gösterildiği dönemde hem sansürlenmiş hem de tiyatro eserine bir saygısızlık olarak kötülenmiştir. Film, yönetmenin dikkat çeken üçlemesinin ikincisini oluşturur ve Pabst'ın en beğenilen eseri olur. Görsel estetiği, oyuncu yönetimi, yakın çekimleri, ışık-gölge oyunları, mizansen ve öykülüne biçimiyle yönetmenin gelecek eserlerinin de habercisi niteliğindedir. Sonuçta Pabst, kadın ve erkek dinamiğini yansıtmaya biçimine bir yön vermiş ve diğer filmlerinde de benzer temalara yer vermiştir. Tüm bu özellikleri ile **Pandora'nın Kutusu**, Avrupa sineması sessiz filmleri arasında unutulmaz yerini edinmiştir.

Kaynaklar

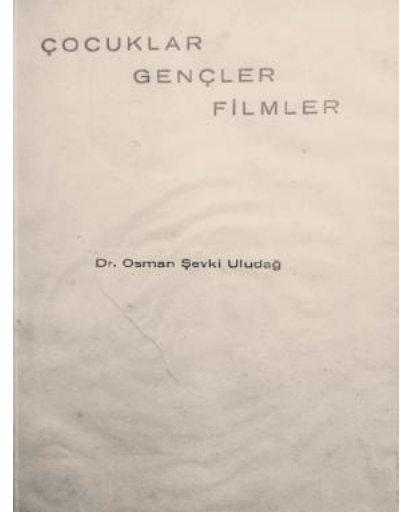
- Doane, Mary Ann. "The Erotic Barter: Pandora's Box, 1929." *The Films of G.W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*. Ed. Eric Rentschler. London: Rutgers UP, 1990. 62-79.
- Gladysz, Thomas. "G.W. Pabst: A Film Director for All Seasons." *Huffingtonpost*. [\(link\)](#)
- Landazuri, Margarita. "The Joyless Street". *Silentfilm*. [\(link\)](#)
- O'Leary, Liam. "G.W. Pabst – Director". *Filmreference*. [\(link\)](#)
- Teksoy, Rekin. "Avrupa Sineması'nın Altın Çağı: Georg Wilhelm Pabst." *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. Cilt 1. İstanbul: Oğlak, 2005. 166-68.

ÇOCUKLAR GENÇLER FİLMER

Osman Şevki Uludağ

İstanbul Kader Basımevi

1943 / 116 sy.



Niçin?... başlığını taşıyan bir sayfalık giriş yazısı araştıran, didaktik, hırslı ama tüm olumlu yanlarını hırçınlığı ve sivriliğiyle bir anda yok edecek türden, bu topraklara özgü bir karakteri ortaya koyuyor:

...Radyo ve sesli film bu zamanın icatlarıdır. Bunları ortaya çıkaranlar bilmem dinamiti keşfeden İsveçli Alfred Nobel gibi pişman olmuşlar mıdır? Radyo ve film, insanların eğlenmelerine ve dinlenmelerine hizmet etmekten ziyade propaganda ve telkin vasıtası olmuşlardır. Hele film bir ticaret ve kazanç işi olduğu gibi, ruhi ve sosyal ahlak üzerinde yıpratıcı ve aşındırıcı etkiler yapmakta çok ileri gitmiştir... ..Sinema ve film gittikçe bayağılaşmaktadır, tehlike olmak yolunda hızla ilerlemektedir. Cemiyet düşmanları bundan şeytanca faydalanıyorlar... ..Salonların karanlığı içinde beyaz perdeden sızan aydınlık, temizliğini kaybetmiştir. Nezih bir ışık istiyoruz, ve bu kitabı onun için yazdık.

Kitabının adını yazımıza da verdiğimiz **Osman Şevki Uludağ** (1889-1964), tutulduğu çalışma hastalığından keyif aldığı izlenimine kapıldığıımız, kuşağının karakteristik özelliklerinin gelişkin evrelerine uzanmış bir isim: asker, doktor, tıp tarihçisi, besteci, milletvekili ve yazar. Kitabına gelince 1943 tarihli, İstanbul Kader Basımevi'nde basılmış, 116 sayfa ve fiyatı 60 kuruş.

Bu ilginç kitabın sayfalarında ilerlemeyi sürdürerek, o dönemin sinemasını tanımaya, sinemanın halk ve aydınlar nezdinde ne anlam ifade ettiğini görmeye, sinemanın endüstriyel ve sosyal karakteri karşısında devletlerin takındığı tavrı anlamaya ve dönemi için bir model olan yazarımızın sinema ile olan ilişkisini öğrenmeye çalışalım. Yer yer kendi bilgi ve düşüncelerimizi açıklayacak olmamızın

nedeni, o zamanın daha doyurucu biçimde anlaşılması ve bazı hatalara dikkat çekmek içindir. Kitaptan yapılan aktarımlarda orijinal yazım, dizim ve anlatım korunacak ve girişteki gibi italik olacaktır.

Yazarımız “*Sinemanın bayağılaşması, aşağı yukarı 1928 senesi civarından başlar.*” derken, buna neden olan gelişme olarak sesin sinemaya girmesini göstermektedir. Sesin sinemadaki varlığına onay verenler ile karşı duranlar arasındaki sürtüşme yenilikçilerin zaferiyle sona erdiğinde, bundan kazanç umanlar para ile bayağılığı buluşturdular:

Birinci büyük harpten sonra musiki de soysuzlaştığı ve orkestranın yerini caz aldığı için, (Varner) kardaşlar caz yıldızı olan (Alconson)u angaje ettiler, ve kötü zenci musikisini dünyaya yaymakla iflastan kurtuldular, ama, bayağılığa da ön ayak oldular.

Açıklamalar oldukça öznel. Aslına bakarsanız, sessiz filmlere salonda eşlik eden canlı solo ve orkestra performansları veya plak kayıtları aralarında cazın da olduğu her türden müziğe çoktandır kucak açmıştı.

Yazarımıza göre dönemin tek yeniliği ses değildi:

Hanri Batay'ın (Çıplak kadın) filmi ile, beyaz perde yeni bir çekicilik buldu. Fransız filmcilerinin bu hareketi,... (Mek Sennet)i şahlandırdı. O da hemen birbirinden güzel bir çok kız bularak açık filmler çevirmeğe başladı.

Bu açıklamalar her açıdan sorunlu. **Henry Bataille** (1872-1922) bir yazar ve bildiğim kadarıyla sinemada yönetmenlik deneyimi yok. Eserinin aynı adla yapılan ve doğrulatabildiğim uyarlamalarının sayısı dört. Sonuncusunu da yazarımız sayesinde öğrendim. Yazarımız filmin Fransız filmcileri tarafından yapıldığını söylediği için, bu uyarlama büyük olasılıkla **Leonce Perret**'nin 1926'da gerçekleştirdiği film olmalı. Bu uyarlama, kitapta adı geçen filmlerin yapım yıllarının zaman aralığına da uygun düşüyor. **Mack Sennett**'in şahlanma meselesine gelince, bunun ne tarz ne de kronolojik olarak gerçekleşmesi olanaksız. **Sennett** kitlelerin çıplak kadın görmek için salonları doldurduğu bathing beauties serisini 1913'te piyasaya sürmeye başlamıştı. Kaldı ki **Perret** söz konusu uyarlamayı gerçekleştirdiğinde **Sennett** emeklilik görüşmeleri yapmaya başlamıştı. Daha daha geçmişe gidecek olursak, sinemanın çıplak kadınları objektifine kestirmesi babasının ona hamile olduğu yıllara rastlar.

Sinemanın 1930'lu yıllarda fikir disiplinine hürmetten uzaklaşmasını eleştiren yazar, filmlerin ediplerin, terbiyecilerin ve sanat adamlarının eserleri olmadığını,

iyi konuların bile fantezi ve şaklabanlığa kurban edildiğini, sinemanın çok defa kötü, ahmak ve alık olduğunu, gazete ve mecmuaların bu salaklığı ve kabalığı beslediğini ekler. Onun için sinemanın ahlak üzerindeki etkisi çok daha önemli bir konudur: An'anelerin eseri olarak gördüğü ve muhafazakarlık anlamına gelmediğini söylediği ahlakı hedef alanlar bozguncu ve kundakçı filmlerdir. Ahlak açısından sorun yaratan filmleri para, ihtiraslı aşk, sefalet, lüks hayat temayüllerini kalkandıran ve teşvik eden filmler olarak sınıflandıran yazar, insanları hayvanlaştırmayı filmcinin değişmeyen prensibi olarak gösterir.

Uludağ başarılı örnek olarak *Altına Hücum*, *Variete*, *Potemkin Zirhlisi*, *Kırık Zambak*, *Caligori* (!) ve *Tekerlek* filmlerini gösterir. Bunları yabancı kaynaklardan aldığını söylese de bibliyografyada belirttiği kaynaklardakinin aksine filmlerin yapım yıllarının, bazı film ve yönetmen adlarının hatalı yazılmış olması rahatsızlık verir. Filmleri incelemekten söz eder ama bu filmlerin tümüne bir sayfa bile ayırmaz. Bir açıdan çok bildik bir durum olsa da konuya bu kadar uzak olan birinin çıkarım ve görüşlerini ne denli dikkate almak gerektiğini düşünmeden edemezsiniz.

Yazarımız:

Ben bazı filmlerde, gençlerde uyuyan arzuları zamanından önce uyandırmamak, onu sinemalarda gösterilen yapmacık hayata alıştırmamak için tedbirler arıyorum.” diyerek gençleri koruma isteğini ortaya koyar ve ekler: “Gençler cinsi hayata denize dalar gibi ve balıklama tarzında değil, merdivenden çıkar gibi basamak basamak çıkmak suretile erişmelidirler.

Kızlarda 16, erkeklerde 18 olan evlenme yaşını gerekçe göstererek gençleri 16 yaşına kadar umumi filmlerin zararlarından korumak gerektiğini belirtir.

Salonun karanlık ortamını sinemanın başlıca cazibelerinden biri olarak gören yazar, rastgele bir eş bulup girenler için filmin ehemmiyetinin olmadığı düşüncesindedir. Bunlar perdeyle değil birbirleriyle ilgilenmek için oradadır. Bir eş bulamayıp salona yalnız girenler de onların oynaşmalarını seyrederek olaya dahil olur.

Aktörlerin dudakları birer ‘hacamat şişesi’ manzarası alıp birbirine yapışınca loşluk içinde boyunlara dolaşmış kollar, dudak dudağa vermiş ağızlar fark edilir.

Uludağ bu konuyla ilgili olarak, sinema ve tesirleri üzerine bir kitabı da olan **Hilmi A. Malik**'in desteğini de arkasına alır: Ona göre de sinemaya sevişmek için gidenler vardır. Bunlar sinemanın en gerilerini, localarını ve karanlık yerlerini tercih ederler. Ancak çözüm konusunda yurt dışına uzanır yazarımız ve en aşağı cüretleri

uyandıran karanlığa savaş açar: Filmler aydınlıkta gösterilmelidir, böylece uslu oturmak icap edecektir.

Salonlardan söz açmışken **Malik**'ten aktararak bir de istatistik verir yazarımız. 1932'de ülkemizde 130 sinema olduğunu, bunlara ayda 1.950.000 kişinin girebileceği tahmini üzerinden senede 23.400.000 seyirci sayısına ulaşır. Not: Sinema bağımlılıkları hastalık derecesinde olanların yüzde doksan sekizini gençlerin oluşturduğu hesabını nasıl yaptığı tarafımızca anlaşılamadı.

Uludağ filmlerin egemen yaşayan milletler tarafından sansür edildiği görüşündedir. Sovyet Rusya'nın doğmasından sonra çevrilen filmler arasına soktuğu **Çöllerin Şeytanı Protazanov**'un yönettiği ve devrim günlerinde çekimleri süren bir yapım olup, **Çar müthiş Eyvan** (!) ise devrim öncesinde gerçekleştirilen ve **Ivanov-Gai** tarafından yönetilen bir filmidir. Yazarımız savaş sonu Alman sinemasında ortaya çıkan Dışavurumcu ve Yeni Nesnelci akım içinde yer alan **Servis Merdiveni, Kaligori** (!) ve **Sevinçsiz Sokak** gibi filmlerin adlarını verip, bunların oynadığı rolü başarmanın yükseltici tesiriyle, ruhlar üzerindeki etkisiyle veya milli kalkınma sırlarını paylaşmayla ilişkilendirdiğinde sinemaya olan uzaklığını kanıtlar. Ancak sansürün derdi ve ilgi alanı güvenlik, sağlık ve suçla ilgilenmekten çok ahlak konusudur ve bunun kriterleri de buna kafası dışında her yerini yoran herkeştir. Bunlardan birkaçı çıkar ve kanun yazar. Yazarımız Hıfzıssıhha kanununun 167. maddesine dikkat çeker:

Oniki yaşından aşağı çocukların sinema ve tiyatro ve dans salonlarına ve bar gibi mahallere getirilmesi ve kabul edilmesi memnudur.

Denklik kurulan mahaller arasına okul, meclis, toplu taşıma araçlarını koymak nasıl olur da böyle bir dünya görüşü tarafından ıskalanmış olabilir?

Tüm bunların ardından eksikliğini nicedir hissettiğimiz estetik konusundaki düşünceler sahne alır:

Estetik ile ahlâkın biri birine arka çevirmesi gariptir, ve bunlardan biri diğeri hesabına istismar edilemez. Fakat hududu çizilemeyen ve hatları tam olarak gösterilemeyen estetiğin bazı allâmeleri vardır ki, bunlar morali güzelliğe kurban etmekte beis görmezler.

Sinemanın yetiştirdiğini söylediği ve memleket için kaybolmuş eleman olarak gördüğü, giyimlerinden yola çıkarak bobstil olarak isimlendirdiği insanları kendi aralarında görmek merakına kapılan **Uludağ**, onların lokallerine gider. Hafta sonu eklerinin hazcı pornografi yazarı tadında kaleme döktüğü gözlemleri baykuşlardan

meze vücutlara, azınlıkların rolünden konuşulan lisana, yalancılıktan hırsızlığa atlayarak yaratıcı yazarlığın ruh halini sergiler.

Kitapta verilen istatistikler arasında en tuhafı filmleri konu, tema ve tür açısından sınıflandıran veriler sunar. **Malik**'ten yapılan bir alıntıyla: Türkiye'de gösterilen filmlerin %95i aşktan, hırsızlıktan, açık saçık hayattan, içki alemlerinden, serbest sevgiden, tiyatro ve sinema hayatından, cinsi tahrik edici danslardan, dinden, zengin ve lüks hayattan ibarettir. Bunun gerisi, yani %5i terbiyevi, zirai ve iktisadi hayata aittir. Yazarımızın resmi kaynaklardan aldığı söylediği bilgilere göre, ülkemizde 1940-1941 sezonunda 281, 1941-1942 sezonunda 397 olmak üzere, bu iki sezonda toplam 678 film gösterilmiştir. Bunların nasıl bir sınıflandırma anlayışıyla yapıldığını anlayamadığım dağılımı da şöyle: Miki 112, Kovboy-Polis 101, Kültür 20, Çocuk 5, Hisleri Gıcıklayıcı ve Lüks Hayat 261, Komedi 84, Dram 95. Ve ekler: Türkiye'ye giren filmlerden reddolunanların sayısı 25i, yani binde yediyi geçmemektedir.

Uludağ sinemaya gidemediği için hırsızlık, serserilik yapan çocukları örnek vererek sinemanın başlıca teşvik edicilerden biri olduğu tezini güçlendirir. Kağşamış filmlerin tehlikesini gördüklerini söylediği, kendi düşüncelerine destek bulduğu isimlerden yaptığı alıntılar bir kalemin elden ele dolaştığı izlenimini uyandırır:

Holivut batakhanesinden gelen cıvık sevda modelleri çocukların dillerinde dolaşiyor. On vilâyetimizin adını doğru dürüst söylemeyi beceremiyenler batakhane yıldızlarının sülalesini ezberden okuyabiliyorlar... Türk filmi, yerli film diye günlerce haftalarca yaftaları dolaşan bir kurdeladan hatırdaki kalanlar cifte naara sesleri ve kaşık şıkırtıdır. (**Kemal Z. Gencosman**)

Bilmiyorum filmleri yapabildikten sonra kim, nerede, nasıl ve niçin kontrol eder? Fakat ister kontrol edilmiş ister edilmemiş olsun, ben aile sahiplerine, erkek kız yetişmiş evlât sahibi olan ana babalara tavsiye ederim. Evlâtlarını bu filme (**Söz bir Allah bir**) göndermesinler... Filmler evlilik aleyhine uydurulmuş, fakat züppece, kaba, bayağıca uydurulmuş bir tezdur. Kadının filmdeki başlıca vasfı iffetsizliğidir... Ben çok açık film gördüm. Açıklığı bu kadar bayağılaştırana şimdiye kadar tesadüf etmedim... Biz dünyanın en temiz ahlâklı insanlarıyız. İpek film, darülbedayi bizi tahkir edemez, cemiyetimizi lekeliyemez. (**Neşet Halil**)

Uludağ kitabın son yazısında makas değiştiren bir anlayış sergiler: Kitabının yüzde doksan dokuzunu sinema ve filmlerin aleyhine yazılarla doldurmasının nedenlerinin belli olduğunu, faydası olan şeylerin zararları da olabileceğini göstermek istediğini yazar. Kendine denge ayarı çekmek bu toprakların değişmez tarzı ve tavrıdır.

Ender Bazen

MURTAZA

İlker Mutlu

Var idi arslan yavrusu arslan dayım Hasan Bey Kolağası. Hatırlamam ben, anlatır büyüklerim, dökmüş mübarek kanını kutsal vatan topraklarına Balkan Harbinde. Yeter bu şeref hem de şan bana, ne lazım tarla? (..) Dolaşır benim de damarlarımda şükür dayım Hasan Beyin mübarek kanı!

Herkes uyuyabilir, velakin uyuyamaz Mürteza'nın kızları. Vazife sırasında uyumak ha? (..) Öl be Mürteza, gebber be Mürteza. Gel kurşunlara be Mürteza.

Türk Sineması için tür, dönem ve uyarlamalar açısından bir literatür taraması yaptığımda az sayıdaki önemli filmin çokça ele alındığını, irdelendiğini gördüm. Ancak aralarında, nedense, kıyıda köşede kalmış, gözlerden kaçmış nadide bir eser göz kırpmaktaydı hınzırca.

Bu film, **Orhan Kemal**'in aynı adlı romanının ilk sinema uyarlaması olan **Murtaza**'ydı (**Tunç Başaran**, 1965). 1952 yılında Vatan gazetesinde yayımlanan roman, Varlık Yayınları tarafından aynı yıl ve ikinci baskı olarak 1964'te, üçüncü baskı olarak ise Cem Yayınları'nca 1964'te basılmıştı. Ele alacağım filmin dayandığı versiyon bu kitaptır. Roman sonradan yazarı tarafından eklemeler yapılarak genişletilmişti.

Kitaba ve dolayısıyla filme de adını veren Murtaza, hikayenin başkişisidir. Murtaza, kelime anlamıyla “seçilmiş” demektir ki, bu ad karaktere de cuk oturmuştur, çünkü Murtaza, insanları yola getirmek, çevresine düzen getirmek için seçildiğine yürekten inanır ve başına ne gelirse bu saplantısından dolayı gelir. Bir nevi yerli Don Kişot'tur Murtaza.

15 Eylül 1914'te Adana, Ceyhan'da dünyaya gelip, 2 Haziran 1970'te tedavi gördüğü Sofya'da beyin kanamasından kaybettiğimiz halk yazarı **Orhan Kemal**'in

asıl adı Mehmet Raşit Ögütçü'dür. Siyasetçi babasının öldürülme korkusuyla Suriye'ye geçmesi üzerine, öğrenimini yarıda bırakmak zorunda kaldı. 1932'de Adana'ya dönüp, çeşitli işlerde çalıştı. 1939'da ilk şiirlerinde komünizm propagandası yaptığı suçlamasıyla 5 yıl hapse mahkum oldu. Bu mahkumiyeti esnasında, Bursa Cezaevi'nde **Nâzım Hikmet**'le tanışması yazarlığı için bir dönüm noktasıdır. 1943'te içeriden çıkarak, Adana'ya döndü ve yine, insanlarını içinden tanıyacağı, işçilik, nakliyecilik, katiplik gibi işler yaptı. 1950'de İstanbul'a yerleşip, hayatını yazılarıyla kazanmaya başladı. Son yıllarında Bulgaristan ve Romanya Yazarlar Birliği'nin davetlisi olarak, daha çok da tedavi amacıyla gittiği Sofya'da vefat etti.

Toplumsal gerçekçi roman sanatının Türkiye'deki ilk ustalarından olan Orhan Kemal, eserlerinde ezilen, sömürülen yoksul insanların günlük yaşantılarını, dertlerini, iç dünyalarını, sınıf çelişkilerini de atlamaksızın, hep ileriye umutla bakan bir dille işledi. Yalın, kolay okunan bir dili tercih etmesiyle günümüzde bile rahatça, keyif alınarak okunabilen yapıtlar bırakmıştır. **Murtaza, Bereketli Topraklar Üzerinde, Devlet Kuşu, Vukuat Var, El Kızı, Hanımın Çiftliği, Kaçak, Tersine Dünya** başlıca romanlarıdır. **Senaryo Tekniği ve Senaryoculuğumuzla İlgili Notlar** (1963) adında ilginç bir inceleme kitabı da bulunmaktadır.



Orhan Kemal

Film, gece bekçiliği görevini büyük bir inanç ve özgüvenle yerine getirmekte olan, bunun için “seçilmiş” olduğuna inanan Murtaza'nın (**Müşfik Kenter**), mahallenin boş sokaklarını kolaçan edişiyile başlar. Onu görüp ürken bir adam kaçınca, adama yetişemeyen ihtiyar bekçi, çareyi uyuyan mahallelinin kapılarını çalmakta bulur. Gürültüye pencerelere çıkan mahalleli, hırsını Murtaza'dan alır ve ona hakaret eder (“*Hırsız yakalamak onun işi mi, yoksa bizim işimiz mi?*”). Tek amacı “hırsız”ı yakalamak ve görevini yerine getirmek olan Murtaza, süklüm püklüm geri döner.

Mahalleli ertesi gün toplanır ve Murtaza'yı şikayet etmek üzere karakola gider. (“*Bekçi değil, sanki mahallenin valisi. Zart zurt edip duruyor!*”) Komiserin aslında Murtaza'yı takdir ettiği bellidir ama belli ki bir süredir devam eden bu karakol baskınlarından da sıkılmıştır.



Görevden eve dönen Murtaza, işe gitmekte olan kızlarını sevecenlikle karşılar, onlara sıkı çalışmalarını öğüt verir. Evde salıncağında ağlayan oğlunu bile sevmesi ona özgüdür: “*Haçan büyüycen, asker olcan, kurşun mu atçan düşmana? Kurşun mu atçan?*” Fettan bir bar kadını (**Vesikalı Yarım**, **Lütfü Akad**, 1968), işini bilir ve hırslı bir annesi (**Son Kuşlar**, **Erdoğan Tokatlı**, 1965) ya da bu filmdeki gibi bütün hayatı yuvası olan bir Anadolu kadını, hangi rolü canlandırırsa canlandırırsın kendine yakıştıran **Ayfer Feray**, Murtaza'nın karısını canlandırmaktadır çamaşır yıkamasıyla, bebeği kucaklamasıyla, yerli çıkışlarıyla.



Ayfer Feray ve Müşfik Kenter

En büyük çocuğu, çok sevdiği kızı okumaktadır ailenin. Onu da iyi niyetlerle uğurlar Murtaza, yorgun ayaklarını kızının getirdiği leğende ovalarken. O anda bile karısına vazifenin kutsallığından bahseder. Amirlerinin onu ne denli takdir ettiklerini anlatır. “Çünkü görmüşüm ben kurs. Almışım çok sıkı terbiye büyüklerimden. Hemi de takdirname.” Murtaza’nın dersini sıkı dinlemesi tembihleyle yol ettiği kızı (**Mine Sun**) ise, okulu kırıp, tamircide çalışan bir oğlanla (**Tunç Oral**) kırıştırmaktadır.

Zaman zaman yanlış kişileri tutup karakola getirmesi bardağı taşırmıştır. Murtaza ile mahallelinin arasında kalan komiser (**Muammer Gözalan**), tanıdığı bir fabrika müdürünü arayarak Murtaza’ya orada bir iş vermesini, onu idare etmesini ister adamdan. Murtaza, komiserin verdiği kartı alır ve komiserin tembihlediği üzere, ertesi sabah, iki kızının da çalışmakta olduğu fabrikanın müdürünü (**Altan Günbay**) görmeye gider. Müdür Murtaza’ya vazifesini münasip bir dille anlatır. Murtaza onu anlamış görünmektedir (“*Sen vazifeden yana dert çekme beyim. Ol bana arka, iste benden vazife.*”). Müdür onu Kontrol Nuh’a (**Mümtaz Ener**) teslim eder. Nuh, Murtaza’yı ilk andan anlamış, küçümsemiştir (“*Neresinden baksan bir mahalle bekçisi...*”).

Murtaza gerçekten de aslında olmadığı bir insana özenmekte, onu oynamaktadır. Bu durumun farkında olan kahvehane arkadaşları bile her fırsatta onunla dalga geçerler. Onun bu özenti kişiliğine işaret pek çok sahne geçmektedir

filmde. Fabrikadan çıkarken fabrikanın kapı bekçisine içeride yaşananları farklı anlatır örneğin, şişinerek. Müdür onun evsafını ilk bakışta anlamış, ona büyük sorumluluk yüklemiştir sözde. Kahve arkadaşlarına askerlik anılarını övünerek anlatırken, yönetmen onun erken olan beceriksizliğini, cezaya kalışını gösterir. Anlattığı hep olmak istediği kişidir aslında. Bunu o derece abartır ki evde karısına, çocuklarına bile oynar hep. Ama aynı çevresindeki diğer insanlar gibi, aslında onlar da farkındadırlar herşeyin. Ama evin babasının yüzüne vurmamaktadırlar bu durumu. Bu arada kahvehane sahnesinde gencecik ve henüz oyunu bozulmamış, doğal bir **Yılmaz Köksal** yakalamak, müthiş hoş bir an...



Gencecik bir Yılmaz Köksal

Sonraki gün, beyliklerini teslim edip, elindeki tek takım elbiseyi sırtına geçirerek, fabrika müdürünün odasında alır soluğu Murtaza. İşi başından aşkın olan müdür, farklı bir kıyafetle gördüğü bekçiyi başta tanıyamaz. Ama sonra hatırlar ve onu, fabrikayı gezdirmesi için ustabaşı Nuh'un yanına katar. Nuh, bulunduğu yerin hakimi kimliği ile bir eli arkasında, diğer elinde bir zincir sallayarak önünde ilerlerken, Murtaza tanışmakta olduğu bu yeni mıntıkeyi ciddiyle incelemektedir. Aynı fabrikada çalışan iki küçük kızı onu görünce koşturarak, sevinçle yanına gelirler, ama Murtaza onları ciddiyle işlerine geri gönderir. Bir fırsatta Nuh'a yaklaşan Murtaza, birlikte omuz omuza çalışarak fabrikaya sahip çıkmaları gerektiğini, fabrikayı beraberce ileriye götüreceklerini söyler her zamanki şişinmesiyle. Nuh ise hep gerçekçidir ("*...pavlikanın ileri geri gitmesi de bizim üzerimize vazife deel. Sen al mayışını, Allah'ına şükret bre herif. Deli misin*

nesin?”). Murtaza ise hala “gördüm kurs, aldım sıkı terbiye büyüklerimden” dedir! Nuh’un gösterdiği dolaptan bir “urba” seçip giyinene ve “görev”inin başına gelinceye kadar Nuh çoktan onun hakkında işçilerle dedikodu yapmaya başlamıştır bile. Hatta bir zamanlar bir genelevde bekçilik yaptığını da öğrendikleri Murtaza’yı alaya alır, onunla dalga geçerler. Ama Murtaza da oraya bile bir düzen, bir intizam getirdiğini gururla anlatarak biraz da kaşınmaktadır doğrusu!

Kapı görevlisi Ferhat’la yaşadığı bir olay da Nuh’un eline koz verecektir. Ferhat, görevi esnasında tuvalete gider ve şanssızlık eseri müdür gelir fabrikaya. Olayı korkuyla anlattığı Murtaza ona nasihat eder ve onun için, aslında hiçbir şeyden haberi olmayan müdürle konuşmaya gider. Müdür Ferhat’ı çağırmasını söyleyerek onu başından savar ve Ferhat’ın üç yevmiyesini keser. Bunu duyan Nuh da Ferhat’a amirlik taslayan Murtaza’nın müdürü bilerek fişeklediğini atar ortaya.

Onlar kapıda tartışırken hırsız girmiştir fabrikaya. Onu gören bir işçi koşturarak onlara haber verir. Diğerleri telaşa kapılmazken Murtaza hemen ayaklanır ve hırsızın peşine düşer. Hırsız çaldıklarını bahçeye atıp duvardan kaçar. Murtaza da peşinden. Kovalamaca sonucu hırsız evinde basan Murtaza, adamı derdest eder, yaka paça dışarı çıkarır. Gürültüye gelen ve kendisine engel olmaya kalkışan bekçinin kendisini tanımamasına bozulur (“Gördün mü sen kurs?”). Murtaza hırsızı karakola teslim eder ve komiserinden aferini alır. Mutluluk ve gururla selamlar komiseri ve hemen gidip müdürünü durumdan haberdar etmek ister. Komiserin odasından çıktıklarında daha önce daima kendisini küçümseyen, onunla alay eden bekçi arkadaşları, ürkekçe ayağa kalkarlar. Murtaza’nın onlara şişinerek bakışı anlamlıdır şimdi. Çünkü bu defa gerçekten, hem de şahitli mahitli, bir görev başarmıştır.

Gece yarısı soluğu müdürün evinde alan ve gümbür gümbür kapıyı çalan Murtaza, müdürün hizmetçisi tarafından refüze edilir. Ama hala müdürünü görmekte ısrarlıdır. Kendini kanıtlamalıdır çünkü, başardığı şeyi duyurmalıdır ona bir an önce. Gürültüye gelen görevliye (**Selahattin İçsel**) müdürü görmesi gerektiğini söyler. “Kimsin?” sorusuna etiketini, şişinerek açıklar: “Fabrikanın gece umum kontroluyum!” Bu defa görevli ısrarla kapıyı çalınca, müdür pencereye çıkmak durumunda kalır. Murtaza heyecanla olan biteni anlatır adama. Ama adam daha da sinirlenmiştir (“Bunun için mi gecenin bu saatinde uyandırdın? Sabahı yok muydu bunun?”). Övgü beklerken azarı yiyen Murtaza’nın kolu kanadı kırılır. Hırsız bir başına yakaladığını öğrendiğinden, onu hayranlıkla süzen görevlinin eşliğinde bahçeden çıkarken bu defa arkasına, müdürün penceresine döne döne,

ama şişinerek değil, bir parça kırık tekrarlar: “*Ben gördüm kurs. Aldım çok yüksek dersler.*”

Bir gün ziyaretine gelen ağabeyi, Murtaza’ya ve eşine büyük kızlarına bir talip çıktığını haber verir. Varlıklı bir aile, oğullarına namuslu bir kız isterlermiş. Murtaza, ağabeyiyle birlikte çıkar. Eşi de onların ardından eve dönen kızına haberi verir. Kız telaşlanır, evlenmek istemediğini söyler. O esnada kitabının arasındaki resmi düşürür. Eve dönen Murtaza kızın sevgilisinin fotoğrafını görür. “Artist fotoğrafı”, diyerek ikisini de uyutur kız. Yaşadıklarını sonraki buluşmalarında sevdiği gence anlatır.



Tunç Oral ve Mine Sun

Tren yolunu gören bir tepede geçen o sahne çok hoştur ve ister istemez **Selvi Boylum Al Yazmalım**’daki (Atıf Yılmaz, 1978) müthiş güzellikteki “*Beni istemeye gelecekler.*” sahnesi gelir izleyenin aklına. **Tunç Oral** yıllar sonra **Kadir İnanır**’ın **Türkan Şoray**’a söyleyeceği o sözlerle ikna etmeye çalışır sevdiğini: “*Senin fikrin ne? Tanımadığın, bilmediğin biriyle evlenecek misin? ... Yüzünü dahi görmediğin bu adamın bir gözü kör olabilir. Belki kafası keldir, bacağı sakattır.*”

Kız sevdiği gençle sarmaş dolaş geri dönerken, yolda Nuh ve işçilerden biri onları görür (“*Bu bizim Murtaza’nın şıllığı değil mi?*”). Her fırsatta namus nutukları çeken, vazife de vazife diyerek işçileri canından bezdiren Murtaza dillerine düşmüştür işte.

Bir gün Murtaza’nın aylaklık yaparken yakaladığı bir işçiyi müdürün karşısına çıkarması bardağı taşıran son damla olacaktır. Bu defa iyice cephe alırlar ona. Müdür sırtını sıvazlar. (“*Vazife esnasında sakınmam gözümü budaktan. Görmez*

gözüm evladımı. Demem ciğerparem.”) Müdürün ona arka çıkacağını, biraz lakayt da olsa, bildirmesi üzerine Murtaza şişer yeniden ve daha şevkle döner görevine.

Amcası ziyaretlerine gelince bakkala alışverişe gönderilen büyük kız, orada bakkalın Nuh ve bir işçiyle Murtaza'nın dedikodusunu yaparak eğlendiklerini görür. Eve döndüğünde kızının bozuk olduğunu gören Murtaza, canını sıkanların bacıklarını kıracağını söyler. Ama yaşananlar kızına çok dokunmuştur (*“Yeter artık baba, yeter. Herkes bizimle alay ediyor!”*). O üzüntüyle soluğu tamirhanede alır kızcağız. Sevgilisiyle çıkarlar ve ona hamile olduğunu söyler. Delikanlı tek çarenin onu istemek olduğunu dese de, Selma babasının inatçı olduğunu, sözünden caymayıp onu zengin talibine vereceğini haykırır (*“Evlenmeyeceğim, evlenmeyeceğim o İzmirli oğlanla!”*). Delikanlı kararını verir; her şeye rağmen kızı babasından isteyecektir. Dediğini de yapar ve patronunu da yanına alarak Murtaza'nın evine gider. Murtaza isteme esnasında çocuğu rencide edecektir (*“Veremem kızımı oğlunuza. Çünkü beğenmedim işini.”*) Dünürçüler başları önde evi terk ederlerken, karısı merakla ziyaretçilerin geliş nedenini sorar Murtaza'ya. Bekçi yine abartarak, olmasını istediği eklemelerle anlatacaktır görüşmeyi (*“Abe dedim, ne cesaretle gelir istersiniz benim kızımı?”*).

Bir gün tuvalet bekçisini görevde uyuklarken gören işçiler, Murtaza'yı kafaya almak isterler ve onu bilerek tuvalete yönlendirirler. Uyurken yakaladığı görevli, kendisini rapor etmekle tehdit eden Murtaza'ya dalar. Şakanın kötüye gideceğini anlayan işçiler onları ayırır, ama iki taraf da öfkesini alamamıştır. Tuvalet görevlisi o öfkeyle gerçeği yüzüne haykırır Murtaza'nın: *“Neye ayıp ulan? Kızın elin oğlanlarıyla sürterken ayıp olmuyor da bana niye ayıp oluyor?”* Murtaza'nın nutku tutulmuş, kaşları düşmüştür (*“Abe benim kızım olamaz sürtüük.”*). Murtaza o kızgınlıkla evine koşar, ancak kızı çoktan kaçmıştır. Bir de karısından kızının hamile olduğunu duymasıyla dünyası iyice başına yıkılır. Soluğu tamirhanede alır ama delikanlının da durumdan haberi yoktur. Yine de tehdit eder çocuğu: *“Edeceğim dava. Attıracağım mahpushanelere. Çektirteceğim yaptıklarının cezasını!”* Kız amcasına sığınmıştır ve durumu bir mektupla sevgilisine bildirir.

Murtaza'nın fabrikada çalışan küçük kızları sıcaktan yorgun düşüp iş başındayken uyuya kalırlar bir gün. Bunu fırsat bilen işçiler, Murtaza'nın direncini kırmak için bu olayı kullanmaya karar verirler. Haberi alan Murtaza tutuşmuş gibi kızlarına ulaşır ve öfkelenerek en küçük kızına tokat atar. Kız başını vurup yaralanır. Murtaza pişman olmuştur ama iş işten geçmiştir. O derece kafası karışmıştır ki kızıyla bile ilgilenemez. Nuh'un ilk müdahaleyi yaptığı kızı ablasıyla

evine dönerken onları pencereden izler üzüntüyle. Eve kadar dayanan kız kapıda düşer, bayılır. Kızı komşu evde yatırır. Olayı duyan büyük kız da hemen eve döner. O esnada bile Murtaza kronik derdini yaşamaktadır. Kapı görevlisi Ferhat'a dert yazar: *"Bilmem nasıl bakacağım müdürümün yüzüne? ... Yakalamışlar benim kızları uyurken."* Büyük kız artık olayın doktorluk olduğunu fark etmiştir. Cesaretini toplar ve hemen fabrikaya babasına koşar, durumu haber verir. *("Murtaza ha? Paydostan evvel işi mi bıraksın? Allah Allah. Allah Allah.")*

Doktorun yazdığı ilaçları almak için parası yoktur Murtaza'nın. Ortanca kızını yanına alarak müdürüne gider. Müdür gecikecektir. Kızına beklemesini söyleyen Murtaza, günlerdir yaşadığı ezici olayların yorgunluğuyla, içeride çuvalların üzerine çöker, uyuya kalır. Bunu gören işçiler hemen fabrikaya dönen müdüre koşar ve onu gammazlar. Müdür onları odasından kovar ve Murtaza'yı çağırır. Görevli gelip kendisini uyandırdığında bile aklındaki vazifesidir Murtaza'nın *("Demek haberi oldu uyuduğumdan. Kızdı mı çok? Sövüp saydı mı?")*. Kızının durumunu öğrenmiş olan müdürse odaya dalan Murtaza'ya sevecen davranır ve önceden içine para koyduğu zarfı ona uzatarak, üç gün de izinli olduğunu söyler. Murtaza'nın bakışlarında minnettarlık vardır. Hemen ilaçları alıp evine koşan Murtaza'yı kızının ölüsü karşılayacaktır.

Hikayesini böylece özetleyebileceğim filmin yönetmeni, 1938 doğumlu **Tunç Başaran**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde okurken tanıştığı **Memduh Ün** vasıtasıyla sinemaya girip, o ve **Akad, Refiğ, Göreç** gibi rejisörlerin yardımcılığını yaparak işe başladı. 1964 yılında başlayan yönetmenlik serüveni ele aldığım filme gelinceye değin gişede hayli başarılı olan avantür filmlerle geçmekteydi. Keza **Murtaza**'yı gündeme alan da daha önceki şampiyon filmlerinin (ki aralarında **On Korkusuz Adam** (1964), **Konyakçı** (1965) gibi **Yılmaz Güney**'in Çirkin Kral mitosuna önderlik eden yapımlar da var) de yapımcısı olan **Recep Ekicigil**'di. Aslında bunda da ticari bir kaygı olabilir, çünkü **Murtaza** gazetede tefrika edildiği günlerde de, roman olarak yayımlandığında da büyük ilgi görmüştü. Neticede yapım, **Ekicigil**'in de **Başaran**'ın da filmografisinde ayrıksı bir yerde bulunuyor.

Bir kere **Tunç Başaran** ilk filmlerindeki alışıldık yönetmenlik anlayışının dışına çıkmakta ve ilk defa bir "sanat filmi"ne imza atmaktaydı. Gerçekten de filmde kurgu açısından bir farklılık yaratma çabası ilk anda göze çarpıyor. Örneğin bir anlatıyı karşıt kurguyla, geçişlerle vermek gibi zamanı için yenilikçi denemeler var filmde. Oyuncu yönetimi de yine oldukça başarılı. Çoğu tiyatrodan gelme ama sinemaya da yakışan oyuncularından iyi sonuçlar almış **Başaran**.



Tunç Başaran

Ayfer Feray zaten oynadığı her rolü yaşayan, oturmuş, bambaşka bir oyuncu. Ama bir de **Müşfik Kenter** var ki çekimler esnasında otuzlu yaşlarında olmasına rağmen, çökmüş, gelinlik çağda kızı olan, kırkını çoktan geçmiş Bekçi Murtaza'yı, hafif kambur duruşuyla, sallanarak yürüyüşüyle, alttan bakışıyla, kanlı canlı karşınıza getiriyor. **Müjdat Gezen**'in Murtaza'sı ise (*Bekçi*, **Ali Özgentürk**, 1985), zaten karikatür bir tip olan Murtaza'nın da karikatürüdür ve o yüzden de **Kenter**'inkiyle karşılaştırıldığında çok yapay kalmaktadır.



Müjdat Gezen *Bekçi*'de.

Sanat yönetimi de dönemine göre oldukça başarılı. Yani elbette mekanlar yeniden kurulmuş, film dekorlarda çekilmiş değil, ama gecekondular mahallesi tuttuğun yeri elinde kalacak gibi duran iç içe evleriyle, uçmasın diye üzerine taş dizilen teneke damlarıyla, eğri büğrü, daracık patikalarıyla filme ileri bir gerçeklik katmakta. Komşuluk ilişkilerinin, yardımlaşmanın, tüm o işçiler ve bekçi arasındaki gerilime rağmen hem de, halen sürdüğü o hani şimdi kadim zamanlar diyebilirsiniz gelecek denli uzak bir zamanda geçiyor bu acıklı hikaye.

Neticede *Murtaza*, atlanmış bir başyapıt. Bugün Murtazalar bulmak çok zor. İnsanlığın çöküşü hızlandıkça habitatımız işini bilen insanlarla doluyor...

SAMURAI REBELLION /
JÔI-UCHI: HAIRYÔ TSUMA SHIMATSU

İlker Mutlu

Efendimizin kılıçlarını kontrol etmek için samandan kuklaları doğramak.
Ne kadar huzurlu bir dönemdeyiz.

Üzerine gelirler ve geri çekilirsin. Daha da üzerine gelirler ve yine geri çekilirsin. Ama son anda, ustaca savunmadan saldırı konumuna geçersin. Hiç saldırmadığın halde rakibin yorulana kadar beklersin. Başka bir deyişle, teslim olana kadar.

Daha önce de çeşitli festivallere katılmış, ödülleri de kazanmış *Gonin no Sekkohei* (Tomutoku Tasaka, 1938) ve *Tsuchi* (Tomu Uchida, 1939) gibi örnekler de vermiş olmasına karşın, Batı'nın Japon sinemasını keşfi, **Kurosawa**'nın *Rashomon*'unun 1951'de Venedik'te Altın Aslan'ı almasıyla gerçekleşmiştir. O tarihe kadar bu sinema, genellikle iktidarı elinde tutan milliyetçi, militarist hükümetlerin politikaları ile uyumlu filmler vermekteydi. II. Dünya Savaşı esnasında Hiroşima ve Nagazaki'ye bırakılan atom bombaları (1945), 1931'de başlayan Mançurya işgali sonrasında hayli zenginleşmiş olan Japonya ekonomisini bir anda sıfırladı. Yenilgiyi kabullenen Japonya, Amerika'nın bir nevi güdümüne girmişti; ABD yanlısı bir politika izlemeye başladı ve yeniden zenginleşti. Ancak, Amerikalılar, feodal bir devlet görünümündeki Japonya'yı demokratik (günümüzü düşünün) bir yapıya kavuşturma bahanesiyle tepetaklak ettiler ve geleneklerinden soyutlamaya çalıştılar. Yaptıkları uygulamalardan biri de sinemaya el atıp, ona ağır bir sansür getirmektir. İşgal kuvvetlerinin eleştirilmesi ya da mutsuz sonla biten filmler yapılması yasaklandı örneğin. Denetlenen yüzlerce filmin neredeyse yarısı, feodal ve antidemokratik içerikleri nedeniyle yasaklanıp yakıldılar. Bunların içinde **Kurosawa**'nın ilk filmi *Sugata Sanshiro* (1943) da vardı. Sansür kimono ve kılıcı

tehdit görmekteydi. Onlarca kişinin sinemayla ilişkisi kesildi. Savaş esnasında yılda 10 filme kadar gerileyen film yapımı sayısı, 1946 itibariyle azar azar artmaya başladı. Sansüre rağmen filmlerin büyük kısmı savaşı eleştirmekteydi. Bu gibi yaklaşımlarda savaşın yıkımının da etkisiyle güçlenmekte olan Japon Komünist Partisi de etkilidir.

Ayakta kalan Nikkatsu, Toho, Shochiku gibi yapımevleri, Hollywood tipi bir örgütlenmeye dayanmaktaydılar ve yaratıcı yönetmenlerin önünü açmışlardı. Bu özgürlük sayesinde **Mizoguchi, Kurosawa, Oshima** gibi ustaları barındıran bir yönetmenler kuşağı yetişmişti. 60'lar, bu yönetmenlerin olgunluk dönemlerine denk gelir. Ama 60'lar aynı zamanda Japon Yeni Dalgası'nın da (**Nuberu Bagu**) ortaya çıktığı dönemdir. Bu akım adeta eskiyle yeninin bir çatışmasıdır. Öncesinde büyük yapımevleri tarafından işe alınan genç yönetmenler eleştirel, hatta anarşist yaklaşımlarından ötürü bu şirketlerden kovuldular ya da ayrıldılar. **Oshima, Seijun Suzuki, Hiroshi Teshigahara** gibi çoğu yönetmen, bu hareketin "ürünleri"dir. Bu yeni eğilim ilerleyen yıllar boyunca Japon sinemasını en az eskinin ustaları kadar etkileyecektir.

Savaş sonrası süratle toparlanan ve sanayileşen Japonya'da refahın büyümesiyle (60'larda Japonya ABD'den sonra dünyanın ikinci büyük ekonomisidir) tüketim mallarına, özellikle de televizyona rağbet artar. Sinema seyircisi, bizde de 70'lerin ortasında yaşandığı gibi, sinema salonlarından uzaklaşır. Japon sineması çareyi geleneksel konulardan kopup, gangster öykülerine, canavar filmlerine, efektli yapımlara, hayaletli korku filmlerine yönelmekte bulur. **Oshima** ve **Masahiro Shinoda** gibi yönetmenler **Ozu** ve **Kurosawa** gibi eski ustaların insancıl sinemasına başkaldırır, ezilenlerden yana tavır alırlar. Bu Yeni Dalga, hatta Yeni Tsunami yönetmenlerinin gelişi kötü, yıkıcı mı olmuştur? Hayır, kendi toplumlarının kırılğan konforuna karşı durup, yönetmenliğin kurallarını yeniden yazan bu beyinler stilde, yapıda inanılmaz yenilikler getirirler. Japon sineması bir başkalaşım yaşamıştı ve bu da **Sogo Ishii, Takeshi Kitano, Shinya Tsukamoto, Takashi Miike, Hideo Nakata** gibi günümüz ustalarının önünü açtı. Yeni-belgeselci teknikler, elde taşınan kameralı çekimler gibi bir sürü yenilik içeren filmler, 1950'lerin geleneksel ürünlerinden ayrıldılar. **Hani, Yoshida, Shinoda**, hatta **Oshima**, en parlak yapıtlarını bu yıllarda ortaya koydular. Bunda onları destekleyen ATG'nin (The Art Theatre Guild) katkısı büyüktü. Örneğin ATG 1967'de **Oshima**'nın *Ninja bugei-cho* (Band of Ninja) filminin dağıtım ve

tanıtımını üstlendi ki yapıt o senenin sürpriz hitlerinden biri olmuştu. Aynı zamanda, yetkinliğini halihazırda kanıtlamış olan **Shohei Imamura** da ATG ile birlikte **Ningen Johatsu**'yu (A Man Vanishes, 1967) yapacaktı. ATG'nin akıma desteği sürmeye devam edecekti.

Yeni Dalga'nın 1960'lardaki önemi, ana akımtürlerden vazgeçilmesine neden olmayacaktı. Ekonomik olarak ilerleyen Japonya'da eve kapanan ve artık her haneye ulaşmış bulunan televizyona hastalık derecesinde bağlanan eski büyük izleyici kitlesi kadınları kaybeden sinema, rotayı özellikle genç ve işçi sınıfı erkeklere yönelik, erkek-merkezli filmlere çevirmek durumundaydı. Yönetmenler de artan sayıda samuray filmi yapmaya giriştiler. Bu samuray filmi rüzgarı, samuray yıldızların yaşlanacağı ve ana akım sinema endüstrisinin yıkıma uğrayacağı 70'lerin ilk yarısına kadar sürecekti.

Japon Yeni Dalgası'nın zirve yaptığı yıllardan olan 1967 yılı ürünü bu ülke filmlerini örneklemek üzere, bu yıl 50. Yaşını kutlayacağımız **Jôichi : Hairyôtsumashimatsu** (Samurai Rebellion, **Masaki Kobayashi**) filmini ele alacağım. **Samurai Rebellion**, o muhteşem samuray filmlerinden biri: Hatta film, ben ne kadar buna katılmayıp, **Yedi Samuray**'da (Shinchin no samurai, **Akira Kurosawa**, 1954) direniyorsam da, pek çok sinema fanatiğine göre türün en iyi örneği sayılmakta.

Genellikle "çambara" şeklinde telaffuz edilen Chanbara "kılıç dövüşü" anlamına gelmektedir ve bizim samuray filmleri dediğimiz türe karşılık gelip, aşağı yukarı kovboy westernlerinin muadilidir. Chanbara, jidaigekinin (dönem draması) bir alt türüdür. Jidaigeki tarihsel bir dönemde geçen bir hikaye anlamındadır, bir samuray karakteri ya da kılıç dövüşü içermesi gerekmez.

İlk samuray dönemi filmleri aksiyona dayalı değil de daha çok dramatikken, 2. Dünya Savaşı sonrası samuray filmleri daha aksiyon içerikli, daha karanlık ve vahşi karakterleri barındırır hale gelmiştir. Savaş sonrası samuray epikleri psikolojik ya da fiziksel olarak yaralı samurayları betimlemeye meylettiler. **Kurosawa** samuray epiklerindeki ölüm ve şiddeti stilize etti ve abarttı. Tarihsel olarak, tür genellikle 1600-1868 arasındaki Tokugawa dönemini ele alır. Samuray filmleri sık sık samuray yaşamının bütünüyle sonlanışına odaklanır: Filmlerin çoğu dönüşen toplumla birlikte statülerindeki değişimle baş etmeye çalışan efendisiz ronin ya da samurayları ele alır.

Samurai Rebellion'da kılıç kullanma sanatında haklı bir ün kazanmış yaşlı bir samuray olan Isaburo Sasahara'nın (**Toshiro Mifune**) ailesinin yaşadığı bir haksızlığa isyan ederek derebeyine başkaldırması hikaye ediliyor. **Yasuhiko**

Takiguchi'nin romanından sinemaya aktarılan öykünün aslında oldukça yalın bir yapısı var. Bu çoğu samuray filminde böyle. Bu yapıtlar karmaşık hikayeler kurgulamaktan çok, bu hikayeyi anlatma biçimine odaklanmaktadır. Bizim filmimiz de aynı yaklaşımı tekrar ediyor ve kanla sonuçlanan bir onur savaşını anlatıyor: Derebeyi, küçük yaşta aldığı metresi Ichi'nin (**Yoko Tsukasa**) ona bir oğul vermesinin ardından şehvetine yenik düşerek daha genç bir metres edinecek, bu da Ichi'nin yeni kadına ve derebeyine hakaret edip saldırmasına yol açacaktır. Derebeyi bu skandal olayı bağışlamayacak ve Ichi'yi saraydan kovacaktır. Ama bu durum da bir skandaldır ve derebeyinin danışmanları bunu temizlemenin yolunun kızı bir başkasıyla evlendirmekten geçtiğini düşünürler. Damat adayı olarak Isaburo'nun oğlu Yogoro (**Go Kato**) seçilir ve durum Sasahara ailesine bildirilir. Bu bir rica değil, emirdir. Karısı Suga'nın (**Michiko Otsuka**) tüm karşı çıkmalarına karşın, Yogoro bu evliliği isteyecektir. Isaburo da oğlundan yana tavır koyar.

Düğün gerçekleşir, Suga ve onun etkisindeki küçük oğul Kenmotsu (**Takamaru Sasaki**) haricindekiler gelini hoş karşılayacaktır. İki yıl içinde Ichi onlara bir de kız torun verir. O sıralarda derebeyinin metresinin doğurduğu çocuk ölür ve tek varis olarak geriye Ichi'nin doğurduğu ve sarayda bırakmak durumunda kaldığı oğul kalır. Derebeyi varisinin annesi olan Ichi'yi bu defa geri ister. Tabii ki bu da bir emirdir ve reddi tehlikelidir. Ailenin tüm karşı çıkmasına ve Ichi'yi zorlamasına rağmen Ichi ve Yogoro birlikte kalmaya karar verince, Isaburo da onları destekleyecek, hatta aile büyüklerinin tepkisi üzerine tereddüt yaşayan Yogoro'yu ilk fikrine döndürecektir. Buna rağmen, küçük oğul Kenmotsu sarayla işbirliği ederek Ichi'ye oyun oynar ve derebeyinin onu kaçırmasını sağlar. Derebeyi Isaburo'ya yeni bir emirle oğluyla beraber intihar etmesini iletir. Ichi'nin kızını emzirmesi için de köyden bir kadını gönderir. Isaburo oğlunun başta göndermeye yeltendiği kadını tutacaktır, çünkü çocuğu beslemek için süte ihtiyaç vardır.

Neticede ölüm emrine de karşı gelir ve silahlanırlar baba oğul, kaçınılmaz dövüşü beklemeye başlarlar. Derebeyi adamlarını onları öldürmeleri için gönderir. Yanlarında Ichi'yi de getirmişlerdir. Amaçları Ichi'ye geri adım attırıp, Sasaharaları zahmetsizce ele geçirmektir. Ama Ichi kendini bir mızrağın üzerine atıp intihar etmeyi seçer. Yogoro karısına koşarken katledilir. Isaburo gördükleriyle iyice zıvanadan çıkar ve oradaki adamların tümünü biçer. Ardından oğluyla gelinini gömüp, torununu kucakladığı gibi yola koyulur. Amacı kent kent dolaşıp derebeyinin pisliklerini deşifre etmektir. Bebeğe iyice bağlanmış olan süt anne de peşindedir. Şehrin sınırını bekleyen Tatewaki Aseno (**Tatsuya Nakadai**) eski bir

arkadaşıdır. Ancak onu salamayacağını, geçmek istiyorsa kendiyile dövüşmesi gerektiğini söyler. Isaburo bebeği bir kenara bırakır ve arkadaşına ölürse ona bakmasını söyler.



Karşılaşmadan Isaburo galip çıkar ama çevresi çoktan derebeyinin tüfekli ve kılıçlı adamlarıyla sarılmıştır. Adamların çoğunu temizlemeyi başaracaktır ama çok fazla kurşun yarası almıştır. Torununa ulaşmayı başarır ama son nefesini de orada verir. Bebeği sütanne kucaklar ve yola düşer. Belki de Isaburo'nun tamamlayamadığı yolculuğu tamamlayacak ve derebeyinin pisliklerini ülkeye o yayacaktır.

Film samuray yaşantısına yaklaşımı açısından, yapıldığı dönemdeki diğer samuray filmleri gibi, öncüllerinden ayrılıyor. Klasik samuray hikayelerinde idareye koşulsuz bağlılık ve itaat varken, artık samuraylar yönetime başkaldırmakta, isyan etmektedir. Filmin İngilizce adının tercümesi de **Samuray İsyanı**'dır.

Genelde düşman ülke ya da klanlarla, suçlularla çarpışan samuray karakteri burada doğrudan kendi klanına ve derebeyine karşı silah kuşanmaktadır. Bu savaş, hikayenin sonunda Isaburo'nun bir nevi yüksek güvenlik görevlisi olan arkadaşı Tatewaki ile karşılaşmasında doruk noktasına ulaşır. Diğer çoğu samuray filminden farklı olarak filmin büyük bölümü sükunetle geçmektedir. Öykünün son beşte birlik bölümüne kadar gerilim acelesiz ve sakin bir tempoyla tırmanır.

Nuberu Bagu filmlerinin temel özelliği olan yenilikçi anlatım şekilleri filmin her anına yayılmıştır. Bununla beraber yönetmen, **Ozu** gibi klasik yaratıcıların geometrilerle hareketlendirilen sabit açılarını kullanmaktan da geri durmaz. Daha filmin ilk sahnesinde Isaburo'nun tuttuğu kılıçtan Isaburo'ya ve ardından hemen tekrar kılıca yapılan odaklamalar, kalabalık sahnelerde kahramana yapılan ani zoomlar ve dövüş sahnelerindeki stilize düzenlemelerin çoğu bugün alışkın olduğumuz yaklaşımlar ama dönemi için büyük yenilikler getirmiş ve ardılı Japon filmlerini etkileyerek pek çok eserin günümüzde kültleşmesinin önünü açmışlardır. Gelin Ichi'nin başına gelenleri babası Isaburo'ya anlatan Yogoro'nun Ichi'yi ve Ichi'nin de yaşadığı trajediyi hatırlamasını konu edinen ve iç içe geçen iki flashbackle bir arada verilen Ichi'nin saraydan kovulması sahnesi dönemine göre müthiş yenilikçi ve baş döndürücüdür. Yönetmen filmin ilk beşte dördünde aksiyondan o derece uzak durur ki Ichi'nin sarayda çıkardığı kavga, yeni metrese tekme tokat girişip, onu yerlerde sürüklemesi sadece fotoğraflarla verilir. Isaburo'nun kararını sert bir mektupla heyete bildirdiği sahnede hol kararır ve sadece heyetin mektubu okuduğu alan aydınlanır. Heyet öfkelenerek ayaklandığında ortam yeniden aydınlanır ve holün tüm detayları gösterilir. Yönetmen sahneyi çekimlere bölmek yerine dikkatimizi ışık kullanımıyla istediği yöne yönlendirir.



Filmin görsel yapısı döneminin şartlarını yansıtmak üzerine kuruludur adeta. Açılış sekansında verilen, hepsi paralel çizgilerden, keskin açılardan oluşan, kıvrımlar içermeyen mimari, dönemin otoriteye kesin boyun eğme geleneğini yansıtır. Evlerdeki ve iç bahçelerdeki keskin geometri de izleyene filmdeki kahramanların hapsedilmiş olduğu izlenimini verir. Bahçenin içindeki kare kum alan bile görevlilerce sürekli tırmıklanarak paralel çizgilerle bölünmekte ve katı bir

rutinin göstergesi haline gelmektedir. Açık alandaki dövüş sahnelerinde dahi geometrik bir dizilim vardır ve koreografi olsun, kadrajlar olsun, bu geometriye hizmet edecek şekilde düzenlenir. Karakterler kimliklerini, aralarındaki ilişkiyi yansıtan görsel kutucuklara, mimari detaylara yerleştirilmiştir. Toplu sahnelerdeki oturuş düzenlerinde pozisyonları ve beden dilleri onların statülerini yansıtır. Sahnedeki bir karakter ayrıldığında bozulan dengeyi hissedersiniz. Isaburo ve oğlu savaşa hazırlanırken, boşalttıkları evde aldıkları düzen tüm o keskin mimariyi yıkar: Pencereleri gelişigüzel, çapraz bağladıkları bambularla bloke ederler, silahları mekandaki çeşitli noktalara dağıtırlar.



Hapsedilmişlik, mecburiyet olgusu filmdeki durumlar ve sözlerle de izleyiciye sık sık hatırlatılır. İlk sahnedeki talimden eve dönüş yolunda Isaburo arkadaşı Tatewaki'ye sıkıntılarını anlatır ve iç güveysi olarak geldiği hanede 20 yıldır mahkum olduğunu söyler. Bu ölümcül silahşör, karısının himayesi altında mutsuz bir yaşam sürmektedir. Bu tür zayıflıklar öncül samuray filmlerinde rastlanılan unsurlar değildir. Isaburo başta bu evliliği de onaylamaz. Çünkü oğlunun da bir

saray kadını alarak ileride kendi durumuna düşebileceğinden endişelenir. Ama oğlundan kendi kararını vermesini ve annesinden çekinmemesini ister. Sürpriz bir şekilde, Ichi ve Yogoro birbirlerini sevmeyi öğrenirler. Tomi adını verecekleri bir kızları olur.

Samuray filmleri dediğimizde insanın aklına hemen bolca kılıç dövüşü gelir, ancak filmimiz neredeyse tümüyle ev yaşamı ve diplomatik manevralar üzerinden yürür. Filmin finalindeki kan banyosuna kadar böyle gider bu.

Mifune'nin kullanılışında da yukarıda anlattığım detaydan dolayı farklılıklar vardır. Tüm Japon film yıldızlarının en ünlüsü olan **Mifune**, filmin önemli bölümünde dominant ve evin asıl sahibi olan karısının baskısı altında ezilir. Kararlılığı arttıkça ve karısının aksine aşık çifte desteğini artırdıkça, bildiğimiz **Mifune** açığa çıkmakta ve alıştığımız vahşi, net oyunuyla karşımızda arz-ı endam etmektedir. Ondaki bu dönüşüm, filmin ortalarındaki, onları destekleme kararını Ichi'ye anlattığı, iç avluda geçen sahnede gerçekleşir. **Mifune** taş patikada gezinerek konuşurken birden düzgünce tırmıklanan kum bahçesine girer ve ayak izleriyle bahçenin düzenini bozar. Kuralları yıkmış, derebeyiyle arasındaki, geleneklerden gelen görünmez duvarı yıkmayı nihayet başarmıştır.



Yönetmen **Masaki Kobayashi**'nin (1916-1996) kendi de bir asidir. Bir pasifist olmasına rağmen 2. Dünya Savaşı'nda askere alınmış ve Mançurya'ya yollanmıştır. Savaşta gösterdiği bir kahramanlık sayesinde kendisine verilmek istenen rütbeyi reddetmiş ve savaş sonuna kadar er kalmayı tercih etmiştir. Savaş hakkındaki görüşlerini geniş geniş paylaşacağı dokuz saatlik, hacimli, üç bölüm halinde

gösterime giren bir film olan *Ningen no joken*'in (The Human Condition, 1959) da yönetmenidir.

Kobayashi'nin kariyeri Japon sinemasının 1950ler ve 1960lardaki Altın Çağı'nda yükselişe geçmiştir. Filmlerinin çoğunun kazandığı uluslararası eleştirel başarıya rağmen, yönetmenin 2016'daki yüzüncü yaş günü kutlamaları Batı medyasınca görmezden gelinmiştir.

Yönetmenin politik ve ahlaki başkaldırısı ve ekonomik açıdan risk alıcı yaklaşımı onu çalıştığı stüdyolarla sürekli çatışma halinde tutmuştur. Bu yüzden de yapabildiği film sayısı sadece yirmi ikidir. Hikayelerini ele alış şekli geleneksel karşı çıkıyordu ve bu da Japon seyirciye çekici gelmemekteydi. Filmleri, geleneksel formların siyasi eleştiri ve ahlaki yansıtma için bir araç olarak nasıl kullanılabileceğinin örnekleridir.

Kobayashi, 1930larda Tokyo'daki prestijli Waseda Üniversitesi'nde antik sanatlar ve felsefe eğitimi aldı. 1941'deki mezuniyeti sonrası Shochiku Stüdyoları'na girdi ama kısa sürede askere alındı. Askerliğinin son aylarını Okinawa'daki esir kampında, Amerikan kontrolü altında geçirdi. 1946'da kamptan salınmasının ardından, Shochiku kontratı altında **Keisuke Kinoshita**'nın asistanı oldu.



Yönetmen olarak ürettiği ilk filmler stüdyonun tarzını yansıtmaktaydı; sosyal ve psikolojik dramlardı bunlar. 1957'deki filmi *Kuroikawa* (Black River), Japon toplumunun Amerikanlaştırılmasına yönelik ince eleştiriler içerir. Filmlerinin

çoğunda ve özellikle iki dönem filmi *Harakiri* (Seppuku, 1962) ve *Samurai Rebellion*'da **Kobayashi** birey ve toplum arasındaki zorlu ilişkiyi, şahsi arzu ve sosyal yükümlülükler çerçevesinde ele alır. Altın Çağ'daki filmlerinde realizm baskındır; ince kamera hareketleri ve sofistike ışıklandırma ile realizm geliştirilmiş ve yüzeye çıkmıştır. **Kobayashi**'nin favori açısı, yani yukarıdan alım, tüm ortama hakim olmayı ve aksiyonun ya da sahnedeki olgunun içine girmeyi kolaylaştırır. Simetri ve asimetriye odaklanış, No dramasındaki resmi gruplama kullanımına benzer. Şiirsel görüntüler Japon folkloründen gelen tuhaf, ürpertici türküler ve davul sesleriyle desteklenir.

Amerika'da dövüş filmleri fanatiklerini çekmek için *Samurai Rebellion* şeklinde adlandırılan filmin yönetmenin kafasındaki tek başlığı *Rebellion*'dur (İsyan). Film, Japon hayatında merkezde tutulan konformitenin karşısındaki bir duruş olarak betimlenebilir. Film, böyle feodal ve merkezîyetçi bir yapı içerisinde birey olmayı öğrenen üç insanın öyküsüdür özetle.

BAUER'İN 100 YIL ÖNCESİNDEN KALAN MİRASI

Gökhan Erkiç

Çarlık döneminin sinemasal ruhunu **Evgeni Bauer** sinemasından daha iyi temsil edenini arama çabası hoş sürprizlerle karşılaşma olanağı tanısa da günümüzde ulaşılabilenler içinden elimize umduğumuzdan fazlası geçmez. Gündemdeki olaylara hızlı refleks göstermesiyle bilinen **Bauer**'in 1917 yapımı filmleri arasında en dikkat çekici olanı *Devrimci*'dir (Revolutsioner). Kameramanlığını yönetmenin değişmez partneri **Boris Zavelev**'in yaptığı, senaryosunu **Ivan Perestiani**'nin yazdığı ve başrolünü oynadığı filmin diğer oyuncularını **Vladimir Strizhevsky**,



Evgeni Bauer

Zoia Bogdanova, **Mikhail Stalski** ve **Konstantin Zubov**. 1907 yılı. Çevresinde Büyükbaba takma adıyla bilinen yaşlı devrimci, kardeşinin evinde iken jandarmaların baskınına uğrar. Elindeki belgeleri yakmaya çalışırsa da yakalanır ve cezaevine atılır. Hücrenin duvarlarını kaplayan yazılar önceden konaklayan sakinleri hakkında bilgi verir. Duvar yazılarında gelecek, özgürlük ve Rusya üzerine 1905 devriminden geriye kalan söylemler ve yoldaşlarına belki de son kez seslenen tutuklu işçi ve öğrencilerin isimleri vardır. Büyükbaba sürgün cezasına çarptırılır ve Sibiry'a'nın yolunu tutar. Hücresinde umutsuz kışlar kışları, umutlu mektuplar mektupları kovalar. Hücre arkadaşlarından Levitski koşullara dayanamayıp hastalanır ve kısa sürede ölür. Büyükbaba yoldaşının mezarı başında zafere kadar savaşıma sözünü kim bilir kaçınıcı kez yineler.

Derken 1917 yılının Şubat ayı gelir ve devrimin ilk ayağı gerçekleşir. Büyükbaba için sürgün yılları sona erer. Hücresini terk etmeden önce Levitski'nin mezarına uğrar ve ona seslenir: Özgür Rusya! Köpeklerin çektiği kar kızağı ve trenle

gerçekleştirdiği uzun bir yolculuğun ardından evine döner. Tutukluluk yıllarına rağmen ne soluğu daralmış ne de inancı zayıflamıştır. Masalar onun devrim söylevlerine yeniden tanıklık etmeye başlar. Oğlu Kolenka'ya gelecekte, onlara düşen görevin anayurdu ve özgürlükleri savunmak olduğu düşüncesinden söz eder. Yaşlı devrimci, yaşanan zorlukların geçmişte kalmış olmasından, insanların coşkusundan ve düzenlenen kutlama törenlerinden duyduğu keyfi saklamaz. Biricik üzüntüsü oğlu Kolenka'nın bu kitlesel sevince ortak olmaması, uzak durmasıdır. Ancak sonunda oğlu da hatasını anlar. Devrimin doğurduğu Rusya'yı birlikte savunma sözü verir. Baba ve oğul uzlaşır. Yaşlı devrimci oğluyla birlikte silahlı güçlere katılır. Özgür Rusya'ya verdikleri sözleri yerine getirmek için birlikte cephenin yolunu tutarlar.



Devrimci (Revolutsioner)

Senaryonun alelacele yazıldığı, olay örgüsünün çok bildik bir çizgi üstünde ilerlemesi ve karakterlerin karikatürümsü bir derinliğin ötesine geçememesinden anlaşılıyor. Zamanın koşullarını bir an önce değerlendirme çabası güttüğü açık olan, melodram kalıplarını kullanmakla henüz işin başında ters yola giren ve öykü boşluklarının anlatıyı zedelediği *Devrimci*'nin en ilginç tarafı, **Perestiani**'yi bildik tarihsel nedenlerle bir yana koysak bile, **Bauer** gibi düzenle bir sıkıntı yaşamadığını düşündüğümüz bir ismin devrime ve devrimciye sempatiyle bakan bir filme imza atmış olması. İş iştir mi, yoksa içimizde dolaşan bastırılmış devrim ruhunun boşalması mı?



Mutluluğa (Za Schastem)

Mutluluğa (Za Schastem) Bauer filmografisinin sıradan melolarından biri olmakla birlikte çıtayı tutturana iş çalışmalarından. Sanat yönetmenliğini üstlenen genç Lev Kuleshov'un önde gelen rollerden birini de oynadığı filmin diğer oyuncuları Nikolay Radin, Lidia Koreneva, Tasia Borman ve Enochka Bauer. Babasının ölümünden sonra yalnızlaşan, kör olma riskiyle yaşayan, annesinin edindiği hukukçu sevgilisine platonize olan, aile doktorunun iyi geleceğini düşünerek deniz kıyısına götürülmesini önerdiği Li karmakarışık duygular içinde annesiyle birlikte Kırım'ın yolunu tutar. Geleceğin film yönetmeni olacak genç bir ressamın aşkına duyarsız kalan Li, ısrarlara dayanamayarak soluğu yanlarında alan annesinin sevgilisi Dimitri'ye yakınlaşmak için her fırsatı değerlendirir. Sonunda tatil biter, yazlıkçılar kente döner, arkalarında kırık bir ressam kalbi bıraktıklarını bilmeden. Annesi, kızının mutluluğu için sevgilisi Dimitri'den kızıyla evlenmesini ister. Dimitri ise Li'ye sevdiği kadının kendisi değil, annesi olduğunu söyleyerek son noktayı koyar. Li girdiği ani şok sonucunda kör olur. Gün ışığıyla barışık görüntüler ve kontrollü çerçeveler, Zavelev'in görüntüleme çalışmasının filmin sigortası yerine geçmesini sağlıyor.

Çekimlerini Bauer'in başlattığı ancak Olga Rahmanova tarafından tamamlanan ve gösterimi devrim sonrasında gerçekleştirilen *Paris'in Kralı* (Korol Parizha) bir Georges Ohnet uyarlamasıdır. Zavelev'in kamerası Vyacheslav Svoboda, Nikolay Radin, Emma Bauer, Mikhail Stalski ve Lidia Koreneva'nın başını çektiği kadronun sergilediği oyunu filme alır. Paris salonlarının varoluş

nedenleri olan gösteriş, aşk ve kumar, dünyanın yuvalanabildiği her coğrafyasında kolonileşen burjuvaziyi simgeleyen hayat oyunları olarak kendine Yalta'da yeni bir ortam yaratmıştır. Kentin Karadeniz'in Paris'i olarak görülmesinde bu koloninin uluslar arası olması önemli rol oynar. Aşk, hırs, gösteriş, güç ve kıskançlığın zenginlik ve ekonomik statüyü ardına alarak tükettiği insan ilişkileri bize çürümüş bir görkemin kapılarını açar. Hiçbir şey kendine ait değilmiş gibidir.



Paris'in Kralı (Korol Parizha)

Kendine yabancılaştığı ölçüde yabancı olduğu kültüre yamanır. Hayatın her alanını taklitlerin egemen olduğu bir yapaylık kaplar. Aşk, aldatma ve itirafların neden olduğu sorunlar çözümünü düelloda arar. İnsanın kendi isteği ve eliyle gerçekleştirdiği bu ölümü erkene alma eylemi, burjuvazinin küçük insanları açısından bir tür kurtuluş ve yenilenme olanağıdır. Belleğin kurtulunması gereken kayıtları silinir ve hayat yeniden kurgulanır. Düşkünlüğün bedelinin ödenmesi diğerlerini rahatlatır. Yaralı ruhlar akan kanla tedavi edilir. Gösteri, bir sonraki bunalıma kadar, kaldığı yerden akmayı sürdürür.

Çekimlerine 1917 yazında **Khanzhonkov**'un Yalta stüdyolarında başlanan filmi, **Mutluluğa** filminin çalışmaları sırasında ayağı kırılan **Bauer** koltuğundan yönetmek zorunda kalır. Akciğerinde ortaya çıkan sorun nedeniyle hastaneye kaldırılır ve haziran ayında hayatını kaybeder. Yönetmen koltuğuna geçen **Rahmanova** filmi tamamlar ve ilk yönetmenliğini gerçekleştirmiş olur. Bu aksak süreç, filmin gösterimini Ekim Devrimi sonrasına, aralık ayı başına atar. Ne seyircinin ne de sinema yazarlarının ilgilendiği film unutulmuşu terk edilir.

MİT'TEN DRAM'A, DRAM'DAN BEYAZ PERDE'YE: PASOLİNİ'NİN OEDIPUS REX FİLMİNE BİÇİM-İÇERİK ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ

Özer Önder

İlk önce “söz”ün gücü vardı. Hikayeler, anlatılar, olaylar, savaşlar, kısacası hayatın ve zamanın kendisi “söz”e aitti. Dilden dile, kalpten kalbe akan söz zamanını doldurduğunda yazı girdi devreye. “Görme biçimi” değişmişti artık. Kalp sözle değil yazıyla görmeye başlamıştı. Tarımın gelişmesiyle birlikte “kayıt altına” alınmaya başlanan doğa ve gerçek, artık yazı ile kendi biçimini bulmak zorundaydı. Zaman durmadı, ilerledi ve yazının yerine de “göz” geçti bu sefer. Okumak çok uzun zaman alıyordu. Görselin akışı ise hızlı devrimin en etkili silahıydı. Çağın paradigması değiştikçe, hikayenin biçimi de değişmek zorunda kalmıştı.

Sözün gücü, babasını istemeden öldüren, annesiyle istemeden yatağa giren ve istemeden kardeşlerinin babası olan Thebai Kralı Oedipus’un hikayesinin yüzyıllar boyunca kalpten kalbe akmasını sağladı. “Tanrıların koyduğu kadere karşı gelinmez” diyordu söz. İnsanın tanrılar karşısındaki acizyeti, kader karşısındaki tutsaklığı topluma “haddini bilmesi” gerektiğini öğütliyordu. Bir kralın başına bunlar gelebiliyorsa, sıradan insanın vay haline...

Oedipus’un birbirinden sağlıklı iki gözü vardı, fakat ikisi de gerçeği göremiyordu. Geçmişin gerçeği, zihninde onu kör etmişti çoktan. Belki de bu yüzdendir ki “görmek” için yaklaştığı yerin aslında onu kapana kıştırarak olan bir Dionaea olduğunun farkına varamamıştı.

Uyarı levhalarına kulak asmaksızın son sürat arabasını duvara doğru süren bir sürücü gibi “karanlıktan kurtulmayı” amaç edinerek kendisini yakacak olan güneşine doğru ilerlemeyi sürdürdü Oedipus. Ruhani karanlıktan kurtulabilmek

için fiziki aydınlığa elveda demesi gerekiyordu şüphesiz. O soylu biriydi. Fiziki dünya onu aldatamazdı. Bu yüzden ruhani aydınlığı seçti. “Gerçeği bilmem gerekli” diye sayıklıyordu Oedipus... Tıpkı Faust gibi, o da Prometheus’un ateşiyle kavrulmak için can atıyordu. “Cahillik erdemdir” demişti büyükler. Cahillik erdemdi, ama sıradan insanlar için, çünkü “söz” tanrılara aitti. Tanrı olmazsa söz, söz olmazsa da tanrı var olamazdı.

Tanrıların sözü şair **Sophokles** aracılığında yazılı hale geldiğinde Oedipus'un hikayesi sahneye taşınmış oldu. Yazının kalıcılığı Oedipus’un trajedisinin günümüze kadar ulaşmasını sağladı.

Yazı aracılığıyla sahneye taşınan tanrı sözü, artık “temsil” edilmeye başlanmıştı. Yani diegesisten mimesise geçiş. “Söz”ün olayları olduğu gibi anlatan yapısı yerini mimetik olana, yani taklit edilebilir olana bırakmıştı. Taklit edilebilir olansa, beraberinde kurguyu da getirmişti. Şair **Sophokles**’in kurgusu, hikayeyi bitime en yakın noktadan ele almaya başlıyordu, çünkü bu dramın kanunuydu. Tanrının kuralları yerine artık dramın kuralları ön plana alınmıştı. Bunun yanı sıra hikaye tek bir mekanda geçmek zorundaydı, çünkü izleyici, ancak bu şekilde Oedipus’un trajedisine odaklanabilecekti. Zaman, sözlü anlatının dairesel algısından alınarak çizgisel algıya doğru kaydırılmıştı. Fakat hikaye hala çizgisel-dairesel zaman algısı arasında gidip geliyordu.

Prologos, parados, epeisodion, stasimon trajedyayı bölümlere ayırıyor, tüm bunların yanı sıra anlatımı kuvvetlendirmek adına koro, şarkılarıyla oyuna dahil oluyor ve koro başı oyun kişileri ile diyalog kurabiliyordu.

Hegel’den de bildiğimiz üzere her çağın kendine ait sanatsal içeriği vardır ve bu içerik, kendisine uygun bir biçim arar. Antik Yunan’ın çok tanrılı inancı ve toplum düzeni Kral Oedipus mitini ortaya çıkarmış, yazılı kültür ise dramın çok çeşitli biçimsel özellikleriyle mitin günümüze ulaşmasını sağlamıştır. Fakat günümüzde, Antik Yunan’ın aksine çok tanrılı bir inanç sisteminde değil, “tanrının öldüğü” bir zamanın içinde yaşamaktayız. Modernizm tanrılarımızı öldürdüğü gibi hem içeriği, hem de biçimi altüst etmiştir.

Pasolini’nin *Oedipus Rex* filmi böyle bir dünyanın içine doğar. Geçmiş ve gelecek fikrinin kaybolduğu, “şimdi”nin hakimiyet kurduğu modern zamanlar, Kral Oedipus’u kendisine göre şekillendirir.

İronik olarak **Sophokles**’in dramında “geçmişin izleri” oyun boyunca kendisini gösterir. Fakat **Pasolini**, bize tüm geçmişi birinci elden gözlerimizin önüne serer.

Oedipus, daha el kadar bebekken beyaz perdede boy gösterir. Algı “yazılı olan”dan görsel olana kaydıkça, Oedipus’un her hareketi önem kazanır. Tek bir ifade, tek bir mimik dahi, miti daha iyi kavrayabilmemiz adına önemli hale gelmiştir.



Pasolini Oedipus'un trajedyasını faşizm dönemi İtalya'sından başlatır. Bir faşist subayı, yeni doğan erkek çocuğunu, kıskançlığı yüzünden yaban ellere ölüme yollar. Oedipus'un babası tarafından terk edilmesiyle **Pasolini** mekanı değiştirir ve hikayeyi gerçekçi bir boyuta çeker. **Sophokles**'in dramında yer alan kurgudan farklı olarak **Pasolini**, yaklaşık bir saat boyunca sözlü kültürün mitik kurgusundan beslenir. Bir saatin sonunda ise film, **Sophokles**'in dram kurgusuna geri dönüş yapar. Yani filmin görsel zekası, hem sözlü kültürü, hem de yazılı kültürü bünyesinde barındırarak anlatır hikayeyi.

Mit beyazperdeye taşındığında karakterin derin dehlizlerine doğru yolculuk yapma şansına sahip oluruz. Oedipus'un hırsı, kararlılığı, üstünlük arzusu, gelecekte başına gelecek faciaların öncüsüdür adeta. “Diğerlerinden üstün olma” arzusu Oedipus'un Sfenks'i öldürdüğü sahnede karşımıza çıkar. Sfenks, uçurumdan aşağı düşerken şöyle der: “*Beni ittiğin çukurda aslında sen varsın.*” Oedipus Tebai halkını kurtarma arzusuyla değil, üstün gelme arzusuyla Sfenks'le savaşıyor ve amacına ulaşır. Artık Tebai kenti ve kraliçe Oedipus'a aittir. Ne ile karşı karşıya kalacağını “bilmeden” harekete geçer. Küstahlığıyla Tanrıları kızdırır.



Filmin devam eden bölümü aslında **Sophokles**'in dram kurgusuyla hemen hemen aynıdır. En büyük farklılık, beyaz perdede koronun etkinliğinin yok olmasıdır. Bunun en büyük sebebi sinema dilinin, hikayede meydana gelen değişiklikleri farklı bir şekilde yansılayabilme yetisinden ileri gelmektedir.



Pasolini filmine son verirken kör Oedipus modern İtalya'da karşımıza çıkar. Oedipus faşizmin farkına bir türlü varamayan, farkına vardığında ise artık çok geç olan İtalyan halkını temsil etmektedir. Halkın, yani Oedipus'un gözleri önünde canlanan, gelişim gösteren faşizm hırstan, kibirden ve üstün olma arzusundan beslenir. Halk gerçeği görmek için gözünü kör ettiğinde, her şey için çok geç kalınmıştır. Artık sürgün kralın -halkın- yapabildiği tek şey, kendisi için sunulan kapitalist yaşam biçimine razı olmaktır.

SUSUZ YAZ İÇİN YOLLARDA...

İlker Mutlu



Kadim bir dostla yıllar sonra...

Alaçatı, Ilica, Çeşme, Ildır, Dalyan derken Ege'nin keyfini epeyce çıkarmıştım ama aklım buralara kadar gelmişken mutlaka gerçekleştirmem gereken ziyaretteydi: *Susuz Yaz*'ın (Metin Erksan, 1963) çekildiği, Anadolu'da çeşitli yönleriyle eşi benzeri olmayan o Alevi köyünü, Bademler'i görecektim! Neticede bu tatil bana çok sevdiğim bir filmin çekildiği mekanları ziyaret etme, filme köylülerin gözünden bakarak bir yazı hazırlama fırsatı verdi.

Urta-Bademler: Emsalsiz Bir K6y

Bademler, alışıldık Anadolu k6ylerine benzemiyor. Altyapısı tamamlanmış; yolları, sokakları d6zg6n ve temiz, sakin bir k6y bulduk karşımızda. K6y6n kendine ait bir k6t6phane binası bile vardı!



Binadan çıktığımda ilk anda g6z6me çarpmayan ama d6zenlice konmuş y6nlendirme tabelalarıyla k6y6n kolayca gezilebileceğini fark ettim. Bir tabela aşağıyı, K6y Tiyatrosu'nu işaret ediyordu!



Susuz Yaz'a dair izler bulmak için muhtarın kahvesine vardım. Muhtar o günleri yaşamış ve anlatabilecek tek kişinin Şadi Bey olduğunu söyledi, ancak yaşlı ve hasta olduğunu ekledi. Köyün kahveye çok yakın olan müzesini görmemizi söyledi ve yanımıza Aşık diye çağırdıkları bir görevliyi katıp, uğurladı. Şadi Bey ve Aşık adları bu kişilerin gerçek isimleri değildi. Köydekilerin çoğu o tiyatrodaki çeşitli rollerde sahne almışlardı ve genelde orada tutuldukları bir rolle anılmaktaydılar.



Şansım yaver gidiyordu. Şadi Bey bir ağacın gölgesinde sandalyesine sığınmış, keyifle oturmaktaydı. İlk andan kanım kaynayivermişti bu ihtiyara. Aşık bizi onunla tanıştırdı ve aceleyle ayrıldı. Biz de o ağacın gölgesinde derin sohbetimize başladık.



İlker Mutlu: *Şadi Bey, Sekans dergisi adına görüşmek istedim sizinle. Amacım, Susuz Yaz ile ilgili olarak görüşebileceğim birilerini bulmaktı, beni size getirdiler.*

Şadi Bey: Bu filmi 1963'te çektiler. Biz aslen tiyatroyla ilgiliyiz. Ben 1926 doğumluyum. Bizim zamanımızın öğretmenleri... o zaman öğretim 3 yıld, ilköğretim. 4 yoktu, 5 yoktu. 33'te babam beni okula yazdırdı. 34, 35'te bir tiyatro öğretmenimiz vardı. Yedek subaydı. Konuşurken, günün anlamını anlatırken, mesela 23 Nisan, Cumhuriyet Bayramı... masaya, kürsüye vurdu mu böyle, gözlerinden yaş akaraktan anlatırdı. Tiyatroyu aşlamak istedi köye, bize tiyatroyu o aşıladı. Eser buldu, ufak buldu, büyüttü. Burada on bir sene kaldı. O vesileyle tiyatrodan oynadım. "Meydan" piyesi. Meydanda oynadık. Şadi rolü işte, benim. O günden bu yana ismim Şadi kaldı. Bütün köy de beni "Şadi Bey" diye bilir. Onu takiben üç-dört piyes oynandı. Sonra, o asker öğretmenimiz başka yere tayin oldu. Köy kendi başına, ufak tefek oyunlar... Biz köyde on beş, yirmi kişi idik. Tiyatro, salon yok zaten. Tütün depoları var, geniş, orada ufak ufak sahneler... Ne yapıyoruz? Tahta parçalardan kapı, çarşaftan perde yapıyoruz. Askerden geldik, başladık kendi aramızda kitaplar almaya. Duyan, İstanbul'dan geliyor, Avni Dilligil'ler, o günün bir sürü şeyleri geliyor, bizi seyrediyorlar... Böylelikle 60'lı yıllara gelindi. "Tiyatro yapalım. Yardım edelim biz de." dediler. Geliyorlar, burada oyun oynuyorlar. Gelirini az da olsa, bağışlıyorlar buraya. Biz, oynadığım oyunda, mesela İzmir'e gidemedik. Seferihisar'da, Urla'da, birkaç ilçede oynayabildik. Bu sefer de tiyatro yapmaya para yok. Biz zaten köyde parayla oyun oynamıyoruz. Tiyatronun yerine taşlar getirttik, yıgdık. Pencere başlarına kadar tiyatroyu ayağa kaldırdık. Projesini çizen olmadı. Köylümüz vardı, arkadaşımız, mühendisler, mimarlar vardı. Onlar çizdiler, çizdirdiler kendileri. Yapamadık, o şekilde kaldı. Durmuş Yaşar var burada, Selçuk Yaşar, İzmir'in zenginlerinden. Sahip çıktı, o tamamladı üstünü. Velhasıl ben 67'ye kadar oynadım. Ondan sonra gençlere bıraktık...*Susuz Yaz*'ı anlatayım ben. O 63'te işte, burada çevrildi. Şu, ileriye gidersin, orada havuz vardı. Değirmen, un değirmeni. Hülya Koçyiğit'le Erol Taş, onlar yeni çıkış yapıyor ve orada meşhur oldular zaten.

İM: *Bir de Ulvi Doğan.*

ŞB: Ulvi Doğan... Patron o, zengin.

İM: O hem yapımcısı, hem de başrol oynadı filmde. Hülya Koçyiğit'in eşini oynamıştı.

ŞB: Ulvi Doğan, tabii. Onlar, işte esas oynayanlar. Tarlada, işte denk geldik. Ulvi Doğan “Vay, ne diyon amcam?” dedi, oturdu. Orada tütün dizdik onunla. İşte bu uğraşlarımız devam ederken gördük çekimleri. İki, üç yüz metre ilerde o havuz.

İM: Hala duruyor mu?

ŞB: Havuz duruyor da suyu yok, kurudu. Değirmen bitti. Ama yeri görülür idi. Satıldı, parçalandı, geçti gitti. *Susuz Yaz* meşhur oldu, köyün de ismi duyuldu.

İM: Burada bir film daha çekilmiş galiba. Yıldız Kenter gelip çekmiş.

ŞB: Ha, onlar... *Pembe Kadın...* Çok iyi olduk, akraba gibi olduk Kenterler ile. Gelip gittiler. Müşfik var idi.

İM: Burada tiyatro olması da onun ilgisini çekmiş olabilir. Geldiler mi tiyatruza da?

ŞB: Ha evet. Uğradılar, oyun oynadılar. O zamanlar Erol Taş'ın bir kahvesi varmış İstanbul'da.

İM: Cankurtaran'da.

ŞB: İstanbul'u bilmem ben. Gitmedim. Ama biri varıp, “Bademler'denim” dedi mi, “Geç otur, ye, iç”. Kardeşi çalıştırmış. İlgi gösterirmiş Erol Taş, bizden gidenlere. Erol Taş'lar, Ulvi Doğan'lar, Hülya Koçyiğit'ler. Tabii, daha yanlarında Sarı Ali mi ne vardı, kısa boylu bir şey. O zaman gördüm ben tiyatroyla sinemanın arasındaki farkı. Erol Taş geliyor, uzanıyor böyle, zeytinin dalına. “Olmadı!”

İM: Metin Erksan değil mi? Yönetmen.

ŞB: He. “Olmadı!”. Tekrar, tekrar. Tiyatro öyle değil ki.

İM: Bir kerede oynadın bitti tabii.

ŞB: Sinemada olmadı, bir daha böyle. Sinemacılık daha kolay diyorum ben. Yani ezberleyeceksin rolünü.

İM: O kanal duruyor dediniz, kanal duruyor. Peki, bir de evleri vardı. Erol Taş'ın kaldığı ev. O ev duruyor mu?

ŞB: Evi ayrı yaptılar. Oralar hep bölündü, satıldı, başkası geldi, Van'dan geldi falan, satıldı, yerler bitti.

İM: *En azından o kanalı görebiliyoruz ama, değil mi?*

ŞB: Oradan kanalı görürsün de bir şey anlamayacaksın. Yeri, havuzu duruyor, ama...

İM: *Erol Taş'ın yüzdüğü havuz duruyor?*

ŞB: Uçmuş kenarları, havuz diyerek çok şey bekleme. Biri adam öldürmüş, hudut davası, taş, sınır davası yok. Öyle bir şey bilmeyiz.

İM: *Bir tek o filmde vardı yani? Susuz Yaz'da.*

ŞB: Onun esas yazarı Urla'da.

İM: *Necati Cumalı.*

ŞB: Evet, mübadele göçmeni. Babası Urla'ya geldi yerleşti. Necati Cumalı Urla'da avukatlık yapıyordu. O ara *Tütün Zamanı* diye yazmış bir roman. İşte, köylerinden bir kız Buca'ya kaçmış, getirmişler... Orada bir kavga çıktı, bu suyla ilgisi yok onun, başka sebeple. Ama sonra suya dönüyor. Su senindi, benimdi, başka yere akıtıyorlar. Öyle, yaz susuz geçiyor. Ona özenmiş, kendi halinde bir şey yazmış. Amcaoğulları çiftlik bakarlardı köylerde, onlardan esinlenmiş. Sonradan çok meşhur oldu.

İM: *Onun oyunlarından da oynandı mı tiyatronuzda, Necati Cumalı'nın?*

ŞB: Yok. Ama filmin galası burada yapıldı. Biz koşturuyoruz tabii, yardımcı oluyoruz. Millet akın etti dışarıdan, İzmir'den, yakın ilçelerden... Muhtarı var, katibi var, yaşlılardan, etrafta oturanlardan, gereken yerlerde aldılar onları filme. Biz de oynamış olduk böylece...Galaya geldiler, öbür okulun yerinde. Ben de dışarıda duruyorum, gelenleri karşılıyoruz falan. İzmir Konak'ta savcıymış adam, "Sen bu köylü müsün?" dedi. "Bu köylüyüm" dedim. "Yahu, senin konuşman düzgün. Muhtar ne öyle konuşuyor?" dedi: "Ben bu köyün mıkdarıyım!" Öyle eğerek konuşuyor, ama öyle. İzmir'de mi nerde, İstanbul'da mı, seslendiriyorlar filmi. Yani bilinçli olarak, hani otantiklik katmak adına... Milletten biri gidiyor, biri geliyor. Bir öbek seyrediyor, başka bir grup giriyor. Çok kalabalıktı. Çok güzel oldu gala. Zaten onda meşhur oldular işte ikisi de.

İM: *Onu da ben merak ediyorum. Orada kullandıkları şiveye ben hiç rastlamadım Ege’de, Susuz Yaz’da kullandıkları şiveye, konuşma şekline.*

ŞB: Ha, işte muhtara öyle konuşacaksın demişler. Yani orada öyle konuşmuyordu tabii de seslendirmişler işte. Yaşlı adamlarımız vardı, görünürde oturuyordu orada, kahvenin önünde. Biri “Ben katibim” dedi, öbürü okul müdürü, biri ilköğretim müfettişi, ilköğretim müdürlüğü yaptı... Birkaç kişi gittiler yanına, havuza bakıyorlar, seyrediyorlar. Yani köylüler de filmde oldular. Ama öyle artist edildik de, beş kuruş falan veren de yok ha. Beş kuruş almazdık.

İM: *Yalnız Erol Taş’taki de büyük cesaret. O beton kanalda böyle saldı kendini, gidiyor suyun içinde. Kafası falan vurmuyor mu sağa sola?*

ŞB: Aşağı indikçe daralıyor o kanal zaten. Kenara geldi mi, daralınca, suyun içinde eliyle hareket veriyor kendine, hızlanıyor... Erol Taş, çok iyi bir adamdı ama. Öldü gitti sonra... Tiyatro şimdi gençlere emanet. İyi kötü devam ediyor işte.

Oradan ağızım kulaklarımda ayrıldım, çünkü **Susuz Yaz**’ın çekim serüvenini yaşamış birinin gözlerinde o günlerin heyecanını yakalamıştım. Sadece bu da değildi insanı heyecanlandıran; köyün bütününde kolektif bir sanat aşkı vardı. 1933’te bir öğretmen, Mustafa Anarat’ın cesaretlendirmesiyle, meydan piyesleriyle başlamıştı macera ve bugüne değin gelmişti. Nihayet 1969’da bütünlüklü bir tiyatro binasına sahip olan Bademler Köyü tiyatroları, başlangıçlarından bu yana 100’e yakın tiyatro eseri sergilemişlerdi. İşte bizim konuştuğumuz **Hüseyin Kınık**, nam-ı diğer Şadi Bey de o neferlerden biriydi. Güzel bir lafı da var Şadi Bey’in: “Tiyatro, edepli mekteptir.” M.Ö. 3. Yüzyılda şair, müzisyen, tiyatrocü ve şarkıcılardan oluşan Dionysos Sanatçılar Birliği’nin bu köyün çok yakınındaki Teos’ta kurulmuş olması, Bademler’in sanat aşkının belki de rastlantısal olmadığına işaret...

Nihayet Bademler ziyaretimin asıl nedeni olan noktaya gidiyorduk. Şadi Bey umutlarımı oldukça kırmıştı, ama ben **Susuz Yaz**’dan kalan taşları bile görmeye kararlıydım. Değirmenin ve arkının bulunduğu yere ulaşmak için hayli dar bir patikadan geçmek durumunda kaldık. Arkın kenarındaki küçük bir kuyuya “Susuz Yaz Sokağı” yazılıydı. Değirmen ve havuz çoktan ortadan kalkmıştı. Geriye kalan, Erol Taş’ın içinde akıp gittiği, içini otların kapladığı arkın birkaç on metrelik kısmıydı...



Susuz Yaz'ın çekildiği alanı belirlemenizi sağlayan tek işaret bu yazı.



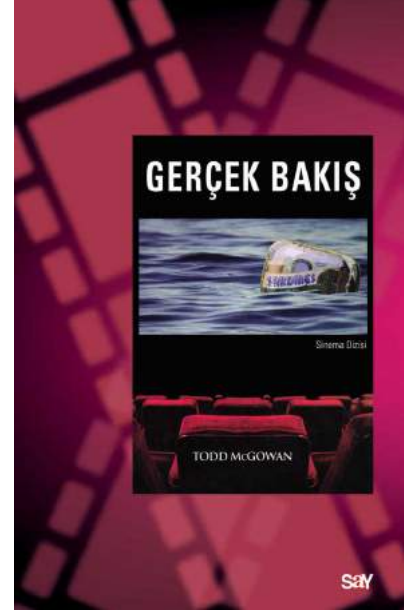
Erol Taş'ın içinde aktığı arktan geriye kalanlar...

GERÇEK BAKIŞ

Lacan Sonrası Sinema Kuramı

Todd McGowan

Çeviren: Zeynep Özen Barkot
Say Yayınları
2012 / 336 sf.



McGowan sinemayı iki kavram üzerinden konuşur: arzu sineması ve fantezi sineması. Sonra bu ikisini balayında iken, ardından da birbirini yerinden ederken verir. **Sergei Eisenstein, Spike Lee, Claire Denis, Andrei Tarkovsky ve Wim Wenders** karakteristikleri bu alanlarda veya bunların kesişme noktalarında karşımıza çıkar.

Althusser, Arnheim, Barthes, Baudry, Bordwell, Deleuze, Freud, Kant, Kracauer, Metz, Mulvey, Münsterberg, Nietzsche ve Sartre kendi söylemleriyle bu iki anahtar alanın sınırlarını genişletip zevkle işimizi zorlaştırırlar. Yazarın becerisi bu zorluğun altından kendi başımıza kalkıyormuş hissine kapılmamızı sağlaması ve bu hissi en sıkıntılı anlarda bile diri tutmayı başarması.

Sinema kuramına yüz çevirmenin sinemadan uzaklaşmaya denk düşmesi, ciddiye alınarak tartışılması durumunda komedi, ciddiye alınmayıp tartışılmaması durumunda trajedi yaratabilecek bir saptama. Oysa ki günümüzde bu trajedinin ikinci perdesinin ardından aradayız. Sinemanın zengin bir kapsama alanına sahip olmasında kuramsal üretimin oynadığı rolün önemi için bkz. sinema tarihi.

Filmin kendisini kalkış noktası sayan psikanalitik bir sinema kuramı kulağa hoş ve akla güzel gelse de bu hedef söylemi savunmak zorunda kalmak trajikomik bir durum. Acaba **McGowan**'ı bu açıklamaya ve bu hedefe iten nedir? Bir filmin

tarihsel, prodüksiyonel veya izleyicideki yansıması üzerinden yapılan okumalarının filmin dışında kalan, filmi dışarıda bırakan bir alanda yapılması anlamsız olsa da cazip ve baskın bir uygulama. Filmleri dışlayarak bağlamsal alanlarda tartışmanın getirisinden sinemanın payına düşen azdır. Bu uğraş bağlam kurulan alanların işine yarar, onları zenginleştirir. Olması gereken, bağlamın yapıta bağımlılığıdır ki bundan doğacak kuramsal, eleştirel ve prodüksiyonel kazanç sinemanın hanesine yazılsın. Yazarımız karizmatik pozisyonu nedeniyle dillendiremese de sözün aslı şudur: Metinsiz veya metni yok sayan bağlam hariçten gazel okumaktır. İmgeler aracılığıyla söylemde boşluklar ve hiçlikler doğuran fantezi ortamlar, boş yazıp dolu görünen ve hoş karşılanmak dışında derdi olmayan sinema yazarları için kararıyla bağlantısız cennet adalarıdır. Üretim ve söylem odaklı analizler bağlamsal söylemler için ancak aracılık yapmalı ve rolleri ön okuma ile sınırlı olmalıdır.

Sinemasal görüntünün imgesel bir aldatmaca olduğu söyleminin hemen ardından, simgeselin örtüsü altında yatanları ve üretim koşulları ile araçlarını kamufle etmesi dillendirilir. Oysa o imgesellik, anlayan için aynı ortamların deşifresini sağlayan anahtardır. Demek ki aldatmaca olması her konuda aldatılanlar için geçerli iken, aynı malzemeyi uygun yöntemle analiz ederek bilgiye ulaşanlar için tatminde sıkıntı yok.

Filmlerin kendi yaratım süreçlerini gizlediğine dair bir genelleme vardır. Gizlemeye çalışan filmlerin süreci göstermeyi tercih eden filmlere göre kendilerini daha açık biçimde ele verdiğini düşündüğüm için bende karşılık bulmayan bir genelleme. Bu sorunun imgeselin yoksun ve indirgemeci dünyasından kaynaklanan kısmını aşmanın yolu bilgi sahasına psikanalizi sürerek simgeselin alanını görünür kılmak ve anlatının bu yüzeyini tartışmaya açmak olmalıdır.

Mulvey anlatı sinemasının haz odağına vurgu yaparken öylesine dar bir çerçeveden bakar ki çok farklı cephelerden saldırıya uğramasına şaşmamak gerek. Ama söyleminin tarihsel bir değeri var kanımca. Ancak işin en komik tarafı, **Mulvey**'in söyleminin köşeli budaklı yerlerini adım adım düzeltmesine rağmen, üçüncü dünya akademisyenlerinin haz duasına çıkmayı sürdürüyor olması. Dar bir pencereden bakıp küresel kararlara varmayı iş edinen farklı meslek grupları var. Kuramları maskara eden ve her yerden fırça yemesine neden olan kafalar farklı ortamlardan yemleniyor olsa da cilasını çeken nedense hep akademik kibir oluyor.

Kaybın arzulanması arzuyu kendiliğinden harekete geçirir. Kayıp var oldukça arzu da var olur. Kayıp nesne değil, nedendir. Var olma nedenini yitirmek, arzunun depresyona girmesine neden olur. Kaybolana dönük arzu varlığını sürdürmek için kaybın sürekliliğine ihtiyaç duyar.

Neden etkin, analist ve mental bir izleyici olmak varken edilgen, mazoşist ve trensevici bir seyirci olmayı kabullenir, dahası arzularız? Her iki türde de bu yorucu ve travmatik roller günlük hayatta da sürer. Edilgen seyirci türü için bu hayat tarzı bir kaçış alanı, kendini tekrarlamanın huzurunu sürdürdüğü bir yalan dünya mıdır? Her iki türün özelliklerini taşıdığını söyleyenler, bir bedende sadomazo bütünleşmesinin örneği olarak mı değerlendirilmeli, yoksa disosiyatif bir tablonun haz tutkunu olarak mı?

Zevk alan öznenin yerinde olmak, onun yerine geçmek isteyen özne, bunun için gerekli olan adımları neden atmaz, atamaz? Arzulayan özne olma fantezisi kuran seyirci, filmin içine girmenin mi peşindedir, yoksa filmdeki dünyayı kendi hayatına taşımanın mı?

Kuramların getirdikleri çözümleyici eleştirel yaklaşımlarla yapıtın bakışını hazdan uzaklaştırdığı genellikle kabul görse de etki güçleri tartışmalı bir konudur. Ancak kuramsal destekli bu eleştirel ve çözümlemeci yaklaşımlar da ideolojik sapkınlıkların beslediği, manipüle edilebilir bir başka haz yumağı yaratır. Ancak, her ne olursa olsun, filmde zevk alınan anlar iletinin anlaşılabilirliğiyle ortaya çıkar. Bilgi yoksa zevk ya yoktur ya da varsa bile derinliğe, hacme sahip değildir.

Dizin eksik; yanlışlar ve fazlalıklar hemen göze çarpıyor. Mesele açık: Otomatik arama ciddiyetsizliği başrolü kapmış. Çeviri iyi, okunur ve anlaşılır durumda. Bir süredir okunamayan çeviri kitaplarla boğuştuğumuz için, herkesin Gerçek Bakış sahibi olması için yazmadan geçmeyelim dedik.

Davut Zorbel

BELA TARR SİNEMASI

ÇEMBER KAPANIR

András Bálint Kovács

çeviren: Mehmet İbiş
Hayalperest Yayınevi
2015 / 228 sf.



Dilimize çevrilen diğeri eseri *Modernizmi Seyretmek*'ten tanıdığımız yazar **András Bálint Kovács**'ın, yurttaşı Macar sinemacı **Bela Tarr**'ın sanat hayatı üzerine kaleme aldığı bu eser, yine analizci yaklaşımını kullanarak 'büyük resmi görme' çabasının bir örneği olmuş.

Kitap, çoğu eleştirmenin aksine **Tarr**'ın sinemasını *Karhozat*'tan önce ve *Karhozat*'tan sonra diye ikiye ayırmayıp, **Tarr** sinemasının aşamalı bir evrim geçirdiğini, sonraki filmlerinde görülen biçimsel ve tematik unsurların izlerine erken dönem filmlerinde de rastlandığını iddia ediyor. Bunu yaparken de **Tarr** sinemasının biçimsel ve tematik evrimini incelemesi gerektiği için, kronolojik bir yapı kurmayı tercih ediyor. **Tarr** sinemasındaki bu değişimin sadece bir sezgisel analizle sınırlı kalarak, subjektif bir görünüme düşmesini engellemek için başvurulan nicel analizler kitabı daha da ilginç noktalara taşımış. **Tarr**'ın, çektiği hiçbir filminden önce, o ana kadarki filmlerinde kullandığı ortalama çekim uzunluğu, kameranın hareket oranı ya da kullanılan yakın çekim sayısı gibi istatistiksel bilgilerin değişimini araştırıp sıradaki filminin biçimsel eğilimlerine buna göre karar vermeyeceği aşikar ama kitap bütün **Tarr** sineması için bu nicel bilgilerin değişimini istatistiksel olarak sunduğunda ortaya onun sinemasını bütün olarak algılamaya yarayacak bir bakış açısı çıkıyor.

Kitapta okurun bulacağı bilgilerin çoğu, yazarın **Bela Tarr** ile olan sohbetlerinden ve 25 yılı aşkın süredir **Tarr**'ı çalışırken yaptığı gözlemlerinden kaynaklanmakta olup, basılı materyalden alınmamış.

Kitap altı bölümden oluşuyor. İlk bölüm bir insan ve bir sanatçı olarak **Bela Tarr**'ın kişiliği ile ilgili olup, ikinciden dördüncüye kadar olan bölümler tarz özellikleriyle ve bunların evrimiyle ilgileniyor. Bu bölümlerde **Tarr**'ın kurgusal yaklaşımı ve kamera çalışması, filmlerinden alınan fotoğraflarla da desteklenerek filmlerini izlemeyenler için de anlaşılacak bir çözümleme gerçekleştirilmiş. **Tarr** filmlerinin vazgeçilmez unsurlarından biri olarak görülebilecek uzun çekimler, sinemalarında uzun çekim kullanmış diğer yönetmenlerin bu unsuru hangi işlev için kullandıkları ve **Tarr**'ın uzun çekimleri ile olan benzerlikleri üzerinden analiz edilir. Aralarında **Antonioni**, **Jancso**, **Tarkovsky** ve **Godard**'ın da bulunduğu bu ustalara ayrılan sayfalar ile sadece **Bela Tarr** sinemasını anlama yönünde adımlar atılmayıp, sinema severler için sinematografik açıdan doyurucu ve eğitici yaklaşımlar da geliştirilmiş. Eserde, **Tarr** sinemasındaki filmler, geçtikleri mekanlardan tutun, oyuncuların diyalog kullanma miktarına ve bu diyalogların doğaçlama ya da şiirsel olma durumlarına kadar kronolojik olarak incelenmiş ve bu analiz yöntemi ile bütüne varan çıkarımlarda bulunulmuş. **Kovács**'ın bu yaklaşım şekli, sinema eleştirmenliğine gönül verenler için de ilham olacak türden bir motivasyonu barındırıyor.

Kitabın beşinci ve altıncı bölümlerinde ise **Tarr** sineması, yine kronolojik olarak, bu kez anlatı ve karakterleri açısından incelenir. **Tarr**'ın karakterlerin durumlarındaki çıkışsızlığı hissettirebilmek için anlatıda kurduğu çembersel yapı ve anlatıyı yavaşlatmak için kullandığı yöntemler bu bölümde ayrıntılandırılır. **Kovács**'ın eseri, **Bela Tarr** sinemasının biçim ve içerik olarak aynı amaca hizmet eden tutarlı değişimini görünür hale getirirken, sadece **Tarr** sinemasını bir bütün olarak daha iyi algılatmakla kalmaz, sinemaya bakış açımızı da ciddi anlamda geliştirir.

Gökhan Gökdoğan

ÇAĞDAŞ RUS SİNEMASI: BİR HAYALİN SONU VE ŞU ANIN UMUTSUZLUĞU

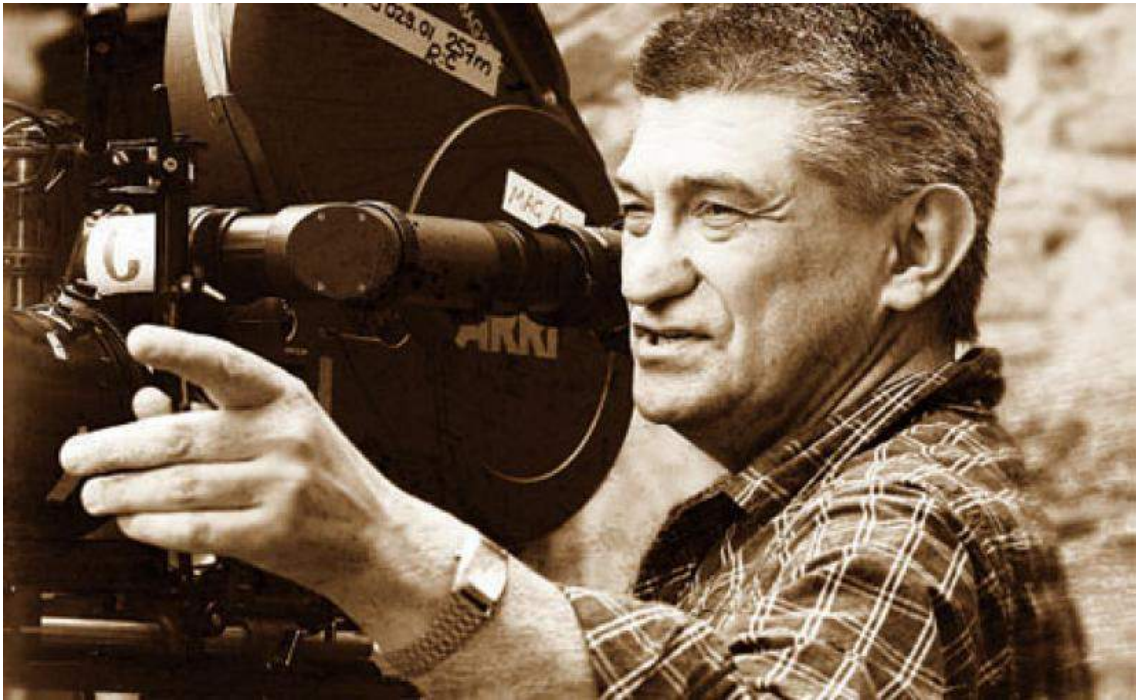
A. Kadir Güneytepe

Sovyet sonrası Rus sineması her ne kadar Sovyet döneminde kariyerlerine başlamış yönetmenlerin hala aktif olduğu örnekler içerse de bu dönemden belirgin bir biçimde farklı özellikler taşıyan ve oldukça genç bir sinema olarak tanımlanabilir. Diğer alanlarda olduğu gibi sinema alanında da Sovyet döneminde inşa edilen ve yeni rejimin ilkelerini geniş kitlelere duyuracağına inanılan sinemanın yaygınlaşması için, sinemacılar yetiştirmek üzere kurulan **Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü (VGİK: Vsesojuzniy Gosudarstvenniy Institut Kinematografii)** gibi kurumların 1990'ların başında yıkılmasıyla, yeni bir sinema endüstrisi oluşmaya başladı. Artık yeni sinemada teknoloji daha güçlü kullanılıyordu; ancak bu tek başına sanat üretmek için yeterli değildi. Yeni bir söylem, yeni bir görme biçimi geliştirilmeliydi. Bu dönemde üretilen filmler de komünizmin yıkılışından sonra tüm topluma yayılan, hızla değişen yaşam ve değerler karşısında insanların kimlik arayışının bir uzantısıydı. Sosyalist deneyimin ardından duyulan büyük hayal kırıklığı içinde, artık batı değerleri ve ideolojileri Rusların geleceğinde ne kadar yer alacaktı ve sinema bu oluşmakta olan yeni Rus ruhunu ne kadar yansıtabilecekti? Hızla kapitalistleşen toplumda oluşan sınıfsal farklılıklar ve giderek artan yoksulluk karşısında sinema nasıl bir tavır alacaktı? Ya da hızla otoriterleşen yeni siyasal erkin karşısında mı yoksa yanında mı yer alacaktı? Bu sorulara verdikleri yanıtlar bir anlamda Rus sinemacıların izleyecekleri yolu da belirlemiş olacaktı.

Değişen siyasal yapı ve buna bağlı yaşamlar karşısında, yapılacak politik seçimlerin yanında, yeni dönem için en temel sorunlardan biri de varlıklarının sürdürülmesi için gerekli izlenebilirliğin ve üretim için gerekli finansal desteğin sağlanmasıydı. Yeni dönemde sinemanın, oluşturulmak istenen toplumun kültürel

olarak yeniden inşası için kullanılan, bizzat devlet eliyle desteklenen bir aygıt olarak işlev görmesindeki yapısal değişim ve bundan sonra artık yalnızca kendi dinamikleriyle ve kendi kitleleriyle ayakta kalabilecek, ticari ilişkilerin belirlediği bir sektöre dönüşmesi, bu kimlik arayışındaki ana eksenleri belirlemiş, politik seçimlerin dışında aslında yeni sinemanın ayakta kalabilmesi için yitip giden devlet finansmanı ile birlikte yapımcılara bağlılığı da beraberinde getirmiştir.

Başlangıç oldukça cesaret vericiydi. Filmler, yıllardır gizemini koruyan Rus gerçekliğinin daha da derinlerine inen ve Rus ruhunun içine nüfuz eden örneklerle Batılı izleyiciler tarafından gerçek bir coşku ile karşılanmıştı. Görsel fazlalıkların olmadığı **Alexander Nikolayevich Sokurov**'un *Tutulma Günleri* (Дни затмения, Days of Eclipse, 1988) ve **Konstantin Sergeevich Lopushansky**'nin *Müze Ziyaretçisi* (Посетитель музея, Visitor of a Museum, 1989) ya da gerçek doğallık içinde bir anlatımı olan **Vitali Kanevsky**'nin *Kımıldama Öl ve Diril!* (Замри умри воскресни, Freeze Die Come to Life, 1990) ya da sosyal çatışmaları anlatan **Pavel Semyonovich Lungin**'in *Taksi Blues* (Такси-блюз, Taxi Blues, 1990) ve **Sergei Sergeevich Bodrov**'un *Özgürlük Cennettir* (Свобода это рай, Freedom is Paradise, 1989) gibi örnekler post-perestroika Rusya'sı hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak isteyenler için heyecan verici örneklerdi ve Rus filmleri en saygın uluslararası festivallerin ayrılmaz bir parçası olmuştu.



Alexander Nikolayevich Sokurov

Sinemada gene yaşam yansıtılıyordu; ancak Sovyet döneminden farklıydı, çünkü yeni Rusya'da yaşam farklılaşmıştı. Artık tümüyle serbest piyasa belirlenimi içerisinde devlet desteği almadan filmler üretiliyordu. TV'ler ve yeni televizyon sermayesi sinema üretiminin dışında yeni bir sektör olarak serbest piyasa içerisinde hızlı bir biçimde gelişmişti. Öyle ki TV'ler tarafından yüksek bütçelerle finanse edilen uzun diziler ve sinema filmleri üretilmeye başlanmıştı; ancak Sovyet döneminde yılda 300 film çekilirken artık 70-80 film çekilmekteydi. Oysa ki TV yapımları açısından bakıldığında yılda 600 başlıkta üretim sağlanmaktaydı.

Ancak bu dönem bir hayal kırıklığı ile sonlandı; çünkü yeni bir endüstri olarak şekillenen bu yeni sektörün yeni oyuncularının farklı beklentileri vardı ve bu birçok yönetmen için karşılanamaz bir durum haline almıştı. Bu durumda iki seçenek vardı, birçoğu batı finansmanı ile gerçekleştirilen bu filmlerin uluslararası pazarda yer alabilmesi için yönetmenler, ya finans kaynaklarının isteklerine boyun eğecekti ya da bu kaynaktan yoksun kalacaktı. Ancak sektörün yarattığı bu baskı ile bu baskıya boyun eğenler bir daha kendilerine ün sağlayan o filmlerin başarısını yakalayamayacaklardı.

Kremlin'in ideolojik tahakkümünün ortadan kalkması, onun karşında konumlanan ve belirli bir yönetime sahip yapımcı ve yönetmenlerin, bu yeni duruma göre konum almalarında ya da yanıt vermelerinde sorunlara neden olmuştu. Eski ve bilinen yönetmenlerin bazıları bu toz duman yatışana kadar birkaç yıl beklemeyi seçti. Örneğin **Sokurov**, önceki kariyerine geri döndü ve yeniden belgesel yapımına odaklandı. Daha genç ve deneyimsiz olanlar ise yeni sektörel dönüşüm ve ideolojik baskılardan kurtulmanın özgüveni ve rahatlığıyla elde ettikleri bu yeni özgürlük alanının sınırlarını zorlamak konusunda oldukça isteklidirler. Ancak bu yeni bir ideolojik tahakkümün biçimlenmesi öncesindeki bir dönüşüm süreciydi ve yeni oluşmakta olan siyasal sistem varlığını bu alanda henüz duyumsatmamıştı.

Rus sineması perestroykadan sonra, geçiş dönemindeki bocalama ve bir yön arayışı dalgalanmalarının ardından yeniden bir dönüşüm yaşadı ve geleneksel sinemaya (babasının sinemasına) doğrudan bir başkaldırı başlattı. Bu başkaldırı sanat ve toplumdaki totalitarizmin daha önce var olan idollerine ve ataerkil/patriarkal statükoya yönelikti. Geleneksel sinemayla girişilen bu yüzleşme, aynı zamanda, Yeni Rus Sineması'nın kendi korkularıyla ve saplantılarıyla da yüzleşmesi anlamına gelmekteydi. Başta aşırı alaycı ve

geleneksele karşı bir anlamda sövgü de içeren bu yaklaşım, zamanla totaliter mitlerin kaynağının açığa çıkarılması, altta yatan kötü/bozuk ve bunu besleyen toplumsal ilişkiler ağının ortaya çıkarılmasına doğru evrilecektir. Bu bir biçimde aslında yaratılmak istenen gelecek ve refah idealine karşı duyulan hayal kırıklığının ve inancın yitirilmesi teması çevresinde bir söylemin gelişmesini de beraberinde getirecektir. Gelinen nokta ise bu büyük hayal kırıklığı yanında bölümlenmiş bir toplum, aşırı sınıfsal farklılıklar, bunların ürettiği yeni ve birbirinden oldukça farklı yaşam biçimleri, toplumsal tüm pratiklere işlemiş bir siyasal sistem ve onun baskıcı, bireyi ezen araçları, en önemlisi de bu sistemi üreten daha küçük kültürel kodların izinin sürülmesi Yeni Rus Sineması'nda farklı bir damarı besleyecektir. Bu aynı zamanda mevcut siyasal sistemin çok politik bir tavır içermese de sıkı bir eleştirisine dönüşmüştür.



Mevcut siyasi duruma karşı eleştirel bir tutum alan bu yapıtlar, herhangi bir umut beslenmeyen mevcut anı ve geleceği estetize ederek, onu gerçekte distopik bir biçimde sunmakta; Rus toplumundaki gizli kalmış tüm fay hatlarını ortaya çıkarıp dile getirmeye çalışmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan şeyin içinde hiçbir umut bulunmasa da izleyicilerin algısını durağanlaştıran *sıradan bir mutlu son* yaklaşımından daha etkili, onları sarsan ve kendi gerçekliğiyle yüzleştiren bir alan açmaktadır. Bu yeni dalganın en güzel örneği **Andrey Petrovich Zvyagintsev**'in ***Leviathan*** (Левиафан, Leviathan, 2014) adlı filmidir. **Zvyagintsev Dönüş**

(Возвращение, The Return, 2003) filmiyle de bilinen bir yönetmendir; ancak *Leviathan*'la çok fazla metaforik bir anlatım kullanmadan doğrudan politik alana girmiştir. Yönetmen bir adam ve devlet arasındaki mücadeleyi gösterdiği *Leviathan*'ın öyküsüyle Putin Rusya'sına birçok göndermede de bulunmaktadır. Bununla birlikte ilginç bir biçimde filmin senaryosu, bir çiftçinin onu topraklarından koparmaya çalışan yetkililerle savaşının anlatıldığı, Texas'ta gerçekleşen bir olaya dayanmaktadır. Mevcut sisteme yönelik bu eleştirel bakışı nedeniyle film, Ukrayna savaşı sırasında Putin karşıtı siyasal çevrede oldukça olumlu eleştiriler olsa da Rusya'nın sınırları dışında da aynı oranda büyük bir etki yaratmıştır.

Leviathan yozlaşmış Rusya'nın samimi bir dışavurumudur. Yönetmen, amacının kesinlikle iktidarla yüzleşmek olmadığını söylese de mevcut Rus yönetimine yönelik şimdiye kadar yapılmış en sert eleştiriye içeren bu filmiyle Cannes'da En İyi Senaryo ödülünü almıştır. *Leviathan* sıradan Rusların yozlaşmış bürokrasi altında nasıl ezildiğini göstermek ister. Aslında kendisinin dile getirdiği gibi, bir kişinin kendi yaşamında sistemin değerlerine bağlı olmaması durumunda, mevcut Rusya'da olduğu gibi, o kişinin mesleğine, kariyerine ya da hayatına dair herhangi bir umut beslemesi oldukça zordur.



Bunun ürettiği şeyin ise aptal bir toplum inşa etmekten başka bir şey olmayacağını ve bu durumun da ne yazık ki kendi bölgesinin *ebedi laneti* olduğunu söyler. Böyle bir siyasal ortamda hukukun üstünlüğü ve eşit hak düşüncelerini tartışmak

oldukça güçleşmektedir. Dolayısıyla bu durumda, bu tartışmalar da anlamsızlaşmaktadır; çünkü bunun fiziksel koşulları ne yazık ki bu politik durum nedeniyle sağlanamayacaktır. **Leviathan** da tüm bu politik kuşatılmışlık içerisinde, neredeyse canavarlaşmış bir devlet karşısında bir kişinin neler yapabileceğinin öyküsü gibidir. Tersinden bakıldığında her şeyin bir kişinin elinde toplandığı bir sistemde bunun dışında kalan insanların boyunduruk altında kalmasının kaçınılmaz olması durumudur. Bu sistemin kendini yasladığı ve beslendiği içi boş ahlakçılık ise filmin içinden yükselen öfkenin nesnesi konumuna yerleşmektedir.

Leviathan'ın en yıkıcı eleştirisi belki de bu içi boş ahlakçılıkla ilgili olarak, dini ve ahlaki bir kurum olarak konumlanan kiliseye yöneliktir. Kilise, Rusya'yı zayıflatacak bir düşmanı daha bertaraf ederken, adaletin sesi olarak "Rus halkının ruhunu yeniden canlandıracağız" der. Bu aynı zamanda resmi ideolojinin sesi olan devlet kontrolündeki televizyonlarda akşam haberlerinde duyulabilecek kadar yakın bir sestir, resmi ideolojinin baskın jargonudur. Böylece **Leviathan**'ın öyküsüyle ortaya çıkan, bir yanda bozuk politik bir sistem ve dökülmüş, dağılmış bir toplum ve diğer yanda içi boş ahlaki değerler üzerine kurulu, toplumun dışında bir yerlerde duran, idealize, ancak yabancılaşmış kurumlar, mevcut Rusya'nın olağan yaşamının çarpıcı bir eleştirisidir. Var olan ilişkileri sorgulamak ya da bu alanın dışında durmak ise kamusal alandan aşamalı bir biçimde dışlanmak; sıradan insanların yanında, daha politikleşmiş kimi kesimlerin de muhalif yapımlarının kamusal desteğinin kesilmesi gibi bu kaynaklardan yararlanamaması anlamına gelmektedir.

Leviathan aslında tam da bu noktada, böyle tümüyle kuşatılmış ve sürekli kişisel yaşam alanlarının daraltıldığı sistemlerde, dağılmış ve parçalara ayrılmış bu küçük yaşam alanlarından yükselen kabul etmeme durumunun ne kadar önemli olduğunu da göstermektedir. İçi boş ahlaki değerlerle doldurulmuş, sanal kutsal amaçlar yüklenmiş kurumlar karşısında ötekileştirilmiş ve yalnızlaştırılmış insanların, yine insan eliyle üretilen bu canavarlara karşı bir başkaldırısıdır. Bu başkaldırı aynı zamanda kurumsallaşmış kötülük karşısında erdemli ve adaletli bir duruşu da görselleştirmektedir. **Zvyagintsev** böylece birey ve sistem arasındaki çatışmayı genişleterek mevcut Rusya'nın bir özeleştirisini de yapar, film boyunca gösterdiği yıkıntılar ve karkaslar eşliğinde bir zamanlar var olan ama artık yok olmuş tükenmiş bir şeylerin varlığını sürekli gösterir gibidir. Yıkılan ya da

anlamsızlaşan yalnızca siyasal alan değildir; aynı zamanda kadın erkek ilişkilerindeki kırılma ve anlamsızlaşma, aşırı erkekleşen; arzuları karşılanmayan ve kendilerine saygıyı yitirmeye başlamış bir toplum vb. de. Bir yandan da tüm bu yıkıntılar arasında kendi kendilerini iyileştirmeye çalışan insanların samimi ilişkileri, insanların kutsalları üzerinden kendini meşrulaştıran kurumsal kötülüğün karşısında umut dolu bir kapı da aralar gibidir. Bu aynı zamanda bu yıkıntıların altında kalmamanın çözümü olarak da sunulur. *Sıradan insanların değiştirebilecekleri çok şey vardır!*

Leviathan'ın kahramanı bu bağlamda aslında içinde yaşadığı dünyayı olduğu gibi kabullenmek istemez. Mevcut sistem adil değildir ve onun, bu sistemin ürettiği adalet sorunu karşısında verdiği direniş izleyiciyi şu soruyla karşı karşıya bırakır: Bu korkutucu düzeni kim üretmiştir? Güçlü liderler mi yoksa onların etrafında duran onu bir biçimde besleyen insanlar mı? Bu korku içinde kabulleniş nasıl bu kadar derinden toplumun tüm kıvrımlarına kadar sızabilmektedir? Bunu sağlayan iktidarın elindeki araçlar mıdır? Yoksa sundukları şey zaten insanlarda var olan bir beklentiye mi karşılık gelmektedir? Temel vurgu bu anlamda iktidarın yıkıcı eylemlerinden çok bu eylemlere zemin hazırlayan *toplumsal rızanın* kendisidir. Distopyaları bu kadar ürkütücü yapan şey de zaten totaliter yönetimlerin saçtığı bu dehşet değil, o dehşet ortamında çaresizlik ve yılgınlık içerisinde olması gerekirken mutlu ve huzurlu bir biçimde yaşayan bireylerin itaatkarlığını tüm açıklığıyla göstermeleridir. Belki de bu itaatkarlığın kaynağı *yüce otorite* tarafından onaylanma gereksiniminden başka bir şey değildir. Dolayısıyla burada yüzleştığımız yaşam başkaldırının olmadığı değersiz bir yaşamdır. Bu yaşamda aşka ya da içten sevgiye yer yoktur. Zaten distopik kırılma iktidarın çizdiği *itaat* ve *mutluluk* kabulünün reddiyle başlamaktadır. Bu anlamda bilinçli bir seçim olarak mutluluğun reddi anlamına gelmektedir. Sunulan yoldan gitmemenin bedeli ağırdır; ancak bu en ufak gözüken direniş alanları duvarda açılan bir gediktir.

Yeni Rus ideallerine ilişkin bu hayal kırıklığının düşsel bir yorumu da **Aleksei Alekseivich German**'dan gelir. *Elektrik Bulutlarının Altında* (Под электрическими облаками, Under the Electrical Clouds, 2015)'da daha önce var olan çaba ve enerjiden yoksun anti-ütopik bir gelecek vizyonu, hiçbir yere gitmeyecek bir gelecek algısı içerisinde arada bir yer bulmaya çalışır. Bu aynı zamanda yakın gelecekteki Rusya'ya ilişkin sekiz farklı açıdan ışık tutma çabasıdır.



Film birbirine göre bulanık bölümlere ayrılmıştır. Belki de **German** bilerek filmi belirli bir netlikten uzak tutmuştur. Açıklanamayan bir geçmiş ve belirli durumlar içinde gösterilen karakterler, kısa kısa anlarda karşımıza çıkarlar. İzleyicinin onları anca kriz ya da geçiş dönemlerinde kısa bir süre görmesine izin verilir. Karakterlerin her biri ya başka bir karaktere odaklanır ya da o karakterleri belirler; ancak biçim aynı kalır: kaderine boyun eğme ve karamsar bir uyuşukluk. “*Geçmişle şimdiki zaman arasında çarpmıha gerilmiş*” bir ülkede, gezegen yönünü kaybetmiştir ve dünya üzerinde bir şeyler yanlış gitmektedir. Belki de çok yakın olan büyük bir yıkıma ilişkin görülen bir düşünce gibidir.

Verilen öykü parçacıkları gerçeklik ve rüya alanı arasında bir yerde yaşıyor gibi, bir çeşit *Tarkovsky Alanı* gibi bir zeminde durmaktadır. Bu *zemin* izleyicinin beklentilerini karşılamak yerine, onları daha da altüst edecek biçimde, Rusya'nın geçmişi ve bugünü, ülkenin arzuları ve başarısızlıklarına, büyük işlerine ve küçük kaygılarına, onları eğip büken ve bozan bir prizmadan bakar gibidir. Bu izlek de biraz soyut, aynı zamanda absürt bir çizgide ilerler. **German** öyküyü, bazen Slavlara has bir kasvetle bazen de mizahla karıştırıyor gibidir. Yol boyunca izleyicinin karşısına göçmenlere karşı tutumlar, anti-Semitizm, madde bağımlılığı, yargının siyasi amaçlar için kullanılması ve içinde yaşadığı Rusya'nın kültürel olarak gerileyişine ilişkin çarpıcı öyküler çıkarılır. Dolayısıyla bu anlamda **German**'ın mantıksal bir anlatım biçiminden daha çok varoluşçu toplumsal sıkıntılarla ilgilendiği söylenebilir. Sonuçta tüm bu teknolojik gelişmeler ve

kültürel değişimlere, modernizmin tüm vaatlerine rağmen insanlar hala arkaik kavramların peşinden gitmektedir. Bu anlamda filmin yönelttiği temel soru şudur: Büyük umutların çöpe gittiği, geçmişle gelecek arasındaki büyük kopukluğun tümüyle ortaya çıkarıldığı, parçalanmış ve gruplara ayrılmış bir toplum ve kayıtsız bir nesil için; sonuçta anlamını yitirmiş insani değerlerin kıskacında yeniden kendini üretmesi için insanlığa bir şans daha verilebilir mi?

Bu sorularla dolu karmakarışık anlatım, geçmişten geleceğe uzanarak, nihilistik bir atalet ve köklü dönüşüm düşünceleri arasındaki karşıtlığın görsel bir anlatımı gibidir. Arada kalan ise yıkık bir Lenin heykeliyle tarihsel bir ironi içerisinde anlatım bulan, kendinden geçmiş insanlar. Ancak kimse nedenleri çözümlemek konusunda istekli değildir ya da bu da pek olanaklı görünmemektedir. Böylece **German** gelinen noktada çağdaş Rusya'nın hastalıklı ruhunu soruşturmak için yedi birbirine bağlı yoğun, genişleyen, melankolik ve yer yer de öfkeli bir öykü üretmiştir. Ancak bu parçalardan oluşan öyküyü tümüyle kavramak için de izleyicinin Rus tarihi, siyaseti, edebiyatı ve toplumsal belleğine ilişkin güçlü bir birikime sahip olmasını beklemektedir.

Sonuçta yeni endüstri içinde hızla gelişen, zenginleşen ve mevcut siyasal iklimle barışık popüler hat dışında, yeni Rus yoksulluğu, değişen siyasal yaşam ve otoriterleşen devlet karşısında, küçülen ve yalnızlaşan bireylere daha geniş bir pencereden bakabilen, daha bağımsız bir başka hat üzerinde duran güçlü bir sinema geleneği gelişmektedir. Sıradan Rusların yılgınlıkları, bastırılmışlıkları ve büyük beklentilerin bir o oranda düş kırıklığına uğradığı sıkışmış yaşamları dile getirilmektedir. Bu hayal kırıklığının kökleri de büyük Rus idealinin çöküşü ve Rusya'nın tuttuğu yeni yolda saklıdır. Temel sav batı değerlerinin Rusya'yı kendi öz değerlerine yabancılaştırdığı ve atılım için yeni bir yol üretilmesi gerektiğidir. Bu liberalizmle de demokrasiyle de mümkün değildir. Marksizmde olduğu gibi bunlar da Rusya'yı başarısızlığa sürükleyecektir. Tümüyle kendi öz değerleri ve Rus halkına içkin değerlere sahip olduğu iddiasında ortaya çıkan yeni siyasal yapının geldiği nokta ise ruhsal ve ahlaki bir yıkımdır. Bu yıkımda suçlu tek başına yaşanan politik deneyimler ve bu deneyimlerin etkin oyuncuları değildir; aksine bir anlamda büyük anlamlar yüklenen bireysel sağduyunun da başarısızlığıdır. Bu anlamda bu yeni hat üzerinden gelişen sinema daha nesnel ve çözümleyici bir bakışla modern Rusya'ya daha kapsayıcı bakabilmenin araçlarını sunabilmeyi başarmış gibidir.

Kaynakça

- Dale, Martin. "Mosfilm's Karen Shakhnazarov: Russian Cinema Is Very Different From Soviet Cinema", *Variety*, 2016 ([link](#))
- Paranyushkin, Dmitry. "Contemporary Russian Cinema: Aestheticizing Dystopia", *Way to Russia*, 2015 ([link](#))
- Aguilar, Carlos Interview: Dir. Andrey Zvyagintsev on 'Leviathan' "Decaying Institutions: Dir. Andrey Zvyagintsev on His Vision of Russia in 'Leviathan'", *IndieWire*, 2014 ([link](#))
- Walker, Shaun. "Leviathan director Andrei Zvyagintsev: Living in Russia is like being in a minefield", *The Guardian*, 2014 ([link](#))
- Stojanova, Christina. "New Russian Cinema", *Kinema*, 2014 ([link](#))
- Young, Neil. "'Under Electric Clouds' ('Pod Electriceskimi Oblakami)': Berlin Review", *Hollywood Reporter*, 2015 ([link](#))
- Bell, Nicholas. "Under Electric Clouds", *Ion Cinema*, 2015 ([link](#))
- Akgemci, Esra. "Distopyalar Güzeldir", *Birikim*, 2017 ([link](#))

SOVYET SONRASI RUS SİNEMASI

Nurten Bayraktar

Sovyet döneminde yalnızca yönetim şekli ve ülke ekonomisi değil; eğitim, günlük yaşam, medya ve sanat da politikleşmiş ve sinema da bundan payını almıştır elbette. “Payını almak” hafif kalan bir deyim olacaktır, çünkü ideolojiyi halka yaymak için kullanılan en etkili yöntem sinema olmuştur. Nitekim çarlık sisteminden henüz kopmuş olan halkın çoğunluğunu oluşturan alt tabakada okuma-yazma oranı çok düşüktür. Bu sebeple “*Tüm sanatların içinde en önemlisi sinema [...]*”¹ olmuştur. Yeni ideolojiye gönülden inanmış sinemacılara devlet, neredeyse her imkanı sunmuştur. Bu, maddi ve teknik desteği sinemacılar etkili bir biçimde kullanmayı başarmıştır. Yeni kurulan sinema okullarında ve stüdyolarında yalnızca Sovyet sineması değil tüm dünyada sinema tarihini etkileyen deneyler gerçekleştirilmiş ve “propaganda sineması”na hizmet eden anlatım teknikleri geliştirilmiştir. Çoğu sessiz dönemde geçen bu filmler özellikle kurgu üzerinden sinemanın anlatım dilini güçlendirmek adına oldukça önemli gelişmeler sağlamıştır. Dolayısıyla Sovyet sineması, sinemanın sanatsal değerine yadsınamaz katkılarda bulunmuştur.

Devletin sağladığı maddi üretim ve dağıtım desteğinin Sovyet sonrasında son bulmasıyla fon ve sponsor arayışı kaçınılmaz olmuş ve sonucunda üretilen film sayısı çarpıcı bir oranda azalmıştır. 90'lara gelindiğinde yönetmenler, ülkeyi ya da devleti övme gereksinimi duymayı bırakmış, kendi yollarında gitmeye başlamış ve çoğunlukla hayatı olumsuz yanlarını vurgulayarak göstermeye başlamıştır. Rus sinemasının sistematik yapısının ortadan kalktığı bu yıllarda, sinemacılar kendine yol ararken, Batı sineması krizlere rağmen konumunu korumuş; Rusya'nın konuda yarışa girdiği ABD ise, sinema endüstrisindeki küresel hakimiyetini

¹ Lenin'in sinema sanayisini devletleştirme üzerine yaptığı konuşmadan alınmıştır.
Kaynak: Vincenti, *Sinemanın Yüzyılı*, Evrensel, 1993.

sürdürmüştür. Büyük projeler Amerika'dan çıkarken daha düşük bütçelerle etkileyici işler yapan Avrupa sineması da git gide artan sayıda filmler çıkarır. Diğer bir yandan, sade anlatım diliyle Doğu'dan yükselen İran sineması karşısında Rus sineması sönük ve kimsesiz kalır. Devlet desteğinin çekilmesinin üstüne bir de Gorki ve Mosfilm gibi büyük stüdyoların da özelleştirilmesi işin cabası olur. Sinemaya gelen özgürlük, özgürlüğünü yaşayamaz. Dolayısıyla **Sergey Bodrov** “Özgürsünüz ama özgürlük parayla oluyor. Filmi çekmek için kendi paranızı kendiniz bulmanız lazım. Bu parayı çıkartabilmek için seyirci bulmanız lazım [...]” diyerek yeni sinemanın içine düştüğü boşluğu ifade eder.

Siyasi İklimin Sinemaya Yansımaları

Toplumsal gerçekçilik ışığında tarih ve edebiyat, Sovyet sinemasında mevcut liderleri ve ideolojiyi haklı kılma çabasıyla kullanılmıştır. Diğer bir deyişle, bugünü anlatmak için tarihi yeniden yazmışlardır. **Gillespie**'ye göre Sovyet sonrası sineması da bunu sürdürmüştür (60). 1990'ların filmleri geçmişinin oldukça tanıdık olduğu çağdaş toplumu yansıtmış ve totaliter dönem sonrası kimliği göstermiştir. **Gogol**'un “*Nereye gidiyorsun Rusya?*” sorusuna dikkat çeken **Gillespie**, Sovyet sonrası sinemada da bunun izlerinin olduğunu ileri sürmektedir (60).

Sovyet sineması, tarihi yeniden yazmayı bir yöntem olarak kullanmaktan zevk almıştır ancak bu yazım hep otoritenin duymak istediği türden olmuştur. Bu çaba dahilinde tarih, mantıksal ve sınıf tabanlı olarak ele alınmış ve tipik olarak zaferlere odaklanmıştır. **Eisenstein**'in *Potemkin Zirhlisi* (Bronenosets Potyomkin, 1925) ve *Korkunç İvan* (Ivan Grozny, 1944) filmleri bu türün en etkileyici eserlerindedir. Bir başka deyişle, tarih devrimi ve yeni liderleri haklı göstermek için kullanılmıştır. Geçmiş, bugüne uyarlanmıştır. Bu yaklaşım, Sovyet sonrasında da devam etmiştir. 90'ların tarih filmleri yakın geçmişine aşina karakterleri kullanmış ve totaliter dönem sonrası kimliği ve Rusların “kader” dediği geçmişlerini tartışmıştır (Gillespie, 60).

Çağdaş sinemada tarihe yeni bir bakış da gelişmiştir elbette. Gillespie'nin deyişle “tarihi lanetleme” 80'lerin sonunda başlayıp 90'larda hız kazanmıştır. **Karen Şahnazarov**'un 1988 yapımı *Sıfır Kenti* (Gorod Zero) buna en absürt örneklerden biridir. Çırlıçılak çalışan bir sekreteri kasabadaki kimse garip karşılamamakta, intihar ve ölüm adeta birer şaka, tarih ise bir tiyatro oyunu gibidir.

Batıdan ithal zevkleri ve inançları reddetmek olanaksızdır. Filmin kahramanı Varakin'in kaçma çabası nereye gittiği belirsiz bir nehirde ıssız ve puslu bir yolculuğa dönüşür. Dolayısıyla, Varakin, Sovyet dönemin son demlerindeki Rusya gibidir: Batı tabanlı liberal demokrasi ve bireyin devlet ile özdeşleştirildiği güçlü bir devletçilik anlayışı arasında sıkışmış ve ne yapacağını bilemeyen bir toplumun resmidir (Gillespie, 74).



Sıfır Kenti (1988)

Tarihe damgasını vurmuş **Stalin**'i kötüleyen filmler özellikle 1990'dan sonra çoğalmıştır. **Nikita Mikhalkov**'un *Güneş Yanığı* (Outomlionnye Solntsem / Burnt by Sun, 1994) uluslararası çapta dikkat çekmiş ve neticede ödüller ve adaylıklarla başarı sağlamış bir filmidir. Stalin döneminin çıkmayan lekesi "Büyük Temizlik" ile mağdur olmuş bir vatansever albay ile harap olmuş ailesinin öyküsünü anlatan film, "[...] *Devrimin güneşi tarafından kavrulmuş tüm insanlara adanmıştır.*" Yalnızca birkaç sene sonra dünyanın dikkatini çeken Stalin karşıtı yeni filmler de ortaya çıkmıştır. **Pavel Chukrai** imzalı 1997 yapımı *Hırsız* (Vor / Thief) filminde, 2. Dünya Savaşı gazisi Tolyan'ın barındırdığı insan tipleri –üvey baba, eğreti koca, gazi ve suçlu- kendi kabuğunda benliğini arayan toplum gibidir ve Tolyan'ın aileyle ilişkisi tehlikelidir. Stalin dövmesiyle övünen Tolyan, küçük Sanya'yı hırsızlık yapmak için kullanmaktan kaçınmaz. Zaman zaman acımasızlığa varan halleriyle Tolyan, Sanya'nın hayatından silinmeyen bir korku dürtüsüne dönüşür. Yıllar sonra Tolyan'ı gördüğünde Sanya, altını ıslatır ve o gece Tolyan'ı vurur. Tolyan'ın Sanya üzerinde süregelen etkisi, **Stalin**'in ölümünden sonra ülkede devam eden yıkıcı gücü gibidir. (Gillespie, 121).



Hırsız (1997)

Sovyet sonrası sinemada dikkat çeken bir başka önemli tema, çok sayıda ülkede ortaya çıkan kültür, benlik ve aidiyet karmaşasıdır. Akla gelen ilk filmlerden biri 1995 **Vladimir Khotinenko** yapımı **Müslüman** (Musulmanın) filmidir. Filmin adı bile konusunu açıkça göstermektedir. Afganistan'da 10 yıllık esir hayatının ardından Sovyet yönetimin dağıldığı dönemde evine geri dönen Rus askerin yeni ülkesi ve ailesiyle uyum sağlamakta yaşadığı zorluklar filmin öyküsünü oluşturur. Değişen yalnızca aile, köy ya da ülkesi değildir aslında. Afganistan'da geçirdiği yıllar içerisinde Kolya Ivanov, Müslüman olur ve köyünde gördükleri onu büyük hayal kırıklığına uğratar: votka bağımlılığı, seks filmleri, suç ve aylaklık. Aile de Kolya'nın değişimini hazmedebilecek durumda değildir. Rusya, yüzyıllardır övündüğü maneviyatı ve çalışkan köylülerini kaybetmiş görünmektedir. "Rus ruhu" ve ahlaki değerleri içki şişesinde çalkalanmaktadır ve Kolya'nın cinayeti ötekileştirilmenin kaçınılmaz sonucu olur.

"Rus ruhu"nu kaybeden yalnızca gündelik hayatında yuvarlanıp giden insanlar değildir. Askerler de amaçlarını yitirmiş ve hızla yozlaşmıştır. **Aleksandr Rogozhkin** tarafından yönetilen **Blokpost** (Checkpoint, 1999) bir grup askerin Kafkas topraklarında bir yerde –muhtemelen Çeçenistan'da- geçirdiği zamanı anlatır. Askerlerden nefretini gizlemeyen yerel halka, para karşılığı yerel kadınlarla ilişkiye giren askerlerin de iyi davrandığı söylenemez. Filme iki taraflı nefret hakimdir.



Kafkas Mahkumu (1996)

Rus edebiyatı sanat ve kültüre en derin katkıları her zaman beraberinde getirmiştir. **Sergey Bodrov**'un *Kafkas Mahkumu* (Kavkazskiy Plennik, 1996), **Puşkin**'in ve **Lermontov**'un şiirleri ile **Tolstoy**'un bir öyküsü aynı adı paylaşır. **Puşkin**'in şiirindeki karakter, saygı değer bir Rus asilzadedir. Çerkezlere esir düşen asilzadeye aşık olan bir Çerkez kız kaçmasına yardım eder. **Lermontov**'un eseri ise trajik bir sonla biter. Rus asilzade öldürülür, Çerkez kız da nehirde boğulur. **Tolstoy**'un öyküsündeki esir ise Jilin adlı bir subaydır. Yaşlı annesini ziyarete gitmek isterken Kafkasya'daki savaşın ortasında kalır ve Tatarlara esir düşer. İlk kaçma teşebbüsünde başarısız olan Jilin'e bunun cezası ağır ödetilir ancak ikinci denemesinde Tatarların baş adamının kızının yardımıyla başarılı olur. **Bodrov**, filmde **Tolstoy**'un olay örgüsünü genel anlamda aynı tutsa da tarihi çok daha yakın bir zamana, 90'lardaki Rusya-Çeçenistan Savaşı'na çekmiştir. Abdül-Murat, Rus askerler Saşa ve Jilin'i Rusların elinde esir olan kendi oğluyla takas etmek için esir tutar. Abdül-Murat, bu durumdan hiç hoşnut değildir aslında. Amacı yalnızca oğlunu kurtarmaktır. Kaçma girişimlerinde Saşa iki kişiyi öldürünce kendisi de öldürülür ve daha sonra Abdül'ün oğlunun da bir kaçma girişiminde başarısız olup öldürüldüğü haberi gelir. Buna rağmen Abdül, Jilin'i serbest bırakma merhametini gösterir. Jilin köyden ayrılırken tepesinden uçan uçaklar kısa süre sonra köyü vurup yerle bir eder. Rus askerler, istilacı ve vahşidir. Yerel halkı öldürmekten çekinmezler ve diğer birçok filmde de değinildiği gibi votka bu askerler için bir zayıflıktır. Nitekim votka karşılığında silahlarını takas ederler. Saşa ve Jilin ise birbirinden oldukça farklıdır: Saşa nefret dolu ve köylüleri öldürmeye ant içmiş tipik bir sömürgeciyken Jilin, Çeçenleri anlamaya çalışan ve onlara saygın duyan

mütevazı bir kişiliktir. **Tolstoy**'un eseriyle kıyaslandığında **Bodrov**, Çeçen kültürüne ve yaşantısına değinmiş ve onların adalet arayışını bir nebze haklı göstermiştir. Bu açıdan ele alındığında, **Kafkas Mahkumu** Rus yayılcılığına şiddet içerikli ve bencilce yapılan haksız bir güç gösterisi izlenimi katmıştır (Gillespie, 27-28). Doğal olarak daha ziyade savaş filmlerine hakim olan bu yeni bakış açısı, Sovyet baskısından ve milliyetçi ideolojilerden sıyrılmış bir sinemanın yorumudur.

Milletlerin kardeşliği, Sovyet politikasının bir yapıtaşdır ancak Sovyetler'in dağılmasından ve Kafkasya'daki gücün azalmasının peşi sıra "biz" ve "öteki" zihniyeti kendini belli etmiştir (Merrill, 1). Yukarıda bahsi geçen filmleri tekrar inceleyelim: Rus başkarakter ya da karakterler ile Afgan, Tatar ve Çeçen karakterler. Filmlerin doğrudan bir ötekileştirme amacı güttüğü iddia edilemez çünkü acımasızlık ve nefret iki tarafın da bahçesine ekilmiş tohumlar gibi gün yüzüne çıkar. Bu filmler ötekileştirmenin boyutunu göstermektedir ve ne yazık ki buna bir çözüm üretilememektedir. İdealleştirilen kardeşliğin yokluğu acı bir gerçektir. Tüm bu olgular "Sovyet mirası meselesi içinde sorgulanmaktadır" (Gökgöz, 116). Dolayısıyla 1980'ler ve 90'larda yapılan bu filmlerde, Rusya'nın geçmişten beri sorunlu ilişkileri olan Doğu ülkeleriyle geleceğinin belirsizliğinin karamsarlığı hakimdir.

Sinemada Resmedilen Günlük Yaşam

Sovyet yönetimin ülkeden çekilmesi gündelik yaşama da etkisini göstermiştir. Sovyet sinemanın devasa dekorları, kalabalık oyuncu kadroları, gösterişli kostümleri ve makyajları yeni gelen sinemadan silinir çünkü artık hayat daha sadedir. Perestroyka döneminde başlayan bu sadeleşme, ilerleyen yıllarda daha da artar. Nitekim bundan sonra eleştiriler ne acımasız çarlara ne zulüm gören halka ne de çalışkan ve dürüst köylülere yapılan haksızlara yöneliktir. Her ne kadar geçmiş politikaları yermeye devam eden filmler yapılmaya devam edilse de artık bireyler toplum için değil kendileri için var olma çabasına girer. Bu, her zaman iyi bir şekilde tasvir edilmez. Amaçsızlaşan toplum, her şeyi boş vermiş, gelecekte umutsuz bir durumda, içki bağımlılığı, cinsellik, toplumdan yabancılaşıma ve gününü geçirecek imkanların peşinde yozlaşmanın içine düşer. Hayatın her alanında yönlendirilen toplum, başıboş kalmış bir sürü gibi adım adım dağılır ve birbirinden bihaber yaşamayı tercih eder.

Aile hayatındaki sorunlar Sovyet sonrası sinemanın ana temalarından biri olur. Dmitri Astrakhan'ın *Ty u menya odna* (1993) ve *Vse budet khorosho* (1995) melodramaları hayat ne kadar zor olsa da hala güzel olabilir mesajlarını verir. Benzer şekilde, Eldar Ryazanov'un *Predskazaniye* (1992) filmi de her ne kadar silahlara ve sokak kavgalarına yer verse de aşık bir çifte ve geleceğe dair bir umut gibi dünyaya gelen çocuklarına odaklanır.

Ailelere zarar veren şiddet 1990'ların filmlerine konu olmuş ve seyirciler tarafından da sevilmiştir. 1999 yapımı **Stanislav Govorukhin**'in yönettiği *Voroşilov Nişancısı*'nda (Voroshilovskiy Strelak) tecavüze uğrayan torununun intikamını almak için eline silah alan dede rolünde Mihail Ulyanov, seyircinin sempati duyduğu bir rolü canlandırır. Tecavüz sahnesinin oldukça rahatsız edici verilmesi ve tecavüzcülerin umursamaz halleri seyircinin gözünde intikamı haklı kılar aslında. Nitekim tecavüzcüler, içki, sigara, televizyon ve cinsellik saplantısındaki genç erkeklerdir. Olayı öğrenen Dede İvan ise torununu kucaklar ve yatıştırmaya çalışır. Tecavüzcülerden birinin babası yüksek mevkili bir polistir ve soruşturmanın üstünü kapatır. Dolayısıyla dedenin ailesi için intikam arayışı seyirciyi etkileyen bir temaya dönüşür.

Suç ve cinayet aileleri bir araya getiren birer unsur bile olabilir (Gillespie, 152). **Aleksey Balabanov**'un ses getiren *Brat* (1997) ve *Brat II* (2000) filmleri vahşice resmedilmiş şiddet sahneleriyle St. Petersburg'u Çeçen ve Rus çetelerinden temizleyen güçsüz ve kimsesizlere yardım eden tetikçiyi kadraja alır. Tetikçi Danila'nın ilk kez eline silah alışı ailesi içindir. Amacı kendisi de profesyonel bir katil olan erkek kardeşine yardım etmektir. Film, tıpkı *Voroşilov Nişancısı*'ndaki gibi seyirciyi aile ile ahlak çatışmasına sokar. Danila kötü adamları temizleyerek ailesine ve şehrine iyilik mi yapar yoksa şiddet ve nefret dolu psikopat bir katil midir sorusu cevapsız bırakılır. Tetikçilik, diğer tüm meslekler gibi para kazanmanın bir yolu gibi resmedilirken Danila'nın paraya hiç de düşkün olmaması tezatlık çizer.

Brat filmlerinin oyuncusu ve yönetmen **Sergey Bodrov**'un oğlu olan **Sergey Bodrov ml.**'nin yönetmenliğe başladığı filmi *Kız Kardeşler* (Syostry, 2001) şiddete maruz kalmış aile portresi çizen bir başka yapımdır. İki yarı üvey kız kardeş, mafyadan kaçır ve kendi çabalarıyla hayatta kalır. Polisin işe yaramazlığı, kızların durumuna kayıtsız kalan akrabaları ve görgü tanıkları ile kızları kurtaranın eski bir çete üyesi olan ve onlara karşı sert ve acımasız olan babalarının olması iyimser bir resim çizmez. Zira bahsi geçen bu filmlerin hepsinden ortak bir sonuç doğar:

Sovyet sonrası Rusya'sının şiddetinde ailelerin bir arada kalması için yapabildikleri tek şey ellerine silah almaktır (Gillespie, 153).

Bu filmlerle de bağlantılı olarak yeni doğmuş temalardan biri de şehir hayatındaki güvensizliktir. 1930'ların filmlerinde hayallerin gerçeğe dönüştüğü şehir olan Moskova, 90'larda şiddetin mekanı olarak resmedilir.

Tüm dünyada 20. yüzyılın son yıllarında başlayıp 21. yüzyılda hızla artan apolitikleşme en yoğun haliyle genç nesilde görülür. Kendini ülkesi için feda etmeye hazır gençler yoktur artık. Askerlik vatan görevi değil baş belası bir zorunluluk, eğitim anne-babaların zorladığı okula gidip gelme ritüeli, arkadaş grupları ise partiler verip birlikte içmek, eğlenmek ve seks yapmak içindir. Toplumdan soyutlanmayı ve kendi küçük dünyasında "uçmuş" kafasıyla yaşamayı tercih eden gençler filmlere sıkça konu olur.



Voroşilov Nişancı (1999)

Küçük Vera (Malenkaya Vera, 1988) gençliğe daha farklı bir görüntü çizer ve suçu ebeveynlere atar. Vera'nın yaşamını ailesi hiçbir zaman tasvip etmez. Doktor olan ağabeyi gibi "düzgün" biri olması ve kendi ayakları üzerinde durmasını isteyen babası, bir alkoliktir aslında. Anne ise sinir ve öfkeyle sürekli söylenen hayatından mutsuzluğunu etrafına yayan bir kadındır. Küçük dairelerinde bu ortamda yaşayan Vera, doğal olarak mutluluğu başka bir erkekte arar ancak hayatındaki hiçbir şey düzelmez, aksine kötüye gider. Dolayısıyla **Vasili Pichul**'un filmindeki gençlik o tarihte tepki çeker.

İlerleyen yıllarda yapılan genç alt kültürünü yansıtan filmler de benzer mesajları içerir. Aileler, özellikle de baba, çocuklarına iyi birer örnek değildir ve gençlerin tepkisi de onlardan kaçmak olur. Alt kültürün tipik özellikleri olarak gençler kendi jargonlarını, müzik ve giyim tarzlarını, beslenme alışkanlıklarını geliştirir. Sovyet ideolojinin idealleştirdiği kapitalizmin tüketim çılgınlığından soyutlanmış ve kendini ülkesini geliştirmeye ve sosyalizmi yaymaya adanmış gençlik profili tamamen silinmiştir. İdealleştirilen geniş aileler gittikçe küçülür, çekirdek aileye hatta bekar ebeveynlere dönüşür. Filmler, Sovyetlerin mutlu aileler yaratma hayallerinin hiçbir zaman işe yaramadığını ve ne şehrin ne kırsalın gençlere ümit verdiğini resmeder. *Küçük Vera* ve *Voroşilov Nişancısı*'nda yansıtılan gençlik votka, uyuşturucu ve seks üçgeninde yaşar. Rock müzik dinler ve artık erkekler de küpe takar. Bir önceki nesil olan anne-babaları bu durumdan oldukça hoşnutsuz olmasına rağmen çocuklarına bir çıkar yol da sunmaya çalışmaz.



Küçük Vera (1988)

Sonuç

Sovyet sonrası Rus sineması teknik ve tematik olarak büyük değişimlere uğramıştır. Özelleştirme politikasıyla sinema da kendi ayakları üzerinde durmak zorunda kalmıştır. Artık çok daha düşük bütçeli filmler yapılmak zorundadır ve tüm Rusya'ya hatta tüm Sovyetler Birliği ülkelerine ulaşan dağıtım ağı da kaybolmuştur. Bu sebeple yeni doğan sinemanın “eğlence ile hafif entelektüellik

arasında” bir şey olacağını kaçınılmaz olduğunu iddia edenler olsa da bu yeni özgürlüğün özgün kültürel değerler doğuracağına inananlar da vardır (Anemone, 144). Diğer ülke sinemalarında da görüldüğü gibi bir yandan popüler filmler ve televizyon yapımları artarken bir yandan geçmişini ve bugününü eleştiren Rus sinemacılar var olmaya devam etmiştir. Sovyet yönetimin yıkılmasıyla ülkeye hızla yayılan geleceğe dair belirsizlik ve Batı liberalizmi yalnızca ülke ekonomisini değil halkı da etkilemiştir. Halk, zaten hiçbir zaman zengin olmamıştır ama bu kez bir boşluğa düşmüştür. Yozlaşma, suç, alkol bağımlılığı, ithal cinsellik, toplumdan yabancılaşma, kuşak çatışması, değişen ahlaki değerler ve aile dramları Sovyet sonrası Rusya’yı ve insanlarını tasvir eden filmlere hakim olmuştur.



Kız Kardeşler (2000)

Kaynaklar

- Anemone, Anthony. "The Slavic and East European Journal." *The Slavic and East European Journal*, 45:1, 2001, 143-145. jstor.org
- Gillespie, David. *Russian Cinema*. London: Pearson, 2003.
- Gökgöz, Saime Selenga. "Sovyet Sonrası Rusyasında 'Millet' ve 'Milletleşme' Tartışmaları: Tataristan Örneği". *Türkbilig* 14 (2007): 116-130. turkbilig.com. 20 Eylül 2016
- Merrill, Jason. "Brothers and others: brotherhood, the Caucasus, and national identity in post-Soviet film". *Studies in Russian and Soviet Cinema* 6:1 (2012): 93-111. tandfonline.com. 15 Oct 2016.
- Vincenti, Giorgio. *Sinemanın Yüzyılı*. Çev. Engin Ayça. İstanbul: Evrensel, 1993.

DOĞUYA YÜRÜYEN GENÇLİK*

VE

PUTİN SİYASETİ

Nurten Bayraktar

Hem Asya'da hem Avrupa'da bulunan topraklarıyla geniş bir coğrafyaya yayılan Rusya, tarihi boyunca Batı'yla yarışmış, Doğu'dan da vazgeçememiştir. Ruslar da Ortodoks olmaları ve buldukları coğrafyadan dolayı büyük Batılı devletlerden kültürel olarak farklı olduklarını iddia etmiştir. Kendisini Batı'dan ayırtırmayı seven Rus toplumunun bir kısmı Doğu ülkelerindeki Rus hakimiyetini otokratik, şiddet içerikli ve çağ dışı bir eylem olarak nitelendirse de bir kısmı komünist "kardeşlik" ruhunu devam ettirme amaçlı olduğunu söyleyerek örtmeceyi tercih etmektedir. Bu yüzden de "Ruslar Doğu'ya [her zaman] birçok farklı lensle bakmıştır" (Van der Oye, 10). Batı'nın asla anlayamayacağı Rusya, benliğinde Doğululuk taşımaktadır. Bu, "hem Doğu hem Batı" olma fantezisi Putin dönemi politikasında sıkça dile getirilen bir olgudur ve popüler sinemada da izlerini taşımaktadır.

Doğu'ya yaklaşım yalnızca siyasi ya da ekonomik çıkarları kapsamamaktadır aslında. Asya'nın Ruslar için "hem ben hem öteki" olduğunu belirten Etkind, Rusların kendini anlamak için Doğu'yu öğrenmeleri gerektiğini dile getirmektedir (165). Bahsi geçen tüm sebeplere bağlı olarak Putin, bir konuşmasında "*Rusya kendisini her zaman bir Avrasya ülkesi olarak görmüştür*"² demiştir. Rusya'nın kendisini tanımlama şeklinin yalnızca Doğulu -Batılı kavramlarıyla değil, aynı

*Yazının ismi, Brian James Baer'in "Go East, Young Man! Body Politics and the Asian Turn in Putin-Era Cinema" adlı makalesinden alınmıştır.

² Vladimir Putin, "Rossiia vseгда oshchushchala seb'ia evroaziatskoi stranoi," in *Evrasiistvo: Teoriia i praktika* (Moscow, 2001), 3-6.

zamanda Sovyet-Sovyet sonrası ve kapitalist-sosyalist olma durumlarına ilişkin tarihsel, ekonomik ve sosyal farklılıklara dayanan 1990'lı yılların ortasından bu zamana kadar devam eden bir tutum olduğu ifade edilmektedir (Boym, 159).

B.J. Baer'e göre 2000'li yıllarda yapılan bazı filmler bugünün Rusya'sının Doğu-Batı arasındaki yerini yeniden konumlandıran sembolik anlamlar taşımaktadır. Dahası Baer, bu filmlerin imparatorluk ve devlet destekli şiddetin bir affı olarak resmedildiğini iddia etmektedir. **Sergey Bodrov**'un *Cengiz Han* (Mongol, 2007) ve **Andrey Borisov**'un *Cengiz Han* (Tayna Chingis Khaana, 2009)³ filmlerini Asya liderlerini onore eden eserlere örnek gösterir. Eleştirmenler de bu filmleri, Rus yazınında sıkça olumsuz anlamlarla yedirilen Moğollar ve Cengiz Han karakterlerini kötü şanıdan sıyırmak için yapılan övgüler olduğunu iddia eder. Tam da bu noktada, Sovyet sonrası Rusya'sının yüzünü Doğu'ya dönüşünü örneklendirir. Nitekim **Bodrov** da filminin Neo-Avrasyacı olarak nitelendirilen tarihçi Lev Gumilyov'un Rusya'nın Moğollar tarafından işgalini Sovyet ders kitaplarında anlatıldığı kadar yıkıcı olmayan bir şekilde resmettiği *Kara Efsane* (1989) kitabından esinlendiğini söylemiştir ve bu kitap Rus yazınında Cengiz Han'ı olumlu anlatan ilk eser olarak anılmaktadır (Stirler). Filmdeki Cengiz Han, yalnızca bedenen değil psikolojik olarak da çok güçlü bir karakterdir. Nihayetinde Cengiz Han büyük bir savaşçı ve liderdir ancak bu durum onu askerlerine acımasızca emirler yağdıran açgözlü ve şiddet yanlısı bir komutan olarak değil, düşmanlarına stratejilerle saldıran zeki bir lider olarak gösterir. Dolayısıyla **Bodrov**'un filminde fiziksel güç, politik gücün bir eğretilmesidir aslında. Nitekim Cengiz Han'ın ağır savaş yaralarının nasıl iyileştiğine filmde yer verilmez. Cengiz Han hem aklıyla hem güçlü bedeniyle mükemmel bir liderdir.

Mongol, 15 milyon Euro bütçesiyle Rusya, Almanya, Kazakistan ve ABD'yi kapsayan yapımcılarıyla en büyük uluslararası projelerden biri olmuştur. Zaten yönetmen **Bodrov** uluslararası çapta üne sahip Rus yönetmenlerden biridir. Filmin reklamı, "gerçekçi" bir biyografi olması, "o topraklara özgü oyuncular" ve "uluslararası [film ekibi]" ile yapılmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken filme inandırıcılık verecek olan Doğulu oyuncular ve filmi dünyaya beğendirecek hale getirecek çoğunluğu Batılı olan yapım ekibidir.

³ Bahsi geçen filmlerin ikisinin de Türkçede aynı adla anılmasından dolayı bundan sonra özgün isimleri kullanılacaktır.



Cengiz Han (Mongol, 2007)

Mongol, Cengiz Han'a seyircinin sempatiyle yaklaşmasını da sağlar. Cengiz Han çocukluk ve gençliğinde zor durumlara katlanmış ve her daim cesur davranmıştır. Üstelik tüm mücadelesinde yalnızdır, az konuşur, çok düşünür ve eyleme geçer. *Borisov'un Tayna Chingis Khaana* filminde resmedilen Cengiz Han da bundan pek farklı değildir. Adil, kurallara uyan, onurlu ve Doğulu bir liderdir. Başarılı bir savaşçı olmanın gerektirdiği bedensel güç ve becerinin yanı sıra gelecekte emareler görebilme yetisiyle de kutsanmıştır.



Cengiz Han (Tayna Chingis Khaana,2009)

Cengiz Han yalnızca mantıklı bir asker değil, aynı zamanda karısı için ölümü göze alabilen bir aşıktır. *Mongol*'da arkadaşlarının bir kadın için savaşa girilmeyeceği konusunda diretmesine karşın, kaçırılan karısı için savaş

başlatmaktan geri durmaz. Her iki filmde de Cengiz Han'ın karısına olan yumuşaklığı resmedilir ancak tarihi bir gerçek olan çok sayıda eşe sahip olduğu filmlerde gösterilmez. Dolayısıyla kendi hanesinde huzur ve sevgiden yana olan bir lider, halkı için de bunu diler. Mutlu evlilik motifi, Rus edebiyatında sıkça rastlanan ve sonrasında Sovyet sonrası dönemde huzur dolu halklar birliğini simgeleyen bir unsur olarak her zaman karşımıza çıkmıştır (Layton, 177).

Borisov'un filmindeki İtalyan misyoner karakteri, Cengiz Han'ın Batı inancına bir karşı duruş olarak tanımlanmasına olanak sağlar. Doğu'nun simgesi Cengiz Han iken Batı'nın din adamlarıdır ve Cengiz Han bu din adamlarının varlıklarını hiçe sayarak yükselmeye devam eder. Bu noktada Rusya kendisini Orta Asya halklarının Batı'yı reddetmesinde destekleyici ya da ortak bir güç olarak itham eder (Stirler).

İki filmde de yönetmenler Sibiryayı panoramik ve nefis görüntülerle resmetmiştir (Baer, 241). Bu sebeple, kahramanlaştırılan yalnızca Temuçin'den dünyanın en büyük imparatoru ve komutanına dönüşen Cengiz Han değil, aynı zamanda Asya topraklarıdır. Clement, Sibiryanın enginliğine ve güzelliğine övgünün Rusya'nın bir tür Sovyet geçmişi "iyileştirme/onarma" çabası olduğunu iddia eder, çünkü Sibiryayı, 20. yüzyıl boyunca özellikle siyasi suçlularının sürgüne gönderilip hapsedildiği gulaglara ev sahipliği yapmıştır.

Tarih içerisinde karmaşıklaşan ama durmaksızın süregelen Doğulu-Batılı olma durumu **Karen Şahnazarov**'un *Kayıp İmparatorluk* (Ischeznuvshaya imperiya, 2008) filminde ailesinin kendisine bağımlı olduğu genç bir erkek karakter üzerinden açıkça incelenebilir. 1970'lerde kurgulanan bu öyküde, genç Sergey, aileyi terk eden babanın ardında bıraktıklarıyla mücadele içindedir. Küçük erkek kardeşi ve yaşlı dedesi ile ilgilenmek zorunda kalan Sergey, geçmişle geleceğin arasında sıkışmış bir toplum gibidir aslında. Geçmiş, dede karakteri ile örülmüştür. Dede bir Doğuludur, kahramanlıklarıyla övünen bir atadır. Sergey'in kendi genç yaşı ise Batı'dır. Sergey'in kendisi popüler Batı müziği seven, rock gruplarının tişörtlerini giyen ve genç bir kıza aşık olmuş bir çağdaştır. Dedesinin eski kitaplarını -Doğulu geçmişi- sevdiği müzik albümlerini ve tişörtlerini -çağdaş Batı popüler kültürünü- satın almak için satar. Üstelik bunu, eski bir arkeolog olan dedesinin kitaplarını çalarak yapar. Tercih ettiği yaşam, Sergey'i yarı yolda bırakacaktır ancak. Kız arkadaşı ondan aniden ayrılır ve sonrasında Sergey'in yakın arkadaşı Stepan ile evlenir. Bu çöküşe Sergey'in dedesinin ölümü de eklenir. Şimdi,

Sergey için içsel yolculuk başlamış ve benliğini keşfetme süreci devreye girmiştir. Bu aşamada filmin 1970'lerin başında yani Sovyet Rusya'nın sallanmaya başladığı dönemde geçtiğini hatırlatmak gerekir.



Kayıp İmparatorluk (2008)

Hayal kırıklığıyla Sergey, dedesinin keşfetmiş olduğu Orta Asya'nın batısındaki rüzgarlar şehri Harezmi'e yol alır. Kubilay Han'ın yazlığına ev sahipliği yapmış Harezmi, ıssızlığına tezat uğuldayan rüzgarlarıyla boş bir krallık gibidir. Bir sonraki sekansın yıllar sonra Sergey ile arkadaşı Stepan'ın karşılaşmasıyla açılması da oldukça manidardır, çünkü her iki karakter de değişmiştir. Stepan, Sergey'in kız arkadaşından boşanmış ve mutsuz bir evlilik daha yapmıştır. İş adamı olmuş ve Finlandiya'da çalışmaya başlamıştır. Stepan kelleşmiş, kilo almış ve yorgun bir yaşlı adama dönmüştür. Kendini Batı'ya vermiş olan karakter, umut ettiği mutluluğu ve çağdaşlaşmayı hiçbir zaman elde edememiştir. Sergey ise Stepan'ın aksine çok daha sakin ve derin bir izlenim yaratmaktadır. Olgunlaşmıştır. Batı'ya kaçan Stepan'ın aksine Sergey, Farsça tercümanı olmuştur. Bugün Türkmenistan, Özbekistan ve Kazakistan tarafından toprakları paylaşılan Harezmi'de ortak dil Farsçadır (Baer, 242-243). Zira Doğu kültürüne ve sanatına Fars dili hakimdir. "Yok Olmuş İmparatorluk" diye tercüme edebileceğimiz filmin adı, tarihin en köklü uygarlıklarından biri olan ve Doğu kültüründe derin izler bırakmış Pers

İmparatorluğu'na ya da Rusya'nın iliklerine işlemiş Sovyet İmparatorluğu'na veya çağdaş Rus gençlerinin umutlarını boşa çıkaran Batı kültürünün tümüne bir atıf olarak değerlendirilebilir. İronik bir şekilde, Sergey bu yok olmuş imparatorluk topraklarında kendini bulur.

Cengiz Han filmlerinin görsel etkileyciliğinin ve kalabalık ekiplerinin aksine **Şahnazarov'un *Kayıp imparatorluk*'u** basit bir görsel anlatım içermektedir- hatta yapım yılı dikkate alındığında yetersiz kaldığı bile iddia edilebilir- ancak bahsi geçen filmler yeni Rusya'nın kendini konumlandırmayı tercih ettiği Avrasya miti çevresinde örülmüş öyküleri barındırır. Avrasya, Rusya'nın özü ve geleceğidir - Batı tüketiciliği ya da popüler kültürü Rus kimliğine ait değildir. Bu fikirlere dayanarak filmlerde Batı içi boş ve yıpratıcı bir fantezi iken Doğu ata kimliğin simgesi olarak sunulmuştur.



Kayıp İmparatorluk (2008)

Her ne kadar Rusya, ekonomik ve siyasal anlamda uzun yıllardır Amerika Birleşik Devletleri ile kendini zıt kutuplara konumlandırırsa da adı geçen filmleri ve diğer çağdaş sanatsal ürünleri yalnızca bir Batı kültürü karşıtlığı olarak okumak doğru değildir. Bu, içerisinde karartılmış tarih ve ötekileştirmeyi de barındıran Rusya'nın benliğiyle nostaljik bir selamlaşmasıdır da. Rus denizi ile çevrelenmiş Rus olmayan devletlerin “kendi oluş” ve “egemenlik” kavramları ile incelenmesi bugünkü tarih çalışmalarına konu olmuştur. “Kendi oluş” kavramı ile özdeşleştirilen “tarihli millet” olmaktır ve bu devletlerin halkları uzun bir geçmişe

sahiptir aslında. Putin döneminde merkezden çevreye doğru olan politika, kendini mantıklı gösterecek yollar aramaktadır (Gökgöz, 116-117)⁴. **Cengiz Han** filmleri ile **Kayıp İmparatorluk** 21.yüzyıl Rus siyasetindeki Doğu'yu onurlandırma ve benimseme ilkeleriyle paralel mesajlar içermektedir.

Kaynaklar

- Baer, B. J. "Go East, Young Man! Body Politics and the Asian Turn in Putin-Era Cinema". *The Russian Review*, 74 (2015): 230-246. doi:10.1111/russ.10767
- Boym, Svetlana. "From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia," *Representations* 49 (Winter 1995): 159.
- Clements, Jonathan. "The Secret History of Genghis Khan," *Schoolgirl Milky Crisis*. 2010 ([link](#))
- Etkind, Alexander. *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Cambridge: 2011.
- Layton, Susan. *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge UP: 1994.
- Schimmelpenninck van der Oye, David. *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*. New Haven: 2010.
- Stirler, Gael. "Mongol: The Rise of Ghengis Khan," *Renstore*. 2008 ([link](#))

⁴ Daha ayrıntılı bilgi için bkz: Gökgöz, Saime Selenga. "Sovyet Sonrası Rusyasında 'Millet' ve 'Milletleşme' tartışmaları: Tataristan Örneği", *Türkbilig*, 2007/14: 116-130

FAUST: “VAROLUŞUN YİTİP GİDEN ANLAM”¹

A. Kadir Güneytepe

Aleksandr Nikolayevich Sokurov 60 yaşına kadar, ardında 8 uzun metrajlı film, onlarca mini dizi ve belgesel bırakmasına karşın *Faust*'a (2011) kadar uluslararası çapta büyük bir ödül alamamıştı. Venedik FF'nde bu filmle aldığı Altın Aslan ödülü öncesinde, kazandığı en büyük ödül, Locarno FF'ndeki Bronz Leopar'dı. *Faust* yönetmen için bir tutku projesiydi. Bu film öncesinde ürettiği en güçlü çalışmalar ise, 20. yüzyılın tarihsel ve genel biçimi itibariyle iktidarı kendinde toplamış kişiliklere odaklanan ve *Güneş* (Solntse, The Sun, 2004) ile biten -II. Dünya Savaşı sırasında Japon İmparatoru olan **Hiroshito**'ya odaklanır-, güç üzerine yaptığı dizidir. Diğerleri ise **Hitler** üzerine olan *Moloch* (1999) ve **Lenin** üzerine *Boğa*'dır (Taurus, 2001). *Faust* ise “bu güç dörtlemesinin”, her ne kadar dizinin genel karakterinin oldukça ötesinde bir yerde dursa da son halkasıdır ve anlam bütünlüğü açısından düşünüldüğünde de aslında bütünleştirici bir filmidir. İlk üç filmi birbirine bağlayan bağ, iktidar arzusunun bir yanda delicesine yıkıcı yüzü ve diğer yanda ise içinde barındırdığı derin yalnızlıktır. *Faust* ise bilimsel bilgi ve edebi yaşam arayışında, *modern totalitarizmi* üreten patolojinin tarihsel ve psikolojik kaynağını anlama girişimi olarak değerlendirilebilir. Belki de **Sokurov**'un aradığı, önceki üç filmde anlatılan iktidar arzusunu üreten ve “eylemden yoksun bir iyiliğin olmadığı; böylece de aslında kötülük üzerinden tanımlanabilecek bir iyilik durumunun olduğu” bir dünyada, insani ihtirasın ve arayışın kökleri idi. Bir anlamda içi boş bir değerler dünyasının, insanın kendi doğasına yabancılaşmasının düşünsel temeli olarak, insan eylemlerine yansımalarını -güç, kader, cennet ve cehennem kavramları ekseninde- sorgulamaya çalışmıştır.

¹ Katkı, öneri ve iyileştirmelerinden dolayı Doç. Dr. Zehra Yiğit'e teşekkürlerimi sunarım.



Film, havada uçuşan bulutlar üzerinde asılı duran ve sallanan bir ayna üzerinden aşığı doğru düşen bir kağıt parçası görüntüsüyle başlar. Ardından görüntü aşığı doğru kıvrılarak düşerken sanki iyiliğı ve kötülüğü kusursuzca bölen bir zemine doğru iner. Kötülük siyah bulutlar, ay ve gök gürültüsüyle, iyilik ise güneş, yeşil çayırlar ve kuşlarla gösterilir. Burada kamerayla birlikte aşığı düşen aslında bizizdir ve bu metaforik anlatım iyilik ve kötülüğün yan yana olduğı bir evrene insanın fırlatılışını gösterir gibidir. **Sokurov** açılış sahnesinin filmin atmosferini ve tonunu kurduğunu belirtir ve cennetteki başlangıç (prologue) olarak tanımlar. Kamera insanı cennetten dünyaya, küçük bir Alman köyüne atar ve ardından Dr. Faust üzerinden gücün hastalıklı doğasına doğru bir yolculuğa çıkarır.

Düş benzeri bu girişin hemen ardından Dr. Faust'un (**Johannes Zeiler**), sorularıyla onu kıskırtamaya ve zorlamaya çalışan asistanı Wagner (**Georg Friedrich**) ile birlikte bağırsaklarını çıkararak inceledikleri bir cesede ait *fallik bir simge* olan ölü bir penise odaklanılır. Bu simge gücün kaynağı ve göstergesi gibidir. Dr. Faust hayatın anlamını çözmek için ruhu aramaktadır, umutsuzca bilimsel bir kanıt peşindedir. "Oysaki yalnızca insandır kaderiyle bocalayıp duran".

Dr. Faust'a çalışmalarını sürdürebilmesi için para gereklidir. Ancak babası tarafından geri çevrildiğinde, tefeci Mauricius'u (**Anton Adasinsky**) bulur.

Mauricius, Faust'un önerdiği her şeyi geri çevirmesine karşın onunla ilgilenir. Bu ikili karşılaşma, karşılıklı meydan okumalar ve iç hesaplaşmalar biçiminde bir süre devam eder ve ardından Dr. Faust'un, asker abisini yitiren köylü güzeli Margarite'e (**Isolda Dychauk**) olan tutkusuna odaklanılır. Ancak tüm bu sahnelerin en etkileyici karakteri Adasinsky'dir. Bakışı, ses tonu ve sürekli bir şeyleri izleyişiyle, filmi gerçekten de izleyiciyi içine hapseden bir sürece dönüştürmektedir. Aynı zamanda dine ilişkin düşünceleri ve tanrıya karşı duruşunu gösteren eylemleriyle, izleyiciyi belirli ölçülerde zorlaması açısından onun üzerindeki etkisini de artırmaktadır. Tüm bu sürekli gelişen sahnelere, çok özenle hazırlanmış kostümler ve çekim açıları eşlik etmektedir. Bunların tümü **Sokurov**'un izleyicisi üzerinde yaratmak istediği kavrayışı daha da derinleştirme çabasına eşlik eden araçlar gibidir. Görsellik, kullanılan kostümler ve yaratılan sahneler izleyicinin kavrayışını artıracak zamansal derinliği sağlamakta, sürekli derinleşen diyaloglar da yine izleyiciyi, kavrayışı artıracak kendi varoluşsal deneyimlerinin içine doğru çekmektedir. Bu haliyle **Faust** hem görsel olarak hem de öyküsü açısından bir tür **Sokurov** filmografisi geçirdiymiş; yönetmenin yıllara yayılmış olan deneysel çalışmaları ve sinemaya ilişkin temele aldığı sorun alanlarının bir ürünü gibi durmaktadır.

Sokurov, Dr. Faust'u tutkulu bir biçimde yaşamın sırlarını arayan biri olarak göstermek yerine, para sıkıntısı içinde olan ve aşkı arayan biri olarak anlatmış; onun maddi sıkıntılar çeken, güç ve şehvet odaklı varoluşçuluğunu sorgulaması açısından da oldukça materyalist bir bakış açısına sahip bir yapım olmuştur. **Sokurov** bu biçimde, insanın iktidar isteğini ve açgözlülüğünü vurgulayarak, aslında tatmin olmayı bilmeyen bir adamın öyküsünü öne çıkarmaktadır. Her yönden gücün peşinde koşan Dr. Faust karakteri ve ona göre görece daha nevroitik ve zayıf duran Mauricius karakteri arasındaki ilişki aracılığıyla, aslında bu güç istencinin ya da arayışının insanlık tarihi açısından oldukça eskilere kadar gittiğini ve günümüz açısından da oldukça hissedilir bir biçimde yakınlarımızda durduğunu göstermeye çalışır. Bu anlamda "modern insanın metafizik alandan kopuşunu ve tümüyle dünyevi bir varlığa dönüşünü ve bunun yarattığı sorunları dert edinen bir film"dir diyebiliriz. Mauricius karakteri üzerinden bir yandan insan ilişkilerindeki samimiyetsizlik ve değer dünyasındaki iki yüzlülük gösterilirken, bir yandan da tüketen, tükettikçe de kendi tükenen ve sürekli kendi ruhunu kemiren, başta evrene fırlatıldığı andaki gibi ruhsal bir varlık olmaktan yine hemen ardından

gösterildiği gibi tensel bir varlığa dönüşen modern insanın izdüşümü gibidir. Tüm bunlar bağlamında eylem alanı içinde tanımlanan kötülük ise, şeytanla para aracılığıyla kurulan temsili ilişki ile maddi dünyaya duyulan bağımlılık üzerinden betimlenir. “Mutsuzluk tehlikelidir!”. Peki mutluluğu elde edebilmek için “bir bozukluktan daha ağır olmayan ruhlar” için ödenen bedel nedir? **Sokurov** izleyiciyi biraz da özünde bu soruyla yüzleştirir. Aynı zamanda izleyicinin yüzleşmek zorunda kaldığı bir başka soru da tüm bunların Mauricius ile bir ilgisinin olup olmadığıdır. *Kötülüğü ötekileştirip* kendimize güvenli bir alan üretebiliriz belki; ancak değer dünyamızdaki anlam yoksunluğunu nasıl giderebiliriz? Dolayısıyla yapıp ettiklerimizin ötesinde kavramsal olarak bir iyilik ve kötülük tanımlanabilir mi?



Tüm bunların yanında teknik açıdan 4:3 ekran boyutlarında yapılan çekim ve köşelerindeki hafif ovallik, anlatılan öykünün tarihselliği dışında filme fiziksel olarak da eski bir film izlenimi vermektedir. Bu yaratılan eski görünümüne karşın özellikle filmin girişinde kullandığı görsel efektler ve filmin bazı bölümlerinde kullanılan makyajlar da kullanılan bu tarihsel öğelere karşıt kullanılan yöntemler olarak karşımıza çıkar. Dr. Faust’un ruhsal arayışı ve boşluğunu göstermek için kullanılan yamuk ve daha bulanık çekilen sahnelerdeki çekim teknikleri gibi, tüm bu sinemasal olarak birbirine oldukça uzak yaklaşımların bir arada kullanılması

ise, yine **Sokurov**'un, izleyicinin kavrayışını artırma çabasıyla ilgilidir. Bruno Delbonnel, filmdeki yeşilimsi çamurlu renklerin, sisli ışıkların ve lenslerle bozulmuş/basılmış bedenlerin, paralel bir dünyaya açılan bir pencere ya da dünyasal olmayan bir deneyim olarak yorumlanabileceğini söyler. Filmin renk paleti ise **Bruegel, Bosch, Vermeer, Rembrandt** çağrışımlıdır.



Tüm bu görsel şölene ve etkileyici görsel anlatıma rağmen **Sokurov**'un *Faust*'u, diyalogları açısından kolay izlenebilecek, içine çeken ve kolay anlaşılabilir bir film değildir. Hatta daha önce değinildiği gibi, sinemanın bilindik kalıplarının ve anlatma biçimlerinin, öyküsel ve görsel açıdan oldukça dışında bir filmidir. Ancak tüm bunlara rağmen film, izleyicisine farklı görme biçimleri sunarak, açtığı bu küçük aralıklardan, **Goethe**'nin modern bir yorumu olarak çağdaş insanın “lanetlenen” ruhunun derinliklerine doğru, hatta çok daha derinlere giden bir yolculuğun da kapılarını açmaktadır. Bu aynı zamanda kendi yaşam deneyimleri ve Rusya'nın geldiği noktaya ilişkin de bir görselleştirme çabası olarak okunabilir. Bir yandan anlamını yitirmiş manevi değerler ve ulusal ideallerin yitip giden anlamı; diğer yanda ise tüm bunların bir özeleştirisini yapmak varken kendini daha derin bir anlam arayışına hapseden modern insana yönelik, Rusya'dan çıkan ve tüm dünyaya ilişkin bilinç akışı biçiminde ilerleyen diyalogların izleyicisini sürekli sarstığı bir görsel şölen.

Kaynakça

- Grozdanovic , Nikola. “Review: Alexander Sokurov’s Odd, Dense & Bizarre ‘Faust’”, *IndieWire*, 2015 [\(link\)](#)
- Karsan, Kaan. “Faust: Yakın Zamanın En Sıradışı Sinema Deneyimi...”, *Beyaz Perde*, [\(link\)](#)
- Vardan, Uğur. “Şeytan' bunun neresinde?.. ”, *Radikal*, 2012. [\(link\)](#)
- Duymuş, Kerem. “Aleksandr Sokurov ve Uçlarda Dolaşan Sineması”, *Film Loverss*, 2015. [\(link\)](#)
- Aydınlık, Yasin. “Faust: Film Karesine Sığmayan Bir Anlatı”, *Hayal Perdesi*, 2013. [\(link\)](#)
- Yahşi, Mustafa. “Faust (2011)”, *Öteki Sinema*, 2013. [\(link\)](#)
- Brunsting , Joshua. “Joshua Reviews Alexander Sokurov’s Faust [Blu-Ray Review]”, *Criterion Cast*, 2014. [\(link\)](#)

ALEKSANDR SOKUROV

Söyleşi: Lucas Neves ve Violet Lucca

Çev.: Nurten Bayraktar - A. Kadir Güneytepe

Aleksandr Sokurov'un *Tutulma Günleri* (Dni Zatmeniya, Days of Eclipse, 1988) adlı filmi 22 Ağustos 2014'te, bilimkurgu filmlerini konu eden bir etkinlik olan Strange Lands: International Sci-Fi etkinliğinde gösterildi.

... insanlar artık akılla ya da akıl ürünleriyle ilgilenmiyor ve bunun sonucunu her yerde gözlemleyebiliriz. Tamamen beceriksiz, saldırgan politikacılar şimdilerde güç sahibi.

Tür, özellikle otoriter devletlerde üretilen politik alegori açısından en önemli örneklerden biridir. Doksanlı yılların sonu ve iki binli yılların başlangıcında Çin sineması, yeni-Konfüçyüsçülük ile ortaya çıkan bozulmaları anlatmak için dönem filmlerini yeğlerken, Sovyetler Birliği'nin en parlak döneminde birçok sanatçı, bilimkurgu türünde tekrar eden bir hayal kırıklığı ve zulmü ele almıştır.



Tutulma Günleri

Sokurov'un *Tutulma Günleri* filmi, din ile hastalıklar arasındaki ilişkiyi inceleyen Leningradlı bir hekimin devrim niteliğindeki çalışmasının, Türkmenistan'da esrarengiz birtakım olaylarla engellenmesini anlatan **Strugatsky Kardeşler**'in bir uyarlamasıdır. Roman ve film arasındaki yansımali ilişki, filmin, Bolşevizm'e direndikten sonra Sovyetler Birliği'nin geleneksel yaşam tarzının yok olduğu, verimsiz ve uzak bir bölgesinde çekilmesinin de etkileriyle baskıya ve yabancılaşılmaya uğramıştır.

Sokurov öğrencileri tarafından yapılan kısa filmlerin gösterimi için Locarno Film Festivali'ndeyken, Film Comment'in dijital editörü Violet Lucca ve Folha de São Paulo'dan Lucas Neves uyarlama yapıtlar ve politika üzerine **Sokurov**'la konuşma şansı buldu.

Violet Lucca: *Tutulma Günleri gelecek hafta New York'ta gösterime girecek. Film ile ilgili birkaç soru sormak istiyorum. Özellikle neden Strugatskyler'in hikayesini bu biçimde uyarlamayı seçtiniz?*

Aleksandr Sokurov: Edebiyat ve sinema arasında kocaman bir uçurum vardır. Aslında hiçbir ortak noktalarının olmadığını söyleyebilirim. **Strugatskyler**'in romanlarında olduğu gibi sözcüklerle anlatılan bir öykü ile senaryo tamamen farklı yazım türleridir. Böylelikle öykünün görsel doğası ve senaryo bütünüyle farklı olur.

Bu nedenle bir romanı ya da sözcüklerle anlatılan herhangi bir öyküyü ekrana taşımak olanaksızdır. *Hamlet* ya da *Kral Lear*'in sinematik aktarımını yapmak olanaksızdır. Çünkü **Shakespeare** söylemek istediklerinin hepsini zaten söylemiştir. Hiçbir açıklamaya ya da başka bir alana aktarılmasına gereksinim duymamıştır. O, sözcükleriyle sonsuzdur. Sinemada ise sözcükler olmaksızın baştan başlamak zorundayız. Film yaparken senaryo bile olmayan, tamamen farklı bir öykü yaratırız. Eğer **Shakespeare**'in yazdığı bir şeyi yapıyor isek, bir *Kral Lear* yapmıyoruz demektir. Çünkü sözcük bir şey söylerken görsel araç başka şeyleri söyler. Sözcük, özgür, açık ve sonsuzdur. Görsellik ise ne yazık ki her bir gösterilme sürecinde sona erer. Sözcük, özgür bir adam gibidir. Görsel sanat ise hapisanedeki bir adam.

Strugatsky Kardeşler'in kendileri de bunun olanaksız olduğunu, hikayelerinin bir filme dönüştürülmesine gerek olmadığını söyledi. Yalnızca parasal nedenlerden dolayı romanlarını kullanmama izin verdiler. Onların değil, benim bu filme gereksinimim vardı. Bu yüzden onlar da bana istediğim her şeyi yapabileceğimi söylediler. Ne yazık ki yazarların büyük çoğunluğu, edebiyat ve sinemanın tamamen farklı alanlar olduğunu anlayamıyorlar.

Lucas Neves: *Fakat siz Flaubert, Dostoyevsky, Platonov, Goethe gibi yazarları da uyarladınız. Zor bir iş, fakat yapmaya isteklisiniz. Bir keresinde sizin kendinizi bir sinema adamı değil de edebiyat adamı olarak gördüğünüzü okumuştum.*

AS: Yazarlar tarafından yaratılan olay örgüleri daha açık ve anlamlıdır. Bence gelecek, bir yazar tarafından yazılmış olay örgüsüdür. Çünkü **George Bernard Shaw, Charles Dickens** ve **William Faulkner** tarafından yazılan olaylar gelecekte var olacaktır. Örneğin **Goethe** tarafından yazılan *Faust*, henüz çözülmesi bitmemiş bir çalışmadır bizim için. Tıpkı **Dostoyevski**'nin yapıtları gibi.

Bana göre bir sanat olarak sinema, bir yetişkin tarafından denetlenmesi gereken küçük bir çocuk gibidir. Geçerlilikleri zaman tarafından kanıtlanmış, hala süren olay örgülerinden, şahsen ben, iyi bir dayanak bulurum. Edebiyattan seçilen olay örgülerini kullanarak film yaparken yapabileceğim kimi hatalardan kaçınabilirim. Ve bu durum gerçekten çok önemlidir, çünkü bir yönetmen film yapımı sırasında birçok hata yapacaktır. Zamansız bir film ya da zamansız yönetmenler yoktur. Hepimiz hata yaparız. Yetenekli yazar ve bestecilerin varlığından haberdarız; ancak yetenekli yönetmenlerden haberdar değiliz. Hata yapmaya mahkumuz, çünkü biz film yapar, geçici araçlarla uğraşırız ve bu hatalarımızın kaynağıdır. Bu araçları zaman henüz kanıtlayamamıştır. Çok gençtirler.

Güncel şeylerle ilgili film yapmaya itiliriz. Bu güncel şeyler şunu söylemeye çalışırlar: “*Etrafına, hayata, modern hayata bak, hayat çok çeşitlidir; lütfen onu çek başka şeyler değil!*”. Yalnızca kimi yönetmenler şunu söyleyebilir: “*Dur bekle. Bu hayatı anlayamıyoruz, aramızda gereken mesafe yok. Bu yüzden de hayatın gidişatını bilmiyoruz; öyleyse anlayamadığımız bir şeyi nasıl anlatabiliriz?*”. Bu nedenle de bana göre, suç olaylarına, suçun ekranda gösterilmesine duyulan arzu, edebiyat konularını yavaş yavaş bilincimizden uzaklaştırmaktadır. Böylelikle de insanlar artık akılla ya da akıl ürünleriyle ilgilenmiyor ve bunun sonucunu her yerde gözlemleyebiliriz. Tamamen beceriksiz, saldırgan politikacılar şimdilerde güç sahibi. Bu durumu günümüzde insanların saldırgan davranışlarında da görebilirsiniz.

LN: *Biraz evvel sinemanın kendisinden daha üst(ün) bir varlık ya da bir üst yapı tarafından desteklenmesi gereken küçük bir çocuk olduğunu ve büyük müzisyenler ve yazarlar olmasına rağmen büyük film yönetmenlerinin olmadığını söylediniz. Bu fikrinizde kararlı mısınız? Eisenstein ya da Tarkovsky büyük film yönetmenleri değil midir?*

AS: Bu kışkırtıcı bir soru. Hayır, sinemada büyük kişiliklerin var olduğunu düşünmüyorum. Hayır. Sinema geleneği henüz çok genç. Karşılaştırmak için yeterli insan yok. Bir sanat olarak sinemayı, insanlara nasıl yardım edebileceğini bilmeksizin bir milyon sağlık sorunu üzerinde çalışan bir doktor ile karşılaştırabiliriz. Her bir doktor bir buluş yapar ve kendi buluşunu insanlara yardım edecek tek ve en iyi yol olarak beyan eder; ancak hastalık ve sorun devam eder.

Her doktor kendisini temel bir kaideye oturtarak “Ben en büyüğüm” diye düşünür. Bu nedenle de hiç birisi güçlerini birleştirme niyetinde değildir. Bugün bile ortak bir sinema dilimiz yok. Latin dili olmaksızın bilimi ya da tıbbı düşünebiliyor musunuz? Dil, şeyleri adlandırabildiğiniz bir sistemdir: Dil, üzerinde çalışmak için en önemli yönlere odaklanmamıza yardımcı olur ve aynı zamanda, diğer taraftan bir bakış elde etmenize de yardımcı olur. Sinemada böyle ortak bir dilimiz yok.



VL: *Tutulma Günleri'nin yapıldığı yıl olan 1988, Sovyetler Birliği'nin sonlarına yakın glasnost dönemi idi. Bugün ile karşılaştırıldığında o zamanlarda film yapmak nasıldı?*

AS: 1988 yılında ben tamamen özgür bir adam olarak çalışıyordum. Şimdi ise sorun, bir film bittiğinde, o filmle mutlu olma biçiminizde. Ancak Sovyet zamanında bile şimdiki gibi özgür bir adam olarak çalışırdım. Çok şanslıyım, çünkü çalışmaya devam ediyorum. Belgesel ya da kurgu, bu filmler benim

filmlerim. Ben eline senaryo verilen birisi değilim. Her zaman kendimle ve bir senaryo yazarı ile birlikte çalıştığımı söyleyebilirim. Bir filmi yapmak her zaman için benim seçimim olmuştur.

LN: Filmlerinizde Hitler, Hirohito ve Lenin gibi liderlerin özel hayatını gösterdiniz. Eğer göstermek isteseyiz Putin'in özel hayatı nasıl görünürdü?

AS: Asla gizli isteklerim ve hedeflerim olmadı. Sanırım, ana karakterinin Putin olduğu bir film çekmek gibi bir düşüncem olursa, yapmak istediğim her şeyi tamamen özgürce yaparım. Putin'in hayatının ilerleyen yıllarını konu alan ve bir dereceye kadar özel hayatına değinen bir film yapabilirim. Onunla birçok kez görüştüm ve konuştum. Ve bu tip, gücün temsilcisi olan insanlarla konuşurken kesinlikle hiç korku duymam.

Uzun yıllar **Yeltsin** ile de görüşmüştüm. Kişisel deneyimlerimden ve gözlemlerimden söyleyebilirim ki **Yeltsin, Hirohito, Lenin** ve **Hitler** gibi tarihi kişilikler kadar özgür olmayan başka bir insan yoktur dünyada.



Hiçbir özgürlükleri yoktu. Belki bizim olduğumuzdan daha fazla insandırlar. Başkan Obama, sistemin bir kölesidir. Kendi isteklerini asla yerine getiremez. Birleşik Devletler'in başkanı olarak kişisel hırslarını tatmin etmiş olsa bile çok az kişi onun bu sistemin kölesi olduğunu bilir. Gücü elinde tutan insanların hepsinin bir fobisi vardır ve bu fobi bizim düşleyebileceğimizden daha korkunç bir "Yarın ne olacak?" fobisidir. Onlar her gece bu kabusla uyuyor ve bu kabusla uyanıyor. Kimsenin böyle bir kabusunun olmasını istemem.

LN: Ukrayna'nın uyanışından sonra Batılı devletlerin yaptırımları karşısında, Putin'i yarın neyin beklediğini düşünüyorsunuz?

AS: 2008 yılında, Ukrayna ve Kazakistan ile savaşın yakın olduğunu ve bu durumun kaçınılmaz olduğunu açık bir biçimde söyledim. Ancak politikayı otobanda durmadan dümdüz gitmek gibi bir şey olarak algılayabileceğimizi sanmıyorum. Politika başka türlü bir hareket: bir adım ileri, iki adım geri, üç adım sola ve sağa. Ve sonra geriye. Sonrasında gerçekten hızlı bir biçimde ileri, çok yavaş bir biçimde geri ve sonra... dur!

Rusya, Birleşik Devletler ve Çin, işte bu büyük ve trajik hareketlere mahkumdur. Gelecek için diğer ülkelere istemsiz olarak zarar vereceklerdir. Bu sorundan kaçınmak için, bütün nükleer silahlardan kurtulmalıyız ve bu ülkelerin sahip oldukları toprak miktarlarını küçültmeliyiz. Çünkü teknolojiyi hızlı bir biçimde geliştiresek bile, bu durum politik açıdan çok daha büyük sonuçları beraberinde getirecektir, çünkü hala Orta Çağ'dayız.



Birleşik Devletler'in ilgi odağı olan bölgenin Ortadoğu olduğunu söyleyebilirsiniz. Ve Rusya'nın ilgi odağının Ukrayna olduğunu açıklayabilir ya da Fransa'nınki ise Afrika diyebilirsiniz. Neden? İngiltere'nin ilgi odağı Hindistan'dır. Neden? Bir ideoloji olarak bu durum gerçekten gariptir; çünkü artık ne krallar ne de krallıklar var. Bu amaçlar ne anlama geliyor? Bunun anlamı, politikacıları yeniden eğitmenin zamanının geldiğidir. Uluslararası polis gücü, büyük devletlerin

başkanlarını, parti liderlerini ve bütün Birleşmiş Milletler temsilcilerini tutuklamak zorundadır ve sahip oldukları topraklardan çıkmaları için onları Sahra'ya sürgüne göndermelidir. Biraz su ve yiyecek verin ve her şeyi en baştan öğretin. Fakat bunun yerine biz saldırgan insanları destekliyoruz ve bu agresif sinema da şiddete dayanmakta.

VL: *Tutulma Günleri'nde ülke ve dil gerçekten çok önemli. Neden uyarlamasını Türkmenistan'da kurgulamaya karar verdiniz?*

AS: Türkmenistan görsel açıdan harika bir yerdir ve insanları da harikadır. Etnografik olarak baktığınızda gerçekten çok ilginçtir. Bu insanları sevdiğimi biliyorum, çünkü çocukluğumu ailemle birlikte orada geçirdim. Orada yaşadım. Türkmenlerin nasıl düzgün insanlar olduğunu biliyorum. Orada saldırgan insanlar hiç görmedim. Saldırgan olmayan insanların varlığı hayret verici bir şeydir.

VL: *Fakat bu bölge Basmacı İsyanı'nında gerçekten önemli bir bölgeydi.*

AS: Yalnızca özgürlük ve bağımsızlık için savaşıyorlardı. Ancak her insan barış döneminde saldırgan olmadan, özgürlükleriyle yaşayabilme yeteneğine sahip değildir. Ukrayna ile karşılaştırın. Rusya ile birlikte yaşamaktan hiç mutlu değiller ya da Ruslar olarak durumu biz böyle algılıyoruz. Ukrayna'nın bağımsız bir devlet olması gerektiğine kuşku yok. Birlikte yaşama korkusu, işte bu zordu. Ve yeri gelmişken, tarihsel bir bakış açısından, komünist rejimi destekleyen Ukraynalı komünistler özellikle acımasızdı ve komünist hedeflere özellikle sıkı sıkı bağlıydılar.



VL: Oyuncu seçimlerinizde de etnik azınlıkları ya da tarihte kötü ithamlara maruz kalmış Sovyetler Birliği'nin topraklarını tercih ettiniz. Başrol Malyanov'u oynaması için Aleksei Ananishnov'u nasıl seçtiniz?

AS: Malyanov rolü için profesyonel olmayan bir aktör olarak **Aleksey**'i seçtim, çünkü insani bir biçimde oynanması gereken, gerçekten az bulunur bir insan öyküsü idi. Arkadaşı (**Eskender Umarov**) tıpkı senaryo ve romandaki gibi Kırimlı bir Tatar'dı. Kırim Tatarı gibi insanların kaderini canlandıracak yetenekte bir oyuncu yoktur. **Ananishnov**, o zamanlarda Leningrad, St. Petersburg'daki üniversitede çalışan bir bilim adamıydı. Dolayısıyla bilimsel uygulamaların çekimlerinde gerçekten inandırıcıydı.

LN: Bağımsız bir TV kanalı ile yaşanan bir sorunun ardından, kısa bir süre önce başkana Rusya'da sanatsal özgürlüğü ve hoşgörüyü savunan açık bir mektup yazdınız. Sanatsal konuşma özgürlüğünün şu anda Rusya'daki durumunu bilmek isterim.

AS: Ben mektubu yalnızca yakın zamanda kapatılan bu iki televizyon kanalı için değil, aynı zamanda Dozhd TV'yi savunmak ve şu anda suçsuz yere hapiste bulunan genç insanlar için de yazdım; ancak ne yazık ki bana çıkardığı kimi zorluklar dışında bu temyizlerin herhangi bir sonucu olmadı. Durum şu anda oldukça ağır. Başkan'ı bu tür politikaları uygulamaması gerektiği konusunda ikna etmeye çalışıyoruz. Ancak henüz bir yanıt alamadık. Temyiz başvurularımın hiçbiri cevaplanmadı. Bu Başkan'a yazılan özel bir mektup değildi; halka açık bir temyizdi ve henüz cevaplanmadı. Bu kötü bir durum. Haber kanalları için gelecekte neyin olacağını bilmiyorum. Çünkü bir tarafta **Putin**'in reytingleri giderek yükselmekte; insanlar onu, örneğin **Stalin**'den daha fazla seviyor gibi görünüyor. Ve diğer taraftan da çok fazla olmamakla birlikte bizimde bu protestolarımız, temyiz başvurularımız, mektuplarımız ve karşı hareketlerimiz var. Ne yazık ki kanun yoluyla herhangi bir sonuca ulaşamadık.

Gelecekte böyle bir temyiz başvurusu yapılabilme imkanının olmamasından korkuyorum. Çünkü bu tür kurumların hepsi kapatılacak. Bu politik savaş, gerçekten çok ağır ve gerçekten zor. Güce sahip olan küçük bir azınlık halindeki çok zengin insanların, dengelerin değiştiği endişesine kapılıp açık bir toplumun varlığına müsaade etmemelerinden korkuyorum. Bu durumun değişmesi çok uzun zaman alacak; çünkü Rusya kocaman bir ülke. Başkanımız uyumaya gittiğinde, ülkenin diğer tarafındaki insanlar kalkıp işe gitmeye hazırlanıyor.