

sekans

sínema kùltürü dergísí

AĞUSTOS 2017 | Sayı e5



Polis, Sıfat / Benim Adım Nero
Duvara Karşı / Kader / Koca Dünya
Post Sinema I
Gündüz Güzeli
Satyajit Ray / Julie Dash
Dosya: Animasyon Belgeseller

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Ağustos 2017, Sayı e5, 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

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Tasarım ve Kapak Düzenleme

Tansu Ayşe Timuçin

tansuaysetimucin@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

Koca Dünya, Reha Erdem, 2016

Katkıda Bulunanlar

Özgür Erdi Akbaba, Nurten Bayraktar, Manuel Betancourt, Cihan Camcı, Rıdvan Çevik, Ekin Eren, Gökhan Erkılıç, Ulaş Başar Gezgin, Gökhan Gökdoğan, A. Kadir Güneytepe, Süheyla Tolunay İşlek, Cem Kayaligil, Nagihan Konukçu, İlker Mutlu, Ercan Orhan, Özer Önder, Tahsin Özgür, Halil Sanbur, Mine Tezgiden, Seda Usubütün, Yusuf Emre Yalçın

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

ÖNSÖZ

12 yıldır çıkan bir dergiyiz, artık iyice oturmuş bir çizgimiz var. Aktüel bir dergi değiliz, güncel olana ayırdığımız yer kısıtlı. Hızla akıp geçmekte olan zamana direniyoruz. Radarımıza yakalananlara hakkını veriyoruz. Sinemada az kullanılan tali yollarda dolaşmayı ve keşfetmeyi seviyoruz. Değerini piyasadan değil yansıttığı dünya, kurduğu hayal, değdiği yaşamdan alan sinema pratikleri ile ilişkilimiz. Konuşulmayı konuşan, görülmeyeni gören, önümüzü açan yorum ve eleştirilerin peşindeyiz. Sekans Sinema Kültürü Dergisinin e-5 sayısı ile yeniden sizlerle.

Geçen dört ayda 6.Sekans Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışmasını sonuçlandırdık. Bu yarışmada ilk üç dereceye giren çözümleme yazıları dergimizde yer alıyor. Yeni yazarlar kazanmaktan mutluluk duyuyoruz. Bu sayıda yeni yazarlarımız olduğu gibi bir süredir uzak kaldığımız eski yazarlarımız da var. Sekans geleneğinin kesintisiz devamlılığı için daha umut verici ne olabilir?

Bu sayıda dolaştığımız coğrafyalar ve zamanlar oldukça geniş. Hindistan, İran, Polonya, Meksika, Yugoslavya, İsrail sinemaları bunlardan bazıları. Yeni dalga akımlarında dolaşmanın yanı sıra 50 yıl ve 100 yıl öncesine götürüyoruz sizi yine, her sayımızda olduğu gibi. Dosya konumuz ise *Animasyon Belgeseller*. Kurmaca olmayan film yapımı ve canlı çekim olmayan film materyali bir araya geldiğinde karşımıza çıkan ilginç örnekler, çizgi filmin yalnızca çocuklar için olmadığını bir kez daha hatırlatıyor bizlere. Kuram bölümünde yer verdiğimiz Lev Manovich'in günümüzün dijitalleşen sineması ile animasyon ilişkisine dair iddialı sözlerini anmanın belki de tam zamanı: "*Dijital sinema, kendini oluşturan öğelerden biri de canlı-çekim olan, özel bir tür animasyondur*".

Keyifli okumalar...

Seda Usubütün

DUYURU

SEKANS FİLM ELEŞTİRİSİ FİLM ÇÖZÜMLEMESİ YARIŞMASI 2017

SONUÇLANDI !!!

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

Başvurulardaki artışla birlikte, yazılara konu olan filmlerin dönem ve tür yelpazesinin genişlemesi, akademik kökenli yazarların çoğunlukta olması ve buna paralel olarak yazılarda eleştiri-çözümleme yöntemlerinin kullanılması ve genel bir nitelik artışı gözlenmesi bizler için önemli ve sevindirici gelişmeler oldu.

Her iki kategoride tarafımıza ulaşan toplam 30 başvuru içinde Sekans Ön Eleme Kurulumuz Eleştiri kategorisinde yarışacak düzeyde ve yeterli sayıda yazı belirleyememiş, çözümleme kategorisinde seçtiği on yazıyı Seçici Kurul'a sunmuştur.

Serdar Öztürk (Akademisyen), **Tunca Arslan** (Sinema Yazarı), **Yaşar Hız** (Yayıncı), **Mustafa Ertekin** (Sinefil) ve **Seda Usubütün'**den (Sekans - Sinema Yazarı) oluşan Seçici Kurul'un değerlendirmesi aşağıdaki gibi sonuçlanmıştır:

Birinci: Yusuf Emre Yalçın - "Sinemanın Kanatsız Lilith'i: Sibel"

(*Duvara Karşı* / Fatih Akin, 2004)

İkinci: Mustafa Cihan Camcı - "Özgün Bir Tutku Öyküsü: *Kader*"

(*Kader* / Zeki Demirkubuz, 2006)

Üçüncü: Süheyla Tolunay İşlek - "*Koca Dünya: Bir Masal Evreninde Yollarını ve Babalarını Bulamayan Çocuklar*"

(*Koca Dünya* / Reha Erdem, 2016)

Bu yılki yarışmanın sponsor kurumları ise Dört Mevsim Kitap, Ekslibris Yayıncılık, Gece Kitaplığı, Kalkedon Yayınları, Küre Yayınları ve Seyyah Kitap oldu.



Bu süreçte yarışmaya ilgi gösterip gerçekleşmesini sağlayan tüm katılımcılara ve özellikle değerli zamanlarını ve imkanlarını kullanarak yarışmaya desteklerini esirgemeyen Seçici Kurul üyelerimize ve sponsorlarımıza bir kez daha teşekkürlerimizi sunarız.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	1
DUYURU	2
İÇİNDEKİLER	4
ELEŞTİRİ	
<i>Polis, Sıfat'ın Kayda Değer Yönü</i>	6
<i>Polis, Sıfat (Politist, adjectiv), Carneliu Porumboiu</i> Cem Kayalığıl	
<i>Gözlük Çeşitlerimiz</i>	14
<i>Benim Adım Nero (Soy Nero), Rafi Pitts</i> Özgür Erdi Akbaba	
ÇÖZÜMLEME	
<i>Sinemanın Kanatsız Lilith'i: Sibel</i>	24
Yusuf Emre Yalçın	
<i>Özgün Bir Tutku Öyküsü: Kader</i>	32
Cihan Camcı	
<i>Koca Dünya:</i>	47
<i>Bir Masal Evreninde Yollarını ve Babalarını Bulamayan Çocuklar</i> Süheyla Tolunay İşlek	
KURAM	
<i>Post-Sinema I: Lev Manovich</i>	58
Seda Usubütün	
KISA	
<i>Ekşi (X) ve Limoni (O)</i>	64
Özgür Erdi Akbaba	
BİYOGRAFİ	
<i>Julie Dash, Görünmeyen Öyküleri Anlatan Kadın</i>	69
Nurten Bayraktar	
SENARYO	
<i>Senaryoda Kahramanın Yolculuğu</i>	74
Özer Önder	
AKIM	
<i>İran Yeni Dalgası Özelinde "Keysar"</i>	84
İlker Mutlu	

TÜR

- Anlatıbilim Açısından Budist Sinema:
Yeni Bir Türe Doğru mu?** 93
Ulaş Başar Gezgin

DENEME

- Sinemada Yaşamdan Dramaya, Dramdan Yaşama Geçişler** 116
Ercan Orhan

ANISINA

- Satyajit Ray'den Dünyaya Yansımalar** 126
Nurten Bayraktar

50 YAŞINDA

- Gündüz Güzeli (Belle de Jour)** 137
İlker Mutlu

100 YAŞINDA

- Şeytanın Zaferi** 152
Gökhan Erkalıç

SİNEMA KİTAPLIĞI

- Hukuku Sinemada Görmek** 153
Nagihan Konukçu

- İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"**
Özer Önder

- Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**
Nurten Bayraktar

DOSYA : ANİMASYON BELGESELLERİ

- Beşir'le Vals:** 160

- İçten Bir İtiraf Tarihsel Yıkımlar İçin Bir Özür Olabilir mi?**
A. Kadir Güneytepe

- Bir Kaşık Şeker Walt Disney Çizgi Film Belgeselleri** 166
Tahsin Özgür

- Sita Blues Söylüyor:** 174

- Ataerkil Bir Mitin Post-Feministik Dönüşümü**
A. Kadir Güneytepe

- Çizgi Filmlerin Belgesel Yönü** 181
Rıdvan Çevik

- Belgesellerde Animasyon Gücü** 186
Manuel Betancourt

POLİS, SIFAT'IN KAYDA DEĞER YÖNÜ

Cem Kayalığıl

Polis, Sıfat (Politist, adjectiv)

Yönetmen ve Senaryo: Corneliu Porumboiu

Görüntü Yönetmeni: Marius Panduru

Kurgu: Roxana Szel

Oyuncular: Dragos Bucur, Vlad Ivonov, Ion Stoica, Irina Saulescu

2009 / 113' / Romanya

“Romanya yeni dalgası” diye de anılan yakın dönem gerçekçi Romanya sinemasının minimalist kanadında oturan **Porumboiu**'nun (d. 1975) *Polis, Sıfat*'ının, özgül bir estetik arzının olmadığını baştan söylememiz lazım. Harfleri eğelim: *Özgül*, diyorum, *özgün* değil; yani burada umursadığım şey *orijinal* olup olmaması, *yeni* bir şey söyleyip söylememesi, *benzersiz* bir şey yapıp yapmaması değil. Kısa ve kaba ifadesiyle: Filmin, “Ben bir yakın dönem gerçekçi Romanya sineması filmiyim!” dediğini, böyle olmayı çok fazla önemseydiğini ve estetik bütünlüğünü bu derdin etrafında dokuduğunu kaydediyorum. *Polis*, özellikle **Puiu**'nun *Bay Lăzărescu'nun Ölümü* (The Death of Mr. Lăzărescu/ Moartea domnului Lăzărescu, 2005), yine **Porumboiu**'nun *Bükreş'in Doğusu* (12:08 East of Bucharest/ A fost sau n-a fost?, 2006) ve **Mungiu**'nun *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün* (4 Months, 3 Weeks, 2 Days/ 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007) filmlerinin eleştirilen ve seyirci topluluklarınca önemsenmesi, kucaklanması ve ödüllendirilmesi üzerine, Romanyalı yönetmenlere yönelik oluşmuş beklenti ve talebi karşılamaya odaklanmış görünüyor. Bunu biçimsel yönden başarıyor, ama bunun da üzerine çıkmıyor. Bu sinemadaki uyuşmaların farkında olan seyircinin “İşte bu sinemada bu uyuşmalar var,” diyebilmesi için yapılmışa benziyor; varlığını, gerçekçi Romanya sinemasının varlığına armağan etmiş oluyor. Nihai ifadesiyle: Kendisinden daha önemli olan gerçekçi Romanya filmlerinin biçimsel işleyişinin daha iyi değerlendirilmesine vesile olma potansiyelini taşıyor; böyle bir eğitsel

değer barındırıyor. Bence bu kayda değer bir şey — hele hele gerçekliğin filmle temsili, aktarımı ve yeniden kuruluşu sorunsallarını özel olarak dert edinen seyirciler için.



Ama, yazımın sav akışının hayrına, biz önce **Polis, Sıfat**'ın hangi yönden kayda değmez olduğuna bakalım. Filmin öyküsel temeli bir ahlaki çatışmaya dayanıyor. Ana karakter olan polis memuru Cristi'ye verilen görev, esrar tedarikçisi olduğu iddia edilen lise öğrencisi bir oğlanı takip etmek ve onu uygun zamanda yakalamak. Cristi bir haftalık takibinde oğlanın esrar sattığını görmemiş, buna ilişkin bir bulguya rastlamamış. Takiplerin ortaya koyduğu tek şey, oğlanın -birisi polis muhbiri ötekisi de bir kız olmak üzere- iki akranıyla birlikte esrar içmesi ki Cristi için bu, bir operasyon düzenlemeyi gerektirecek bir şey değil. Hem zaten, Cristi'ye göre birkaç sene içerisinde, Avrupa'nın başka yerlerinde olduğu gibi Romanya'da da esrar içmek yasadışı olmaktan çıkacak; bu yüzden bir gencin “hayatını mahvetmek” yanlış. Cristi'nin vicdanı, amiriyle savcının ondan beklediği hızda hareket etmeyi, körlemesine bir acelecilik olarak değerlendirmesine yol açıyor; Cristi vicdanını zorlamayacak bir karara varmak adına, soruşturmanın kapsamını büyütüp (şüphelenilen genci bırakıp muhbire ve kıza odaklanıyor) süresini uzatıyor. Yeni ipuçları bulana kadar amirinin karşısına çıkmaktan kaçınsa da, nihayet, filmin öykü süresinin sekizinci gününde (olay örgüsü süresinin ikinci günü, filmin 65. dakikası) telefonda azarı işitiyor. Yapacak bir şey yok; Cristi o odaya gidiyor, hemen hemen 20 dakika süren zirve sahnesinde amirinin kavramsal işkencesine maruz kalıyor: “Vicdan”, “vicdan azabı”, “yasa”, “ahlak” ve “polis” kavramlarının sözlük karşılıklarıyla yüzleştiriliyor. Bu sahne elbette, yönetmenin hit filmi **Bükreş'in Doğusu**'ndaki, akıllardan çıkmayacak o upuzun stüdyo

çekimini çağırıyor.¹ Ama sahnenin absürt karakteri, oradaki kadar gülünç bir süreç içerisinde oluşmuyor; çünkü *Polis*'te oradaki etkileşim ve -kıytırık bile olsa- tartışma yok, bu amaçlanmamış. Bunun yerine, sözlüğün ve amirin Cristi'yi ezen, sessiz bırakan ve sistem içine çeken otoritesi var.



Bu otoritenin neticede galip çıkması bizi şaşırtmasın, çünkü biliyoruz ki *dünya böyle*: Cristi istediği kadar ayak diresin, o operasyon zaten yapılacak. Ama daha önemlisi şu: *Polis*, mesela *Başkalarının Hayatı* (Das Leben der Anderen, 2006) gibi karakter odaklı bir ahlaksal motivasyon filmi değil, az sonra ele alacağım sinematografik nitelikleri onun öyle bir anlatı olmamasını sağlıyor. Bundan ötürü Cristi'nin ahlaki ikilemini *görmüyoruz* bile: “Hayır, operasyon yapmayacağım,” diye direnen Cristi ile detaylı bir operasyon planını çıkarmış olan Cristi arasında, ayak tenisi oynayan Cristi var! Sondan bir önceki sahnenin *alakasızlığını*, neyi dışarıda bıraktığını görerek anlamlandırmak gerekiyor. Orada dönüşen bir Cristi var ve onun bizim seyir menzilimizin dışında bırakılmasının, filmin estetik bütünlüğüyle tutarlı olan okuması bence şöyle: *Polis*, kişisel ahlak ile yaptırımları olan yasanın çatışması üzerine kayda değer bir şey söyleyen ve bizde bu yönde iz bırakan bir film değil.

Yönetmen **Porumboiu** filminde başka bir şeyin ardında, buna da kestirmeden “gündelik olaysızlığa tanıklık” diyebiliriz. Film bize sık sık, gösterdiği şeyleri niye gördüğümüzü/izlediğimizi sorguluyor. Bunun en sıradan örnekleri, Cristi'nin çalıştığı binaya girip kendisinin veya başkasının odasına gidene kadar, veya çerçevelenen dış mekanın tümünü kat edene dek geçen sürenin hemen hemen

¹ Sinematografik ve anlamsal bir karşılaştırması için bkz. Pop, Doru. “The Grammar of the New Romanian Cinema,” *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 3 (2010), s. 36-37.

tamamının ekran süresini de doldurduğu çekimler. Muhtemelen en akılda kalıcı iki örneği; Cristi'nin kendi evinin mutfağında öğle yemeğinde hüpürdete hüpürdete çorba içişini izlediğimiz sahne (kameranın masada Cristi'nin karşısına denk düşen yere kurulduğu, yaklaşık 70 saniyelik tek sabit çekim) ile; aynı mutfakta akşam yemeği yedikten sonra (mutfakın Cristi'nin oturduğu tarafını gördüğümüz, Cristi'yi profilden alan, 4 dakika süren ve gözlerimizi kaçırsak da filmde hiçbir şey kaçırmadığımız çekimin ardından) salona, eşinin yanına geçip (küçük açılı bir pan, çekim çerçevesini bu defa salon kapısının çerçevesi tarif ediyor), onun bütün bu süre boyunca bilgisayardan çaldığı eften püften şarkının anlamsız bulduğu sözlerine takıldığı sahne.²



² İkincisinin ikinci yarısındaki diyalog, “BBG evi” türü TV şovlarında kamera önü hayatlarına tanıklık ettiğimiz kişilerin, kendi hayatımıza ne kattığı meçhul, atıştırma atışmalarını anımsatıyor. Ama o atışmaları izlediğimiz VTR’lerde -Polis’tekinin aksine- çekim kamerası ve açısının kesmeyle değiştiği, montajın bolca kullanıldığı da malum.

Böyle örneklerin altına, (1) yukarıda andığım 20 dakikalık zirve sahnesinde, absürtlük etkisi için özellikle uzun tutulmuş diyalogu sahneleyen çekimlerde, (2) takip sahnelerindeki pan-yoğun izleyici çekimlerde ve (3) bizim, Cristi'nin bir yerleri gözleyip bir şeylerin olmasını bekleyişini izlediğimiz uzun süreli çekimlerde gördüklerinizi koyun; filmin estetik arzının dökümünü çok büyük oranda çıkarmış olacaksınız. Bakın çok yalın bir şey söylüyorum: **Porumboiu**'nun filmi işte bu, **Polis** işte bunun filmi; bunun ötesi değil, bunun ötesi yok.

Biliyoruz ki bazı filmler, izlenen şeylerin doğrudan gösterdiklerinin ötesinin estetik olarak deneyimlenmesi için bir davetiye içerir, göstermedikleri ama duyumsattıkları şeylere yaslanarak anlaşılma iddiasını taşıyabilir. Damdan düşer gibi kurduğum bu havalı cümleyle ne kast ettiğimi özellikle açık bırakıyorum ve bundan her ne anlaşılıyorsa **Polis**'in onun zıt kutbunda durduğunu ileri sürüyorum. Yukarıda "**Polis** işte bunun filmi," derken işaret ettiğim şey, gösterilen olgudan ve onu görme deneyiminden, ve buna ek ve bununla bağlantılı olarak, *gösterilmeyen olgudan* ve onu *görmemiş olma* deneyiminden başka bir şey değil. Şimdi bunu, temel sinematografi bilgimizin üzerinden geçerek açalım.

Pan yapan bir kamera, çerçevenin, tripodun pivot işlevi gördüğü bir yay üzerinde hareket etmesini sağlar. Kameranın sola pan hareketi yüzünden çerçeveye sol taraftan giren bir nesneyi görmemizden, onun filmin dünyasında, az önce çerçevenin dışında kalmış olan alanda, bir süredir var olduğunu çıkarsayabiliriz: "Demin görmüyorduk, meğer solumuzdaymış, şimdi görüyoruz." Nesnenin pan hareketiyle gösterilmeden önceki zamanda orada olması, (o sırada) gösterilmeyen bir (filmsel) olgudur; "meğer solumuzdaymış," ifadesi bir nedensellik çıkarsamasına dayanır (duyumsama *değil*, çıkarsama). İşte **Polis**'te, gösterilmeyen olgulara yönelik bu çıkarsatma işlevini gören kamera hareketleri ve mizansenler, filmin estetik arzında anahtar bir rol oynuyor. Filmdeki gerçekçiliğin kuruluşunu incelediği yazısında **Guido Kirsten**, 17. dakika civarındaki sahnenin çekimini bunun örneği olarak kullanıyor.³ Bu sahnede standart yükseklikte konumlu uzun objektifli sabit kamera, üç genci esrar içerken bize uzaktan gösteriyor; görüş noktamızla gençlerin arasına, yakın planda oyun oynayan çocukların kafaları, orta planda ise tel örgü giriyor. Gençlerin eylemini ancak kabataslak anlayabildiğimiz bu mesafedeki çerçeveleme, onları gizlice gözetlediğimiz izlenimini üretiyor ve bu bağlamda doğal olarak, gençleri Cristi'nin bakış açısından gördüğümüz varsayımında bulunuyoruz.

³ "Focalization Patterns and Narrative 'Reality Effects' in Police, Adjective and Other Films From the Romanian New Wave," *photogénie* 2 ([link](#))



Ancak kamera sola doğru pan yapıp da bize okul alanının başka noktalarını gösterirken, çerçeveye soldan Cristi giriyor: *Onu demin görmüyorduk, meğer solumuzdaymış, meğer bizimkisi onun bakış açısı değilmiş.* Bu kez, bir süre için, benzer mesafeden Cristi'yi gözetliyoruz. **Guido Kirsten**'in buradan çıkardığı sonuç, filmin, bizim de gözetleme eylemini deneyimlememizi sağlaması; daha büyük iddiasıysa filmin bütününün -bu ve benzeri tekniklerle- bizi, sıradan, gündelik ve gerçek polis yaşantısının doğrudan içine sokması.⁴ Filmin biçimini tarif eden gösterme/göstermeme tekniği sadece pan hareketiyle uygulanıyor da değil: Cristi bazen, aslında -meğer- gösterilen alan içerisinde olduğu halde kamerayla (seyirci gözüyle) arasına bir engel girdiği için görünmezken (özel olarak bizden değilse de gözetlediği kişilerden saklanırken) zamanı geldiğinde ortaya çıkabiliyor. Veya, filmin teknik açıdan en sevdiğim sahnesinde, gençler bize esrar içerlerken gösteriliyor (her zaman olduğu gibi, uygun bir uzaklıktan); bu çekim bir kesmeyle (sola doğru atlamalı pan: kameranın yay boyu yapması gereken çekim çıkartılmış) gençleri gözetleyen Cristi'yi belirli bir uzaklıktan gördüğümüz çekime bağlanıyor. Cristi'yi izliyoruz: Açıkta dururken koşar adım, sırtını verdiği taraftaki binanın girişine saklanıyor, oradan başını uzatıyor, yeniden saklanıyor; sonra gözüyle bizim çerçevemizin dışını kontrol etmeyi bırakmadan demin durduğu yeri hızlı adımlarla geçiyor. Kamera -demin filmde hariç tutulmuş yay boyu, sağa doğru- pan yaparak

⁴ **Kirsten** -benim de çok makul bulduğum- bu yorumunu, filmdeki, anlatının kendisinden türeyen izleyici çekimlere, hiçbir dramatik etkisi olmayan sıradan mikro-olaylara (Cristi'nin çorba içmesi gibi) ve Cristi'nin gözetleme esnasındaki bekleyişlerine uzun ekran sürelerinin ayrılmasına dayandırıyor.

Cristi'yi izliyor, az önce üç gencin durduğu, şimdi boş kalan noktaya dek. Cristi eğilip gençlerin yere atmış olduğu izmariti alıyor. Yani gençlerin sigaralarını bitirip o alanı terk etmeleri bize izletilmiyor; çerçeve dışında gerçekleşiyor ve onları izleyen Cristi'nin hareketleri üzerinden, dolaylamayla aktarılıyor: Ekonomik ve etkili bir mizansen.

Diyeceğim, **Polis**'te gösterilmeyen olguların gösterilenler üzerinden çıkarılmasına önem veriliyor. Bunların hemen yapılan çıkarsamalar olduğunu da vurgulayalım; tek sahne içerisinde, uzun zihinsel işlemler gerektirmeden. Film boyunca öyküsel anlamda hemen hiçbir şeyin olmamasını da dikkate alınca, bu biçimsel seçimlerin seyircinin *an'a ve o andaki mekana tanıklık* halini öne çıkarttığını söyleyebiliyoruz. Ancak filme alınan anların ve mekanların da *özelliksiz* olduğunu kolayca saptayabiliyoruz. Yani tanıklığımız, tanıklığımıza sunulan nesnelerin (film çerçevesinin zamansal ve mekânsal içeriği, çerçevenin içerdiği her şey) özelliklerinden ötürü önemli oluyor değil. **Polis** net ve minimalist bir gerçekçilik iddiası taşıırken bir *polis belgeseline* dönüşmüyorsa bunun sebebi, bu net özelliksizlik. Ayrıca belirtelim, *tanıklığı sorunsallaştırmak* da **Polis**'in yapmadığı bir şey; bu örneğin **Haneke**vari bir film de değil – bunu da görüyoruz. Öyleyse buradaki tanıklığımızın, bir tanıklık estetizasyonu olmak dışında bir değeri var mı?

İşte, bence var; atıfsal, özgönderimsel bir değeri var. Yazının en başında söylediğim şeye geliyorum. Yakın dönem gerçekçi Romanya sinemasında arz edilen bir dünya var. Burası, güzel veya çirkin diyemeyeceğimizden ötürü, veya “gerçekte” çirkin bile olsa çirkinliği sinemasal yönden dert edinilmediğinden ötürü *özelliksiz* bırakılan filmsel mekanların; ve sıradan, hatta *yavanlık seviyesinde sıradan*, birbiriyle nadiren göz göze gelip hemhal olan ve iç dünyaları seyircinin erişimine açılmayan karakterlerin dünyası. Bu, 2000'lerde uluslararası onay görmüş Romanyalı yönetmenlerin sinemasal yaklaşımının var ettiği *a posteriori* bir dünya ki **Polis** de işte burayı bizim tanıklığımıza sunuyor. Bu yönetmenler için böyle bir dünya ortaya koymanın tarihsel ve sinema-tarihsel gerekçeleri ve getirileri oldu. Kanımca, **Polis**'ten anlamlı, zihin uyarıcı bir seyir devşirebilmek için bu dünyadan ve bu estetik yaratım koşullarından haberdar olunması elzem. **Porumboiu**'nun filmindeki kayda değer başarısı, akranlarının filmleriyle paylaştığı (kendi yönetmen kimliğini var eden) dünyaya teknik atıfta bulunma zorunluluğunu sinemasal tanıklık estetizasyonuna yedirebilmesi: Filmin özgüllük içermeyen, türev estetik arzını; doğası gereği nesneye bağımlı ve atıfsal olan tanıklık deneyimi içerisinde gerekçelendirebilmesi.

Başka filmleri seyretme deneyimini zenginleştiren filmler de iyidir. **Polis**, **Sıfat**'ın bunu *amaçladığını* söyleyecek değilim, ama minimalist estetik arzının buna epey yaradığını iddia edebilirim.



GÖZLÜK ÇEŞİTLERİMİZ

Özgür Erdi Akbaba

Benim Adım Nero (Soy Nero)

Yönetmen & Senaryo: Rafi Pitts

Görüntü Yönetmeni: Christos Karamanis

Kurgu: Danielle Anezin

Müzik: Rhys Chatham

Oyuncular: Johnny Ortiz, Ian Casselberry, Aml Ameen

2016 / 117' / Almanya, Fransa, Meksika, ABD

Yönetmen **Rafi Pitts**, bu filmi çekerken çok çeşitli olaylara aynı doğrultuda ortak vurgu yapmak istemiş ve filmin başlangıcından sonuna insan hayatının değişimlerini anlatmaya çalışmış. Bu değişimlerde haliyle filmi oradan oraya götürmüş. Nero (**Johnny Ortiz**) veya bulmaya çalıştığı adıyla başkarakterin hikâyesine başlayalım.

Film, Meksika'nın arka sokaklarında bir gencin arkadaşlarına hikâye anlatmasıyla başlıyor. Bu kısa hikaye şöyle:

Karınca ve fil yolda karşılaşmış. İlk görüşte aşkmış. İnanılmaz gibi görünse de olmuş. Bütün gece dans etmişler. Şafak sökene kadar sevişmişler. Sabahleyin fil ölmüş. Karınca şöyle demiş: 'Lanet olsun! Bir gecelik seks için ömrümün geri kalanında mezar kazmam gerekiyor.'

Genç yukarıdan geçen helikopteri arkadaşlarına göstererek "*O helikopter fil, siz ise karıncasınız. Bunu düşünün.*" der. Hemen ardından tehlikeli ve zorlu bir yolculuğun 40 saniyelik özeti gibi, dağlık alanda koşan iki kişinin kovalanıp yakalanması ve sorgulanması ile birkaç sayfa birlikte olacağımız kimliği olmayan adam Nero ile tanışırız.

Aksesuar Gözlüğü

Nero hayatını sorgulayıp harekete geçme aşamasındadır ancak harekete doğaçlama bir düzenle geçmek istemektedir. Cümledeki uyumsuzluğu görüyoruz: düzenleme ancak doğaçlama bir şekilde. Nero'nun karakterizasyonunu yönetmen istediği gibi vermiş mi emin değilim, çünkü Nero görüntüsü, duruşu, konuşma tarzı ve yaptıklarıyla çok tutarlı bir görüntü sergilemiyor. Kendi tezine karşı anti tezle cevap veriyor.

Nero'nun tüm amacı sınırı geçerek Meksika üzerinden Amerika Birleşik Devletleri'ne kaçak girebilmektir. Tabii ki bu genç adamın rüyası, tamamen Amerikan rüyasından ibarettir ama bir rüyaya bile afili bir CV'nin gerektiğinin farkında değildir. Nero, suni bir gururun izinde düşüncelerini süsler: bir Meksika vatandaşının Amerikan askeri olarak hayatını kaybetmesinden sonra uğurlanmasındaki askeri törenin gelenekselliği detaylıca verilirken bizim de Nero'nun düşüncelerine girmemizi sağlar.

Nero'nun yapay hayatı Meksika-Amerika sınırında deniz kenarını boydan boya kaplayan üç-dört metre uzunluğundaki demir parmaklıkların üzerinden voleybol oynamasıyla akmaya devam eder. Nero ve arkadaşlarının gözü sınırın diğer tarafındadır. Yönetmen, filmin giriş kısmındaki tüm bu sahneleri çok gerçekçi vermiştir. Kaçmayı akıllarına yerleştiren kişilerin boş zamanlarını değerlendirme biçimi bile sınırdan bir topu geçirmektir.

Hava kararır, gece çöker ve kaçış zamanı gelir. Nero ve iki arkadaşı hızlıca üç-dört metrelik demirlere tırmanıp atlar. Yerde iki büklüm halde etraflarına bakarlar. İleriden bir polis arabasının geçtiğini görürler. Kaçaklar, polis arabasını dikkatlice takip eder. Araba gözden kaybolacakken yolun ortasında durur ve polisler aşağıya iner. Bu kısa gerilimin sebebi hemen anlaşılır. Bir sinematografi şöleni yaşanır: Patlayan havai fişekleri duyan polisler izlemek için mola vermiştir. Bir kadrajın içinde rengarenk patlayan havai fişekler, havai fişekleri izleyen polisler ve bu olayı fırsat bilerek polislerin arkasından eğilerek hızla koşup kaçmaya çalışan gençleri gözünüzün önünde canlandırın. Filmin on beşinci dakikasına gelen bu sahne tek başına bile izlenmeye değer. Nihayet Nero, sınırı geçmiş ve Amerika Birleşik Devletleri topraklarına ayak basmıştır. Diğer arkadaşları ise artık Nero'nun yanında yoktur.



Nero'nun ABD topraklarındaki ilk saatleri

Nero otostop ile altmışlı yaşlarına dayanmış bir adam ve onun yedi-sekiz yaşlarındaki kızının arabasına biner. Nero'yu arabasına istekle alan adamın yaklaşımını esprili ve gizemli olarak tanımlayabiliriz. Bu sekansta yönetmenin olumlu olarak öne çıkaracağı yanı, arabayı süren adamın Nero ile konuşurken filmin temasına hizmet etmeden farklı konuları ele alan sohbeti ile filme realist süslemeler getirmesi. Adam, Nero'yu silah şakasıyla test ettikten sonra Nero'nun niyetini anlar: 11 Eylül'den sonra çıkan yasa ile Amerika'da yaşamış bir yabancı, askerlik hizmeti yapması halinde vatandaşlık alabilmektedir ve Nero da Los Angeles'ta yaşayan kardeşinin yanına gidip kimliğini alarak bu askerlerden biri olmayı düşlemektedir. Nero'nun tek istediği Amerikan vatandaşı olmaktır. Yönetmeni tebrik edeceğimiz bir sahne daha gelir: Adam, Nero'ya Amerikan yönetim tarzını yerden yere vuran düşüncelerini anlatır, Nero ise anlamsız bakışlarıyla dinlemektedir.

Nero'yu yolda bırakmayan gizemli adamın filme vedası ise anlamsız bir şekilde olur. Yönetmene ilk kötü eleştirimi burada yapabilirim. Benzinlikte mola verildiğinde Nero ve küçük kız benzinliğe girdikleri anda adamın yanına bir polis arabası gelir ve tartışma çıkar. Polis, adama silah doğrultur. Nero ise polisi gördüğü anda arka kapıdan çıkıp iyi bildiği koşusuna tekrar başlar.



Nero'nun ABD'de bulduğu, yine tel örgülerin arasında koşmaktan ibarettir.

Kardeşinin çalıştığını bildiği yere gelen Nero, kardeşi hakkında sahtekârlık suçlaması duyar ve tamirhaneden kovulur, ancak kardeşinin kaldığı yeri öğrenip yola koyulur. Nero'nun yakasını polis bırakmaz. Beverly Hills sokaklarında tek başına yürüyen Meksikalı bu genç polisin dikkatini çeker ve Nero ağabeyinin yaşadığı evin kilitli kapısından içeri alınana kadar polis peşini bırakmaz. Polis, Nero'nun da ağabeyinin de oraya ait olabileceğine inanmaz.



Nero, Beverly Hills'te

Güneş Gözlüğü

Kardeşine kavuşan Nero artık mutlu ve umutludur. Yönetmeni eleştireceğimiz bir bölümdeyiz ancak Nero'nun da aydınlanma zamanındayız. Nero da tıpkı polis gibi kardeşinin içinde yaşadığı lükse şaşırır, ancak rahatlığının da tadına varır. Jakuziye uzanıp banyosunu yaparken kardeşiyle çeşit çeşit içki yudumlar. Kardeşi evin kendisinin olduğunu söyleyince daha fazla sorgulamadan kabullenir ve eve yerleşir.

Filmin ana öyküsü güzel olmasına karşın yan öykülerde klişelerden faydalanılmış. Öykünün başkahramanının kardeşinin hayatı bu türden bir hikâyedir. Kardeşi Jesus (**Ian Casselberry**) uyuşturucu, alkol ve keyfin illegal müdavimi olarak karşımıza çıkar. Jesus'un lükse düşkünlüğü, malikânenin enstrüman odasından bara kadar bir çok özel odasının olmasıyla hava atmaya çalışmasından anlaşılır. Evde ayrıca bir kadın da yaşamaktadır. Kadın Jesus'un sevgilisi gibi görünür ancak rahat tavırları Nero'nun dikkatinden kaçmaz.

Nero'nun sorgulamadığı bu durum çok kısa sürede ortaya çıkar. Jesus ve kadın evin çalışanlarıdır. Bir seyahatten dönen evin sahibi ile yanındaki kadınları karşılayanlardan biride üzerinde ev sahibine ait olan robdöşambr ile Nero olur. Nero, evden ayrılmak zorunda kalır. Kardeşi Jesus, özür mahiyetinde kardeşine kendi kimliğini verir. Evden ayrılan Nero ise yeni bir yolculuğa daha çıkar ve kısa süreliğine yaşadığı bu Amerikan rüyası kardeşine olan güveninin zedelenmesine yol açsa da karşılığında kendine ait olmayan ama ihtiyacı olan bir kimliği üzerinde taşıması ile sonuçlanır.



Jesus (Ian Casselberry) ve Nero (Johnny Ortiz)

Numaralı Gözlük

Rafi Pitts, filmi getirmek istediği yere sonunda getirmiştir. Nero, artık Amerikan askeridir. Issız bir çölü andıran bir yerde kurulan üsse görevlendirilir. Yanında iki siyahî asker başlarında ise bir rütbeli asker vardır. Nero, olmak istediği yerdedir: Amerikan askeridir, korunaklı ve kendinden emin gözükmektedir. Sıcak havada üzerinde ağır mühimmat ve kişisel donanımları ile Orta Doğu'da bir sınır bölgesinden geçen kişilerden kimlik kontrolü yaparak güveni sağlamaktadırlar. Buraya kadar Nero'nun sakinliğiyle ilerleyen film hiç beklenmedik bir noktaya gelir. Aksiyon ve silahın filme girmesi Nero'nun sakinliğinden kopup farklı duygulara girmemize sebep olur.

Filmin son bölümüne doğru olan bu sahnelerde en dikkat çekici özellik, askerlerin can sıkıntısı ile birbirleriyle kurdukları diyaloglardır. Başlarındaki çavuş ise fiziksel olarak var olan ancak zihnen var olmayan bir adamı canlandırıyor gibidir. Yönetmenin realist anlayışı bu sahnelerde de ön plana çıkar. Üç askerin gölgede uzanarak dinlendikleri sırada iki siyahî arasında Amerikan *rap* müzik dünyasındaki savaşı konu alan diyaloglar karşılıklı fikir beyanlarıyla başlayıp fanatizm olgusuyla farklı boyutlara taşınır. Efsanevi *rap*çilerin öldürüldüğü cinayetlere gelen sohbet, iki siyahinin birbirlerini suçlayarak karşıdakinin fikrini bastırma mücadelesine dönüşür. Buna ek olarak, üç askerinde kişisel hayatlarından dolayı paralı askerlik yaptıkları ve Amerikan vatandaşlığını hak ettiklerine yürekten inanmaları çok net bir biçimde yansıtılmıştır. Bu sahnenin tek plan çekilmesini çok isterdim ama filmin bütününde uzun plan bulunmamasına rağmen gerçekçi vurgular filmle bütünleşmiştir.

Uzaktan gelen bir arabaya Nero eliyle durmasına emreder. Ancak araba durmaz ve Nero'nun yanında nöbet tutan usta er Bronx (**Aml Ameen**) gelen arabaya ateş açar. Nero da silahını ateşler. Sürücü üsse yaklaşmadan vurulur ve araba yolun kenarında durur. Diyaloglar konusunda sıkça kutladığım yönetmenden bu sekansta da aynı tadı alıyorum. Ateş açmalarından sonra çağrı üzerine bomba imha ekibi görevlisi ve yanında iki asker daha gelir. Gelen askerlerden biri ile Nero ve Bronx tanışır. Askerin ismi ise Muhammed'dir (**Khleo Thomas**). İsmi duyar duymaz Bronx söylenmeye başlar ve "*Sen Arapsın*" der. Bu sahneden birkaç dakika önce Nero ve Bronx arasında "beyaz" ve "zenci" diyalogu geçmiştir ve Bronx bu konuşmalara çok sinirlenmiştir. Diyaloglardaki bu ufak ayrıntıyla yönetmen bir kez daha övülmelidir.

At Gözlüğü

Askerlerin bu sıkılganlık ve boş muhabbetleri arasında isteklerinin zorluğu er geç ortaya çıkacaktır. Ve “%50’ye var mısın, yok musun’a hoş geldiniz, ben sunucu Özgür” demek istemiyorum ama ortam tam da bu türden bir savaş alanı: Bomba imha görevlisinin kontrol ettiği araba patlar, üssün etrafını saran kimliği belirsiz eli silahlı bir grubun ateş açmasıyla başlayan hayatta kalma mücadelesi Nero’yu beklemektedir. Askerler mi yoksa onlara ateş açan siyahlar içindeki kimliği belirsiz kişiler mi sağ kalacaktır?

Çatışma sahnesinin daha iyi çekilmiş olması beklenebilirdi. Aslında akıllarında ve kalplerinde askerlik olmayan, yalnızca kendi yaşam kalitelerini yükseltme hedefinin bir bedeli olarak asker olmak zorunda bırakılmış bu insanların gündelik işleriymiş gibi silahlı eyleme girişebilmesi sahneyi fabrikasyona bağlıyor. Çavuşun ruhsal sorunları olduğunu belirtmiştik ama kötü gişe filmlerindeki gibi silahını ateşleyerek düşmanın üzerine kontrolsüzce gidip körü körüne ölmesi senaryo içinde gereksiz bir sahne olmasa da daha gerçekçi/ mantıklı bir şekilde verilebilirdi.

Çavuş ve iki asker ölmüştür. Nero ve iki siyahî genç hayatta kalır ancak çatışmalar sadece hava karardığı için durmuştur. Bronx ise karanlıktan faydalanarak zırhlı araca doğru koşar. Nero ve diğer asker ne olduğunu anlayamadan kendilerini çalısır durumdaki aracın içinde bulur. Çatışmanın diğer cephesi boş durmaz ve Amerikan üssünü yangın yerine çevirir. Askeri aracı süren Bronx, can havliyle nereye ve nasıl sürdüğünü anlamaz. Bu sahneye hemen bir katkı yapalım: araca binen üçlü, doğal olarak oldukları yerden hızla ayrılmak istiyorlar. Yönetmenin katkısı ise sahneyi *steadicam* desteği ile çekmemesi olmuştur. Bu sayede çekim anındaki sallanmalar doğal olarak kaydedilmiştir. Şayet sallantısız, düz bir görüntü olsaydı kaçış sahnesini bu kadar gerçekçi göremezdik. Bu konuda yönetmene olumlu açıdan bakabiliriz.

Yolun dışında, yabani otların içinde giden araç sabah havanın aydınlanmasıyla bozulur. Amerikan merkez üssünü bulmak isteyen üç asker, şimdi ellerinde silahlarla açık alanda yürümek zorundadır. Ellerinde pusula benzeri bir cihaz vardır ama oda bu systemsiz güvenliğe dayanamayıp bozulmuştur. “Yapayalnız” kelimesi, askerlerin net özetidir.

Balık baştan kokar. Rütbece diğerlerinden üstün olan Bronx, kendisinin de tam emin olamadığı bir çözüm önerir, daha doğrusu emreder. Amaçları hava kararmadan birliğe teslim olmak olan üç askerin yürüdükleri yolun sonunun

nereye varacağını bilmemeleri bir tartışmaya dönüşür. İki siyahî asker aralarında anlaşamaz ve bir karar vermek zorunda kalırlar. Bu karar arifesinde Nero üzerindeki üniformayla uyumlu hale gelmişçesine hiç sesini çıkarmaz. Emir bekleyen görev adamı gibi bir görüntüsü vardır. Karar alınır ancak bölünmeyi doğurur, Bronx ve Nero başka bir yoldan, diğer asker ise farklı yoldan gider. Bu bölünme ile çok kısa bir süre sonra filmin bitiş çizgisine yaklaştığını anlıyoruz. Bronx ve diğer siyahî asker dağlık bölgeye saklanır, yine kimliği belirsiz eli silahlı kişiler tarafından vurularak öldürülür.



Nero, yapayalnızlığın ortasındadır.



Karayolunu gören Nero

Nero kaçar ve kendini kurtarır. Gizlenerek yemeğini yer, üzerindeki fazlalıkları atar ve yürümeye devam eder. Sonunda asfalt yol görülür. Nero'nun taktığı gözlüklerde sorun olduğu kesindir. Amerikan askeri birliğine ait aracın yoldan geldiğini gören Nero yola çıkıp tüm gücüyle koşmaya başlar ve yetişir. Ancak bölgedeki kaos ortamı Nero'yu Amerikan yetkililer tarafından yine bir sorguya mecbur bırakacaktır. Nero bu şekilde karşılanmasına şaşırır. Tıpkı onun gibi bir Amerikan askeri nasıl olur da ona inanmaz? Sorgulama sırasında askerler, Nero'ya ilk adını sorarlar ama Nero'dan cevap gelmez. Film genelinde alıştığımız anlatım tarzının çok dışında düşünmemiz gereken bir sonla biter: Nero filmin sonunda kurak topraklarda elinde silah ile yürümeye devam etmektedir.



Nero'nun Amerikan askeri olduğuna inanmayan diğer Amerikan askeri

Filmin diğer unsurlarına gelecek olursak sondaki şaşkınlıkla girilen müzik damağımızda güzel bir tat bırakıyor. Sinematografik açıdan ise çok zengin bir film olmamasına rağmen birkaç sahnedeki görsel güzellik, özellikle yazının içinde belirttiğim sınırdan kaçış sahnesi için filmin görüntü yönetmeni **Christos Karamanis**'i tebrik ediyorum.

Yönetmene ayrı bir parantez açıyorum, çünkü **Benim Adım Nero** yönetmeninin filmotografisinde açtığı bir parantez gibi. İranlı anne ile İngiliz bir babanın çocuğu olan **Rafi Pitts**, çocukluğunu Tahran'da geçirmiş. İran-Irak Savaşı sırasında İngiltere'ye göç edip Londra'da sinema eğitimi aldıktan sonra **Leos Carax**, **Jacques Doillon** ve **Jean-Luc Godard**'ın filmlerinde görev almak üzere Paris'e yerleşmiş. İngiltere ve Fransa'da aldığı sinema eğitimleriyle **Pitts**, İran Yeni Dalga'nın çağdaş

yönetmenlerinden biri olarak anılır. 90'lı yıllardaki bu Avrupa tecrübelerinden sonra 1997'de ilk uzun metrajlı filmi *Fasl-e panjom*'u (Season Five) İran'da çekmiştir.



Yönetmen Rafi Pitts ve oyuncular

Böylelikle, Devrim'den sonra sürgüne gönderilmesine rağmen İran'da film çeken ilk yönetmen olmuştur. 2006 yapımı *Zemestan* (It's Winter) ve 2010 yapımı *Shekarchi* (The Hunter) ile Berlin Altın Ayı'ya aday olmuştur. *Benim Adım Nero*'nun yapılış amacı üzerine filme bir not yerleştirilir: "Bu film Amerikan ordusuna hizmet verdikten sonra sınır dışı edilen yeşil kart askerlerine adanmıştır." Film, Pitts'in önceki filmlerinden farklı bir evrende bambaşka hayatları konu alır. Ancak şüphesiz, tepinen fillerin altında ezilen insanların bitmeyen kimlik, aidiyet, ırk ve yurt sorunsalı içinde eşitsizlik ile kendi tikel mücadelesini başarılı bir şekilde anlatmıştır. Berlin'de Altın Ayı ve Uluslararası Af Örgütü Ödüllerine aday gösterilen film, Bükreş'te en iyi film seçilmiştir.

SİNEMANIN KANATSIZ LILITH'İ: SİBEL *

Yusuf Emre Yalçın

Eski Ahit'te, Gilgamiş destanında, İbrani mitlerinde, Yahudi kabbalasında, Talmud'da... Birçok yerde karşımıza çıkıyor Lilith.

O yabancı bir kadın, günahların tatlılığı ve dilin zehri... o ahlaksız kadın.¹

Lilith gece boyunca insanoğullarının arasında dolaşır ve onları kendilerini kirletecek kadar çok rahatsız eder. Ne zaman bir evde yalnız uyuyan insanlar bulsa onların üzerine uçar, elleriyle tutunur ve onların içerisinde arzu uyandıracak şekilde üstlerine abanarak döllenir. İnsanoğullarına, onlar farkında olmadan hastalıklar da getirir ve bütün bunlar ay küçülürken olur.²

Ve Tanrı yaratırken ortaya çıkardığı her uzva şöyle konuştu: "Ahlaklı ol! Ahlaklı ol!" Bütün bu dikkate rağmen kadın Tanrı'nın dikkatle kaçınmaya çalıştığı bütün hatalara sahiptir.³

Peki Lilith'in hikayesi bu kaynaklarda nasıl anlatılır? Lilith'ten ve temsil ettiği kadın karakterinden neden bu kadar çok korkuluyor?

Lilith, Adem'in ilk eşidir. Adem ile aynı zamanda, toprak ve kilden yaratılmıştır. Lilith, Adem ile eşit olduğuna inanmaktadır. Fakat Adem için durum biraz farklıdır. Lilith'in başına buyrukluğu onu rahatsız eder. Lilith'ten kendisine hizmet etmesini bekler. Sevişirlerken Adem üstte olmak ister. Lilith ise bunu aşağılama olarak görür ve sonunda Adem'e isyan eder. Tanrı'nın anılmaması gereken adını söyler ve göğe yükselir. Lilith uçarak cenneti terk eder ve Kızıldeniz'deki şeytanların

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2017 – Birincilik kazanan yazı.

¹ Kabbala, Koltuv, s.53 (Zingsem, Vera, 'Lilith', İzmir, *İlya İzmir Yayınevi*, 2005)

² Sohar, I, 19b. (Zingsem, Vera, 'Lilith', İzmir, *İlya İzmir Yayınevi*, 2005) (Sohar (Zohar), Kabala olarak bilinen mistik Yahudi düşüncesinin edebiyattaki en temel eseridir. Tevrat'taki (Musa'nın 5 kitabı) mistik yönler üzerine yorumlarda bulunan ve mistisizmde madde, evrenin temelinin efsanevi hikayesi ve mistik psikoloji gibi kutsal kitaba dair yorumlarda bulunan kitaplar grubudur. Kaynak: Wikipedia)

³ Ginzberg, Legends of the Jews, Koltuv'a göre, s.79 (Zingsem, Vera, 'Lilith', İzmir, *İlya İzmir Yayınevi*, 2005)

yanına gider. Şeytanlarla cinsel ilişki yaşamaya başlar ve bu ilişkilerden yüzlerce çocuk (şeytanlar ve cinler) doğurur. Tanrı, Adem'in çok yalnız ve üzgün olduğunu görür ve meleklerini geri dönmeye ikna etmesi için Lilith'in yanına yollar. Fakat Lilith artık Adem'e sadık olamayacağını söyleyerek bu teklifi reddeder. Bunun üzerine melekler Lilith'in çocuklarını öldürmeye başlar. Lilith de bunun üzerine Adem'in soyundan gelen çocuklara kin beslemeye başlar ve eğer kendi adının yazılı olduğu muskayı taşımazlarsa onları öldüreceğine yemin eder.

Lilith geri dönmeyince Tanrı bu kez Adem'in kaburga kemiğinden Havva'yı yaratır. Havva itaatkar ve sadık bir kadındır. Adem çok mutlu olur. Bunun üzerine Lilith sinirlenir ve cennete gizlice girip yılan kılığında Havva'yı kandırarak yasak elmayı yemesini sağlar. Sonucunda Adem ve Havva cennetten kovulurlar ve ölümlü olurlar. Lilith ise ölümsüz kalır ve Adem soyundan gelen çocuklara musallat olmaya devam eder.

Özetleyecek olursam; Lilith, erkeğine itaat etmeyen, erkeğini terk ettikten sonra da şeytanlarla cinsel ilişkiye giren, cinler doğuran, Tanrı'nın gözünden düşen ve de Havva'yla Adem'in mutluluğunu bozan bir kadın olarak tasvir ediliyor. Yani bu hikayenin kadınlar için nasıl bir önerme içerdiği çok net.

Erkeğine ve Ata'na itaat et. Yoksa kötü yola düşersin ve dışlanırsın.

Genel olarak bu hikayelere bakıldığında Lilith'in şeytanlaştırıldığını görüyoruz. Erkekle eşit olduğunu söyleyen ve özgür ruhlu olan kadınlara yaklaşım her dönemde farklı olmuş. Yaratılış efsanelerinde erkekleri baştan çıkartan ve çocukları öldüren bir şeytan ilan edilmiş, bu kadınların temsili olan Lilith.

Gerçek hayata da bu anlayışın nasıl yansıdığını görebiliriz. Bu kadınlar bazı dönemlerde cadı ilan edilmişler, bazı dönemlerde fahişe, bazı dönemlerde ise *Femme-Fatale*⁴. Günümüzde bile hâlâ feministleri şeytan ilan eden zihniyet mevcuttur. Feministlerin ise Lilith'i ilk feminist, ilk başkaldıran olarak kabul ettiği söylenir.

Vera Zingsem, *Lilith* adlı kitabında, Lilith'le ilgili efsanelerde ve dini metinlerde yazılan şeylerden şu sonucu çıkartıyor. "Lilith tarafından baştan çıkartılmaya çalışılan bir erkek kayıptır. O kadın, onun ölüm meleği olacaktır."

Tıpkı sinemadaki *Femme-Fatale* karakteri gibidir Lilith ve Lilith soyundan gelen kadınlar.

Sinemada bir çok farklı şekilde çıkmıştır karşımıza *Femme-Fatale* karakterler. Bu yazının ilham kaynağı olan '*Femme-Fatale*' ise **Fatih Akın**'ın *Duvara Karşı* (Gegen die Wand/Head-On, 2004) filmindeki Sibel karakteridir.

⁴ *Femme-Fatale*: İlişkiye girdiği erkeklere sonunda büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve baştan çıkarıcı kadın. Fransızcada "felakete neden olan kadın" anlamına gelir.

Duvara Karşı filmi yıkımın eşiğinde olan iki karakterin karşılaşmasıyla başlar. İntihar eden bir erkek (Cahit) ve intihar eden bir kadın (Sibel) hastanede karşılaşır. Sibel, Cahit'in Türk olduğunu anladığı anda ona evlenme teklif eder. Cahit hiç umursamaz ve *"Siktir git!"* diyerek yoluna devam eder.

Sonraki sahnede Sibel'in ailesini hastanede görürüz. Kızını kuralların içine hapsedmiş bir baba figürünü, kuralların uygulayıcısı baskıcı bir ağabeyi ve susturulmuş bir kadın olan anneyi görürüz. Bu, ataerkil aile yapısının çok net bir temsilidir. Anne kendisinden beklendiği gibi yaşamaktadır, dolayısıyla onun Havva'yı temsil ettiğini söylemek çok da yanlış olmaz. Sibel ise ataerkil kuralların baskısından usandığı için ve fakat bu 'cennet'ten kaçabileceği kanatları olmadığı için çözüm olarak intihara kalkışan bir kadın olarak Lilith'i simgelemektedir. Ölümün kendisini özgürleştireceğine inanır. Hatta bu sahnenin devamında kendisine neden intihar ettiğini soran annesine, *"Beni rahat bırakırlar sandım."* der.



Ağabeyi, babasını üzdüğü için Sibel'e çok sinirlidir. Sibel ağabeyinden korktuğu ve annesinin üzülmesini istemediği için ikinci bir yol olarak evliliği düşünür ancak ailesi sadece bir Türk'le evlenmesine izin vereceği için hastanede kendisi gibi intihar girişiminde bulunmuş Cahit'i görünce ona evlenme teklif eder. Bu evlilik Sibel'in kanatları olacaktır çünkü sadece formalite icabı evlenmekten bahsetmektedir. Cahit ise Sibel'i ciddiye almamaktadır. Hastaneden gizlice çıkıp gittikleri bir barda Sibel Cahit'e, *"Yaşamak istiyorum Cahit, dans etmek istiyorum. Canımın istediğini yapmak istiyorum. Hem de tek bir kişiyle değil. Anlıyor musun? Şimdi benimle evlenecek misin? Bir bok anladığı yok."* der ve tekrar bileğini keser. Cahit Sibel'in ne kadar ciddi olduğunu görür ve evlenmeyi kabul eder.

Evlendikleri gece Sibel geceyi barda tanıştığı bir adamın evinde geçirir. Ertesi sabah onu ilk defa bu kadar mutlu görürüz.



Filmin bu dakikasına kadar hep kapalı alanlarda ya da gece yanında bir erkekle sokakta görebildiğimiz Sibel'i ilk kez gündüz vakti sokakta tek başına yürürken görürüz. Gelinliği üstündedir ve enerjik bir müzik eşliğinde yüzünde kocaman bir gülümsemeye özgürce yürür. Filmin geneline hakim olan karanlık havayı beş saniyeliğine de olsa dağıtan bir sahnedir bu.

Ayrıca Sibel'in tamamen Lilith'e dönüştüğü sahnedir. Bu noktadan sonra ataerkil ve baskıcı yaklaşımın eleştirdiği bir çok şeyi yapar Sibel. Mesela ailesinin yanındayken başı öne eğik ve makyajsız bir kadın olan Sibel'i, Cahit'le evlendikten sonra bir kaç kez ayna karşısında makyaj yaparken görürüz.

Kitabının bir bölümünde şöyle der **Verza Zingsem**:

Musevi efsanesi Lilith'in her aynanın içerisinde bulunduğunu iddia eder. Burada Lilith her şeyden önce aynaya çok sık bakan genç kızlar ve kadınlar için tehlike arz eder. Onların aracılığıyla vücutlarına girer ve onları ele geçirir. Bu eylem kendini her şeyden önce söz konusu kadınların ona benzeyip fahişelik yaparak ve ayırım yapmaksızın erkekleri baştan çıkarmalarında görülür. (Schwarz Efsaneleri ile karşılaştırılabilir.)

Burada aynanın simgelediği şey Sibel'in kendi bireyselliğini keşfetme ve yaşama çabasıdır. Ataerkil toplum bunu istemez.

Bir süre ikisi de istediği gibi yaşar. Sibel başka erkeklerle Cahit de başka bir kadınla yatmaya devam eder. Filmde temsil edilen ataerkilliğe tamamen ters bir durumdur Sibel'in yeni tutumu.

Cahit de, bir Türk erkek karakter olarak Türk geleneklerinden ve de genel anlamda ataerkil toplumların kadına yaklaşımından çok uzaktadır.

Sibel'in ağabeyinin evine akşam oturmasına gittiklerinde erkekler bir odada okey oynar, kadınlar başka bir odada sohbet ederler. Erkeklerden biri diğerlerine geneleve yeni kadınların geldiğinden ve yakın zamanda uğramanın eğlenceli olacağından bahseder. Cahit'i de 'enişte' olarak muhabbete katmaya çalıştıklarında ise Cahit, "Neden kendi karılarınızı becermiyorsunuz?" der sakin bir tavırla. Sibel'in ağabeyinin arkadaşlarından biri ayağa kalkar ve Cahit'in üstüne yürüyerek, "Bir daha sakın becermek lafını karılarımızdan bahsederken kullanma, çenenin kırarım yoksa" der.

Erkekler 'evdeki kadınların' dışındaki kadınlarla yapılan seksin erkeklik göstergesi olarak kullanırken kendi karılarıyla yapılan seksin dillendirilmesini namus meselesi hâline getirirler. Çünkü seks onların gözünde, evde neslin devamı için, dışarıdaysa eğlence için yapılmasıyla ikiye ayrılır. Diğer odada ise kadınlar kocalarının yatakta ne kadar sıkıcı olduklarından bahsederler. Yani kadınlar için sadece neslin devamı için değil zevk almak için de önemlidir seks. Ancak 'evdeki kadınlar' olarak bunu talep edemezler.

Burada yönetmen sürekli ahlaktan, dürüstlükten, namustan bahseden fakat eşlerini aldatan, eşlerinin ise böyle bir şey yapması durumunda onları namus davası yüzünden öldürebilecek ve hatta cinselliğin kendi karılarıyla bağdaştırılmasından bile rahatsız olan ataerkil yaklaşıma sahip erkeklerin ikiyüzlülüklerini eleştirir.

Filmde Sibel ve Cahit'i iki kez sevişirlerken görürüz. Sahnelerde gizli bir eleştiri vardır. İki sevişme de misyoner pozisyonda yapılmaz. Sibel ikisinde de üsttedir. Birinde Cahit'in üstünde yatarak, diğerinde de üstünde oturarak sevişir.



Bu sahneler, dinlerdeki misyoner pozisyonla ilgili olan söylemlere eleştirel bir gönderme olarak okunabilir.

Zingsem, bu konuyla ilgili tespitinden şu şekilde bahseder:

Lilith Museviliğin zeminine dayanarak ortaya çıkan tek tanrılı dinlerin aşka karşı aldıkları tutarsız tavırların altında ezilmiştir. Bu dinler sadece

bir Tanrı ve Baba tanırlar, bunun da seven bir eşi veya cinsel bir arkadaşı yoktur. Soyun devamı için yapılan cinsellik iyidir (Havva); zevk, aşk ve kahkahalar için yapıldığında şeytanidir (Lilith). Bu nedenle her üç din de tek bir ağızdan klasik cinsel birleşme için “misyoner pozisyonunu” tavsiye ederler (“kadını gök, kendini de yer yapan erkek lanetlensin”).

Peki filmde Cahit lanetleniyor mu? Pek öyle olduğu söylenemez. Yazının devamında bundan da bahsedeceğim.

Tüm bu süreçte bazı küçük detaylar sayesinde Sibel ve Cahit’in birbirlerine aşık olmaya başladıklarını görürüz. Bir sahnede Sibel, Cahit’e yemek hazırlar ve birlikte rakı sofrası kurarlar. Ailesinin çocuk yapıp yapmayacaklarını sorduğundan bahseder ve eğer çok üstüne giderlerse Cahit’in iktidarsız olduğunu ve bunun da iyi bir boşanma sebebi olacağını söyler. Cahit boşanma lafını duyunca sinirlenir ve evden çıkar. Başka bir sahnede ise Sibel çalıştığı kuafördeki patronunun Cahit’le yattığını öğrendiğinde sinirlenerek kendini sokağa atar.

Sokağa çıktığında daha önce yattığı erkeklerden biri (Niko) yolda Sibel’i görür ve onunla tekrar yatmak ister. Sibel onu reddettiğinde ise bunu gururuna yediremez ve acısını barda karşılaştığı Cahit’ten çıkartmaya çalışır. Cahit’e lafla sataşmaya başlar. Onu pezevenlikle suçlar. Cahit bir noktada tahrik olur ve elindeki bardağı Niko’nun kafasına vurur ve Niko ölür. Cahit hapse girer. Bu olay ‘kıskançlık cinayeti’ olarak gazetelere çıkar ve Sibel’in ailesi de durumu bu şekilde öğrenir.

Sonuç olarak Sibel *Femme-Fatale* olmaktan kurtulamaz maalesef. Kendisini seven erkeğin yıkımına sebep olmuştur. Fakat kimin gözünde? Ailesinin ve Şeref’in (Cahit’in arkadaşı), yani yine ataerkil yaklaşımın gözünde bu böyledir.

Bu noktada filmin yaklaşımı biraz ilginç olur. Sibel bu olaydan sonra ailesinin kendisini yaşatmayacağını bildiği için İstanbul’a kaçar. Orada kuzeni Selma’nın yönetici olduğu otelde oda temizlikçisi olarak çalışmaya başlar. Selma işiyle yaşayan, spor yapan, hırsları olan bir kadın olarak idealize bir hayat yaşamaktadır. Sibel çocukluğundan beri hayranlık duyduğu kadının bu yönlerini ilk defa görüyordur ve onunla samimi bir bağ kuramaz. Tanımadığı bir şehirde, sevdiği adamdan uzak, kimsesiz hissedilen bir kadın olarak iyice umutsuzluğa kapılır ve kendini sokaklara atar. Bu noktada Sibel distopyanın içindeki bir *Flaneuse*⁵ olarak karşımıza çıkar.

Bilmediği, tekinsiz sokaklarda yürür, tanımadığı erkeklere uyuşturucu sorar ve sonunda bir barda kendisine iş vermek ve ev arkadaşı olarak almakla kandıran bir barmenin tecavüzüne uğrar. Bu tecavüzden sonra sokaklarda amaçsızca dolaşan Sibel üç serserinin saldırısına uğrar ve bıçaklanır. Film, İstanbul’un bu distopik

⁵ *Flaneuse*: Kentte amaçsızca yürüyen kadın karakter.

temsiliyle sanki Sibel'i seçtiği yol yüzünden cezalandırıyor gibidir. 'Eğer kadın başına, başı boş dolaşırsan başına gelecek olan budur.' der gibi bir hali vardır.



Hatta bu olaylardan sonra Sibel kendisini kurtaran ve çocuğunu kabullenen taksiciyle yaşamaya başlar ve artık daha 'aklı başında' bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Bu noktada aklıma takılan soru şu oluyor; 'Fatih Akın, Sibel'i neden Havvalaştırıyor?'. Her ne kadar içten içe 'Annelik içgüdüğü ona bu seçimi yaptırdı.' cevabını veriyor olsam da filmin eleştirel alt metnine biraz ihanet edilmiş gibi hissettiriyor bu 'Havvalaştırma' çabası. Belki de bu eleştirel alt metin benim hayal gücümünden geliyordu. Bu konuya yazının devamında tekrar geri döneceğim.

Sibel'i başta olduğundan daha distopik bir dünyaya atan film Cahit'i bir *Femme-Fatale* mağduru olarak göstermez. Aksine, Sibel'i intihara sürükleyen, döven, tecavüz eden ataerkil baskının hakim olduğu bir dünyada, sevdiği kadını yargılamayan ve özgür bırakabilen bir erkek olarak karşımıza çıkmaktadır. Cahit, Sibel'i başka erkeklerle yattığı için yargılamaz.

Her şeye rağmen bir noktada onu sevdiğinin farkına varır ve hatta onun için cinayet işleyip hapse girer. Çıktığında da yine onun peşinden gider.

Hapisten çıktığında daha kendinden emin ve sağlam bir duruşa sahip olarak görürüz Cahit'i. Sibel yüzünden yıkıma sürüklenen biri değil, zaten yıkımın eşiğinde olan ve Sibel sayesinde bu yıkımı yeniden doğuşa evirebilen bir karakter izlenimi verir. Dolayısıyla yukarıda bahsedilen lanetlenme Cahit için geçerli değildir. Hatta Şeref'e ve Selma'ya ayrı sahnelerde şunları söyler; "Ben Sibel'den önce yaşamıyordum. O beni hayatta tuttu."

Gerçekten de öyledir. Baktığımızda Cahit de Sibel'le tanışmadan önce intihar girişiminde bulunmuştur.

Cahit her şeye rağmen Sibel'i *Femme-Fatale* olarak görmez ve kararlarına saygı duyar. En sonunda Sibel kendisini ölümden kurtaran ve çocuğunu kabullenen taksi şoförüyle kalmayı tercih ettiğinde bile Cahit'i kızgın ya da mahvolmuş görmeyiz. Olayları olduğu gibi kabullenir ve Sibel gelmese de yoluna, doğduğu topraklara doğru tek başına devam eder.



Bu durumda Cahit'in seyirciye sevmeye ilgili bir ders verdiğini düşünebiliriz. Sevgi, kadını eve hapsedmek, hayatını sınırlandırmak, toplum içinde nasıl davranacağını belirlemek, erkeğinin yolunu izlemesini beklemek, onu belli kalıplara sokarak 'korumak'la ilgili değil, kadını özgür bırakmak ve onun kendi seçimlerine saygı duymakla ilgilidir. İstenilen şekle sokmak değil, olduğu gibi sevmektir.

Cahit, filmde gösterilen diğer Türklerin aksine doğuştan sahip olunan tabu değerleri kabul etmemesiyle bireyselciliği temsil ediyor diyebiliriz. Fakat Cahit karakterine bu üstinsanimsı⁶ gücü yükleyen yönetmen, 'Sibel'i neden Havvalaştırıyor?' sorusu kafamı hâlâ kurcalıyor. Ataerkil ikiyüzlülüğe karşı yapılan onca eleştiriden sonra kadının kurtuluşunun kendisini kurtaran bir erkeğe bağlanması biraz hayal kırıklığı yaratıyor açıkçası.

Belki de dediğim gibi, bu eleştirel alt metin tamamen benim hayal ürünümdür...

⁶ Üstinsan: **Nietzsche**'nin geliştirdiği, yapıtlarında kullandığı ve özellikle *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı kitabında açık bir şekilde tanımladığı felsefi terimlerden birisidir. Nihilizm ve güç istenci kavramlarıyla ilişkili bir kavramdır. **Nietzsche**'ye göre insan mertebesi, hayvan mertebesiyle İnsanötesi mertebesi arasında kalmış bir varlıktır ve bu nedenle insan mertebesi alt edilmelidir. Bunu *Zerdüşt*'te birçok kez ifade etmektedir. **Nietzsche**'nin düşüncesine göre insanın eksikli yani tamamlanmamış bir varlık olmasıdır. İnsan, yanılgılardan ve yücelttiği yanılsamalardan kurtulduğunda eksikli varlığını aşabilecek, kendisini tamamlayabilecektir. İnsan hep kendini aşmaya çalışarak, alt ederek üst-insan olma yolunda ilerleyecektir. **Nietzsche** yaşadığı dönemi "nihilizm çağı" olarak adlandırmıştır ve bu ancak İnsanötesi'ne ulaşmaya çalışmakla aşılabilecektir.

ÖZGÜN BİR TUTKU ÖYKÜSÜ: *KADER* *

Cihan Camcı

Zeki Demirkubuz'un *Kader* (2006) adlı filmi, *Masumiyet*'in 9 yıl sonrasında çekilen ve o filmin öncesini anlatan, 2006 yılında Altın Portakal'da en iyi film ödülünü alan, pek çok görüşe göre en özgün eseri. O yılın jürisinden **Fatih Özgüven**'in deyişiyle, "duygusal bir mecburiyeti anlatan, kuvvetli bir Türkiye melankolisi"... Bence *Kader*'in etkileyiciliği, isminin çağrışımlarını, belki de Türkçe konuşan sinemanın dilini en kendine özgü biçimde kullanarak derinleştirebilmesinde yatıyor. *Kader* üzerine yazılan yazıların neredeyse tümü, bu filmin, yönetmenin kendisine özgü anlatımını yansıtan bir yönetmen sineması olduğunda birleşiyorlar. *Kader*'in kendi sinemasının gelişimindeki "yeni" yerini, **Zeki Demirkubuz** da şöyle anlatıyor:

Kader, **İtiraf** ve **Bekleme Odası**'ndan sonraki üçüncü görüntü yönetmenliği yaptığım film. Bir film yapma konusunda, filmin bütün aşamalarındaki tecrübelerim bu filme yansıdı. Tabii içe kapalı, genellikle tek mekânlarda geçen arka arkaya çektiğim filmlerden sonra **Kader** birçok insana haklı olarak 'yenileşmiş' olarak gözükebilir.

Başka bir söyleşisinde de *Kader*'in teknik olarak farklı olduğunu söylüyor. (Öztürk, 74) *Kader*'in öyküsünü ise, kendi yaşam öyküsü içinde anlattığı söyleşide şöyle betimliyor:

O kadınla samimiydik ve onun aracılığıyla Bekir gibi kadına âşık olan bir kamyonetçi adamla tanıştım. O zamanlar ben 15 yaşındaydım ama adamın kadına duyduğu aşk, üstelik başka birisiyle metres hayatı yaşamasına rağmen beni derinden etkilemişti. Adam evliydi çocukları vardı. Adamın, hiç abartmıyorum bir köpek gibi kadına bağlılığı, varlığını kadının varlığına teslim etmiş olması 15 yaşında olmama rağmen bende derin bir duygu bıraktı. Aslında kendi içimize baktığımız zaman bunların potansiyeli olduğunu görüyoruz. Aşk duygusu da ideal anlamda kendi varlığını başka bir varlığa teslim etme, bütün iradeni her şeyi onun kollarına terk etme eğilimidir. Bunun geliştirilmiş hâli bence tanrıya kadar

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2017 – İkincilik kazanan yazı.

da gidebilir. İnanç duygusunun başlangıcında da bu vardır. Zaten **Dostoyevski** ve **Nietzsche**'ye duyduğum sevgi de bundandır. Onlar aşk ve tutkuya şekil biçmezler. Ne olursa olsun, ister ahlaki, ister ahlak dışı bütün tutkuların ve aşk duygusunun tanrısal bir öz taşıdığını, bu tutku ve aşk olmadan tanrısal bir inanç geliştirmenin mümkün olmadığını söylerler. Ben o kadının ve o adamın hikâyesine tanık olduğum zaman kendi içimdeki bu yanları gördüm. Aslında onlar bana biraz kendimi gösterdi. Ki daha sonraki zaman içerisinde ben de pek çok insan gibi böyle aşklar yaşadım, sebepsiz bir hastalığa yakalanıp aylarca hastanelerde yatacak kadar, bütün hayatımı darmadağın edecek kadar, akıldışı pek çok şey yapacak kadar... Hayat duygusunun bize verdiği değer buradadır. Başkalarının acıları, hikâyeleriyle aslında kendimizi tanır anlarız, kendi içimize bakmayı öğreniriz. O kadın ve adamın benim için de önemi buydu.

Demirkubuz Sineması Üzerine, *Kader*'den Önce, Saplantının Varoluşsal Akıldışılığı, Kötülük

Olaf Möller, **Demirkubuz**'un bir *auteur* olarak ilk kez, Cannes'daki *Belirli Bir Bakış* bölümüne seçilmesiyle yapılan toplu gösteriminde fark edildiğini söylüyor. (Möller, 26) **Möller**, giderek dışavurumcu fazlalıklardan arınan, derinliği öne çıkan 5 filminin, 8 yılda tutarlı bir çizgide geliştiğini söylediği **Demirkubuz**'un sinemasında kader temasının belirleyici olduğunu şu sözlerle anlatıyor.

Her film aynı tema ve saplantıların etrafında dolaşiyor; her film aynı sorunun çeşitlemesi: yaşamı yönlendiren kader midir, özgür irade mi? Kaderin kendisini göstermesine izin verme kararı ne ölçüde gerçek bir tercihtir? Özgürlük bu tercihe nerede katılır? (Möller, 26)

Bir başka yorumcu, **Chris Berry** de, bu saplantı ve temaları nasıl açıklayabiliriz diye soruyor. (Berry, 23) **Berry**'e göre, karakterlerin neden böyle davrandıklarının doğrudan bir açıklaması yoktur. **Berry**, saplantılı ve kaderin kaçınılmazlığı karşısındaki trajik hâlimizin iki açıdan yorumlanabileceğini söylüyor. İlki varoluşçu bir açıklama... Karakterlerin bu kendilerini cezalandırıcı, otistik, irrasyonel davranışlarının belirli bir nedeni yoktur. Yönetmen, **Dostoyevski**'yi ve diğer varoluşçu ve fenomenolojik felsefi bir tutumu, bir tür insanlık hâlini yansıtıyordu. (Berry, 23-24)

Kader'de bu saplantının ve irrasyonel, anlamsız, absürt, kendine bilerek acı veren varoluş hâlinin karakteristik bir örneğini görüyoruz. Bu örnek, özellikle saplantılı ve kaderi kabullenen varoluş hâlimizin kötülükle ilişkisini

belirginleştiriyor. Bekir artık, İstanbul'da Uğur'la birlikte olduğu dönemi geride bırakıp ailesinin yanına dönmüştür. Ailesiyle birlikte normal bir yaşamı denediği günlerde bir akşam evine geldiğinde Bekir'in eli kapının zilindeyken, zili çalıp içeri girmeden bekleyişini kamera sabit açıdan bize gösteriyor. Sonraki planda, Bekir'in yola çıkmış olduğunu, Uğur'un şarkı söylediği İzmir'deki pavyona gidip, bir an da pavyonun kapısında bekleyip Uğur'a baktığını görüyoruz. Daha sonra, karanlıkta deniz kenarında bir bankta konuştukları sahnedeki diyalogda, kaderin kaçınılmazlığı karşısındaki trajik hâlimizin, hem Bekir hem de Uğur için nasıl belirleyici, güçlü, açıklanamaz bir ağırlıkta olduğunu fark ediyoruz. Uğur, "Gerçekten ne istiyorsun Bekir?" diye sorduğunda Bekir'in verecek bir yanıtı olmadığını, yalnızca, "Olmuyor işte sensiz!" dediğini görüyoruz. Daha sonra, bir an için rolleri değişiyorlar ve Bekir Uğur'a, Uğur açısından rasyonel ve iyi bir öneriyle, hem ailesine, hem de Uğur'un kendisine, üstelik hapisteki Zagor'a da bakabileceğini, İstanbul'a yeniden gidebileceklerini, onlara bir ev tutabileceğini söylüyor. Ancak Uğur bu "iyi ve rasyonel" öneriyi kabul etmiyor. Bekir Uğur'a, "Bütün hayatın boyunca orospuluk mu yapacaksın?" diye soruyor. Uğur da, "Evet, yapacağım!" diyor. Bekir'in "Peki neden?" sorusuna da, "Nedeni yok!" diye yanıt veriyor. Bekir, "Nasıl yok ya!" dediğinde de, "Ben böyle istiyorum!" diyor. Bekir'in "Kötülük ama bu istediğin!" deyişini de Uğur, "O zaman kötülük istiyorum!" diye yanıtlıyor. Kötülük, **Demirkubuz**'da sözünü ettiğimiz açıklanamaz, varoluşun kendi derinliklerinde anlamsız ve güçlü akıldışılığın önemli bir motifi. Bunu **Nihal Bengisu Karaca**'yla 2001'de yaptığı söyleşide söylediklerinde görebiliyoruz.



Edinilmiş bunca bilgiye ve keşifler çağında olmamıza rağmen insanın kaderi ve ruhu ile ilgili birçok şeyin hâlâ karanlıkta olduğunu düşünüyorum. İnsan sonuçları ortada ama sebepleri hâlen karanlık olan bir varlık. Karanlığı kötülüğü ifade etmek için kullanmıyorum. Ama kötülüğün hakkını da veriyorum; bizi meraka teşvik eden kötülüktür. Kötülüklerle bakıp, ya da onlar nedeniyle acı çekerken başlar anlama çabası. Bu anlama çabasının kaynağı olması nedeniyle kötülük olgusuna ilgi duyduğumu söyleyebilirim. Hatta daha da ileri gidip bugün insan hayatına yön veren anlamların tümünün kaynağında kötülük olduğunu düşündüğümü söyleyebilirim. ... Her şey kötülükle yüzleştığımız anda bir soru olarak ortaya çıkıyor ya da bir kuşku olarak beliriyor. Kötülük son derece sorgulayıcı ve insan olmanın anlamını belirginleştirici bir şey... (Karaca, 155)

Saplantının Akıldışılığının Nedeni Olarak Travma, Derin Can Sıkıntısı ve Müziğin Derinliği

Demirkubuz sinemasındaki saplantı ve temalar için ikinci olası açıklama ise **Berry**'e göre orijinal bir travmanın neden olduğu irrasyonelitedir.

İkinci olarak, davranışların nedenleri olduğu, ama bunların bir travma sonucu ortaya çıktıkları için görünmeyen ya da bilinmeyen nedenler oldukları çıkarımında bulunabiliriz. Travma, tanımı gereği, 'yara'nın kendini ancak dolaylı olarak gösterdiği ve asıl olaya ilişkin dolaysız anılara erişmenin mümkün olmadığı bir durumdur. Bu, **Demirkubuz**'un karakterlerinin gizli psikolojisi olarak anlaşılabilir. (Berry, 24)

Berry yine de bu iki açıklamanın, karakterlerin kaderin kaçınılmazlığı karşısındaki akıldışı, beklenenin aksine, bir tür esir olmuş gibi davranışlarının kökeninin belirsiz kalmasının ya da orijinal bir travmadan kaynaklanışlarının birbirini dışlamadığını söylüyor. Yani, hem varoluşçu, fenomenolojik bir hâl hem de orijinal bir travmanın neden olduğu akıldışı tutumlar birlikte düşünülebilir. **Zeki Demirkubuz**, **Ruken Öztürk**'le yaptığı söyleşisinde, akıldışının kökeni olarak travmaya değinmiyor ama söz ettiğimiz fenomenolojik-varoluşçu hâlin tarifini çok açık ve vurucu bir tanımla yapıyor. **Demirkubuz** bu hâlin iki nedeni olduğunu düşünüyor:

Birincisi kişilikle ilgili... Yani acı çekmek, ya da acı çekme arzusu taşımak tamamen kişilikle ilgili. Bir insan dünyanın en trajik şeylerini yaşar, ama tıpkı bir hayvan gibi hiçbir acı da çekmeyebilir. Başka birisi kötü hiçbir şey yaşamamıştır, ama çok acı çekebilir. Bu bir kaddedir bence. Yani insanın elinde olan, yaşadıklarıyla ya da yaşamadıklarıyla oluşan bir şey değildir...

Zaten insanın kendisi için üzülmeye bana anlaşılmaz geliyor. Bunun olabilmesi için insanın özellikle zayıf biri olması gerekir. (Öztürk, 85)

İkinci neden ise, **Demirkubuz**'un çocukluğundaki bir anıyla betimlediği, **Heidegger**'in temel, derin can sıkıntısı, *Die tiefe Langeweile* dediği, nedensiz bir bunaltı duygusu, taşranın sessiz sığınının ve tozunun içinde ışılan akıl dışı bir can sıkıntısıdır.¹ Öğrenciyken yaz tatilinde, "*Isparta'nın tuhaf bir sıcaklığı ve kuruluğu vardır yazları. Özellikle öğle vakitleri*" (Öztürk, 85) dediği bir zamanda anlattığı deneyim, varoluşçu fenomenolojinin, nedensiz can sıkıntısını varoluşun anlamsızlığına bağladığı bir deneyimdir. Yaz tatilinde kimsenin olmadığı ıssız okulunda, diğer çocukların da ıssızlık ve sıcaktan yılarak oynamayı bırakıp, attıkları topların okulun duvarına vurduğunda, yavaşça yuvarlanarak durduğunda ve sönümlendiğinde çöken derin sessizlikten ve hiçlikten duyduğu acıyı anlatan **Demirkubuz**, bu duyguyu "...içime acayip bir acı çökmeye başladı. Böyle büyüdü büyüdü, nasıl içim kıyılıyor... Ben acıyla ilk defa o gün, orada tanıştım. Sonra hayatımda hiçbir zaman o gün o okulun bahçesinde çektiğim kadar derinden bir acı çektiğimi hatırlamıyorum. Bence dünyadaki en büyük acı da budur" (Öztürk, 85-86)

¹ **Heidegger**, can sıkıntısı, *langeweile*'nin, etrafımızda bulunan şeylerin nasıl bizimle birlikte durduklarını sormamızla başladığını söylüyor. **Heidegger**'in söylediklerini şöyle özetleyebiliriz:

Can sıkıntısı bizim kendimize verdiğimiz rolleri sorgulamamızla başlar. Rolümüz bizim kendimiz için anlamsız, önemsiz hâle geldiğimizi mi gösteriyor? Her şey bizim için farksızlaştığı için mi? Her şeyde üstümüze çöken, kökenini bilmediğimiz bir farksızlık, kendi planını gerçekleştiren kader yüzünden mi? Ama yine de kendimiz için bir rol ararız. Kendimize yeniden ilginç hâle getirmek zorunda hissederiz kendimizi. Neden yapmalıyız bunu? Bunu neden yapmak zorundayız? Belki de kendimizden sıkıldık. İnsan kendisinden sıkıldı mı? Neden böyle? *Şeyler bizimle birlikte gerçek, derin bir can sıkıntısının Dasein'in uçurumlarındaki sessiz siste ileri geri salınıp durduğu bir biçimde mi duruyorlar?* (Heidegger, 77)

Heidegger, temel, derin bir can sıkıntısı dediği kavramla bizim varoluşumuzun derinliğine çekildiğimiz, *Dasein*'in, yani, burada oluşun, dünyada oluşun uçurumlarında salınışını, temel hâlimiz dediği bir varoluş hâlini kast ediyor. "Derin can sıkıntısı, temel hâlimizdir." (Heidegger, 80)

Can sıkıntısı, kaderin kendisine ait bir plandır ve *Dasein* bu planı kabul eder; bu planda yer alır. Bu plana *evet* der. Bu anlamda *evet deyiş*, yani **Nietzsche**'ci *Amor Fati*, kaderi sevmek, can sıkıntısında kaderin gerçekleşme planında işleyen, ağırlığını hissettiren güçlerin etkisine, hükmüne, yankısına *evet* demektir. Can sıkıntısı, bizim onu bir nesne gibi karşımıza alıp derinleştirdiğimiz bir şey değildir. Kaderimiz de bizim seçtiğimiz bir şey değildir. Can sıkıntısı kendi derinleşir; kader kendi gerçekleşir. Bizi derinliğin, kaderin kaçınılmazlığı karşısında, yalnızca kabul edip, evet diyen rolümüzde bırakır. **Heidegger** ilk öğreneceğimiz şeyin ona, kaderin can sıkıntısı olarak kendisini açışına karşı çıkmak değil teslim olmak olduğunu söylüyor. Derinleşen can sıkıntısını karşılar. Onun odasını hazırlar, döşediğini sereriz. Onun kendisine yer açışına yer açarız. Ona yanıt veririz. Derinliğinde yankılanan sesine kulağımızı akort ederek yaparız bunu. Eski bir radyoda daha önce duymadığımız, ama alttan alta çalmakta olan derin bir müziğe, kaderimizin işleyişindeki ritme kulak verir gibi, radyonun toner ayarını kendimizle uyumlu hâle getiririz. İşte bu ayar (*Stimmen*), bizim temel hâlimizdir (*Stimmung*).

diyerek anlatıyor. **Berry**'nin irrasyonelitenin açıklanamayan kökeni olarak tanımladığı varoluşun duyuluşunu, **Demirkubuz**'un bu taşra ıssızlığı ve bunaltıcı sessizliği, sıcağı içinde anlattığı can sıkıntısı deneyiminde görebiliyoruz. Yönetmenin anlattığı hikâyeler öz yaşam öyküleri değiller. Yine de, **Heidegger**'in nedensiz, kökensel can sıkıntısı dediği bir deneyimin varoluşçu derinliği ve akıldışı acısı, **Demirkubuz**'un sinemasındaki tema ve saplantıların, takıntıların, karakterlerin kaderi neredeyse bile isteye kabul edişlerindeki tuhaflığın kökeni olarak görülebilir. **Kader** filminin öncesindeki bu yorumlar, esasen **Kader** için de geçerlidir.

Kader'deki tek müzik de, sanki bir denizin derinliklerine doğru inip, bir düşme duygusuna yavaşça kendini bırakırken hissedilebilecek, meditatif bir kabul edişi, bile isteye kadere *evet deyişi* sürekli anımsatan bir arka plan işlevi görüyor. **Edward Artemiyev**'in derin, yavaş ve gerçekliğin alışıldık telaşının dışından gelen müziği, can sıkıntısı deneyiminin tüm filme yayılan varoluşçu akıldışılığının sesini oluşturuyor. **Kader**'de, yalnızca bir pavyon sahnesinde duyduğumuz türkü dışında, tüm film boyunca aynı müzik, can sıkıntısının yayılışını, zamansal uzanışını hissettiriyor.

Orijinal Travmanın Öncesi, Kaderin Henüz Çizilmediği Andaki Olanak

Uğur'la Bekir'in ilk karşılaşmalarında, Uğur'un Bekir'in dükkânına ilk gelişinde, henüz bu tutku-çile oyunu başlamamışken, başka türlü olabilirliğin olanağı ikisi için de açıktı. Orijinal travma henüz gücünü, etkisini hissettirmiyordu. Uğur'un iddialı beden dili, bu dil oyununu kendi bildiği, beklediği gibi oluşturma çabasını gösteriyor. Filmin açılış sahnesi, Uğur'un kırıtarak yürüyüşünü arkadan gördüğümüz bir sahne. Uğur kameraya döndükten sonra da kırıtarak, seksi askılı bluzu, sakınımsız bir meydan okuyuşla, özgüvenle saçlarını savuruşu, sakız çiğneyişi, umursamaz, rahat bir tavırla halıların üzerine oturuşu, bir kadının bir erkekle oynayacağı bir oyunun işaretlerini taşıyor. Bekir'in uyanmasından sonra Uğur, doğrudan onu baştan çıkartmayı kolayca göze alabileceğini hissettiren bir iletişim başlatıyor. Uğur'un aslında halı almayı hiç düşünmediğini, halılarla ilgilenmediğini anlıyoruz. Bir süre sonra arkasını dönüp, bluzunu kaldırıyor, belini açıyor ve sıcak hissettiğini gösteren, açıkça erotik bir beden diliyle Bekir'le oynuyor. Kameranın karşı açısından, Bekir'in Uğur'un açtığı beline tutkuyla baktığını, güçlü bir şekilde etkilendiğini, uzun süre gözlerini ayıramadığını

görüyoruz. Ama Bekir -rasyonel olarak- söylemesi beklenen hiçbir şeyi söylemiyor. Uğur'un cilvelerine, onu flörte çağıran ayartıcı davetlerinin hiç birine bir erkek gibi, etkin, inisiyatif alan ve oyunu yöneten bir erkek gibi yanıt veremiyor. Bir tür travmayla karşılaşmış, travmatize olmuş gibi, edilgin bir hâlde tutulup kalıyor.



Kader'in başlangıç sahnelerinde, Uğur'un Bekir'in dükkânına dördüncü gelişindeki diyaloga kadar, Bekir'in Uğur'la bir müşteriyle konuşur gibi konuşması sürüyor. Uğur'un, bu filmin sonuna ve *Masumiyet* filminde Bekir'in intiharına kadar, Bekir'e bir erkek gibi davrandığı, onunla, bir kadının bir erkekle kurduğu erotik bir dil oyununu görebildiğimiz sahneler, yalnızca *Kader* filminin bu başlangıç sahneleri... Bekir'in henüz oyuna girmediği, yani henüz varoşlarda yaşayan orta-üst gelir gurubundaki genç bir erkeğin, kendisine cilve yapan çekici bir kenar mahalle dilberisiyle oynaması gereken dil oyununa giremediği, bir travma, tutulma, erteleme ve oynayamama hâlini sürdürdüğü sahneler. Bekir'in edilgin ve rasyonel, normal olarak bekleneni yapmamakta ayak direyen tutulmasının kaçınılmazlığının açıkça görülmediği bir olanak var bu sahnelerde. Bekir'in, güçlü bir erkek gibi Uğur'la iletişim kurabileceği, söz gelimi ona "gel şu dükkânın arka tarafında seviş benimle!" ya da "metresim ol benim!" diyebileceği bir olanağın açık olduğu sahneler... Bekir'in, "Uğur ben seni çok seviyorum ya!" demeyip bir çocuk gibi güçsüzlüğünü gösterdiği, artık Uğur'u hiçbir zaman elde edemeyeceği, zayıf,

yalvaran erkek rolüne girdiğinin anlaşılmadığı sahneler... Uğur'un, zayıf bir erkekle asla birlikte olamayacağı için, Bekir'i bir erkek gibi göremeyeceğinin henüz anlaşılmadığı, Bekir'in yalvaran, çile çektirene kendisini mutlak bir adanmışlıkla gönüllü bir kurban olarak sunan hâlini görmediği sahneler... Bekir'in, Uğur'un gözündeki Bekir'e henüz dönüşmediğinde var olan olasılığın devam ettiği, Uğur için Bekir'in rollerinin nasıl dağıtılacağına henüz belirlenmediği, kaderin çizilmediği bir zaman bu... Kaderin, başka türlü çizilebileceği zamansal bir olanağın açık bir kapıdan görünür gibi belli belirsiz görüldüğü bir zamana ait sahneler... Uğur Bekir'e bir erkek gibi davranma şansı tanırken, Bekir, Uğur'un ilk ziyaretinde düşürdüğü fotoğrafları aldığı anda, çoktan travmanın onu mecbur ettiği çileye, tutulmaya yakalanmış hâlde kalakalıyor. Uğur anlamadan önce kaderinin çizildiğini kabul etmeye başlıyor. Uğur'un fotoğraflarını akşam, ailesiyle yaşadığı evindeki odasında, bir ergen gibi göğsü alçalıp yükselerek incelerken, artık yakalandığı bu hâlin içine girdiğini, Zagor'un fotoğrafını ilk gördüğünde çaresizce heyecanlandığını, annesinin çağrısına yanıt veremediğini görüyoruz.



Orijinal Travmanın Etkisi ve Akrasia

Aristoteles, trajedilerde zayıflığımızın neden olduğu yapamama hâline *akrasia* diyor. *Akrasia*, yapılması beklenen, herkesin yapılmasının rasyonel, normal ve doğru olduğunu düşündüğü, bizim de isteyeceğimiz bir şeyi yapmaya gücümüzün olmayışdır. Rasyonel olanın, yapılması arzulanan, istenen, normal olanın bir türlü yapılamadığı bir tutulma hâli. Rasyonel olanın aslında irrasyonel olanla

düşündüğümüz kadar kolay ayrılmadığını söyleyen **Freud** için de bu tutulma hâli, bir saplanma, yakalanma hâlinin başlangıcı, orijinal bir travmadır. Uğur'un normal, beklendik, rasyonel dil oyununa aynı rasyonel bağlamda karşılık veremeyen Bekir'in yakalandığı bu tutulma hâli, onun orijinal travmasının başladığı andır diyebiliriz. Bekir, bu andan sonra, hiçbir zaman bu yakalandığı tutulmayı aşamayacaktır. Bunu aşma saplantısıyla zorlanacak, yazının son bölümünde göreceğimiz gibi, hiç travmatize olmamış olduğu bu başlangıç anına yeniden dönmeye ve oyunu ilk başladığı anda değiştirmeye çabalayacaktır. Bir yaranın bizi travmatize etmesinden sonra, **Freud**'un *post-travmatik kompulsif* tutum dediği, orijinal travmayı yaşamamış gibi olma olanağını yakalamak için geri dönüş, yineleme anlarında, zamansal bir uçurumun kıyısına doğru uzanacaktır. Ama her seferinde uçurumun baş döndürücü çekimine karşı güçsüzlüğün sarhoşluğuna teslim olacak, bile bile içine kayacaktır. Bekir bu oyunun sonunda, yaşam arzusundan daha kökensel ve güçlü ölüm arzusuyla yüzleşmeyi artık erteleyemeyecek, **Kader**'in son sahnesinde söylediği gibi “*onun da bir gururu var!*”dır ve aşağılanmayı daha fazla taşıyamayacaktır. **Masumiyet**'te, ölüm arzusunun gücüne boyun eğerek, hep denediği, hep yenildiği oyunun değişmeyeceğiyle yüzleştiği, bir pezevenge göre bile fazla aşağılandığı bir anda, kafasına sıkacaktır.

Filmin Kader Anı, Orijinal Travmanın İlk Fark Edilişi

Uğur'un, Bekir'in bu tutkusunu ve zayıflığını anladığı sahne de oldukça dramatik... Uğur dükkânda Bekir'e cilve yapıp şakalaşmayı sürdürürken, onun beklendik, rasyonel bir karşılık vermediğini gördüğünde şaşırıyor. Ona, “*Ya sen ne mahcup çocuksun böyle ya!*” diyerek onu flörte katılmaya davet ediyor. Kamera Bekir'e döndüğünde, onun başını eğip bir şey söylemediğini görüyoruz. Sessizce başını öne eğiyor. Uğur'a bu flört hafifliğinden çok daha derin, çok daha güçlü, ağır ve onu ele geçirmiş bir tutkunun etkisiyle bakıyor. Hatta göz göze bile gelmeden, başını sessizce öne eğerek bekliyor. Sözgelimi, Uğur'un Bekir'in arkasından dolaşıp, onu şaşırtarak sessizce yaklaştığı ve birden hafifçe bağırarak arkasından ittiği anda, Bekir de kaskatı kesilmiş bedeniyle hiçbir karşılık vermemek yerine ona sarılsa, Uğur'u kendisine çekse, rasyonel, beklendik davranmış olacak. Böylece yakınlaşmış, bir flört oyununu oynamış olacaklar. Ancak Bekir hiçbir tepki vermeden ve konuşmadan, Uğur'a tutulup kalmış bir donuklukla bakıyor yalnızca.



Kaderiyle karşılaşma anında mutlak bir edilginlikle kalakalıyor. Uğur'un "Neyse, sen sahiden benim gelmemden hoşlanmadın, neyse, ben gidiyorum; hoşça kal!" diyerek kapıya yönelmesinden sonra kamera, 180 derecelik sert bir kesmeyle Bekir'in yüzüne odaklanıyor. Bekir'in yüzünde üzgün, istediğini alamayacağını bildiği için ağlamaklı, çocuksu bir mahcubiyetle, bir talepte bulunuşun hafif beklentisini görüyoruz. Uğur'un arkasından bakarak dükkândan çıkışını izliyor; ancak Uğur çıkmadan hemen önce "Uğur!" diye sesleniyor. Yalnızca adını söyleyerek **Levinas**'ın mutlak edilgenlik ve teslimiyetle, bir tür de hazla içinde kaybolduğumuz, bize çile çektirecek olana sesleniyor.² Bu çocuksu ve zayıf talep, tam da böyle olduğu için, zayıflığını ayan eden bir erkeği erkek olarak göremeyecek bir kadının sert, güçlü geri çevirişine mahkûmdur. Bekir'in **Masumiyet**'teki 10 dakikalık unutulmaz monoloğuna ve sonra da intiharına kadar, bu tuhaf, acı veren arzusu, beklentisi, bir haz biçimi olarak acıyı arzulayan yönelimi sürecek... Bu, Bekir'in zayıflığını, kendisi için kötü olacağını bilse de seçerek girdiği, ele geçiremeyeceğini arzulama, talep etme oyununu ilk başlattığı, orijinal, kökensel

² **Dostoyevski** de bu tuhaf, acı veren hazzı şöyle tanımlıyor:

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

bir başlangıçtır. Uğur Bekir'in seslenişi üzerine, "Ne var?" diyerek yanına geliyor. Kamera, Bekir'in sessiz ve talepkâr, beklenmedik, istenmeyecek, tuhaf bir şeyi arzulayan, uman, bekleyen bir çocuğun neredeyse sızlanan, ağlayarak bakan ifadesine odaklanıyor. Daha sonra kamera yine sert, 180 derecelik dönüşle Bekir'in yanına gelen Uğur'un yüzüne odaklanıyor. Uğur'un Bekir'e bakarak onun konuşmasını bekleyen yüz ifadesini bir kez de, kameranın 90 derecelik karşı açıyla ikisini karşı karşıya gösterişiyle görüyoruz. Kamera tekrar Bekir'in yüzüne dönüyor ve karakterlerin kaderlerinin belirlendiği orijinal travma anını, tüm filmin kırılma noktasını bize gösteriyor. Bekir birden olanca zayıflığıyla, neredeyse ağlamaklı bir tonlamayla, yalvarır gibi, yüzüne yere eğerek, "Ben seni çok seviyorum!" diyor.

Demirkubuz sinemasında kamera genelde sabittir ve bir tür soğukkanlı nesnellikle bizi olup biteni uzaktan izliyor duygusuyla bırakır. **Kader**'in öncesinde kameranın sert kesmeler yapmadığını, izleyiciyi bir tür mesafede tuttuğunu biliyoruz ancak **Kader**'de, hem çekimler daha çok sayıda mekânda yapılıyor hem de kamera daha hareketli. Bekir'in bu sözleri söylediği sahnede de kameranın, yeniden Uğur'un yakın plan çekimiyle yüzüne odaklandığını, Uğur'un yüzünün biraz da abartılı bir şaşkınlıkla, beklenmedik, umulmadık, rasyonel olmayan bir tutkunun derinliğiyle sarsıldığını görüyoruz. Uğur uzun uzun, bu derinliğe ve zayıflığın, edilgenliğin aşikârlığına inanmak istemezmiş gibi, gerçek olamayacak kadar tuhaf, irrasyonel bir teslimiyete inanamayan bir şaşkınlıkla bakıyor.



Bekir'e artık bir erkek gibi davranamayacağını, Bekir'in oyuncu bir flörtle, beklendik, rasyonel bir genç erkek gibi bir oyuna giremeyeceğini anlıyor. Uğur, onun çok daha güçlü, derin, yerine mihlayın bir çiviyle çakılmış gibi kökensel bir

travmaya yakalanmış olduğunu, Bekir'in yüzünü yakından, yukarıdan aşağı uzun uzun süzen bakışlarıyla anlıyor. Yakın plan çekimle biz de bu duyguyu güçlü bir şekilde hissediyoruz. Uğur, hiçbir şey söylemeden, Bekir'in vurgun yemiş gibi kala kalmışlığına bakarak, yavaşça, "Anladım!" der gibi başını öne eğiyor; arkasını dönüyor ve dükkândan çıkıyor.

Kader'in Kültürel Özgünlüğü, Absürt

Çelişkili gibi görünse de, aslında burada da bir tür hazza yönelmişlik söz konusudur. Bile isteye kaderini seçen trajik bir kahramanın - ya da daha doğrusu, İzmir'in taşrasındaki varoşlardan, orta-üst gelir gurubundan melankolik bir lümpenin - kaderini anlayarak onu sevmesi, ona razı olması, usul usul başını eğerek yürümesi de bir tür hazdır. *Akratik* yöneliminin bedelini anlamış, kendisini yinelemeye zorlayan travmasını sessiz sakin duyarak kabul etmiş Bekir için de bu böyledir.



Thomas Hobbes'a göre insanın absürt olma ayrıcalığı vardır. *Kader'deki* karakterlerin farkında olarak, bile bile kaybedişleri absürt insanlık hâllerinden biridir. Kaderini bile bile yaşamak, çileyi kabul etmek ve çile çektirene adanmışlık, zayıflığın farkında olmak, yaşamı sanata yaklaştıran bir normal dışılık, absürtlük ortaya koyuyor. Sanat, tam da bu absürtlüğü problematik hâle getirdiğinde insana dair ilginç şeyler söyleyebiliyor. Aslında, *Yazgı'da* Musa'nın hâli de; Bekir ve o öldükten sonra *Masumiyet'te* yerine geçen, Uğur'un sevgilisi Zagor'un kendi

hapishane arkadaşı Orhan olduğunu anlayamayan Yusuf da; *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in sinsi planlarını kendisine "*Kader işte!*" diye açıklamasından sonra onu öldüreceğine intihar eden İsa da; Uğur'un sessiz kızı Çilem de absürt birer masumiyet örneğidirler. Bu hikayeler, Türkiye'de alt kültürün, düşük gelirli, düşük sosyal statülü insanın masumiyetlerini yitirmeden kötülükle, acıyla ilişkilerinin absürt hikayeleridir. İnsanın başına gelenlerin absürtlüğünü olması gerekenmiş gibi kabul edişi, güçlü bir melodram özelliğidir.

Demirkubuz sineması bir bakıma çilenin normalleşmesinin, insanın bunu **Nietzsche**'nin gönüllü kaybedenler dediği gibi kabullenişini, bu kabullenişin absürt ilginçliğinin sanatını yansıtır. Filmlerindeki yinelemeler, Yeşilçam filmleri seyreden karakterlerin Türk sinemasına selam gönderişleri klasik melodram unsurları gibi görünse de, **Demirkubuz**'un sineması Yeşilçam'dan ayrılan, kendi özgün öyküsünü ve sinema dilini, söz ettiğimiz absürtlüğün anlatısıyla ayırt edici biçimde ortaya koyar. **Zeki Demirkubuz** da bir söyleşide, kendi sinemasının ayırt edici özelliğini anlatırken şöyle diyor:

Ben kriterlerimi koymak istiyorum. Bu kriter de şu: Benim için sanat maneviyatın ta kendisi. Kısıtlamaları olan keyfi özgürleşmeler yerine çileyi esas alan, anlatılmayanın peşinde olan şeydir sanat. İnsanların aklına, klişelerine, bilgilerine değil insanlık durumlarına yönelen; güçlü yanına değil zayıf yanına yönelen, itirafkâr bir şey. (Öztürk, 158)

Sonuç Yerine: Kader'in Dilinin Özgünlüğü

Bekir'in, yukarıda alıntıladığımız konuşmasında kaderiyle yüzleştiği o kırılma anında, kaderin kapısının önünde orijinal travmaya bütün bütün teslim olmayı seçeceği, artık kendisine verilen rolün ötesine geçmeyi hayal edemeyeceğini anlayışı da böyle bir kabul edıştır. Uğur da artık, Sinop'ta, bağırarak, "*Hiç gururun yok mu lan senin!*" diyerek aşağıladığı Bekir'in tutkusunu anlıyor. Hasta çocuğunun ilaç torbası elinde, her şeyi bırakıp, hiçbir zaman elde edemeyeceği tutkusunun peşine düşmesinin irrasyonel gücüne bir tür saygı bile duyuyor. Bekir'i dinlerken sarsıla sarsıla ağlayarak, bu kökensel, her türlü rasyonel haz ve normal örüntüyü aşan gücü bize duyurur.³ Bekir'in, İzmir'deki pavyon kapısında olduğu gibi,

³ Anımsama ve yineleyerek geçmişi geri çağırma burada, haz ilkesinden daha güçlü bir arayışın, **Freud**'un ölüm arzusu dediği, en az haz ilkesi kadar güçlü bir arayışın etkisindedir. Ölüm arzusu, haz ilkesini aşan bir orijinalliktedir çünkü haz ilkesinin temelini oluşturan ayırımın henüz oluşmadığı, henüz benliğin ve cinsel arzuların ayrışmadığı bir kökenselliktedir.

uzaktan ama güçlü bir adanmışlıkla seyrettiği Uğur'u, yine bile isteye yenildiği tutkusuna kendisini bütün bütün adanmış ve artık geri dönülmez bir köprüden geçmiş hâlde, kendisine yaptığı kötülüğün farkındalığıyla bir kez daha seyreder. Açık kalan kapının dışından izlediğimiz bu sahneyle, **Kader** sona erer.



Kader'de önemli olan, psikanaliz, trajedi, fenomenoloji gibi tümüyle batıya ait kültürel kodların, tüm bu batılı söz dağarcığının, hem Yeşilçam'la ilişkisini sürdürüp hem de klasik bir Yeşilçam melodramındaki gibi sarkmadan, klişelere ve arabeske bulaşmadan kendi dilini oluşturması ve bu dilin Türkiye'nin kültürel kodlarıyla çok uyumlu kullanılabilmesidir. Bekir'in sessiz kabullenışı kadar, babasının çay içişinden okey oynayan arkadaşlarının argolarına, hayal kırıklığının elde söndürülen sigarayla sembolize edilmesine, Uğur'un ailesine, Uğur'un annesinin Cevat'a küfürlerine, kardeşinin mağduriyetine kadar sahiciliği ve kendine özgü dili sürdürebilen bir filmdir **Kader**. Turgutlu'da kasabanın can sıkıcı atmosferi, İzmir'de Kahramanlar'daki pavyonların, eski otellerin varoşlarda yaşayanlar için kıyısına tutunulan büyükşehir havası, tutunamamışların, kaybedenlerin sahicî diyalogları, Zagor'un adamının Bekir'i ayağından vururken gördüğümüz beden dili... Bekir'in, beyaz ceketiyile, Uğur'un çalıştığı pavyonda takılırken gördüğümüz *artist* hâlleri, *Yalan Dünya* türküsüne eşlik ederken hayatından memnun, esas kızın sevgilisiymiş gibi kendisini kandırışları... Hep bu dilin parçalarıdır. Küfürler, meydan okumalar, delikanlılığın kendilerine özgü, yazılmamış kurallarının sertliği, karakterlerin zayıflıkları, saplantılı tutkuları ve adanmışlıklarıyla son derece uyumlu biçimde iç içe geçmiş bu dilde... **Kader**'in özgünlüğü, Türkiye'nin kendisine özgü alt, *underground* kültürünün olanca

gerçekliğiyle yansıdığı bir dili oluştururkenki gücünde... Bütün bunlar Bekir'in zayıflığının aksine, **Kader**'in Türk sinemasında en güçlü örneklerinden sayılmasına, **Zeki Demirkubuz**'un da gerçek bir *auteur* yönetmen olmasına neden oluyor.

Kaynaklar:

- Berry, Chris. *Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında*, çeviren Baş, Belma., Öztürk, Ruken. *Kader* içinde, sayfa, 19-25.
- Critchley, Simon. *Ethics, Politics, Subjectivity*, Verso Press, Londra-New York, 1999.
- Davidson, Donald. "Paradoxes of Irrationality", *Problems of Rationality* içinde, Clarendon Press, Oxford, 2004.
- Dostoyevski, F. Mihayloviç. *Yeraltından Notlar*, Adam Yayınları, İstanbul, 1985.
- Sigmund, Freud. *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*, çeviren Babaoğlu, Ali. Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- Jameson, Frederick. *Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar*, Öztürk, Ruken. *Kader* içinde, sayfa, 15-19.
- Heidegger, Martin. *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World-Finitude-Solitude*. çev. William Mc-Neill ve Nicholas Walker, Indiana University Press, 1995.
- Karaca, Bengisu N. *İdeal İyiliğin Yolu Kötülüğü anlamaktan Geçiyor*, söyleşi, Öztürk Ruken, *Kader* içinde, sayfa, 153-159.
- Möller, Olaf. *Türk Yönetmenin Sert ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık*, çeviren Emirgil, Nur. Öztürk, Ruken. *Kader* içinde, sayfa, 26-30.
- Öztürk, Ruken. *Kader*, Dost Yayınları, Ankara, 2006.
- <http://zekidemirkubuz.com> ([link](#))
- Özgüven, Fatih. "Kader", Radikal, 16.11.2016 ([link](#))
- Kacakkova. "Kader", Zeki Demirkubuz" ([link](#))

KOCA DÜNYA: BİR MASAL EVRENİNDE YOLLARINI VE BABALARINI BULAMAYAN ÇOCUKLAR*

Süheyla Tolunay İşlek

Hakikat ve Kurgunun Çift Yönlülüğü:

Her hakikat bir kurgudur.

Lacan¹

Türkiye Sinemasında fantastik öge kullanımı genel olarak kabul gören bir yaklaşım değildir. **Reha Erdem** ise ilk filmi *A Ay*'dan (1988) beri gerçekçi sinemanın tam tersini yapmaya çalışmakta, plastik denilen, gerçekçi olmayan bir sinema evreni oluşturmaya çalışmaktadır. Yaptığı bir röportajda **Reha Erdem**, gerçek olan ama gerçekçilikle kendi ürettiği anlamıyla ilişki kurabilen bir sinemanın peşinde olduğunu ifade etmektedir.² **Oscar Wilde**, sanatın hayatı kopyalamak yerine yeniden yaratması gerektiğini söyler. **Reha Erdem** sineması da bu anlayıştan yola çıkarak her filminde montaj ve ses kurgusu vasıtasıyla günlük yaşamda kopyaları bulunmayacak, kendine has gerçeklikler yaratmaktadır. Bir *auteur* olarak tüm kurallarını kendisinin koyduğu sinemasında rüya ve masal evrenleri vasıtasıyla izleyiciye de hayal dünyasının kapılarını açar ve onları düşünmeye, yarattığı sinematik evrenlerde kendilerini bulmaya yöneltir. “Et, kemik, yağ, sınır”den ibaret insanoğlunun yaşadığı bambaşka hayatları gösterirken bu hayatların sadece nesnel olgulardan değil; rüyalar, hayaller ve fantezilerden de oluştuğu gerçeğini de izleyiciye hissettirir. Zira her gerçekliğin içinde bir miktar kurmaca ve her kurmacanın içinde bir miktar gerçeklik yok mudur? **Zizek**, gerçeklik ve kurmacanın iki zıt alan olmadığını, kurmaca ve fantezinin daima

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2017 – Üçüncülük kazanan yazı.

¹ Clero, Jean Pierre. *Lacan Sözlüğü*, Özge Soysal (Çev), İstanbul: Say Yayınları, 2011

² Yücel, Fırat. *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2009

“gerçekliğin” içinden geçtiğini söyler.³ **Reha Erdem** filmleri de gerçeklik ve kurmacanın iç içe geçtiği, anlamın bu şekilde oluştuğu filmlerdir.

Reha Erdem filmografisindeki filmlerin bir yapboz oluşturduğunu varsayarsak **Koca Dünya** (2016), anlatı ve anlatım itibariyle tam da **Jin** (2013) ve **Hayat Var** (2008) arasındaki boş parçayı doldurabilecek bir yapıya sahiptir. Zira bu üç film, hem konu hem de anlatım yapıları açısından birbirlerine çok benzer özellikler gösterir. Üç filmde de büyüme sancısı çeken, babalarının yokluğunu hissedilen ve hayatta kalmaya çalışan kızların hikâyeleri anlatılır.

İçerisinde ikili karşıtlıkların hiçbirini barındırmayan **Reha Erdem** filmleri, sadece hayal-gerçek ikiliğine karşı çıkmakla kalmaz; çocuk-yetişkin, kır-kent ikili karşıtlıklarının da dışına çıkıp birçok açıdan çift yönlülük oluşturmaya çalışır. Bu yazıda **Koca Dünya** filminin bu çift yönlülüğü oluşturan yapıları (kurgu, oyunculuk, ses) *auteur* kuramı çerçevesinde incelenmeye çalışılacak.

Gerçeğin İçine Kurgu ve Ses ile Süzülen Hayal:

2016 yapımı **Koca Dünya** filminde **Reha Erdem**, yetimhanede büyüyen ve birbirlerini kardeş belleyen iki gencin, Zuhale ve Ali'nin, yetimhaneden ayrıldıktan sonraki zorlu büyüme hikâyelerini anlatır. **Koca Dünya**'da fantezi ve gerçeklik arasında bağ kurmak için prolog'dan itibaren ses ve kurgunun birleşik kullanımından yararlanır. Film bir ön söz (*prolog*) ile başlar.



Proloğun başında kentle kır arası arafta kalmış bir mekân görürüz. Alacakaranlıkta, ardında sıra sıra dağ silüetlerinin olduğu fabrika bacaları, bir

³ Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten B., *Filmlerle Sosyoloji*, Metis Yayınları, 2008

sürüye dâhil olmayan yalnız bir koyun, çalışmaya başlayan bir motor sesi kırdı mıyız, kentte miyiz diye sordurtur. Aniden başlayan “Baba” feryatlarının kaynağını ise ışığı yanan kulübedeki bir kız çocuğu sansak da bu tahminimiz yanlış çıkar. Bir sonraki karede anlarız ki sesin kaynağı bir kız çocuğu değil, bu sesi zihninde duyan, çocukluktan yetişkinliğe geçmeye çalışan bir delikanlıdır. Ustasının tokatıyla bir anda irkilen delikanlının hayali, giriş parantezini ve kendisini göremediğimiz gerçeğe sızan bir hayaldir. Duyulan ses ise yalnızca bir “Baba!” feryadıdır. Bu tek “Baba” sözcüğü hem kızın hem de delikanlının babalarından dilediği bir yardımın ses bulmuş hâlidir.

Zira üst ses (*voice-over*) işlevi üstlenen feryadın kaynağı kız çocuğu olsa da üzerine düştüğü görüntü delikanlıdır. Bir Baba’yı can havliyle yardıma çağırın bu ses, Ali’nin marangozhanedeki ustası tarafından sert bir şekilde kesilir. Babasız bir çocuğa babalık görevi üstlenmesi beklenen usta, yönetmenin seyirciyeye duyurduğu yardım çığlığını duymaz. **Reha Erdem**, izleyiciye daha ilk kareden itibaren hayal ile gerçek âlemlerinin birbirine geçeceği bir kurgu izleyeceklerinin sinyallerini verir. Sonraki karede gördüğümüz marangoz aletleri, usta ve işçi çocuk bilgisiyle birleşince buranın bir tamirhane olduğu anlaşılır. *Set-up* ile başlayan *prolog* daha ilk dakikasından arafta kalan mekânı, hayal ve gerçek arasında kalan delikanlıyı böylece tanıtmış olur.



Proloğun devamında, Ali’nin iş yeri tanıtıldıktan sonra Ali’nin çeperinde yaşadığı İstanbul, imge ve seslerle tanıtılır. İstanbul da tıpkı tamirhane gibi zıtlıkların bir arada olduğu bir mekân olarak sunulur. Ali, ıslıl ıslıl parlayan İstanbul’a, aralarına giren yakın çekim kocaman bir karanlık bina nedeniyle uzaktır ve izbe bir sokakta,

izbe bir binanın önünde durup, umutsuzca kardeşinden gelecek telefonu bekler. Mekân olarak arafta kalmanın iyi bir örneği olan tek bir kadraj bize ikiyüzlü İstanbul'un iki zıt yüzünü de sinematografik olarak gösterir.

Üçüncü mekân olarak ise Zuhâl'in evlat olarak verildiği ailenin yaşadığı ev tanıtılır. Evin içine alınmayan Ali, bir şeylerden şüphelenmekte, ama tam olarak bilememektedir. Baba tarafından evin dışına itilen Ali, apartman boşluğunda karanlıkta kalır. Yüzünün sadece yarısını aydınlatan ışık kullanımı Ali'nin kısmen aydınlandığını ama genel olarak karanlıkta, bilgisiz kaldığını gösterir. Onu karanlık bir gerçek karşısında karanlığa iten ise kardeşinin üvey "baba"sıdır.



Ali, motoruna binip üç arkadaşıyla paylaştığı bekâr odasına dönünce yaşadığı mekân da izleyiciye tanıtılmış olur. İzleyici olarak biz de Ali de hem bilgi eksikliği (*unrestricted narration*) hem de karanlık gerçekler nedeniyle karanlıkta kalırız. Şiir okuyan bir sesin oluşturduğu ses köprüsü Ali'nin karanlıkta kaldığı sahneyi bir otel odasına bağlar ve böylece *prologdaki* son mekân da tanıtılmış olur. Şiir, ileriki dakikalarda karşılaşacağımız ümitsiz sahneleri fısıldar gibidir:

Geceyi gündüz yerine koyuyorlar.

Işık karanlığa yakındır diyorlar

Eğer ahireti evim diye bekliyorsan

Eğer bak yatağımı karanlığa serdiysen

Eğer çukura babamsın sen diyorsan

Eğer kurda anamsın, kardeşimsin diyorsan

Öyleyse benim ümidim nerde?

Filmin gidişatını belirleyecek ve belki de filmin tek *prop*'u olan el bıçağı yakın çekim gösterildikten sonra ailenin ayakkabıları da yakın çekim gösterilir; ayakkabılar görsel olarak sahipsizdir ve birkaç dakika sonra sıçramalı kesmenin ardından mecazi anlamda da sahipsiz kalacaklardır. Reha Erdem'in kullanmayı tercih ettiği bir kurgu ögesi olan sıçramalı kesme, cinayet sekansını yarıda keser ve otoban sekanslarına geçilir. Motora binmiş Ali ve Zuhal adeta yeşil ve zehirli bir dünyadan kaçarken bir anda siren seslerini duymaya başlarlar. Bu sesin, önce öykü dünyasına ait olduğunu (*diegetic*) sanırız. Ancak uzun bir süre etrafta hiçbir polis arabası görmeyiz ve bu sesin yönetmen tarafından seyirciye gelecek tehlikelere hazırlıklı ol mesajı olduğunu anlarız. Polis sirenine ek olarak öykü dünyasına ait olmayan (*non-diegetic*) hüzünlü bir fon müziği başlar. Siren sesinin yerini ise hızlı araba sesleri alır. Polis tehlikesi ortadan kalksa bile bir süre sonra başka talihsizliklerin olacağı uyarısıdır bu ses. Bir süre sonra yukarı kaydırma vasıtasıyla iki çocuğu otobanda gittikçe küçülen silüetler olarak görürüz.



Hızla yukarıya kayan kamera çocukların karanlık geleceğine işaret eden simsiyah bir gökyüzü gösterir. Kısa bir boş kadrajdan sonra film müziği eşliğinde filmin jeneriği akmaya başlar ve asıl film (*film proper*) başlar. Kamera, *proloğun* bitiş şekliyle simetri oluştururcasına bu sefer gökyüzünden yeryüzüne kaydırmalı çekim yapar. Ali, Zuhal'i kurtarmış ve beraber kaçmışlardır. Geldikleri nokta masmavi bulutlarla insana umut verdiği bir yermiş gibi gösterilmeye başlansa da kameranın sabitlendiği nokta izbe ve terk edilmiş bir benzin istasyonudur. Yönetmen kaydırmalı çekim öncesi başladığı mavi bulutlu özgür gökyüzü görüntüsünü, kamera hareketinin ilk sabitlendiği yer olan benzin istasyonu ile eşitlemiştir.

Buradan da bu mekân için ne kadar yıkık dökük olsa da çocuklar için kaçıp sığındıkları bir vahaya, birbirlerine kavuştukları bir kurtuluş yerine vardıkları anlamı çıkarılabilir.

İstanbul'dan uzaklaşıp bir kasabaya geldiklerinde, hareketli kameranın sabitlendiği yerde büyük bir heykel görülür. Çocukları küçücük, heykeli ise oldukça heybetli gösteren bu kadraj izleyiciye kasaba hakkında ipucu verir. Ön plandaki nesnenin mecazi anlamını arka plana yapıştırdığımızda; öndeki heykel gibi arkadaki kasabanın da taşlaşmış olduğunu ve kalpleri taşlaşmış insanların bu gençlere acımayacağını anlayabiliriz.



Hayalin Gerçeğe Karıştığı Orman Sekansları:

Koca Dünya filminde İstanbul ve Kırklareli şehir sekansları hayali bir masal âlemini yansıtmaktan uzaktır. Oysaki Zuhâl ve Ali'nin sığındıkları orman sekansları ilk başta koruyucu, kollayıcı yanıyla bir masal âlemini andırır; fakat zaman geçtikçe tekinsiz ve korkutucu görüntüsüyle izleyiciye bir kâbus izlemiş izlenimi verir. Zira orman Zuhâl'in bakış açısı çekimleriyle gösterilmese de onun ruh haline göre değişkenlik gösterir. Örneğin orman, Zuhâl ve Ali'nin ormana ilk çadır evlerini kurdukları, kendilerine Mimi ve Kumkum isimlerini taktıkları, buldukları sahipsiz sandala bindikleri, balık tuttıkları sekanslarda hep ışıllı ve kucak açıcı görünür. Fakat Zuhâl'in kendisini yalnız ve korumasız hissettiği zamanlarda orman da loş ışık, baykuş ve kurt sesleri eşliğinde tekinsizleşir. Bu

açından yönetmen Tarkovskivari bir şekilde ormana, Zuhal'in hislerini ses ve imgelerle izleyiciye yansıtmaya görevi verir diyebiliriz. **Koca Dünya**'daki orman bir yandan **Solaris** (Andrei Tarkovski, 1972) filmindeki gezegene benzer; diğer yandan da Zuhal **Antichrist** (Lars von Trier, 2009) filmindeki isimsiz kadın gibi ormanla bütünleşir.

Orman sekanslarının başlangıcında üst açıyla izlenen ormana giriş yolları, küçük mavi göller ve doğal ışıkla aydınlanmış yemyeşil ağaç manzaraları, kuş cıvıltıları eşliğinde ormanı masalsi bir mekân olarak göstermeye başlar. Kamera ormanın derinliklerine doğru ilerledikçe ağaçlar sıklaşır, ışık azalır, kuş cıvıltılarına baykuş sesleri eklenir. Sonraki sahnelerde yönetmen, çocukları, ormanda saklanacak bir yer ararken çalılar tarafından sınımsız sarılmış olarak gösterir. Çalılara olan yakın çekim gittikçe arttırıldıkça izleyici de çalılar tarafından yutuluyor hissine kapılır. Bu noktada izleyici çocukların ormanda zorlu bir hayatta kalma mücadelesi vereceklerini anlar. Zaten bir sonraki sekansta **Florent Herry**'nin sinematografisi çalılar hapishane çubukları, çocukları da hapsedilmiş ve kapana kısıtılmış gibi gösterir.



Bu sekanstan sonra yönetmen ani bir kesme ile filmde birçok kereler göreceğimiz bir yılanı yakın çekim gösterir. Yılanın kendisi her ne kadar çocuklar için ölümcül olmayacaksa da, araya sıkıştırılmış (*insert*) yılan sahnesi oldukça semboliktir ve ormanın çocukları nasıl zehirleyip hasta edeceğinin habercisidir. Ali, karşı kıyıya bakmaya gittiğinde yalnız kalıp korkan Zuhal ve uzaklaşan Ali'nin görüntülerinin ardından yılanın yapılan kesme, çocukların birbirlerinden ayrı kaldıklarında tehlike altında olduklarını imgesel olarak izleyiciye gösterir. Beraber

karşıya geçerlerken güneş ışıkları artar, tehlike azalır, yılan görünmez olur ve evini sırtında taşıyan bir kaplumbağa da onlara eşlik edencesine suya girer. Filmde yılanlar aracılığıyla oluşturulan yanlış beklentiler (*false expectations*) anlatıda (*narrative*) dile getirilmese de anlatımda (*narration*) seyirciye, ölümcül tehlike hissini çok açık bir biçimde aktarır.

Kamera, çocukların içinde yaşayacakları barakayı izleyiciye gösterirken devamlı duyacağımız film müziği ve *diegetic* hayvan sesleri de duyulmaya başlar. Gece karanlık çöktüğünde kurt ulumaları, baykuş ve yırtıcı kuş sesleri eşliğinde ormanın korkutucu yüzü ortaya çıkar. Fakat iki kardeş kamp ateşi ışığının kaynaklık ettiği ışık havuzunda birlik ve beraberlik içindedir ve beraberken hiçbir tehlike onlara yaklaşamaz. Ancak ayrı ayrı gösterildikleri kadrajlarda etrafları simsiyah ve tehlike doludur. **Reha Erdem**, kurgu ile gerçekte olmayan bir dünya gösterse de yeni kurduğu dünya, gerçekliğin tüm ipuçlarını barındırır ve hatta izleyiciye de tehlikeleri sezdirir. Örneğin ilk panayır sekansında çarkıfelek oynayan Ali'ye "iflas" gelir ve bu çekim izleyiciye mecazi anlamda da bu panayırın Ali'yi iflas ettireceğini gösterir. Falcı kadın, tamirci adamın falına bakarken bu sefer ses kurgusu iş başındadır. Falcının tamirci için söylediği sözler, Ali'nin üzerine düşer ve açıklamalı üst ses işlevi görerek Ali'nin geleceğini tarif eder. İzleyici de bu şekilde Ali'nin biriktirdiği parayı ve güvenli bir geleceği kaybedeceğini anlar.

Filmde ses kullanımı seyirciyi uyarma işlevinde ve yapaydır. Masalsı havayı arttırmak için kullanılan kapatıcı müzik dışındaki polis sirenleri, motor sesleri montajda toplanılmış *non diegetic* sesler. **Hayat Var**'daki sürekli çalan siren sesleri ve **Jin**'deki hiç susmayan bomba sesleri gibi ses bantlarına sonradan eklendikleri için yapay sesler. Bu seslerin seyirciyi rahatsız etme, uyarma ve filme dalıp gitmelerine engel olarak, görüntüleri sorgulatma işlevleri var. Panayırdaki arabesk müzikler de uzun sekans planlar eşliğinde üst ses görevi görerek yaratılan dünyayı tanıtır. Ancak bu filmdeki arabesk müziğin sözleri çok çilekeştir ve **Hayat Var**'daki gibi umut vaat etmez.

Büyüme Zorunda Bırakılan Çocuklar:

Reha Erdem'in bütün filmlerinde bir büyüme meselesi var. **Koca Dünya**'da da karakterler ne tam olarak çocuk ne de yetişkinler. Yetişkin olmaya zorlanan, arafta kalmış Ali ve Zuhale aslında çok yalnızlar ve sevgisizlik içinde büyüme sancısı çekiyorlar. Ali, kardeşini kurtarıp, onun için ekmek parası kazansa da manevi

anlamda ona destek olmayı beceremez; zira kendisi aslında hâlâ büyüyememiş bir çocuktur. Zuhâl her ne kadar savunmasız ve yardıma muhtaç görünse de tek başına ormanda var olmayı bir süreliğine başarır, panayırdaki Ali'nin anlayamadığı tehlikeyi hisseder ve Ali'yi uyarır. Ancak bir süre sonra yalnızlığını ölmüş bir kadının elini tutarak, arada sırada gördüğü keçi ile konuşarak geçirir. Film bu noktadan sonra hayalle gerçek arası bir kâbusu aktarmaya başlar.

Dolandırıldığını anladıktan sonra ormana kardeşinin yanına dönen Ali, perişan bir hâlde hastalanan kardeşine yardım etmek için çok geç kalmıştır. Zira Ali panayırda ve işte iken Zuhâl ormanda tek başına kaldıkça ormanla bütünleşir ve ormanı canlı bir karakter olarak algılar. Onun bu canlı orman fantezileri artarken, sinematografi, renk kullanımı ve ses efektleri sayesinde bu fanteziler adeta gerçekliğin içine yerleşirler ve böylece izleyici için de inandırıcı hâle gelirler. Ormandaki hayvanların yakın çekiminden karanlık ormandaki ağaç dallarıyla bütünleşmiş Zuhâl'in çekimine zincirleme ile geçilir. Böylece fantezi ile gerçeklik arasındaki ayırım izleyici için de giderek belirsizleşir.



Gerçek ve hayal arasında gidip gelen Zuhâl bir yandan da ölümle hayat arasında gidip gelmektedir. Yönetmen Zuhâl toprağın üzerinde yatarken, can çekiştiğini anlatmak için Zuhâl'in üzerine nabız gibi atan, yanıp sönen titrek bir ışık üzerine düşürür. Gerçeklikle bağı gittikçe zayıflayan Zuhâl, hayal mi gerçek mi olduğu tam anlaşılamayan keçiye “Baba! Baba geldin mi” demektedir. Ali işten ayrılıp tamamen ormana döndüğünde ise orman daha da karanlığa bürünüp tekinsizleşir ve iki çocuk bindirme (*superimposition*) ile ormanın içinde erirler.



Sonuç Yerine: Can Evimizdeki İsyân: Baba!

Film, baba feryatları ile açılıp yine baba feryatları ile açık uçlu olarak biter. Ali, Zuhâl'i hastaneye getirdiğinde şehir seslerini, sirenleri tekrar duymaya başlarız. Artık Ali için beklenen son gelmiş gibidir. Yönetmen ses kurgusuna ilave olarak onu, hastane parmaklıkların ardında gösterir. Filmin kapanış sekansında hastane önünde elinde Zuhâl'in ayakkabısı ile ağlayan Ali, hayal mi gerçek mi olduğunu anlayamadığımız bir keçiye *"Baba! Biz buradayız baba!"* diye seslenir. Keçi ise arkasını dönüp gider. Filmin son sekansının gerçeklik mi fantezi mi olduğu konusunda kesin bir şey söylenemez. İki alan tamamen belirsizleştirilir; böylece gerçeklik mi fantezi mi sorusunun yanıtı izleyiciye bırakılır.



Toplumun en küçük birimi olan aile kurumunun duvarları ardında sonu gelmez taciz ve tecavüz vakaları olabildiğince kamuoyundan gizlenmektedir. Son yıllarda Türkiye yapımı filmler taciz konusunda kurumları değiştiremese de önemli kültürel değişimlere ve farkındalığa yol açmaktadır. **Reha Erdem**'in film karakterlerinin direnişleri de izleyiciyi önce sarsar; ancak sonrasında durup düşünmeye sevk eder. Filmde bu kadar sık bahsi geçen "Baba" çocuklarına sahip çıkamayan aile babasının yanı sıra kanun koyucu devleti de çağırıştırır. Devlet baba, yetimhaneden ayrıldıktan sonra evlatlık verildiği ailede üvey "baba"sı tarafından cinsel tacize uğrayan Zuhal'i koruyamamış, Ali'yi hiçbir güvencesi olmayan bir işte çalışmak ve kardeşini kurtarmak durumunda bırakmıştır.

Dolayısıyla sistemin "ezdiği" çocuklar vardır. **Koca Dünya** bize bireysel dramlar anlatır gibi görünse de toplumsal ve dolayısıyla politik yaralara parmak basmaktadır. Zuhal, sistemin koruyamadığı, koruyucu ailesi tarafından şiddet ve tecavüze maruz kalan kız çocuklarını temsil etmektedir. Ali ise, eğitimini yarıda bırakıp geçimini tek başına sağlamak zorunda kalan binlerce gençten biridir. Üstelik tek suçu kardeşini göz göre tecavüze uğradığı hanede yalnız bırakmak istememesidir. Ne gerçek babaları, ne üvey babalar, ne usta-patron babalar, ne de devlet baba çocuklarını koruyamamaktadır. Zuhal ve Ali, sadece kısa bir süre ormanda şiddet ve zulümden uzakta yaşayabilmiş, naif hayaller kurup "Mi-mi" ve "Kum-kum" olabilmişlerdir. Canları çok yanıp "Baba" diye yardım istediklerinde ise karşılarında kimseyi bulamamışlardır.

Kaynaklar

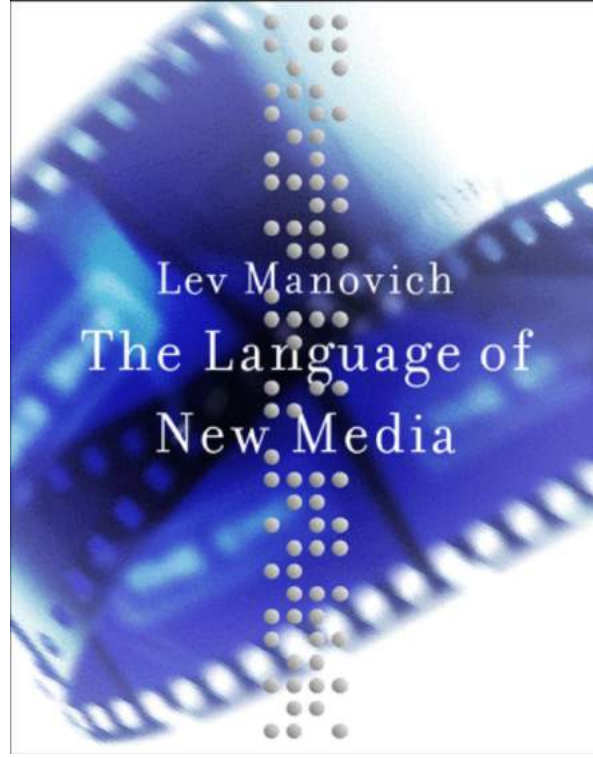
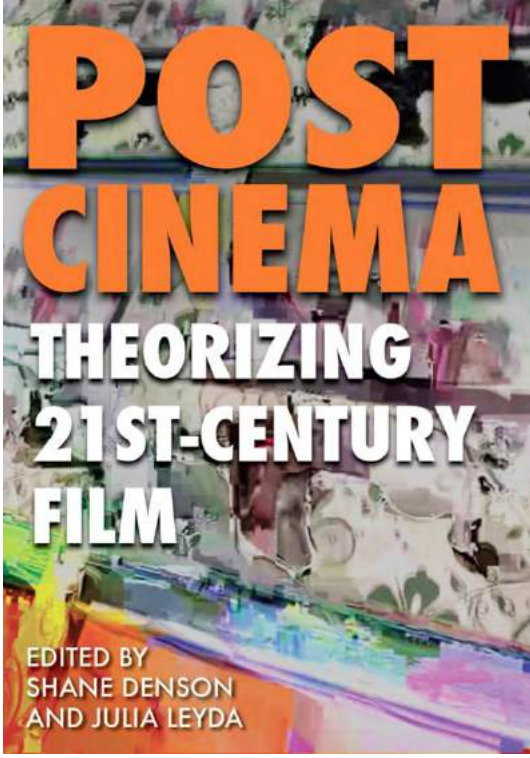
- Bordwell, David (2014) *Narration in the Fiction Film*, New York: Methuan & Co. Ltd
- Bordwell, David and Thompson, Kristin (2013) *Film Art*, New York: McGraw-Hill Companies.
- Cleró, Jean Pierre (2011) *Lacan Sözlüğü*, çev. Soysal, Özge. İstanbul: Say Yayınları.
- Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten B. (2008), *Filmlerle Sosyoloji*, İstanbul, Metis Yayınları
- Lopez, Daniel (1993) *Films by Genre*, London: McFarland & Company, Inc
- Stam, Robert (2000) *Film Theory: an Introduction*, Oxford: Blackwell Publications
- Wilde, Oscar (2008) *Yalancılık Sanatı ve Sanatçı Olarak Eleştirmen*, çev. Ercüment Özkaya, Epos Yayınları.
- Yücel, Fırat (2008) *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*, İstanbul: Çitlembik Yayınları

POST-SİNEMA I: LEV MANOVİCH

Seda Usubütün

Post-Sinema, günümüz film pratiklerini yansıtan, genel kabul görmüş bir terminoloji değil. 21.yy'da hareketli görüntü üretimini belirleyen teknolojik, estetik, sosyal ve ekonomik koşulları, ortaya çıkardığı yeni algı ve hissiyat biçimlerini anlamlandırmak üzere yapılan kuramsal çalışmaları kapsamaya çalışan 2016 basımı bir derleme kitabın adı. **Shane Denson** ve **Julia Leyda** editörlüğünde, *Post-Sinema: 21.yy Film Çalışmalarının Kuramlaştırılması* (Post-Cinema: Theorizing 21st Century Film, 2016) ismiyle e-kitap olarak yayımlanan bu kitap, 21.yy medyasının yeni duyarlık biçimlerini nasıl şekillendirdiği ve yansıttığı sorusuna yanıt aramaya çalışıyor. Çoğu zaman yeni medya olarak adlandırılan bu alandaki ürünlerin farklı kuramcılarca ortaya konmuş pek çok ortak özelliği var: dijital, interaktif, bir ağın parçası, mobil, sosyal, süreçsel, algoritmik, birikimli, çevresel ve birbirine yaklaşma eğiliminde. Son yıllarda, dijital medya ile özdeşleşmiş “yeni medya” terimi yerine, bu özellikleri (ve daha önemlisi sinematik olan ile ilişkisini) daha iyi kavrayan “post-sinema” terminolojisi de öneriler arasında. **Denson** ve **Leyda** (2016), bu önerileri ciddiye almış araştırmacılar olarak kitaplarının giriş bölümünde post-sinemanın yalnızca “sinema sonrası” anlamına gelmediğine hatta “yeni” olmadığına vurgu yapıyorlar. “Post-sinema”nın 20.yy'ın sinematik rejiminin ardı sıra geldiğini ancak radikal bir kopuş veya alternatif anlamı taşımadığını, medyanın aracılık etme biçimlerindeki değişiklikleri öncesi ile ilişkilendirerek adlandırabilmek ve alandaki farklı üretimleri şemsiye bir terminoloji altında yatay ve dikey ilişkisellikleri içerisinde ele alabilmek açısından kullanışlı bir yaklaşım olduğunu savunuyorlar.

Denson ve **Leyda**'nın *Post-Sinema: 21.yy Film Çalışmalarının Kuramlaştırılması* (2016) kitabında yer alan çok sayıda kuramcı ve ele aldıkları post-sinema kavramlarını gözden geçirmek üzere hazırladığımız bu yazı dizisinde ilk durağımız alanın en fazla alıntılanan kuramcısı **Lev Manovich** olacak.



Lev Manovich-Yeni Medyanın Dili (2001)

Rus asıllı Amerikalı bilgisayar ve medya kuramcısı olan **Lev Manovich**'in en bilinen tezi, 19.yy sonlarından itibaren bizlerin sinematik bir bakış kazandığımız, artık dünyaya kameralar ardından bakmakta olduğumuz. Medya kuramcısı olarak artık klasikleşmiş olan kitabı *Yeni Medyanın Dili*'nde (Manovich, 2001) film kuramları, sanat tarihi ve edebiyat kuramlarından yararlanarak geliştirdiği yaklaşımı ile, yeni medyanın tanımlanmasında pek çok yeni medya ürünüde ortak olan (hatta tarihsel ve sosyal bağlamda da ortaklaşabilen) kurucu bir dil, bir dizi yapısal ve poetik özellikten yararlanılabileceğini söyler (Galloway, 2011).

Kitabın ilk bölümünde yer verdiği, yeni medyayı tanımlayan beş prensip: sayısal temsil (numeric representation), modülerlik (modularity), otomasyon (automation), değişkenlik (variability) ve kod çevrimidir (transcoding). Bu prensipler evrensel yasalar olmaktan çok, verinin bazı estetik özelliklerini tarif eder ve enformasyonun yaratılma, saklanma ve anlamlandırılmasını sağlayan temel yolları tanımlamaktadır. Bu prensipler çevresinde *Yeni Medyanın Dili*, poetik ve kültürel estetik disiplinlere katkı sağladığı gibi yazılım çalışmaları alanına da yeni temel kavramlar sunuyor.

Galloway'e (2011) göre **Manovich** bir modernist. Analizlerinde tekrar tekrar eldeki medyanın esasına, teknolojinin teknikleri ve özelliklerine gönderme

yapması ve bu nitelikleri yeni olandan söz etmek için kullanıyor olması nedeniyle tarihsel bir bakış açısı olduğunu söyleyebiliyoruz. Yeni olanın aslında sandığımız kadar da yeni olmadığı sonucuna çok sık varan **Manovich**'in önemli bir iddiası sinemanın yeni medya olarak adlandırılabilen ilk medya olması. Sinemanın sentezleyerek bir araya getirdiği teknikler arasında düzenleme, birleştirme, dijital örnekleme (fotografik imgelerin zaman içinde sabit bir hızla yakalanması) ve makina otomasyonu zaten vardı. Sinematik olandan devralınan tekniklerin yanı sıra, **Manovich**'in kitabında yeni medya için ortaya attığı pek çok estetik iddia günümüz dijital medya tartışmalarında kullanılmaktadır. Özellikle veri tabanını medya içeriğinden bağımsız olmayan bir yapı olarak tanımlama çabası ve görüntülerin art arda dizilmesi ile *sentaktik* ilişkilerin görünür olduğu ancak bu lineer ve anlatısal yapının ardında seçilmemiş imgelerin oluşturduğu *paradigmatik* ilişkilerin görünmez kılındığı sinemanın aksine, veri tabanına dayalı etkileşimli (interaktif) medya ürünlerinde tüm materyalin izleyici tarafından anlatısı kurulmak üzere görünür kılındığı belirlemesi (Manovich, 2001, sy 218-243), yeni medyanın yapı ve biçim ilişkilerinin tartışılacağı kuramsal bir zemin hazırlamıştır.

Manovich'in kitabında bir yandan yeni medyanın özgün özellikleri tanımlanmaya çalışılırken bir yandan da bu tekniklerin pek çoğunun sinematik olduğu, hatta sinema öncesi döneme uzandığı iddiası, farklı dönemsel katmanları iç içe geçiren, tarihsel düşünce yapısını yansıtır: “*Bilgisayar çağının görsel kültürü görünüş olarak sinematik, materyal olarak dijital ve mantık olarak sayısaldır (yazılıma dayalı/algoritmik).*”

Lev Manovich-Dijital Sinema Nedir (2016)

Denson ve **Leyda**'nın *Post-Sinema: 21.yy Film Çalışmalarının Kuramlaştırılması* (2016) kitabında yer alan, **Lev Manovich**'e ait *Dijital Sinema Nedir?* başlıklı yazı ise, ilk olarak 1996 yılında Alman elektronik dergisi *Telepolis*'de yayımlanan düşüncelerinin bir uzantısıdır. Bu yazıda **Manovich**'in ana tezi, günümüzde dijital sinemada imgelere yapılan müdahalelerin 19.yy'daki sinema öncesi elle boyama veya canlandırma pratiklerine bir geri dönüş anlamına geldiğidir. 20.yy'da sinemanın, bu teknikleri animasyonun alanına sınırlaması ve kendini kayıt yapan bir medya olarak tanımlamasına karşın, dijital çağa geçiş ile

bu teknikler film yapımı süreçlerine geri döner ve sinema artık animasyondan ayırt edilemez hale gelir.

Bu iddiayı biraz daha açmak çabası içinde **Manovich**, 20.yy sineması için **Metz**'in bir "süper-genre" olarak tanımladığı "hikaye anlatıcılığı" ana özelliğine bir ekleme yapıyor ve o zamanlar sözü edilmeyecek kadar bariz olan ama dijital sinemaya geçiş sonrası farklı bir anlam kazanan önemli bir özelliğinin daha altını çiziyor: sinema çağında kurmaca filmler hemen her zaman *canlı-çekim* filmlerdi; yani gerçek mekanlarda gerçekleşen gerçek olayların modifiye edilmemiş fotografik kayıtlarından elde ediliyorlardı. Büründüğü biçimsel yenilikler ne kadar karmaşık olursa olsun sinema, temellerini gerçeklik ile olan bağlantısı üzerine kurdu. Yirminci yüzyılın yerleşen bir teknolojisi olarak sinema, yapay olan ile ilişkisinin üzerini örttü ve *belirtisel (indexical)* olanın sanatı oldu. Sinema öncesi dönemin film yapım pratikleri olan elde (manuel) imge imalatı, döngüsel hareketlilik ve uzam ve hareketin farklı katmanlarda ortaya konması, artık yalnızca sinemanın bir gölgesi haline gelen animasyonun alanına itildi. Oysa bu pratikler aslında sinemadan tamamen dışlanmamışlardı, canlı-çekim üzerine giydirilen çok fazla katman vardı, yalnızca sinema bunu izleyicilerinden saklamayı tercih ediyordu. Nasıl mı?

Animasyon sinema, yapay karakterini ve imgelerinin kurmaca oluşunu açıkça kabul eden, görsel dili fotografik olana değil grafik olana yaslanan, bilinçli olarak devamlılık hedefi olmayan, detaylı ama durağan bir arka plan üzerinde karakterlerin düzensiz ve kesintili hareketlerini yansıtan çok katmanlı bir karaktere sahipti. Buna karşın sinema özel efektler, yeşil perde ve modeller içeren yapım süreçlerini saklama eğiliminde oldu hep. **Manovich**'e göre, yansıttığı gerçekliğin çoğu zaman sinemasal imge olmak dışında bir gerçekliği olmadığını izleyicilerine ve kendine karşı inkar eden sinema, uygulayıcılar, tarihçiler ve eleştirmenlerin de uzlaşımıyla, var olan gerçekliğin basit kaydını yapan bir teknoloji olarak kendini merkeze yerleştirdi ve animasyon sinemayı *perifere* itti. Ta ki dijital çağa girene kadar... Dijital çağda fotografik olarak gerçekçi sahnelerin bilgisayar yardımı ile 3-D animasyon teknikleri kullanılarak herhangi bir canlı-çekim olmaksızın oluşturulabilme olanağı doğduğunda, sinemanın *belirtisel* kimliği de sorgulanır hale geldi.

Dijital sinemayı bastırılmış olanın geri dönüşü olarak adlandıran **Manovich**, **Denson** ve **Leyda**'nın kitabındaki bölüm başlığı olan *Dijital Sinema Nedir?* sorusuna yazının sonlarında şöyle yanıt veriyor: "*Dijital sinema, kendini oluşturan*

ögelerden biri de canlı-çekim olan, özel bir tür animasyondur". Bu tanımını destekleyen gözlemleri ise şöyle özetlenebilir (Manovich, 2016):

1. Canlı-çekim görüntüleri artık film yapmak için gerekli tek ham madde olma özelliğini kaybetmiştir.

2. Canlı-çekim görüntü dijitalize edildiğinde (veya doğrudan dijital formatta kaydedildiğinde) film öncesi gerçeklikle olan belirtisel ilişkisini kaybeder. Bilgisayar, fotografik lens ile elde edilen, bir görüntü programında işlenen veya 3-D grafik programı ile yaratılan imgeler arasındaki farkları ayırt edememektedir, çünkü hepsi piksel dediğimiz aynı maddeden oluşur. Ve pikseller, kaynağı ne olursa olsun, kolayca değiştirilebilir, özellikleriyle oynanabilir ve kaynağı ile olan bağını kaybeder.

3. Canlı-çekim görüntü geleneksel film yapımında kullanılan haliyle (dijitalize edilmeden) korunsa bile ileri düzenleme, canlandırma ve biçimlendirme teknikleri için ham madde olarak işlev görür. Fotografik sürece özgü görsel realizmini korusa da film, "elastik gerçeklik" olarak adlandırılan, eski zamanlarda yalnızca boyama ve canlandırma teknikleri ile olası olan bir nitelik kazanır. "Aslında olamayacakken olabilirmiş gibi algılanması isteniyormuş gibi görünen", farklı bir tür gerçekliktir bu (Manovich, 2016).

4. Kurgu ve özel efektlerin işlenmesi de farklı kişilerce gerçekleştirilen farklı aktiviteler olmaktan çıkmıştır. Dijital görüntülerin manipülasyonu bilgisayar programlarının özellikleri nedeniyle zaman, uzam veya ölçekten bağımsız olarak, tek bir ekran başında aynı kişi tarafından gerçekleştirilebilir hale gelmiştir. Dolayısıyla görüntülerin zaman içinde sıralanması, uzam içerisinde düzenlenmesi, belli parçalarının modifiye edilmesi ve hatta tek tek piksellerinin değiştirilmesi işlemleri, hem pratik hem kavramsal olarak bir ve aynı işlemdir artık.

Bu prensipleri dikkate alınca **Manovich**'in dijital sinema için öngördüğü formül de şu şekilde kendini göstermektedir:

Dijital film = canlı-çekim materyali + boyama + görüntü işleme + düzenleme + 2-D bilgisayar animasyonu + 3-D bilgisayar animasyonu

Sinema döneminin temel özelliği olan canlı-çekim görüntüler, dijital dönemde elle manipüle edilen ham maddeye indirgenmiştir ve filmi oluşturan farklı unsurlardan yalnızca bir tanesidir. Yazının çıkış noktasına geri dönecek olursak, sinemanın doğumuna öncülük eden görüntü elde etme ve canlandırma teknikleri sinema tarafından bir kenara itilmiş, ancak dijital sinemanın kurucusu olarak geri

dönmüşlerdir. Hareketli görüntünün tarihinde tamamlanmış bir döngüden söz etmektedir **Manovich**.

Denson ve **Leyda**'nın post-sinema tartışmak istediği bir kitapta ilk bölümü ayırdığı **Manovich**'in yeni medyanın kavramlarını tanımlayan ve alanı kuramsallaştıran önemli bir figür olduğu kuşkusuz. Göz attığımız iki metninde de analizlerini sinema dönemi ve sinema öncesi dönemdeki tekniklerden doğru inşa ediyor oluşu, alanın diğer kuramcılarından ayrıksı olarak günümüz dijital sinemasını anlamak için gerekli tarihsel lense ve teknik birikime sahip olduğunu gösteriyor. Analizleri bizi kaçınılmaz bir çıkarıma yöneltiyor. Tarihin ilerleyişi ister doğrusal, ister küçüklü büyüklü tamamlanan döngüsel, isterse de geriye dönük olarak tekrar tekrar kurulan anlatısal özellikte olsun; sinema dönemini geride bırakmış ve dijital tarafından ele geçirilmiş bir çağda yol almakta olduğumuzu kabullenirsek eğer; günümüz hareketli görüntülerinin önceki dönemdekilerle arasında en kayda değer teknik ve algısal farkı olan “canlı-çekim görüntülerin kullanımı ve gerçeklikle olan ilişkisi”nin, çağımızın moda imleyeni olan “post-hakikat” sularında tamamen can verdiğinden kuşkulabiliriz sanırım.

Kaynaklar

Alexander R. Galloway What Is New Media?: Ten Years After The Language of New Media, Pbworks, 2011. link. http://eng5010.pbworks.com/f/GallowayO_SFINAL.pdf

Lev Manovich, The Language of New Media, The MIT Press , 2001.

Lev Manovich, What is Digital Cinema, In Shane Denson & Julia Leyda (eds), Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film Falmer: REFRAME Books, 2016.

Shane Denson & Julia Leyda (eds), Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film Falmer: REFRAME Books, 2016.

EKŞİ (X) VE LİMONİ (O)

Özgür Erdi Akbaba

8

Yazan ve Yöneten: Acim Vasic

Görüntü Yönetmeni: Arnaud Carney

Kurgu: Khaled Salem

Müzik: Stribor Kusturica, Zoran Ceda Marjanovic, Lena Vasic

Oyuncular: Nicky Naude, Guillaume Tavi

2010 / 9' / İsviçre, Sırbistan



Filmin afişi ve katıldığı festivaller

Kısa film işte tam böyle olur. Olumsuz eleştireceğim yerleri olsa da 8 filmi tekniği ve senaryosuyla kesinlikle konuşulması gereken bir yapım. Karakterlerin isimleri filmde verilmediği için yazı içerisinde X ve O olarak adlandırılacaktır. X ekşi ise O limonidir. Diğer bir deyişle, aynı ham maddenin aynı tatta ürünleridir. Başlangıçta farklı kişiliklere sahipmiş gibi görünürler. Ancak çok geçmeden içinde

buldukları uzay onları tek cinse çevirecektir: Kendi canını koru, düşmanı yok et.

Savaş zamanı, her yerin karla kaplı olduğu bir ormanda ağaçların arasında bir adam(X) ve sık geçen uçakların gökyüzünden gelen sesleriyle film açılır. Hemen sonrasında paraşütle havadan karların üzerine düşen 20'li yaşlarda başka bir genç adam(O) toparlanıp yerden kalkmaya çalışır. Düşmesiyle darbe almış burnu kanar.



O (genç adam) paraşütten kurtulup toparlanma isteğindedir.

Ormanda ağaçların arasında X, sigarasını yakarak yerdeki O'yu izlemektedir. O ise cebinden çıkardığı bir mendille kanayan burnunu temizlemektedir. X, zamanı gelmiş gibi O'ya yaklaşır. Filmin ilk etkileyici noktası bu sekansta ortaya çıkar: X garip bir ağız hareketiyle O'ya seslenir ve O arkasına dönüp bakar. Bu yabani iletişimden hemen sonra bir ağacın dalında duran baykuşun X ve O'yu izlediği görünür. Baykuş konusunu ilerleyen paragraflarda tekrar değerlendireceğimi bildirerek akışa dönüyorum.

X'in elinde silah, O ise elleri başında X'in yaklaşık üç metre önünden yürümektedir. Burada dikkat çekici olan eylem, X'in önden giden O'nun adımlarını attığı yere basarak ilerlemesidir. Kara gömülen ayak izlerini takip etmek ilk anda yürümeyi kolaylaştırmak için gibi gelse de gökyüzünden geçen uçaklar bu iyimserliği bozar. O'yu izleyen X yine yabani seslenişi ile O'yu durdurur. X gökyüzündeki uçakları takip ederken O, dikkati dağılan X'in boşluğundan faydalanarak kaçmaya başlar ancak X nişan alır ve silahını ateşler.

O, sağ bacağından vurulur. Ancak kaldıkları yerden yürümeye devam ederler. X sigara keyfini sonlandırırken yabancı seslenişıyle O'yu tekrar durdurur. X sigarasını yere atar ve sigara izmaritini ezerek söndürmek isterken mayının üzerine basar, böylece anlarız ki X'in önden giden O'nun bastığı yere basmasının sebebi ormanın mayınla döşenmiş olmasıdır. X üzerine bastığı mayını ortaya çıkarmak için etrafını temizlerken O, durumdan fırsat bularak hızla koşarak kaçmaya başlar, X bir kez daha nişan alır ve O'yu tekrar vurur.



X, O'yu vurmak için nişan alır.

O, bu kez kolundan vurulmuş ve yerde yatmaktadır. Her durumda verdiği tepkiyle X, çıkardığı garip sesle O'yu yanına çağırır. Elindeki silahıyla tehdit ederek O'nun mayının üzerine basmasını ister. O yavaş adımlarla X'e doğru gelmeye başlar ancak aslında gelmek istemediği için duraksar. X ise hem silahıyla hem bakışlarıyla O'nun mayının üzerine basması için ısrar eder ve sonunda O ayağını mayına basacakken X'in silahını elinden almaya kalkar. Silah için hassas bir çekişme vardır. Çünkü X, ayağını mayından kaldıramaz. Kısıtlı fiziki mücadeleye girense başarılma şansın düşük olur: ayağın mayında, silahın düşmanındadır.

O, kolundan ve bacağından yaralı bir şekilde X'i kendi haline bırakıp elinde silahla yürümeye başlar. X yabancı seslenişıyle O'yu durdurmaya çalışır ama O'nun durmaya niyeti yoktur. X yapacağını yapar ve cebinden çıkardığı çakıyı O'ya fırlatır. Çakı O'nun sırtına saplanır. O, sinirle döner ve silahını X'e doğru ateşler. Mermi X'in başındaki miğferini sıyrır. O, daha da sinirlenir ve tekrar silahını ateşler, ancak mermi bitmiştir. O, sinirle öne adım atarak ısrarla silahı ateşlemeye çalışırken mekanizmanın harekete geçtiği sesi duyulur: O, mayına basmıştır. Şaşırıp bastığı yere, yani mayına bakmaktadır. O ve X birbirlerine çaresizce bakmaktadır; çünkü hikaye bir sürü soru işaretiyle bitmiştir. Biri yaralı iki düşman

asker mayına basmış bir şekilde kar yağışlı soğuk havada durmaktadır. Sizce son nasıl olur? Filmdeki son yakın plan olan X'in gülüşü buna bir cevap özelliğini taşır. Karakterler bilinmeyen ve sonu olmayan bir halde donup kalmıştır. Bu sonsuzluk, bir ikon olarak filme 8 adını vermiş olabilir. Aslında iki askerin içine düştüğü bu sonsuzluk, bizleri savaş ve asker kültürünün dünyada hiçbir zaman sona ermeyeceği inancına götürebilir.

Görsel şölen, filmlere epeyce tat katan bir etkidir. Kısa filmler için bunun önemi daha da arttırmaktadır. 8'in birkaç yerinde oldukça özel kareler bulunur. Özellikle O, ikinci kez kolundan vurulduktan sonra yerde yatarken ormanlık yol ve ağaçların simetrik görüntüsü çok etkileyicidir. O, ikinci kez vurulduktan sonra X'e doğru gelirken ikiliyi ağaçlar arasında izlediğimiz görüntüde dikkat çekilmesi gereken yerlerden biridir. Sinematografik açıdan son olumlu eleştiriyi ise yakın planlara yapacağım. Sinematograf **Arnaud Carney** filmin öyküsüne özellikle paralel giden yakın planlardaki realist anlayışıyla çok kilit bir etki bırakmıştır. Örneğin, X'in sigarasından son bir nefes çekmesinden sonra dumanı kulaklarından çıkarmasının yakın çekimde alınması, görsel iletileri ciddi anlamda beslemiştir.

En çok konuşulması gereken detay ise tabii ki filmin başından sonuna kadar sözlü iletişimin olmamasıdır. İki insanın konuşmadan duygularını birbirlerine nasıl aktardıklarını net olarak görebiliyoruz. Diyalogsuz senaryoya sahip olan bu filmin en büyük başarısı ses ve görüntü kurgusudur. X'in ağzını yana doğru eğerek çıkardığı garip ses ile eski zaman uçaklarının uçuş sırasında çıkardıkları sesin heterojen bileşeni iyi bir ses kurgusuna işaret eder. Arka plan seslerinin doğallığı ve etkileyici bileşenine bir katkı da filmin açık uçlu bitişiyle beraber devreye giren müzik ile sağlanmıştır. Müziğin ritmik tınısı, filmin belirsizliğini niteleyici olmuştur. Ayrıca filmin yakın plan bolluğunun sahne sıralamasındaki isabeti doğru bir kurgulamadır. Bu sebeple, kariyerinin hemen hepsini kısa film kurguları oluşturan **Khaled Salem** ön plana çıkarılmalıdır. Bu noktada olumsuz bir detay karşımıza çıkar. Sıkça geçen yakın planların birde hareketli çekimle kullanılması zaman zaman filmin nesnel gerçekçiliğine tezat oluşturmuştur. Objeye ya da oyuncu gözüyle hareket eden çekimler bazı durumlarda filme sürrealist bir hava katarak anlatıyla aramızda engel oluşturmuştur.

Filmin adının neden 8 olduğu, tam anlamıyla cevaplanamayan bir sorudur. Filmdeki ilginç karelerden biri de yazının ilk bölümünde bahsettiğim baykuş görüntüsüdür. Baykuş gözlerinin simetrik görüntüsü yatay şekildeki "sekiz" rakamına benzer. Anlamlandırması zor olan bu imgeyi, bir soru işareti olarak size

yansıtırım. Bunun yanı sıra iki askerden başka ormanda bulunan tek canlı varlık bu baykuştur. Ancak baykuş edilgendir, hiçbir Şeye müdahale etmez, yalnızca izler. Birçok mitte baykuŐa atfedilen bilgelik, bu filmde tanrıyı simgeliyor olabilir. Bilge, her Şeyi bilse de olayları deęiŐtirmez ya da olayları zaten çoktan yazmıŐtır. Şimdi ise ağaca konmuş, yarattıklarını izliyordur.

Başından sonuna kadar görsel bütünlükte meknın ne kadar doğru bir seçim olduğunu vurgulamamak büyük bir eksiklik olur. Kar yaęıŐı ile uzun ve sık ağaçların olduğu ormanlık alan, film için oldukça elverişli bir doğaya sahip ve nihayetinde yönetmen tarafından da başarılı bir Şekilde kullanılmıştır. Görselliğe değer katan bir diğer etmen de kostmdr. Dönem filmlerinde kostüm yapımı açısından bir zorluk olabilmektedir. Ancak filmde kullanılan askeri kostümler, silah ve sigara kullanımı dahil olmak üzere gayretli bir sanat yönetmenliği çalıŐmasının ürünleridir.

Filmin yönetmeni **Acim Vasic**, kariyerinin tamamında kısa filmler yazıp yönetmiŐ ve çeşitli görevlerde bulunmuştur. Filmlere sinematograf, kostüm sorumlusu, prodüktör ve oyuncu olarak katkıları bulunmuştur. Eski Yugoslavya’da Sırp doğumlu olan yönetmen, **Ben Adler** ile yazdığı **Coach** (2015) adlı kısa filmiyle ilgi çekmiştir. TaŐlama, komedi ve vücut dilini ön plana çıkarmayı seven yönetmenin **8** kısa filmi de kötü bir karŐılaŐmanın ve sözde “kader”in iki askerin vücut diliyle anlatılmış halidir.

JULIE DASH

GÖRÜNMEYEN ÖYKÜLERİ ANLATAN KADIN

Nurten Bayraktar

1952 yılında New York'ta doğan **Julie Dash** medya ile uzun bir geçmişe sahiptir. İlk ve tek uzun metrajlı filmi *Toprağın Kızları*'ndan (Daughters of the Dust, 1991) önce müzik klipleri, reklam filmleri, kısa filmler ve belgeseller yazıp yönetti. İlk çalışması, 1975'te **Nina Simone**'nun aynı adlı şarkısını kullandığı *Dört Kadın* (Four Women) dans filmidir. Film, keskin ışık ve renk kullanımları, hareketli kamera çekimleri ve hızlı akan kurgusuyla titizlikle hazırlanmış kostüm, saç ve makyajı birleştirip Amerika'da yaratılan siyahi kadın temsiline karşı bir duruş sergiler.



Julie Dash

Julie Dash'in 1969 yılında Harlem'de başlayan sinema eğitimi Amerikan Film Enstitüsü (*American Film Institute*) ve Kaliforniya Üniversitesi'nde devam etti. Kaliforniya'da öğrenciyken çektiği, **Alice Walker**'ın öyküsünden uyarlama *Afrikalı Bir Rahibenin Günlüğü* (The Diary of an African Nun, 1977) kısa filmiyle Amerika Yönetmenler Derneği'nden ödül kazandı. Film, Uganda'da bir rahibenin

İsa'ya bağlılığını sorgulamasını anlatır. Ardından 1982'de yaptığı *Yanılsamalar* (Illusions) kısa filmine Siyahi Film Yönetmenleri Birliği (*the Black Filmmakers Foundation*) tarafından Son 10 Yılın En İyi Filmi Jüri Özel Ödülü verildi. 2. Dünya Savaşı sırasında Hollywood'da geçen filmde beyaz bir film yıldızına dublaj yapması için tutulan Afro-Amerikan şarkıcı **Ester Jeeter** konu alınır. Etnik kökenlere dair Hollywood tarafından yaratılan yanılsamalar ile algının nasıl yönetildiği filmin can alıcı noktasını oluşturur. *Yanılsamalar*, **Julie Dash**'in bir yönetmen olarak dikkat çektiği ilk filmi olmuştur.



Yanılsamalar (1982)

Televizyon, müzik ve reklam piyasalarında birçok başarılı çalışmasına rağmen **Julie Dash**'i bir yönetmen olarak değerli kılan en iyi eseri *Toprağın Kızları*'dir. Yapım yılı oldukça yakın olmasına rağmen Afrika asıllı bir kadın yönetmenin Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygın bir şekilde gösterim şansı bulduğu ilk filmidir. Eleştirmenlerce beğenilen film, Sundance Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü'ne aday oldu ve sinematografi ödülünü kazandı. **Julie Dash**, 1999'da filmin karakterlerini ve Gullah kültürünü kullanarak filmin yapımını anlatan aynı adla bir kitap yayınladı. Film, daha sonra 2004'te Kongre Kütüphanesi tarafından Amerika Ulusal Film Arşivi'ne dahil edildi. *Toprağın Kızları*, Amerika Birleşik Devletleri'nin güneydoğusunda bulunan The Sea Islands'ta 1900'lerin başında yaşayan Gullah kadınlarını ve kuzeye sürülmeleriyle gelişen zorlu yaşam mücadelelerini işler. Gullahlar, Georgia ve Güney Carolina'ya köle olarak getirilen

muhtemelen Angola kökenli Afrikalılardır ve filmde de yansıtıldığı gibi nesiller boyunca ayrımcılığa, yoksulluğa ve baskıya maruz kalmışlardır.

Toprağın Kızları, tipik bir Hollywood filmi değildir: yabancı film hissi uyandırır ve bu, yönetmen **Dash**'in kasıtlı bir tercihidir. 70'li yıllarda sinema eğitimi alan ya da sinemayla uğraşan diğer Afrika kökenli yönetmenler gibi **Dash** de Latin Amerika, Afrika ve Rus sinemalarının avangart tarzlarından etkilenmiştir ve ticari kaygılardan doğan baskıları filminden uzak tutmaya çalışmıştır. Belki de bu sebeple *Toprağın Kızları*, yönetmenin tek uzun metrajlı filmidir çünkü Toronto'da filmin 25. yıldönümündeki özel gösteriminde **Dash**, Hollywood'daki küçükten büyüğe tüm şirketlere projeler sunduğunu ama kabul edilmediğini söylemiştir.



Toprağın Kızları (1991)

Julie Dash, Los Angeles İsyanı (*L.A. Rebellion*) ya da Siyahi Yönetmenlerin Los Angeles Okulu (*Los Angeles School of Black Filmmakers*) adıyla da bilinen akımın önde gelen isimlerinden kabul edilir. Söz konusu “isyan” 60'larda gerginleşen Amerikan toplumundaki Afrika ve diğer beyaz olmayan etnik kökenlerden öğrencilerin birbirine destek çıkıp sanatsal üretim yapmaya başlamasına bir göndermedir. Akım, 1960-80 yılları arasında Los Angeles'taki Kaliforniya Üniversitesi'nde sinema eğitimi alan Afro-Amerikan yönetmenlerin klasik Hollywood sinemasından bağımsız ürettikleri filmlerden oluşur. Yönetmenler, toplumsal sorunlara çocuk ve toplumsal cinsiyet gibi konulara hassasiyet göstererek ütopyik bir bakış açısı geliştirmiş ve siyahilerin etnik kökenlerinin saygınlığının gizlenmemesini hedeflemiştir. “Los Angeles İsyanı” sinema araştırmacısı **Clyde Taylor** tarafından **Julie Dash**, **Charles Burnett**, **Larry Clark**

ve **Heila Gerima** gibi yönetmenlerin eserlerinden oluşturduğu bir gösterisine verdiği addır ve daha sonrasında akımın adı olarak kullanıma girmiştir. **Toprağın Kızları** bu ismin ortaya çıkmasından önce yapılmış bir film olsa da akımın en bilinen filmlerindendir. Akımla ilgili olarak **Julie Dash**, “*Los Angeles İsyanı’nın bir parçası olduğumu ben de sonradan öğrendim. Sevimli bir isim ama bizler o dönemde sadece birlikte filmler yapıyorduk.*” der.

Dash, CBS, HBO, Showtime ve MTV Movies gibi televizyon kanallarıyla uzun bir süre boyunca çalışmıştır. **Gizli Kimlik** (Incognito, 1999) ve **Aşk Şarkısı’nın** (Love Song, 2000) yanı sıra **Komik Sevgililer** (Funny Valentines, 1999) adlı televizyon filmleri ile beğenildi. **Gizli Kimlik**, eski bir tutuklunun peşine takılmasıyla kendine bir koruma tutan avukatı anlatır. **Aşk Şarkısı** ise nişanlı siyahi bir genç kızın doğum gününde şarkı söyleyen beyaz müzisyene aşık olmasını resmeder. **Komik Sevgililer**, sorunlu bir evlilikten kaçıp kuzeninin evine geri dönen bir kadının öyküsüdür. **Dash**, bunların dışında birçok dizinin bazı bölümlerini ve yine televizyon için hazırladığı belgeselleri yazdı ve yönetti.



Rosa Parks’ın Öyküsü (2002)

Julie Dash, **Toni Morrison**, ve **Alice Walker** gibi siyahi kadın yazarları keşfettikten sonra kurmaca filmler yapmaya karar verdiğini söyler. Aslında ilham perileri yalnızca yazarlar değildir: **Rosa Parks’ın Öyküsü** (The Rosa Parks Story, 2002) beyaz bir Amerikalıya otobüste yerini vermediği için tutuklanan **Rosa Parks’ın** gerçek yaşamını anlatır. **Rosa Parks’ın** 1955’te tutuklanması Alabama’da 381 gün süren bir otobüs boykotuna dönüşür ve siyahi Amerikanların vatandaşlık haklarını savunmaları adına simgeleşir. En sonunda otobüslerde “beyaz”lar

(“white”) ile “beyaz olmayan”lara (“colored”) ayrı bölümlerin verilmesi yasalardan kaldırılır. **Martin Luther King** ile devam eden mücadelede **Rosa Parks** her zaman aktif bir insan hakları savunucusu olur ve öyküsü tüm Afrikalı Amerikanlara güç verir. Şüphesiz ki **Dash** de Rosa’nın güçlü karakterinden etkilenir. **Angela Bassett**’in başrolde oynadığı **Rosa Parks’ın Öyküsü** televizyon filmi ile **Dash**, Yönetmenler Derneği Ödülü’nü kazandı.

Yazıda adı geçen tüm eserlerinde görüldüğü gibi **Julie Dash**, Afrikalı Amerikan kadınların mücadelelerini ekrana ve perdeye taşır. “İçinde büyüdüğüm politik ortamdan etkilenmemem olanaksız” diyen **Dash**, bu açıdan feminist bir yönetmendir. Filmlerindeki karakterler genç ya da yaşlı, çiftçi, işçi ya da avukat, bekar ya da evli olsa da hep siyahi kadınlardır ve ötekileştirmeye mücadele içindedir. Benzer biçimde, **Dash**’in şu anda üzerinde çalıştığı belgeseli **Geechee Kızın Yolculuk Notları** (The Travel Notes of a Geechee Girl) yazar ve şef **Vertamae Smart Grosvenor**’ın hayatını konu alır. Tüm bu çalışmalarının yanı sıra Stanford, Princeton, Harvard ve Yale gibi büyük üniversitelerde sinema ve Afrikalı Amerikan araştırmaları alanlarında dersler verir.



Julie Dash

Kaynaklar

“about julie: biography”. juliedash.tv. [\(link\)](#)

“about julie: filmography”. juliedash.tv. [\(link\)](#)

Buckley, Cara. “Julie Dash Made a Movie. Then Hollywood Shut Her Out.”, *NYtimes*, 2016. [\(link\)](#)

“L.A. Rebellion: Julie Dash” cinema.ucla. [\(link\)](#)

“The Story of L.A. Rebellion”. cinema.ucla. [\(link\)](#)

SENARYODA KAHRAMANIN YOLCULUĞU

Özer Önder

“Kahramanın yolculuğu” kalıbı, öykü, roman, sinema gibi anlatıya dayalı pek çok sanatsal ifade biçiminde sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle ticari Hollywood sinemasında kahramanın yolculuğu kalıbında hazırlanan senaryolara sıklıkla rastlanılmaktadır. İnsanoğlunun tarihsel gelişiminde karşımıza çıkan mitolojik tahayyül biçiminin şekillendirdiği bu kalıp, **Joseph Campbell** tarafından *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli kitabında cisimleşmiştir. Yazıda kahramanın yolculuğu kalıbı, *Matriks* (The Matrix, Wachowski Kardeşler, 1999), *Dövüş Kulübü* (Fight Club, David Fincher, 1999), ve *Kıyamet* (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979) gibi popüler Hollywood sineması örnekleri üzerinden açıklanacaktır.

Bu noktada **Campbell**'in oluşturmuş olduğu sistematiği incelemekte fayda vardır. Zaten tüm kuram da, bu sistematik üzerinden şekillenir. **Campbell**, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli çalışmasında, kahramanın değişim ve dönüşümünü on iki ana basamak üzerinden tanımlar. Bu basamaklar sırasıyla; 1- Bilindik dünya, 2 – Maceraya çağrı, 3- Çağrıya ret, 4 – Yardımcı öğretici ile buluşma, 5 – Eşiği geçiş, 6 – İmtihanlar, müttefikler ve düşmanlar, 7 – Mağaranın en derinine iniş, 8 – Çile, 9 – Ödül, 10 – Dönüş yolculuğu, 11 – Diriliş ve 12 – İksirle dönüş.¹

Matriks (Wachowski Kardeşler, 1999)

Matriks filminin ana karakteri, yani yolculuğa giren baş kahraman çift kimlik taşımaktadır. Bu kimliklerden ilkinin ismi Thomas A. Anderson (**Keanu Reeves**), ikincisinin ismi ise Neo'dur. Thomas Anderson mesai saatleri içinde üst düzey bir yazılım firması için bilgisayar mühendisliği yapmaktadır. Sosyal güvenlik numarası vardır, vergilerini eksiksiz öder, standart dairesinde sıradan bir hayat sürmektedir.

¹ Campbell, Joseph. Çev.: Gürses, Sabri. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. 2013

Anderson, geceleri Neo takma adıyla bilgisayar korsanlığı yapar. İnternetin derin dünyası içinde kendisini *inisiye* edecek olan üstadı Morpheus'u aramaktadır.

Birinci maddede karşımıza çıkan “bilindik dünya”, Thomas A. Anderson’un günlük yaşamında karşılık bulur. Anderson, henüz Neo (yeni) olmaya hazır değildir. Faturalarını ödemeye çalışan, işinden kovulmamak için erken kalmak zorunda olan, ofis hayatının labirentinde kaybolan sıradan bir bireydir. Anderson’un bu sıradan hayatı, bir gece bilgisayarı başında uyukladığı sırada değişmeye başlar; bilgisayar ekranından kontrolsüz bir biçimde yazılar akar. Ekranda “*Matriks seni ele geçirdi*” ifadesi belirir. Anderson, henüz tam olarak edinemediği Neo kimliği aracılığıyla yazılanları reddedercesine “*escape*” tuşuna basar. Bu sefer ekranda “*Beyaz tavşanı takip et.*” yazısı belirir ve eş zamanlı olarak evin kapısı iki kere vurulur. Şaşkınlığını üzerinden atmaya çalışan Anderson kapıya doğru yönelir; teslimat için gelen gruptan bir kadının omzunda beyaz tavşan dövmesi yer almaktadır. Thomas Anderson’u *seçilmiş kişi* mertebesine getirecek olan maceranın çağrısı bu şekilde gerçekleştirilmiş olur.

Beyaz tavşanı takip ederek gece kulübüne giden Anderson, Trinity (**Carrie-Anne Moss**) ile karşılaşır. Trinity, Anderson’u Morpheus’la (**Laurence Fishburne**), yani öğretici ile buluşturmayı teklif eder. Ertesi gün Anderson yazılım şirketindeki patronu ile, işe geç kaldığı gerekçesiyle bir tartışma yaşar. Bu tartışmanın ardından çalışma alanına geri dönen Anderson’a kargo gelir. Kargo paketinin içinden bir telefon çıkar. hattın öbür ucundaki kişi Morpheus, yani baş öğreticidir. Morpheus, bir an önce ofisten çıkması gerektiğini, aksi takdirde başının büyük bir belaya gireceğini söyler. Anderson, Morpheus’un yönlendirmeleri ile ofisten çıkmaya çalışır, fakat bir türlü beceremez. Bu kısım, kahramanın yolculuğunda üçüncü aşama olan “çağrının reddi” aşamasına karşılık gelmektedir. Burada Anderson, yeni kimliğine (Neo-*seçilmiş kişi*) henüz hazır değildir ve bu yüzden kendisine verilen zorlu görevi başaramadığı için maceraya çağrıyı istemsiz reddetmek zorunda kalır. Çağrının reddi, kahramanın macera karşısında korku-kaygıya kapıldığını yansıtır. Kahramanın içsel dünyasında meydana gelecek her türlü değişim, kahraman için korku uyandırıcı olacaktır. Bu yönüyle çağrının reddi, maceranın tehlikeli olduğu hissini uyandırma işlevi görür.

Çağrıya ret kısmının ardından “yardımcı öğretici ile buluşma” aşaması karşımıza çıkmaktadır. Öğreticinin, kahramanı korumak, eğitmek, sınamak, çalıştırmak ve ona düşünsel kılavuzluk etmek gibi görevleri vardır.² Anderson, çağrıyı reddettiği

² Vogler, Christopher. Çev.: Kenan Şahin. *Yazarın Yolculuğu*. İstanbul: Okyanus Yayınları. 2012.

sırada matriks ajanlarına yakalanır. Ajanlar Anderson'un içine bir verici yerleştirmişlerdir. Bu sayede Morpheus'a ulaşabileceklerdir. Başına gelenlere anlam veremeyen Anderson, kendisini bir Cadillac'ın içerisinde bulur. Trinity, Anderson'un içindeki vericiyi çıkartır ve onu Morpheus ile tanışmaya ikna ederler. Araba tam köprüyü geçmek üzereyken durur. Bir nevi "tamam mı devam mı" sorusu üzerine Anderson, köprüden akan yağmur suyunun arındırıcılığı ile kendisini Morpheus'a götüren yolda devam etmeyi seçer.



Macera çağrısı Anderson tarafından kabul edilmiştir. Korkular ve kuşku diler getirilmiş, gerekli hazırlıklar yapılmıştır. Belki de filmin en önemli sahnesi "mavi ve kırmızı hap seçimi", bu aşamada karşımıza çıkmaktadır. Mavi ve kırmızı hap arasındaki seçim, kahramanın tüm kalbi ile kendisini maceraya adanmış iradi bir karardır.³

Anderson mavi hapi seçer ve matriks dünyasından koparak kendisini "gerçek" dünyaya bağlayan işlem Morpheus önderliğinde gerçekleştirilir. Eşik bir kez olsun geçildikten sonra Thomas Anderson'un hayatı bir daha eskisi gibi olmayacaktır. O artık "Neo"dur. Kahramanın edinmiş olduğu bu yeni kimlik, belirli imtihanların verilmesi koşulunu da beraberinde taşımaktadır. Neo "gerçeklik" ile karşı karşıya kaldığında fiziksel tepkiler gösterir. Baş döner, midesi bulanır, ayakta durmakta güçlük çeker... Bilinen gerçekliğe alternatif bir gerçekliğin farkına varmak, Neo'nun değişim-dönüşümünde önemli bir yer tutmaktadır. Bu noktada, "imtihanlar, müttefikler ve düşmanlar" bölümü karşımıza çıkmaktadır.

³ A.g.e.: s. 191.

İmtihanlar, müttefikler ve düşmanlar bölümünde Neo, bir bilgisayar simülasyonunun içerisine sokulur. Burada Neo'nun bir kahraman olarak tekrar dizayn edildiğini görürüz; Neo bilgisayar simülasyonlarından dövüşmeyi, silah kullanmayı, tehlikelerden kaçmayı öğrenir. Bu bölümde eski dünya ile yeni dünya arasındaki karşıtlık net olarak belirlenir. Matriks evreninin sanal evreni karşısında gerçeğin çölü, seyircinin kafasında net olarak oluşturulur. Yine benzer olarak, kahramanın müttefiklerinin ve düşmanlarının kimler olduğunu belirlendiği bölüm bu bölümdür. Kahraman, maceranın ilerleyen bölümlerinde karşısına çıkabilecek olası tehlikeleri bertaraf edebilmek için çeşitli testlere tabi tutulur, sınanır.



Özel dünyaya uyum sağlayan kahramanlar, artık onun merkezine yönelirler. Kahramanın Yolculuğu'nun sınırlarıyla tam ortası arasında bir ara bölgeye geçerler.⁴ Gerekli eğitimi alan Neo, kahinle görüşmek üzere matriks evrenine, yani mağaranın derinliğine doğru geçiş yapar. Kahinle yaptığı görüşme sırasında matriks evreninde “bir şeylerin ters gittiği” anlaşılır ve grup, ajanlar tarafından saldırı altında kalır. Saldırı sırasında Morpheus ile grubun geri kalan kısmı arasındaki bağlantı kopar, Morpheus esir düşer. Neo, kahinin sözlerini hatırlar ve Morpheus'un ölümüne seyirci kalamayacağı için tüm cesaretini toplayarak matriks evrenine geri dönme kararı verir.

Neo'nun aldığı eğitim, mağaranın en derinine, yani o çok korkulan ajanların bulunduğu binaya girebilmek için yetersizdir. Fakat Neo bu riski göze alır ve Morpheus'u kurtarır. Bu kurtarma işlemi sırasında Neo, Morpheus'tan bile daha yetenekli olduğunu kurşunlardan kaçarak kanıtlar. Artık Neo'nun zihni *seçilmiş kişi* ünvanını taşıyabilecek düzeye gelmiştir. Neo, mağaranın en derinde, maceranın başladığı otelde o ana kadar imkansız olanı gerçekleştirir ve Ajan Smith (**Hugo Weaving**) ile tek başına mücadele eder. Şimdiye kadarki en büyük rakiple-tehlikeyle karşı karşıyadır Neo.

⁴ A.g.e...: s. 209

En büyük kahraman ile onun en büyük düşmanı arasında meydana gelen bu savaştan sonra kahraman, tekrar dirilmek üzere ölür. Kahramanın ölümünün üzerinde bir varoluş kazanabilmesi için ölümü tatması gerekmektedir. Bu kısım “çile” başlığı altında adlandırılır.

Dokuzuncu aşama “ödül” aşaması olarak karşımıza çıkar. Neo, Ajan Smith ile girdiği mücadeleyi kaybetmiş görüldüğü sırada küllerinden tekrar doğar. Ölümü tadan kahraman, eskisinden çok daha güçlüdür. Kendisi için geçmişte imkansız görülen becerilere sahip olmuştur artık. Dışında bulunduğu matiks evreni üzerinde değişiklik yapabilme yetisi kazanmıştır. Artık, ajanlardan kaçmayacak, aksine kovalayan taraf olacaktır.

Ödülü, yani yeni kazanmış olduğu yetileri bünyesine alan Neo, “geri dönüş” yoluna çıkar. Matriks evreninden ayrılarak Nebukadnezar’a geri döner. On birinci ve on ikinci evre iç içe geçmiş gibidir: Neo, filmin başından bu yana bahsi geçen *seçilmiş kişi* ünvanını kazanmıştır artık. Bu son etap, “iksirle dönüş” olarak nitelendirilmektedir. Görevleri başarıyla yerine getiren Neo, iksiri, yani *seçilmiş kişi* ünvanını elde eder.

Dövüş Kulübü (David Fincher, 1999)

Filmde değişim dönüşüm geçiren, yolculuğa çıkan karakter aynı zamanda filmin anlatıcısıdır. Anlatıcı (**Edward Norton**), tek zevki İkea kataloglarından mobilya seçip, evini hayatı boyunca işe yaramayacak olan eşyalarla doldurmak olan bir sigorta görevlisidir. Dünya çapında ünlü bir otomobil markası için risk analizi yapan Jack (filmin içinde yer yer Cornellijs, Jack gibi isimlerle de anılır. Bundan sonra Jack olarak isimlendirilecek), işi gereği sürekli seyahat etmek zorundadır. Etrafı parayla, işle, yalnızlıkla ve modern kapitalizmin çeşitli aygıtları ile sarılı olan Jack, duygu dünyasını bir türlü tatmin edecek yol bulamaz ve *insomnia* (uykusuzluk) hastalığına yakalanır. Hastalığı sebebiyle doktora gittiğinde doktor Jack’e, fizyolojik rahatsızlığı bulunmadığını, sorunun psikolojik olduğunu söyler ve çeşitli kanser hastalarına psikolojik destek sağlayan destek gruplarına katılmasını öğütler.

Sıradan dünya, artık Jack’in içinde barınamayacağı bir hal almaya başlamıştır. Kahraman, içsel dünyasında farklı bakış açılarına ihtiyaç duyar. İş gezisi sırasında tanıştığı Tyler Durden (**Brat Pitt**), Jack’e alternatif bir hayatın var olabileceği konusunda ilham verir. Durden, Jack’in tam zıttı karakterdedir; burjuva

ahlakından soyutlanmış, tehlikeyi seven, mülksüz bir bireydir. Jack'in bağımlılıkları karşısında Durden özgürdür.



Maceraya çağrı evresinde Jack'in rol model olarak Durden'i benimsediğini görürüz. Uçak yolculuğu sırasında yaşadıkları ufak diyalog, Jack'in aslında Durden'in sahip olduğu hayata benzer bir hayat yaşama arzusunu açığa çıkarmaktadır. Jack, Durden'in varlığı ile gelen bu maceraya çağrı evresini, kaygıları ve korkuları sebebiyle reddeder.

Jack, Durden'in ona sunduğu hayatı reddettikten sonra havaalanından evine doğru yol alır. Vardığında evinin gaz kaçağı sebebiyle yandığını görür; o güne kadar değer vermiş olduğu her şey yanıp kül olmuştur.

Tüm mal varlığının, yani karakterinin tükendiğini hisseden Jack, ona kurtuluş umudu vadeden Durden'i arar; arayacak başka kimsesi de yoktur zaten. Durden Jack'i kendi evine davet eder. Bu şekilde Jack, yardımcı-öğreticisinin hayatına dahil olmuş olur. Tam bu aşamada seyirci, filme adını veren dövüş kulübünün başlangıç anına tanıklık eder; Durden, Jack'ten kendisine yumruk atmasını ister. Evi yanan, yaşadığı hayattan mutsuz olan Jack için şiddet, bir nevi kapitalizmden çıkış olanağı sağlar.

Jack, Durden'in hırpani evinde yaşamaya başladıkça tüm konfor alanlarından uzaklaşmaya başlar. Sular akmaz, yağmur suları evi çürütür, merdivenler çöker... Temiz bir duş almak bile neredeyse imkansızdır. Jack, içine düştüğü bu yeni hayat

ile artık eşiği geçmiştir. Değişim-dönüşüm geçirmesi için gerekli olan ortam hazırdır. Böylece Jack, geçmiş yaşantısının rahatsız edici pratiklerini terk edecek zihinsel yapıyı oluşturmaya başlayacaktır.



Devam eden kısımda Jack'in Durden tarafından sınanmaya başladığını görürüz. Müttefikler ve düşmanlar belirlenir. Çatışma, karşıtlık gibi dramatik öğeler, dövüş kulübünün kanlı zemininde yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar. Çatışma, mülksüzler ile mülk sahipleri arasında yaşanacaktır. Mülk sahiplerinin yapay kibarlığına karşı, mülksüzlerin çıplak yumruğu karşı karşıya gelecektir. Kavga etmeyi bilmeyen Jack, Durden tarafından eğitilerek, yeni hayata hazırlanır.

Dövüş kulübü genişledikçe, mağaranın en derinlerine doğru inmeye başlarlar. Kulüp, bireysel varoluş çabasından sıyrılarak, toplumsal karşılık kazanmaya başlar. İşçiler, hizmet sektörü çalışanları, kısacası hayatı mülk sahiplerine hizmet etmekle geçen sınıflar, ahlaki şiddet yolu aracılığı ile ("ahlaki" terimini kullandım, çünkü dövüş kulübünün çiğnenmesi olanaksız kuralları vardır) toplumsal direnişi gerçekleştirme imkanı bulurlar.

Dövüş kulübünde derinlere indikçe, Jack ile Durden'in aslında aynı kişi olduğunu kavrarız. Çile aşaması, işte tam da bu anda başlar. Jack, Durden'in aslında kendisi olduğunu anladığında büyük bir çöküş yaşar. Eski yaşantısının ılımlı pratikleri, tüm ülkeyi saran büyük bir şiddet dalgasının kıvılcımı haline gelmiştir. Yarattığı toplumsal hareketin ipleri artık elinde değildir. Böylesine büyük bir hareketin oluşumuna sebep olmak ve artık onu kontrol edememek, Jack için büyük bir kaygı kaynağı haline gelmiştir.

Jack, terörist olarak adlandırılan hareketi engellemeyi başaramaz. Kendisiyle (-ki aslında Tyler Durden ile) büyük bir kavgaya tutuşur, kavgayı kaybeder ve Durden tarafından aslında kendi yarattığı hareketin sonucunu izlemekle cezalandırılır. Bu noktada Jack, Durden'in aslında kendisi olduğu fikri ile yola çıkarak silahı kendisine doğrultur. Yarattığı felaketten pişman olmuştur ve Durden'i yeryüzünden silmek ister. Silahı ateşlediğinde Durden'in yere düştüğünü görürüz. Jack, kahramanın yolculuğunda ölüm etabına gelmiş, ölümü tatmıştır. Bir süre sonra tekrar dirilir ve pencereden, gökdelenlerin yıkılışını izler. Jack'in eylemleri hem mülksüzlerin, hem de kendisinin hayatını geri dönüşü olmayan bir biçimde değiştirmiştir.

Kıyamet (Francis Ford Coppola, 1979)

Kıyamet, Vietnam savaşına odaklanır. Filmin baş kahramanı Yüzbaşı Willard (**Martin Sheen**), uzun süredir aktif görevde bulunmamıştır. Ormandan ve savaştan uzak kaldığı için kendisini güçsüz hisseder. Depresyondadır. Saigon'da bir otel odasında alkol tüketir, kendisine zarar verir.



Bir gün orduda görevli iki asker, Yüzbaşı Willard'ın otel odasına gelir ve onu maceraya davet ederler. Görevin kapsamının ne olduğu ilk etapta belli değildir. Willard, yüksek komuta kademesinden görevlilerin bulunduğu karargaha adım attığında, "*Günahlarım karşılığında bana bir görev verdiler.*" der. Burada Willard'ın içinde yaşamakta olduğu dünyadan memnun olmadığını anlarız. Macera içerisine girmek, değişmek-dönüşmek, yeniden doğmak istemektedir.

Willard'ın görevi Albay Kurtz'u (**Marlon Brando**) öldürmektir. Kurtz, başarılı bir asker olmasına rağmen Amerikan ordusuna muhalefet etmiş ve Kamboçya ormanlarında kendi ordusunu kurmuştur. Üst düzey komutanlar, bu girişimin cezasız kalmaması gerektiğini söyler ve Willard'a Kurtz'u öldürme görevini verirler. Ordunun imajının bozulmaması için de bu işlemin “sessizce” gerçekleştirilmesi gerektiğinin altını çizerekler. Willard, bu emre ilk başta pek sıcak bakmaz; şaşkın ve kaygılıdır. Fakat aldığı emrin büyüklüğü, onu Nung nehrinde uzun soluklu bir maceraya iter.

Yüzbaşı Willard, içinde Chef (**Frederic Forrest**), Lance (**Sam Bottoms**), Clean (**Laurance Fishburne**) ve Chief (**Albert Hall**)'in bulunduğu donanma botu ile Nung nehrine giriş yapar. Yolculuğun başlarında Willard, Albay Kurtz hakkındaki istihbarat raporlarını incelemeye başlar. Hem Willard, hem de seyirci bu şekilde öğretici ile tanışmış olur. Willard, Kurtz'un başarılı kariyer geçmişine hayran kalır. Üst düzey yöneticilerin Kurtz'u neden öldürmek istediklerini bir türlü algılayamaz. Öğretmen-öğrenci ilişkisi, Kurtz'un somut varlığı olmaksızın kurulur.

Nehirde ilerledikçe Willard artık eşiği geçmiştir. Bu noktadan sonra geri dönüş yoktur. Nung nehri düşmanla, tehlikelerle ve testlerle doludur. Savaşın acımasızlığı, düşmanın varlığı ve Willard için dost olarak adlandırılan kişilerin caniliği ve savaşa karşı yabancılaşması Willard'ı her etapta sınava tabi tutar.



Çatışmanın temel hatları bu noktada belli olur; modern-ilkel, iyi-kötü, insan-doğa... Nehrin yılan benzeri akıntısında ilerledikçe Kurtz'a doğru yaklaşırız. Tüm yolculuk, aslında balinanın karnına doğru yapılmaktadır. Willard, Albay Kilgore'la (**Robert Duvall**) savaşa yabancılaşmanın boyutlarını, playboy kızlarının

gösterisinde ev hasretini ve savaşın şov haline gelmesini, Do Lung köprüsüne geldiğinde otoritenin kayboluşunu gözlemler. Savaşın etkisini gördükçe Kurtz ile daha fazla empati kurar. Kurtz'da bu yollardan etap etap geçmiştir.

Willard mağaranın en derinine indiğinde Kurtz ile ilk defa somut olarak karşılaşırız. Willard ve ekibi, Kurtz'un topluluğu tarafından esir alınır. Bu noktada çile aşaması başlar. Willard, en büyük düşmanla karşı karşıya kalmıştır. Düşman, aynı zamanda Willard'ın akıl hocasıdır. Aslında Willard'ın çilesi, aynı zamanda büyük bir hayranlık duyduğu hocasını öldürmek zorunda kalışıdır.

Kurtz, ölümü kutsar. Bu yüzden Willard'ın kendisini öldürmesine izin verir. Ancak Willard'ın Albay Kurtz'u öldürmesi, aynı zamanda kendi ölümüne de işaret etmektedir. Willard öğreticisini öldürerek onun yerine geçer ve Kurtz varlığında tekrar dirilir. Filmin başında depresif bir Yüzbaşı olarak betimlenen Willard, artık farklı bir insan haline gelmiştir. Görev ve yolculuk, kahramanın tüm zihinsel faaliyetlerini geri dönüşü olmayan bir biçimde değiştirmiştir.

Kahramanın yolculuğu şablonu, hemen hemen tüm kültürlerde benzer şekillerde varlığını korumaktadır. Mitolojik anlatılardan günümüzün modern anlatılarına uzanan süreçte, toplumların ilgiyle bu şablonu benimsemesinde yatan temel ilgi, her insanın kendisini kahraman yerine koymasından kaynaklanmaktadır. Gündelik hayatımızda ajanlarla ya da Vietnamlı askerlerle çatışmaya girmesek de, günlük sıradan problemlerle karşı karşıya kalmaktayız. Kahramanın yolculuğu, sorunla karşı karşıya kalan sıradan insana cesaret veren bir yapı barındırır bünyesinde. Topluluk karşısında konuşmaktan çekinen bir insana korkularıyla yüzleşmesini öğütler. En uç noktaya inilen mağaranın dibinde bir hazine yatmaktadır. Bu hazine, insan yaşamını geliştiren bir hazinedir. Bu döngü, insan hayatının sonuna kadar bu şekilde devam edecektir.

İRAN YENİ DALGASI ÖZELİNDE “KEYSAR”

İlker Mutlu

Keysar / Gheisar

Yönetmen & Senaryo: Mesud Kimyayi
Görüntü Yönetmeni: Maziar Partow
Müzik: İsfendiyar Monferadzade
Oyuncular: Behruz Vossoughi, Puri Banai,
Nasır Malek, Cemşit Mashayekhi

1969/100' / İran

Keysar! Neredesin? Ağabeyini öldürüyorlar!

İlk okunuşta komik gelse de bu replik ele alacağım filmin en can alıcı sahnelerinden biri olan Keysar'ın ağabeyi Ferman'ın öldürülürken acıyla kardeşine seslendiği sahnede geçer.

Geçtiğimiz sayıda 50.yaşını kutladığımız *Samurai Rebellion* (Masaki Kobayashi, 1967) hakkındaki yazımda, ele aldığım filmin Japon Yeni Dalgası'nın önemli yapımlarından birisi olduğunu belirtmiştim. 50'leri ve 60'ları kapsayan yıllar, pek çok ülkenin sinemasını “dalga”landırıyordu. Fransız, İngiliz, Çek, Arjantin Yeni Dalga akımları birbiri ardına patlak vermekteydi. Dünya değişip başkalaşırken bu değişimin diğer ülke sinemalarını etkilememesi imkansızdı.

Bu etki çok geçmeden İran'ı da vuracaktı. Akım, 1969'da **Daryuş Mehrcuyi**'nin *İnek* (Gāv) adlı filmiyle başlamış ve **Mesud Kimyayi**'nin aynı yıl çektiği *Keysar* ile devam etmişti. Bunları izleyen filmlerin yeni kültürel ve entelektüel içerikleri İranlı seyircinin konumunu da değiştirdi ve yapımlardaki kaliteyi artırdı. Üst düzeyde üretilen onlarca film, İran Yeni Dalgası'nın bu adı almasına vesile oldu. **Füruğ Ferruhzad**, **Behram Beyzayi** ve **Perviz Kimyevi** gibi önemli yönetmenler de

akımın öncülerindendi. Bu yönetmenlerin filmleri yeniliklere açık, şiirsel ve felsefiydi. Bugünün sanat sinemasının lokomotif filmlerini yapan **Abbas Kiyarüstemi**, **Cafer Panahi**, **Mecid Mecidi**, **Muhsin** ve **Samira Makhmalbaf** gibi niceleri, bu öncülere çok şey borçludur.



Daryuş Mehrcuyi - *İnek* (1969)

İran Yeni Dalgası'nın yükselişi diğer ülkelerinkinden ayrı ele alınamaz. Dönemin entelektüel ve siyasi hareketleri her yana hızla yayılmaktaydı. İran'da da '53 darbesini takiben sanatta, özellikle de edebiyatta, toplumsal yaklaşım giderek yükselmiş ve 1960'larda zirveye çıkmıştı. Bu gidişin sinemayı da sarmalamaması mümkün değildi.

Geçmiş sayılarımızda İranlı Azeri yönetmen **Farid Mirkhani** ile yaptığımız röportaj vesilesiyle İran Sineması'nın gelişimini ele almıştık. Bu nedenle '60 öncesini burada özetlemeyeceğim. Yeni Dalga içinde sayılmasa da akımı tetikleyen titreşimi veren filmlerin başında **Ferruh Gaffari**'nin sansüre uğrayarak negatifleri yakılan **Şehrin Güneyi** (Jonubeshahr, 1958) gelmektedir. Şüphesiz yapım, toplumcu-gerçekçi sinemanın da ilk örneklerinden sayılır. Yine aynı yönetmen, 1964 yılında **Kamburun Gecesi**'ni (Shabeghuzi) çekmiştir ki bu film ülkede 'sanat sineması'nın temellerini atmıştır. İlerleyen zamanlarda, 1969 yılında İran televizyonu bünyesinde desteklenen yetenekli genç yönetmenler, Özgür Sinema akımını oluşturdular. Bu yeteneklerin ortaya attıkları fikirler, yaptıkları denemeler, siyasal sinema örneği olan toplumsal duyarlılığa sahip filmlere ön ayak oldu. Daha öncesinde **Feridun Rehnema**'nın **Firdevsi**'nin eseri **Şahname**'de geçen Sivayeş hikâyesinden kotardığı **Sivayeş Der Taht-e Cemşid** (1960) filmi Locarno ve Trieste Festivalleri'nde gösterilmiş ve Locarno'da Jean Epstein Ödülü'nü almıştı. Ayrıca bu film, **Ferruh Gaffari**'nin **Kamburun Gecesi** sonrası Fransa Sinema Müzesi

Sinematek'te gösterilen ikinci İran filmi olmuştur. **İbrahim Gülistan**'ın çektiği **Yek Ateş** (Yek Atash, 1961), 1961 yılında Venedik Film Festivali'nde Altın Merkür ve San Marko Aslanı ödüllerini kucaklamıştı. Dünyaca ünlü İranlı kadın şair **Füruğ Ferruhzad**'ın yaptığı **Ev Karadır** (Khanehsiah ast, 1962) ise Almanya Oberhausen Film Festivali'nde (1963) en iyi belgesel filmi seçilerek İran sinemasına ödül kazandırmıştı.

Keysar'ın yönetmeni **Mesud Kimyayi**, 1941'de Tahran'da doğmuştur. Ele aldığımız film kendisini bir anda ünlü yapmış ve İran sinemasının kaderini döndüren kişi olarak anılmasını sağlamıştır. Film, İran sinemasında bir başka türün daha doğmasına neden olmuştur: Trajik aksiyon draması. Sinema ya da tiyatrodaki herhangi bir akademik eğitimi olmaksızın ve henüz daha birkaç yıllık yönetmen yardımcılığı deneyimi varken **Kimyayi** bir anda İran sinemasının tarihi bir figürü haline gelmiştir. Yönetmenliği, filmlerden ve sinemayla olan erken temasından öğrenmiştir. Tahran sinemalarının kapısında saatler geçirerek film gösterimlerinin dışarıya yayılan gürültüsünü dinledikten sonra salondan çıkan arkadaşlarının anlattıklarının da yardımıyla filmi kafasında görselleştirmeye çalıştığını anlatır. Çocukluğundan bir başka canlı kanlı anısı da fırınlara un taşıyan babasının arabasının arkasındaki **Rüstem** ve **Ashkbous** resimleridir. Araba ilerledikçe bu resimler hareketlenmiş gibi gelir, alışkanlıkla arabanın ardından yürüyerek resimdeki savaşın sonunu tahmin etmeye çalışmış. Genç **Mesud**, zorlu bir çocukluk geçirmiştir. Hızlıdır ve sıklıkla karakolda sonuçlanan kavgalara karışmıştır.

Sonunda **Kimyayi**'nin enerjisini kitaplara yönelttiği dönem gelir. Özellikle sinema üzerine sürekli kitap okur. Bu durum, onu film stüdyolarında iş aramaya yöneltecektir- ta ki yönetmen **Samuel Khachikian** ile tanışınca kadar. Ondan film yapım tekniklerine dair ilk derslerini alacak ve film kariyerine 1965'te onun asistanı olarak başlayacaktır. Gayreti ve enerjisiyle kendisini kanıtlayan ve yapımcıların güvenini kazanan yönetmen, 1968'de ilk filmi **Gel Yabancı'yı** (Baigane Biya) yazıp yönetmiştir.

Kimyayi'nin ikinci filmi olan **Keysar**, sadece İran sinemasının seyrini değiştiren yenilikçi yapısı (bugün demode gelebilir ama halen çekicidir) ile değil, kadın cinselliğini cesurca kullanan bir yapım olmasıyla da ülkenin diğer yapımlarından ayrılmaktadır. **Kimyayi**, daha ikinci filmiyle bu başarıyı yakalamıştır. Yönetmen, tecavüz neticesinde hamile kalıp intihar eden fakir genç kızın intikamını almaya çalışan ağabey **Keysar**'ın trajik öyküsünde bu defa şeytanın bacağına kırmıştı.

Bununla da kalmamış, filminden sonraki yıllarda sinemada kadının yer alış şeklini de belirlemiştir. Bu çok da olumlu bir imaj değildi, neticede kadını metalaştırmakta ve fesadın simgesi haline getirmektedir.



Mesud Kimyayi – *Keysar* (1969)

Bununla beraber, *Keysar* İran'ın fakir mahallelerini, esnafını, insan ilişkilerini en gerçekçi halleriyle ele alışı açısından öncüllerinden devraldığı geleneği geliştirerek ardıllarına devretmiştir. Önemi, hikayesinden kaynaklanmıyor elbette. Türk sinemasından fazlasıyla aşına olduğumuz trajedilerin hepsi *Keysar*'da mevcuttur; ancak yönetmen trajediyi aktarırken gerçeklikten bir dakikalığına dahi ödün vermemiştir. *Keysar*, Park Chan-Wook'un *İhtiyar Delikanlı'sı* (Oldeboi, 2003) gibi bugünkü filmlerle saygınlık kazanan intikam öykülerinin aşırılığına ve kendini beğenmişliğine de düşmemiş; ağırbaşlı ve yerini bilen yapısıyla takdir toplamıştır.

Keysar'ın düşük kalitede bir kopyasını bundan üç sene kadar önce altyazısız bir DVD'den izlemiştim. Altyazıya da gerek yoktu aslında; çünkü film hikayesini en sade biçimiyle anlatırken su gibi akıp gidiyordu.



Keysar'ın afişinde Nasır Malek ve onun *Ahn Yazısı*'ndaki temsili Erol Taş

Ayrıca daha filmin girişinde duyulan ve akla çabucak kazınan müzik, kulağıma tanıdık gelmişti. Bestesi **İsfendiyar Monferadzade**'ye ait olan ezgi, çok daha önceden izlediğim ve gerçekten beğendiğim bir Yeşilçam melodramı olan, Cüneyt Arkın'ın oynadığı **Alın Yazısı**'nın (Orhan Aksoy, 1972) müziğiyle aynıydı. Bu filmin aslında **Keysar**'ın uyarlaması olduğunu ortalarına geldiğimde anladım. **Aksoy**'un filminin **Keysar**'ın birebir aktarımı olduğu bugün bilinen bir gerçektir.

Keysar, **Monferadzade**'nin müziğine eşlik eden dövmeli erkek vücutlarının yakın çekimleriyle açılır. Bu dövmeler İran halk sanatını ve muhtemelen kahramanlık destanlarını yansıtan simgelerden oluşmaktadır. Dövmeli erkek vücudu görüntüleri, filmin yapısını bu uzun jeneriğinde nispeten belli eder. İzleyeceğimiz hikaye “intikam temalı trajik aksiyon dramı” olacaktır belli ki ama öncelikle bir “erkek” filmidir. Daha jenerikte seyircinin ilgisini çekmeyi başaran yönetmen, konuya girmek için hiç vakit kaybetmez ve kendimizi süratle yol alan bir ambülansın peşinde buluruz. **Kimyayi**, “etkileyici bir açılış yap ve seyirciyi avucunun içine al” şaşmaz kuralını ilk anda uygular ve devamında da matematiği hiç şaşmayan bir anlatıya imza atar.



Keysar'ın jeneriğindeki dövmeler

Ambülans, intihar etmiş genç kızı taşımaktadır ve kızın dayısı ile teyzesi de ona refakat eder. Doktor, çok geçmeden kızın ölümünü haber verir. Teyzeyle dayı da yakarışlarıyla filmin sonrasının nasıl gelişeceğini seyirciye belli eder: “*Abilerine ne deriz? Ferman'a, Keysar'a ne deriz?*”. Bazı Türk filmlerinde de yer almış sevilen usta oyuncu **Nasır Malek**'in canlandığı Ferman çok geçmeden haberi alır. Üzerindeki kasap önlüğü ve ilk başta seyirciye komik gelen ama kısa sürede alışılan

melon şapkasıyla koridorda belirir. Kızın geride bıraktığı mektup her şeyi açıkça ifade eder ve öfkeye kapılan Ferman, hesap sormak için tecavüzcünün kardeşleriyle birlikte işlettiği depoyu basar. Orada asıl tecavüzcü olan Mansur'u boğazlamak üzereyken onun iki kardeşi Rahim ve Kerim tarafından arkadan bıçaklanarak öldürülür.



“Keysar! Neredesin? Ağabeyini öldürüyorlar!”

Başrol oyuncusunun sahneye çıkışı alışılmışın dışında bir şekilde, filmin neredeyse yirmi beşinci dakikasında gerçekleşir. Keysar, çalışmakta olduğu kasabadan kendi kasabasına uzun bir tren yolculuğuyla dökülmüş vaziyette dönmüştür.



Bu sahneyle ilk önemli rolüne çıkan **Behruz Vossoughi**, ilerleyen yıllarda İran'ın efsanevi aktörlerinden biri haline gelecektir. Keysar'ın sürekli ayakkabılarının arkasına basarak, kendine güvenli yürüyüşü ve her kavga öncesinde ayakkabılarının arkasını çekmesi rolü markalaştırır ve *Alın Yazısı*'nda Cüneyt Arkın'a da oldukça yakışmıştır. Tabii biz alıştığımız için artık gözümüze batmayan Cüneyt trüklerinin yapaylığı, **Vossoughi**'nin oyununda yoktur. Bu filme kadar da fazla işlenmemiş bir cevher olduğu bellidir; Keysar'ı adeta üstüne giyer.

Keysar, nişanlısını görmek için döndüğü mahallesinde ailesinin başına gelenleri öğrenir ve zor bir seçimle karşı karşıya kalır. Genleri ve yetişme tarzı onu intikama yönlendirmekte, nişanlısına olan arzusu ise geri tutmaktadır. Sonunda genleri baskın gelir ve düşmanı olan üç kardeşten Kerim'i hamamda, Rahim'i mezbahada ve Mansur'u da kendisinin de polis tarafından kısıtılıp öldürüleceği tren istasyonunda öldürür. Üç cinayet sahnesi de gerilimi ayakta tutan uzun planlarla verilir: Keysar, önce mekanı tartar, dikkat çekmeden hedefine nasıl ulaşacağını planlar, ulaştığı düşmanını vahşice katleder ve büyük bir soğukkanlılıkla orayı terk eder. Bu cinayetlerin gerçekleştiği mekanlardan özellikle ilk ikisindeki sekanslar, birer mini belgesel misali içinde bulunduğu kültürü de mükemmel yansıtır: Hamamdaki gaddar tellaklar, göbek taşında üstünde peştamalıyla ibadet eden adam, duvarlara tıraş olacaklar için asılmış puslu aynalar; mezbahaya getirilen hayvanlar, kesim töreni ve dağıtım; tren istasyonunda ise dönemin İran kültürünü yansıtan insan mozaïği... Henüz ikinci filmini çekmekte olan bir yönetmene göre **Kimyayı**, gerilimin bir an olsun düşmediği sekanslarıyla diğer filmleri adına seyircide hakiki bir merak uyandırır.



Behruz Vossoughi'nin oturuşu ve tavırları Arkın'a birebir taklit ettirilmiş

Keysar, cinselliği de bir İran filminden beklenmeyecek derecede cesurca kullanır. Tecavüz sahnesinde genç kadın oyuncunun göğüsleri görünmektedir. Keysar'ın Mansur'u sormak için gittiği pavyondaki şarkıcı kadının dansı da kıyafeti

de dikkat çekicidir. Aslında bu görüntüler, özellikle İran sinemasının o dönemini bilmeyen ve kadın temsilini hep türbanlı görmeye alışmış olan bizim dönemimizin sinemaseverleri için şaşırtıcıdır. İçerdiği erotizme rağmen romantik ilişkiler oldukça tutucudur.



Keysar ve nişanlısı Fati, bazı sahnelerde baş başa kalır fakat aralarında bir yakınlaşma gerçekleşmez. Keysar'ın bahçede kendisi için çay hazırlığı yapan Fati'yi uzaktan süzdüğü sahne ufak bir istisnadır. Pavyonda çalışan kadınlar ve kısmen üst sınıftan olan kadınlar başları açık ve süslenmiş iken fakir mahallelerde yaşayanlar, günümüz İran filmlerinde gösterilenlerden farklı değildir.

Ferman'ın başından asla çıkarmadığı fötr şapkası, filmin içerisinde ilginç bir unsurdur. Türk köy filmlerindeki, modernleşme ile yerellik arasına sıkışıp kalmış ağa figürünü hatırlatır. Filmin Ferman'ın geçmişini göstermesine de gerek yoktur: modernleşme sancısının alabildiğine yaşandığı tutucu bir kasabada, tutucu bir küçük esnaftır. Şapkası, onun için sınıf atlama özleminin bir simgesi ve arafta olmaktır. *Keysar*'da bir anlama kavuşan fötr şapka, bu sebeple *Alın Yazısı*'nda **Erol Taş**'ın başında yapay durur. Çünkü biz, o sancıyı atlatalı elli küsur yıl olmuştur.

Filmde, toplumsal konumları belirleyen ve anlatımı destekleyen bunun gibi pek çok sahne vardır. Sahneleri tek tek açabilmek için İran toplumunu ve tarihini çok iyi bilmek gerekir ama göze takılan birkaç örneği verebilirim: Tecavüzün gerçekleştiği saatte genç kız ders çalışmaktadır ve kitabının üzerinde *Ev Ekonomisi* yazmaktadır. Keysar'ın ilk hedefinin yerini öğrendiği kahvehane sohbeti sekansında, duvarlarda pehlivan resimleri asılıdır. Yönetmen, bu

resimlerin özellikle çerçevede kalmasını sağlar. Hamam sahnesinde peştamallı bir adam ibadet etmektedir – Şii inancına bağlı bir gelenek olmalı-. Yukarıda bahsi geçen açılış sahnesindeki çıplak erkek bedenine işlenmiş simgesel dövmeler, Keysar'ın aile evindeki duvar süslemelerinin detayları ve duvarda asılı Hazreti Ali tasvirleri göze çarpar. Fati'nin çay hazırlığı esnasında Keysar'ın kendisini gözetlediğinden habersizce çevirdiği ateş topu (kadın, erkek ve ateş; romantik aşk erotizminin oto sansür ile verilmesi için muhteşem bir buluş) da simgeseldir. Keysar'ın son cinayetine hazırlandığı gece meyhanede kafasını toplamaya çalışırken ertesi gün çekilişi yapılacak piyango için aldığı bileti ve saldırı hazırlığının habercisi olarak arkası çekilerek giyilen ayakkabılar... Cinayet bir erkek işidir ve sadece erkeklerin bulunduğu mekanlarda (erkekler hamamı, mezbaha ve trenlerin toplanma alanı) gerçekleştirilir. Tüm bunlar dönemin İran kültürüne ışık tutar.

İranlı oyuncuların bir kısmı, ülkemizle ortaklaşa gerçekleştirilen yapımlar neticesinde özellikle '70'lerde Türkiye'de hayli tanınır ve sevilir hale gelmişlerdi. **Rıza Beyk İmanverdi** (Küçük Ev, Safa Önal,1977), **İreç Kadiri** (Acı Hatıralar, Atıf Yılmaz, 1977), **Cihangir Gaffari** (Zagor, Mehmet Aslan, 1970), **Manucer Vüsuğ** (Perişan, Mehmet Dinler, 1976), **Firuz** (Adalet, Melih Gülgen,1977), **Hümayun Tebrizyan** (Adsız Cengaver, Halit Refiğ, 1970), **Miri** (Can Pazarı, Orhan Elmas&Ertem Göreç, 1976)-Keysar'ın nişanlısını oynayan **Puri Banai** de bu filmde başrolü **Kadir İnanır**'la paylaşır-, **Sait Seyit** (Altar, 1985).

Nasır Malek bu oyuncuların Türkiye'de en tanınan ve sevilenlerinden biriydi. **Keysar**'da kasap ağabey Ferman'ı canlandıran aktör, kariyerinin Yeşilçam'da geçen dönemine sığdırdığı **Deprem** (Şerif Gören, 1976) ve **Baraj** (Orhan Aksoy,1977) filmlerinde önce kaybının intikamını acımasızca almaya çalışıp sonrasında yufka yüreğine ve merhametine yenik düşen karakterleri canlandırmıştır. **Behruz Vossoughi**, burada pek bilinmemesine rağmen İran'ın en meşhur aktörlerinden biridir. Doksanı aşkın filmde yer alan sanatçı, pek çok uluslararası festivalde de ün kazanmış ve San Francisco Uluslararası Film Festivali'nde 2006'da bir onur ödülü almıştır. Türkiye'de de adından söz ettiren **Gergedan Mevsimi** (Fasle Kargadan, Bahman Ghobadi, 2012) filminde başrollerden birini canlandırmıştır.

ANLATIBİLİM AÇISINDAN BUDİST SİNEMA: YENİ BİR TÜRE DOĞRU MU?

Ulaş Başar Gezgin¹

Budizm'in sürekli olarak, bir din değil bir felsefe olduğu ileri sürülür. Bireysel düzlemde böyle olabilir, ancak kurumsallaşmış bir ideoloji olması dolayısıyla dinsel niteliği bulunur. Budizm, yaşamı acı ile tarifler. Bir tanrı inancı olmayan Budist ideolojiye göre, Buda, insanın içindedir. Bu özellik doğuştan gelir. İçimizdeki Buda kimileri için erişilebilirdir, kimileri için değildir. Ruhban sınıfı halk arasındaki fark tam da buna karşılık gelir. Budizm rahiplere ve rahibelere katı ahlak kuralları uygular. İçimizdeki Buda'ya ulaşmak için çileci bir yaşam gereklidir. Fakat Budacı etik, tapınak ahalisi dışındaki halka neredeyse hiç bir etik ilke dayatmaz. Bu nedenle, Budacılık başka din ve inanışlarla, örneğin Şintoculuk, canlılık (animizm), Taoculuk, Kongculuk (Konfüçyüsçülük) vb. kolaylıkla kaynaşabilen bir inanışlar bütünüdür. İnsanlara acıdan kurtuluşun yolu gösterilir, tanrı inancı yoktur; ancak Budizm, tanrı inancına karşı da değildir. Dolayısıyla bir insan hem ateist hem Budist olabileceği gibi hem teist hem Budist de olabilir.

Budizm, toplumsal ve topluluksal olanın son derece önemli olduğu bir coğrafyada bireysel kurtuluşa vurgu yapması dolayısıyla dikkat çekicidir. Ancak **Buda**, kendi kurtuluşuyla yetinmeyip başkalarının kurtuluşuna yardım etmeyi kendine görev bilmiştir. Rahipler tam da bu görev nedeniyle tapınaklar kurmuşlardır. Acı çekene empati duyan bir inanıştır Budizm; ancak çeşitli istisnalar dışında siyasetin dışında kalmıştır ve bir kurucu ideoloji niteliği taşımaz. Tersine, birçok kurucu ideolojiyle uyum içinde olduğu görülmüştür. İstisnaları analım: Sri Lanka'da ve Myanmar'da Budist rahiplerin önemli bir kısmı, milliyetçi faşist ideolojilerin peşinden gitmiştir, gitmektedir. Vietnam-Amerikan Savaşı sırasında Vietnamlı Budist rahiplerin hatırı sayılır bir kısmı, halkı zorla Katolik

¹ Doç.Dr. Ulaş Başar Gezgin ulasbasar@gmail.com

yapmaya çalışıp Budizm'i yasaklamaya kalkan Amerikancı Güney Vietnam hükümetinin icraatları nedeniyle hızla siyasallaşmış, ulusal kurtuluş kavgasına katılmıştır. Bugün Vietnam'a ek olarak benzer bir tarihsel arka plana sahip Laos'ta, bu iki kardeş ülkede, Marksist Budistler gibi bir kavramsallaştırmadan söz edebiliyoruz. Rahipler din eğitimi alıyorlar, ancak müfredatlarının bir parçası olarak Marksizm-Leninizm, Komünist Parti Tarihi vb. dersleri de alıyorlar. Vietnam'da kimi komünist posterlerde Budist rahiplere yer verildiğini görüyoruz.

Amerikan emperyalizminin sık sık kendi çıkarı için kullandığı **Dalai Lama**'nın Marksizm'le ilgili görüşleri düşündürücüdür. **Dalai Lama** geçen yıl Türkiye'deki Birikim çizgisindeki bir dergide çıkan söyleşisinde marksizmi ikiye ayırıyor: Devlet marksizmi ve eşitlikçi olan ahlaki marksizm.² **Lama**, ikincisine kendini yakın hissediyor. **Dalai Lama** bu söyleşide de, daha önce belirttiği gibi kendini marksist olarak tanımlıyor. **Marks** zamanındaki marksizmi övüyor. **Marks**'ın kendisinin çok acı çektiğini vurguluyor. Karma kavramının egemen sınıfların emekçileri ezmek için bir araç olarak kullanılmasını eleştiriyor. **Dalai Lama**, Leninizm'e tümüyle karşı. Ona göre Sovyetlerde Marksizm'in iktidara gelmesi onu bozdu. "*Ben o partilerden daha marksistim*" diyor, "*onlar güç peşinde*". Bu Leninizm'siz Marksizm, akla **Mehmet Ali Aybar**'ı getiriyor.



Dalai Lama

² Anup Dhar, Anjan Chakrabarti & Serap Kayatekin. "Crossing Materialism and Religion: An Interview on Marxism and Spirituality with the Fourteenth Dalai Lama". *Rethinking Marxism*, 28:3-4 (2016), 584-598.

Dalai Lama'ya göre şiddete yönelmeleri Marksist düşüncenin amacından sapmasına yol açtı. **Lama**, başkalarının iyiliğini düşünmek bağlamında, marksizmin ruhani bir yanı olduğunu düşünüyor. Bu ruhanilikten kasıt, dinsel değil laik bir ruhanilik. Daha doğru ifade din ötesi bir etik olabilirdi. Yardımseverlik, fedakarlık gibi değerler söz konusu. **Dalai Lama**'nın bu görüşleri onun Budizm felsefesine de etki etmiş durumda. O, bir milyar inançsız içerme üzere yedi milyar insanın iyiliğini düşündüğünü söylüyor. **Dalai Lama**, bu bir milyarı 'inançsız' olarak nitelemiş; ancak daha doğru bir ifade, dinsiz olacaktı. Dinsizlerin de inançları var. 'Tanrıtanımaz' ifadesi de uygun değil; çünkü Tanrı inancına sahip olanların bakış açısıyla verilmiş bir ad. "Tanrı var ama bunlar tanımıyor" gibi hedeflenenin tam tersi bir ifadeye karşılık geliyor. **Dalai Lama** bu bağlamda, bir dinden çok, 'inançsızları' da kapsayan ahlaki bir felsefeden yana olduğunu belirtiyor. Bunun için 'laik ruhanilik' kavramını ileri sürüyor.

Ana konumuz olan Budist sinemaya dönersek, burada temel bir ayırım yapmamız gerekiyor: Kimi filmler açıkça Budist izlekler işliyor. Bu çalışmada, ilerleyen sayfalarda görülebileceği gibi, bu türde 13 filmi inceledik. Bir de, doğrudan Budizm'i işlemeyen ancak onun kavramlarından yararlanan filmler var. Bu iki tür, daha geniş bir listeye karşılık geliyor. Kimi yorumcular, bu listeye, Jedilerin Tibet Budizmi'nden esinlenerek yaratılmış olmasından hareketle ***Yıldız Savaşları***'nı, uyanış ve koan gibi kavramları işlediği için ***Matrix*** (Lana & Lillie Wachowski, 1999) serisini, geçici anlar kavramına vurgusuyla ***Amerikan Güzeli***'ni (Sam Mendes, 1999), döngüsellik ve karmaya yaptığı göndermeler dolayısıyla ***Bugün Ashında Düdü*** (Groundhog Day, Harold Ramis, 1993) filmini vd. de listeye ekliyor.³ Bu listeyi daha da geniş tutanlar da var: İMDB daha uzun bir Budist filmler listesi sunuyor. Bu listede ***Dövüş Kulübü*** (David Fincher, 1999), ***Bulut Atlası*** (Lana & Lillie Wachowski, Tom Tykwer, 2012) , ***Johnny Depp***'in oynadığı ***Evrin*** (Transcendence, Wally Pfister, 2014) gibi filmler de yer alıyor.⁴ Bir de burada yeri gelmişken, ABD kaynaklı olan bir vakfı analım: Budist Film Vakfı. Vakıf geçtiğimiz yıllarda Uluslararası Budist Film Festivali düzenlemişti.⁵

³ Bkz. "11 Popular Movies You Didn't Know Are Buddhist", *criticalcactus.com* ([link](#))

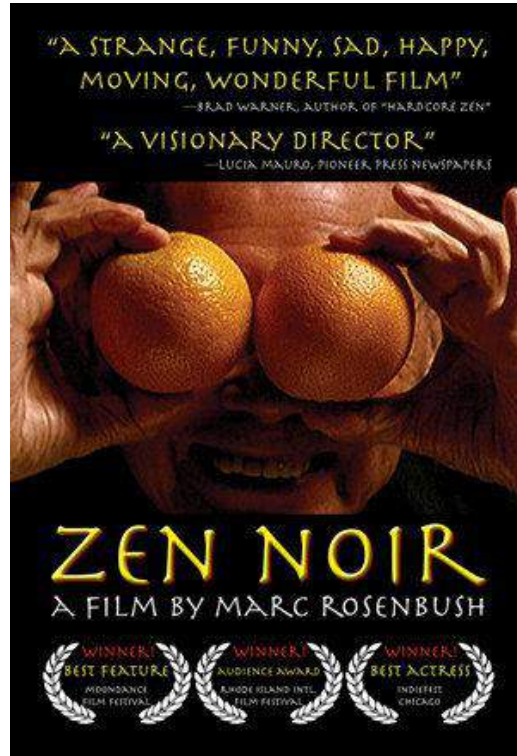
⁴ Bkz. "Buddhist Movies", *imdb.com* ([link](#))

⁵ Bkz. *buddhistfilmfoundation.org* ([link](#))

Budist Sinema Seçkisi

Türkçede Budist sinemayla ilgili derli toplu bir çalışma bulunmuyor. Bu nedenle, bu incelemenin Türkçede önemli bir boşluğu doldurduğunu düşünüyoruz. Burada yukarıda belirtildiği gibi kronolojik sırayla 13 Budist film ele alındı. Bunlar aşağıdaki gibidir:

- *Siddharta* (Conrad Rooks, 1922/1972)
- *Transgression* (Ki-young Kim, 1974)
- *Mandala* (Kwon-taek Im, 1981)
- *Olması Gerektiği Gibi Yaşamak* (Trần Văn Thủy, 1982)
- *Bodhi-Dharma Neden Doğuya Gitmek İçin Buraları Terk Etti?: Bir Zen Öyküsü* (Yong-Kyun Bae, 1989)
- *Küçük Buda* (Bernardo Bertolucci, 1993)
- *Samsara* (Pan Nalin, 2001)
- *Gezginler ve Büyücüler* (Khyentse Norbu, 2003)
- *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar* (Ki-duk Kim, 2003)
- *Zen Noir* (Marc Rosenbush, 2004)
- *Çiçekli Vadi* (Pan Nalin, 2006)
- *Zen: Zen Ustası Dogen'in Yaşamı* (Banmei Takahashi, 2009)
- *Batıya Yolculuk* (Stephen Chow ve Chi-kin Kwok, 1592/2013)



Siddharta (1922/1972)

Siddharta, Herman Hesse'nin aynı adlı yapıtını birebir işleyen bir film. Bu daldaki bir ilk. **Buddha**'nın yaşamı anlatılıyor. İzlemeye değer bir yapım, fakat sonraki sinemaların bu ilk denemenin ötesine geçip daha derin konuları işleyeceği başından belliydi. Dolayısıyla, ilk olması sebebiyle değerli ve bugün de izlenir bir nitelikte, ancak Budist sinemacılığın en ileri örneklerinden biri değil. Romandan bir parçayı not alalım:

“Yaşlı olmaya yaşıyım,” dedi Govinda, “ama arayışlarım sona ermedi. Hiçbir zaman da sona ermeyecek, anlaşılan benim yazgım bu. Sen de, bana öyle geliyor ki, aramışsın. Bana hiçbir şey söylemeyecek misin, dostum?”

“Sana ne söyleyebilirim ki, saygıdeğer kişi?” diye cevap verdi Siddhartha. “Olsa olsa kendini aramaya fazla verdiğini mi? Aramaktan bulma fırsatını bir türlü yakalayamayacağını mi?”

(...)

“Bir kimse arıyorsa, gözü aradığı şeyden başkasını görmez çokluk, bir türlü bulmasını beceremez, dışardan hiçbir şeyi alıp kendi içine aktaramaz, çünkü aklı fikri aradığı şeydedir hep, çünkü bir amacı vardır, çünkü bu amacın büyüüne kapılmıştır. Aramak, bir amacı olmak demektir. Bulmaksa özgür olmak, dışa açık bulunmak, hiçbir amacı olmamak. Sen, ey saygıdeğer kişi, belki gerçekten arayan birisin, çünkü amacının peşinde koştuğundan hemen özünün önündeki bazı şeyleri görmüyorsun.”



Transgression (1974)

Güney Kore yapımı film iki genç rahibin öyküsü. Tapınakta savaş yetimi birçok çocuk vardır. Tapınağın yemeği yetmez. Yaşlı rahiplerin bir kısmının tapınağı terk etmesi gibi bir çözüm düşünülür, ancak reddedilir. Öğrencilerin tapınakta rahip olarak yetişme sürecini görürüz. Filmde hiç de insancıl bir Budizm betimlemesi yapılmaz. Öğrenciler sopayla yola getirilmektedir. İki gençten biri çok başarılı olur; diğeri normdan sık sık saptığı için sevilmez. Tapınağın pirincini satmaya kalktığı için dövülür ve tapınaktan kovulur. Başarılı olan arkadaşı onun yardımına koşar. O da ayrılmayı düşünür ama arkadaşı Doşim buna izin vermez.

Beklenmedik bir gelişme olur. Doşim geri alınır. Usta bir hırsızdır. Zenginler onun tapınakta kalması koşuluyla tapınağa bağışta bulunmayı kabul ederler. Böylece tapınak Doşim için bir ıslahevine dönüşür. Bu filmde de diğeri birçok Budist filmde olduğu gibi 'tapınakta kadın sorunsalı' işlenir. Genç rahiple genç rahibe yakınlaşır, ancak tapınağın katı kuralları arasında nereye kadar yakınlaşabilecekler... Rahibe rahib'e beş yaşındayken savaşın bombalarıyla kaybettiği annesini anımsatır. Rahibe rahibin başarılı bir rahip olması için dua etmeye söz verir.

İlerleyen günlerde rahibelerden biri bir rahipten gebe kalır. Ceza olarak, rahibin kendini hadım etmesi istenir. Rahibe ise anne olmak istemektedir, bebeği aldırarak istemez. "*Buda da bir ananın rahminden doğdu. Neden yeni bir Buda doğurmayayım?*" der. Rahib'e "*Ya ayrıl ya intihar et*" der. Rahip oralı olmaz, tersine rahibeyi feci bir biçimde döver. Diğeri öyküye döneriz, iki rahip adayı gencin birinden inancını kanıtlaması için parmağını yakması istenir, o da kalıcı olarak sakat kalacak şekilde yakar. Rahibe de sevgisini unutmak için kendi parmağını sakatlar, ancak sevgisi sönmek bilmez. Filme bakılırsa, Budizm'in pedagojisinin ilerici olduğunu söylemek olanaksız.

Seksenlik başrahip yakında ölecektir. Yerine geçecek kişiyi belirlemeye çalışır. Çeşitli testlerden sonra, adayları kadın bedeniyle test etmek aklına gelir. Çıplak kadın bedeni gördüklerinde adaylar ne yapacaktır... Bu test için bedenini gösterecek rahibe ise genç rahibin sevgilisidir. Yaşlı rahipler çıplak bedene tiksinti ve korkuyla bakarken, rahip bugünkü düşünceye daha yakın bir görüş öne sürer ve kendi de soyunur. Doğallığa ters düşen geri Budist anlayış, gençlerce yenilenmiş olur. İki de çıplakken kontrolü kaybetmezler. Birkaç dakika sonra başrahip son

nefesini verir. Rahip ve rahibe tapınaktan kovulur. Rahibin dostu olan hırsız arkadaşı, arkadaşını koruduğu için işkenceye maruz kalır, günlerce aç bırakılır. Bu tapınağın bir diskosu (Disiplin Koğuşu) vardır. Hırsızın tepkisi zamanla yayılır; bir kısım rahip isyan eder.

Bu film olay ağırlıklı bir Budizm anlatısı olarak bu yazıda ele aldığımız diğer filmlerden ayrılıyor. Diğer filmlerde yer yer betimleme öne çıkarken, bu filmde olaylar birbirini izliyor. Ortaya attığı ikilemlerle mutlaka izlenmesi gereken bir film. Öte yandan, Budistlerle ilgili olumsuz temsili yanıltıcı olabilir. Diğer dinlerde olduğu gibi Budizm’de de değişik mezhepler var. Bunların kimisi görece gerici, kimisi görece çağdaş. Yine de, Budizm’in rahiplere yönelik iç ahlakında açık fikirli olduğunu söylemek zor. Bir de şunu not edelim: Güney Kore’de Budizm marjinalize olmuş bir din. Amerikan sömürgecilerin getirdiği Hıristiyanlık toplumun tüm kilit noktalarında etkili. Güney Kore Budizmi, köylülükle, eğitimsizlikle özdeş. Aslında bu film, olumsuz temsiliyle, Güney Kore’de Hıristiyanlığın yeni müritler kazanması için kullanılmış bile olabilir. Burada mesele Budizm’i savunmak değil, toplumsal bağlama dikkat çekmek.

Mandala (1981)

Güney Kore yapımı olan film, iki Budacı rahibin öyküsü. Şehirlerarası yolculuk eden bir rahip kimliği olmadığı gerekçesiyle askerlerce otobüsten indirilir. Askerler onun rahip olduğuna inanmazlar, bir başka rahibin ona arka çıkması yetmez. Ondan ikna olmak için deyişler söylemesini beklerler, söyler ve ikna olurlar. Daha sonra birinci rahibin isteğiyle yollarını ayırırlar. Karmaları izin verirse yeniden buluşacaklardır. Buluşurlar da. Birinci rahip içki içer, ikincisi ise yol giderek dalınc (meditasyon) yapmaktadır. Birinciye göre, **Buda**, şarap kadehindedir. Filmde, rahiple öğrencilerinin konuşmaları üzerinden Budacılık’ın temel ilkelerini öğreniriz.

İkinci rahip **Buda**’nın heykellerinde hep güleryüzlü olduğuna inanmaz. Dünyada çok acı vardır. Tapınaktakilerden farklı olarak üzgün bir **Buda** heykeli yontar. Birinci rahip yola çıkacaktır, ona göre hakikat tapınakta değildir. İkinci rahip de ona katılır çünkü kendi ifadesiyle **Buda** yerine başrahibe tapılmasına karşıdır. Birinci rahip bir genç kıza tutulur, ilişki çok çabuk ilerler. Sonra onun meslekten atılmasına kadar gider. Kız arkadaşıyla Seul’a gider, içerler. Sonra ayrılırlar, kadın için hiç iyi bir son olmaz. Geneleve ‘düşer’. İki rahip onu ziyarete

gider. İlerleyen aylarda rahiplerden biri kendini sınamak için parmaklarını yakıp sakat kalır. Sonrasında bir başka çift rahibin bu fedaya değip değmediğine dair tartışmasına tanık oluruz. Laf dönüp dolaşıp maceralı geçmişi olan rahibe gelecektir. Yıllar sonra baştaki iki rahip yeniden karşılaşır, hasret giderirler. Birinci rahip uğradıkları köyde, aslolanın heykeller değil gönül olduğunu ileri süren bir konuşma yapar.



Mandala (1981)

Bir ara yine ayrılırlar. Birinci rahibi köylüler karda donda evlerine konuk etmeyerek dışarıda bırakırlar. O da şaşkıncı olmayacak bir biçimde donarak ölür. İkinci rahip onun için sade bir tören düzenler, birinci rahibin genelevdeki eski kız arkadaşına gider ve ona rahipten kalan üzgün **Buda** izlekli tahta yontuyu verir.

Olması Gerektiği Gibi Yaşamak (1985)

Vietnam yapımı olan film kurmaca bir film değil; ancak kurmacadan yararlanan bir belgesel olarak yine de Budist sinema başlığı altında incelenmeye değer. Filmin konusu, doğrudan Budizm değil, ancak Budizm'le yakından ilişkili olarak ölüm ve yaşam konu alınıyor. Film boyunca 'şefkat nedir' sorusu üstüne düşünüyoruz. Filmin çekildiği tarihte Vietnam'da savaşın bitmesinden on yıl geçmiş, ancak bu süre yaraların sarılması için yeterli olmamıştır. Yoksulluk çok yaygındır. Ancak biz filme yoksullukla giriş yapmayız. Üst sesin elindeki kamera film ekibinden olup

yakın bir tarihte ölenleri görür; Budist düşünceler eşliğinde onların ölüm ve yaşamına odaklanır.

Filmin açılışı Budist anlamda ‘acı’ kavramıyla yapılır. Kanserden kaybettikleri kameraman arkadaşlarının yıldönümünde mezarını ziyaret ederler; sonra kaybettikleri çalışma arkadaşlarını anarlar. Kameraman arkadaşlarının hastalıkla geçen son iki yılını kameramanın isteğiyle kayıt altına almışlardır. O kaydı izleriz; hasta yatağından bize kitap okur meslektaşları. Sonra geleneksel cenaze töreni. Budizm’deki süreksizlik (*impermanence*) kavramı vurgulanır. Vasiyeti arkadaşlarının bir araya gelip acı üstüne bir film çekmeleridir; “Çekmezseniz...” der, “...yerin altından sizi aşıya çekerim.”. Bu film düşüncesi öyle çıkar.



Olması Gerektiği Gibi Yaşamak

Kamera kazara kameraman olmuş ördek çobanının yaşamının izini sürerken, bir yandan da hükümeti eleştirmekten geri durmaz. Kendilerine film çekip piyasaya uyduruk hikayeler sürdükleri için kızan tuğlacıya “*Biz de başımızdaki patronun keyfine göre çekiyoruz*” der, “*O severse sever, sevmezse çöpe*”. Ayrıca, savaş döneminde sanat yapıtlarında birçok yoksulun, ezilenin yer aldığı anımsatılır ve sorulur: “*Partimiz iktidara geldikten sonra yoksulların, ezilenlerin sanat yapıtlarında yer almaması neden?*” Belki bu, biraz da haksız bir eleştiridir; ancak filmde bu eleştiriye yer verilmesi, ‘patronun sesi’ olunmadığını gösterir. 1985’te gösterime hazır duruma gelen film eleştirel içeriği nedeniyle ancak 1987’de gün yüzü görecektir. Filmin sonunda, filmin başındaki alıntı görünür yeniden, fakat bu kez kimden alıntı olduğu belirtilir: **Karl Marx**. Bu açıdan filmin kavramsal arka

planı, şaşırtıcı bir biçimde **Dalai Lama**'gil 'acı çeken Marx', dolayısıyla 'acı çekene empati duyan Marx' çizgisine yaklaşır.

Aslında bir film serisinin (*Birinin Gözüyle Hanoi* / 'Hà Nội Trong Măt Ai) ikinci filmi olan *Olması Gerektiği Gibi Yaşamak*, İMDB listesinde değil. Burada incelenen filmler içinde en az bilinen ve en dokunaklı film. Akıcı anlatımıyla kendini izletmeyi başarıyor.

Bodhi-Dharma Neden Doğuya Gitmek İçin Buraları Terk Etti?:

Bir Zen Öyküsü (1989)

Bir Güney Kore yapımı olan film adına yakışır bir biçimde az sayıda konuşmanın geçtiği, bir görüntü galerisi niteliğinde. Film boyunca 3 rahibin -bir çocuk, bir yetişkin ve bir yaşlı- yaşam öyküsüne gideriz. Konuşmalarda en küçük ayrıntılar bile, felsefeyle doludur. Uzun, yorucu ancak Budacı felsefeyi anlamak için izlemeye değer bir film. Film, Zen koanlarından (bilmece) esinlenmekte ve kendisi de bir tür koana dönüşmektedir. Filmin adındaki '**Bodhi-Dharma**' 6. yüzyılda Zen Budizmi'ni Çin'e yayan Hintli rahiptir. Filmin üstünlüğü felsefesal derinliğe odaklanması; zayıflığı ise, anlaşılması için belli bir düşünsel altyapıya sahip olunmasının gerekliliği. Örneğin ormanda başıboş dolaşan öküz, insanın gemlenemez arzularına karşılık geliyor. Dolayısıyla bu filmin gişe rekorları kırması olanaksız, zaten öyle bir amacı da yok.

Filmde küçük ayrıntılar dikkatimizi çeker: Çekilen dışın çatıya atılması geleneğini görürüz. Benim bir öykümde işlediğim bir konu karşımıza çıkar:⁶ Rahiplerin kendilerini inançlarına adanarak ailelerini ihmal etmeleri. Filmde yetişkin rahibin görme engelli bir annesi vardır, kimsesi yoktur, bakıma muhtaçtır; ama oğlu, tapınağı seçmiştir. Aslında bu durumda rahip bencil olduğunun farkına varır. Kendi istekleri için annesini yüzüstü bırakmıştır.

Filmin sonlarına doğru yaşlı rahip ölür. Böylece ölüm törenlerinin nasıl yapıldığını öğreniriz. Ölünün külleri her yere savrulur; o artık her yerdedir. Filmin sonunda çocuk büyüyüp yetişkin rahibin yerine geçer. Döngü tamamlanır. Burada, her şeyin geçiciliği anlamına gelen 'süreksizlik' kavramı üstünde durulur.

⁶ Gezgin, U.B.. "Bir Dağbaşı Tapınağında (Ama Ben Duymaz Olmuştum)". *Papirüs Dergisi*, Eylül-Ekim 2015 sayısı, s.75-80.

Küçük Buda (1993)

Bertulucci yapımı **Keanu Reeves**'li *Küçük Buda* bir 'Batılı' gözüyle Budacılık filmi, fakat olabildiğince içeriden konuşmaya çalışmış. Gülen keçi meseliyle açılan film, yeniden doğum inancına dayanıyor. Amerikalı çiftin çocuğu, yakında ölen Budacı rahibinin ruhuna mı sahiptir? Filmde anlatı içinde anlatı tekniği kullanılmış. Annesi çocuğuna **Buda**'nın yaşam öyküsünü okumaya başlar. Buda anlatısı, filmin ana anlatı zamanıyla bölüne bölüne devam eder ve bize **Buda**'nın nasıl **Buda** olduğunu anlatır. Amerikalı çocuk, babasıyla Kathmandu'ya davet edilir. Burada kendisinin rahibin yeniden doğumu olup olmadığına karar verilecektir. Burada iki çocukla tanışır; bunlar da onun gibi adaylardır. Birlikte oynar, çeşitli sınavlardan geçerler. Film anlatsal anlamda bir heyecan ögesi taşımıyor. Baştan filmin sonunu tahmin edemiyoruz ama heyecanın adım adım ilerlediğini görmüyoruz. Bu hikaye daha güzel anlatılabilirdi. Filmdeki bir ayrıntı not edilebilir: Rahipler kumdan oldukça incelikli ve yapımı uzun zaman ve emek gerektiren bir mandala yaparlar. Neden kumdan? Burada, yine önceki filmlerde anıldığı gibi, varlıkların geçiciliğine bir gönderme yapılmaktadır. **Keanu Reeves**'i **Buda** olarak görmek dikkat çekici. Yine de bu filmin daha iyisi çekilebilirdi.



Küçük Buda

Samsara (2001)

Samsara bir Budacı rahibin dünyevi yaşama giriş öyküsü. *Samsara*, Budacı felsefede ölüm-yaşam döngüsüne denk geliyor. Bu anlatıda döngüsel olan, rahibin

dünyevi yaşamdan rahip yaşamına geri dönmesi noktasında görülüyor. Film, Tibet'te geçiyor izlenimi verse de, aslında, Tibet'e komşu olan bir Hint bölgesi olan Ladakh'da geçiyor. En küçük ayrıntıya bile derin bir felsefenin sığdırıldığı, dolayısıyla her karesiyle dikkatli izleme gerektiren film, üç yıl üç ay ve üç gün münzevi olarak yaşayan başkişimizle açılıyor. Bu uzun sürede hiç saç sakal, tırnak kesmemiş, ışığı görmemiş ve pek fazla hareket etmemiştir. Süre dolduğunda, onu çıkarırlar, yıkarlar, tıraş ederler ve tapınağa götürürler.

Bu çileci yaşamdan sıkıcı bir anlatı bekleriz. Filmin açılışı kurgudan çok belgesel izlenimi verir. Ancak, sonra, işler değişmeye başlar. Bu uzun çilecilik dönemi nefsi köreltmemiştir. Rahibimiz bir kızla ilişki yaşamaya başlar ve böylece kapı önüne konur. Evliliğiyle birlikte dünyevi yaşamı başlamıştır. Bu Budacı cenneti görüntüsündeki Ladakh, aslında hiç de öyle değildir. Gençlerin geçinmek için iki seçeneği vardır: Ya rahip olacaktırlar ya çiftçi. Fakat çiftçiliğin de kendi zorlukları vardır. Toptan mal alan komisyoncularla iyi geçinmek gerekmektedir. Ancak eski rahip olan başkişimiz buna yanaşmaz, gidip kendi malını kasabada satmaya kalkar. Bu, cezasız bırakılmaz. Dolayısıyla cenneti birazcık kazdığımızda bir feodalizm cehennemiyle karşılaşırız. Bu arada, çiftin çocuğu olur. Çocukla eşkonuşmaları özellikle dikkat çekici. Sonra başkişimiz karısını aldatır. Rahip hayatında günah sayılan neredeyse her şeyi yapmıştır. Filmde sevişme sahnelerinin olduğu gibi verilmesinin Budacı izleyicilerin ve genel anlamda tutucuların tepkisine yol açacağını tahmin edebiliriz. Öte yandan, bu sahnelerin filmde çıkarılmasında pek bir kayıp olmayacağından, bunların neden Budacı bir yapıtta yer aldığına anlam veremeyiz. Amaç gişe hasılatı kaldırmak mı ilgi çekmek mi? Sonunda bütün günahları tadan başkişimiz yeniden rahipliğe dönecektir. Fakat bu hayatta tutunabilecek midir belli değildir. Film açık uçlu bitirilir. Başkişinin rahipliğe döneceğini gören eşinin onunla yaptığı eşkonuşma düşündürücü. Orta halli bir yapım. İzlese de olur izlenirse de...

Gezinler ve Büyücüler (2003)

Tümüyle Butan'da çekilmiş ilk kurmaca film olan *Gezinler ve Büyücüler*, oldukça dikkat çekici bir film. Filmin yönetmenliğini sinemacılığı **Bertolucci**'den öğrenmiş bir Butanlı Budacı rahip olan **Dzongsar Jamyang Khyentse Rinpoche** yapmış. Butan, gelenekleri bozulmasın diye ülkeye nadiren turist kabul eden kapalı

bir ülke. Bu açıdan, Nepal'le tezat oluşturuyor. Film, bu açıdan da önemli. Yönetmenin **Küçük Buda** filmi için danışmanlık yaptığını da not edelim.

Filmde başkişimiz Batılılaşmış özenti bir orta yaş erkeği. Bir köyde bir aydır çalışmakta olan bir devlet görevlisi. Filmin başında maaş alırken “ABD'deki arkadaşım bu aylığı yarım günde kazanıyor.” diyor. “Çinliler Amerika'ya gitmek için ölümü bile göze alıyor.” diyor. Amerikan hayranlığı ona neler neler dedirtiyor. Başkişimiz amirinden bir bahaneyle başkente gitmek üzere izin alır; asıl niyeti başkent üzerinden ABD'ye gitmektir. Orası fırsatlar ülkesidir ona göre. Sinema vardır, kızlar vardır vb.

Başkişimiz başkent otobüsünü kaçıır. Otostop çeker ama almazlar. Sonra bekleyişinde ona iki kişi daha katılır: Bir elma toplayıcısı ve bir rahip. Geceyi birlikte geçirirler. Alır sazını, bir öykü anlatır rahip: İki kardeşin öyküsü. Abi dersleriyle ilgilenmez, tek hedefi uzaklara gitmektir. Üstün zekalı olan kardeşi ise abisine hizmet etsin diye okula gönderilmez. Abisine sihirli su içirir. Abisi eşeklerini at gibi görmeye başlar, at (eşek) durmaz gider ve onu bilmediği bir yere atar. Abi yoğun yağmurda yaşlı bir adamın evine sığınır.



Sabah olur. Başkişimiz ve iki eşlikçisi bir kamyonun kasasına atlarlar. Yolda sayıları artar. Bir süre sonra kamyon bozulur. Onarım için mola verirler. Rahip molada öyküsüne devam eder. Abi, sabah uyandığında hiç bilinmedik bir yerde olduğunu keşfeder. Evine nasıl döneceğini bilmemektedir.

Kavşakta inerler. Pirinç kağıdı satıcısı ve onun kızıyla birlikte sayıları beşi bulmuştur. Yolda birlikte yürürler. Bu dağlık bölgeden tek bir araç bile

geçmemektedir. Başkişimizle kız arasında yakınlaşma başlar. Kız, Amerika'da Butan'ın yerini bile bilmediklerini duyduğunu söyler. Başkişi, ABD'de ne iş olsa yapacaktır. Bulaşık yıkayacak, elma toplayacaktır. Bu, eşlikçilerine gülünç gelir. Aslında ABD düşler ülkesine hiç de benzememektedir.

Paralel öyküde yaşlı adam dokuma satmak üzere köye gidecektir. Abi de onunla birlikte köye giderek evden ayrılmış olacaktır. Yaşlı adamın kızı yaşındaki karısı onun gitmesini istemediğinden dokumayı bir türlü bitirmez.

Ana anlatıya döneriz: Pirinç kağıdı satıcısının 19 yaşındaki kızı üniversite sınavına girmiş ama kazanamamıştır. Daha sonra onun sınavı kazandığını ama bunu gizlediğini öğreniriz. Annesi ölmüştür, üniversite okumaktansa köyde yaşlı babasına yardım etmek istemektedir. Araç gelmediğinden beş yol arkadaşı, dağ başlarında günleri geceleri birlikte geçirmeye başlarlar.

Paralel öyküde ağabey, yaşlı adamın genç karısıyla ilişki yaşamaya başlar. Kadın sonunda hamile kalır. İşler sarpa saracakken ana anlatı zamanında sabah olmuştur. Sonunda otobüs gelir. Tek kişilik yer vardır. Amerikan hayranı, bencil başkişi dönüşmeye başlamıştır. Kendisi binecekken, elmaları çürümesin diye elmacıyı bindirir. Dahası, kızın ricasıyla sigarayı bırakır.

Mola verdiklerinde rahibin öyküsü devam eder. Ağabey, kötülük yaptığı evden kaçır. Anlatı içindeki anlatının sonu kötü biter. Ana anlatı zamanında ayrılık vakti gelmiştir. Rahiple başkişi romörke biner, yaşlı adam ve kızı geride kalırlar.

Film, açık uçlu biter. Başkişi değişmiştir, ancak değişikliğin geçici mi kalıcı mı olduğu noktasında karar vermekte zorlanırlar. Dolayısıyla başkişinin film sonunda ve sonrasında ne yapacağını kestiremeyiz. Klişelere düşmeyen, akıcı bir film. Ayrıca Butan'da çekilmesi onu daha da ilginç kılıyor.

İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar (2003)

Güney Kore yapımı olan film, Türkiye'de en çok bilinen Budist filmlerden biri; hatta en çok bilineni bile denebilir. Bunda vizyona girdikten bir yıl sonra Türkçe dublajlı olarak TRT 1'de gösterilmesinin büyük payı var. Film, bu TRT 1 sürümüyle internette hala izlenebiliyor. Film döngüsellğe vurgusu ve tapınak çevresindeki muhteşem doğa manzarasıyla akıllarda kalıyor. Film, ustayla öğrencisinin hayatındaki beş dönemi ele alıyor. Bu dönemlerin yaklaşık 10-12 yıl sürmesi, Budizm'de ve diğer birçok inanışta 12'nin döngüsel niteliğini akla getiriyor: 12 ay, 12 yılda bir başa dönen hayvanlı ay takvimi, günün 24 saatten oluşması vb. Film,

ilkbaharla başlayıp ilkbaharla bitiyor. Döngü tamamlanıyor. 50-60 yıllık bir süreyi döngüler halinde izliyoruz. Basit, fakat zekice bir kurgu.

Baharda, çocuk hayvanlara kötülük yapar, bu kötülükler ömür boyu kalbinde kalacaktır. Yaza geliriz, çocuk ergen olmuştur. Tapınağa gelen hasta ergenle bir süre sonra yakınlaşıp birlikte olmaya başlarlar. Rahip bunu öğrenince kızın tapınaktan ayrılması gerektiğini söyler. Bunun üzerine genç, tapınağın horozunu ve **Buda** heykelini yanında götürerek tapınaktan gizlice kaçır. Sonbahara geliriz. Ergen büyüyüp yetişkin olmuştur. Başkasıyla birlikte olduğu için karısını öldürür, kendisini öldürmek üzere tapınağa gelir. Rahip onu sakinleştirir; daha sonra gelen dedektiflerden biraz süre ister ve sonra onu kanuna teslim eder. Rahip sayesinde herkes sakinleşmiştir. Onlar tapınaktan ayrılırken, rahip kendini yakarak törensel bir biçimde yaşamına son verir. Kışa geliriz, genç, hapisten afa çıkar. Tapınak çoktan terkedilmiştir. Tapınağı bulur, yeniden kullanıma sokar, bir kadın gelir, tapınağa bebeğini bırakır. Yeniden bahara geliriz; genç büyümüş rahip olmuştur, ustası gibi kendisi de bir çocuğu yetiştirmektedir. Film umutla biter. Kötülüğün döngüsellikinin kırılma olasılığı anımsatılır. Bu filmdeki ayrıntılar önemlidir. Film bu ayrıntılar üzerinden çok daha uzun ele alınabilir. Son olarak, filmin döngüsellik dolayısıyla, yukarıda ele aldığımız *Bodhi-Dharma Neden Doğuya Gitmek İçin Buraları Terk Etti?: Bir Zen Öyküsü* adlı filmin sonuna benzediğini burada not edelim.

Film oldukça başarılı. Akıcı bir anlatı, Budacı simgelere sürekli olarak gönderme var. Örneğin her bir mevsimde ayrı bir hayvan var ve bu hayvanların Budacı inanışta farklı anlamları var.

Zen Noir (2004)

Zen Noir, gerçeküstücü bir dedektif filmi. Bağımsız bir yapım. “*Tapınakta cinayet olacak.*” diye bir telefon gelir ve çözmek için tapınağa gider. Dalınçta olan rahiplerden biri ölür. Dedektif tapınakta karşılaştığı rahibeden etkilenir. Filmin birleştirici nesnesi portakaldır. Değişik ortamlarda portakalla karşılaşırız. İkincil bir öge, çay ve çay töreni olacaktır. Dedektif ‘Batılı’, olay bir ‘Batı’ ülkesinde geçiyor. Rahiplerin kimi Asyalı, kimi ‘Batılı’. Filme heyecan ve egzotizm katmak üzere Asya ezgileri kullanılmış. Ayrıca gizemli bir hava vermek için caz müziğinden yararlanılmış.

Filmdeki gerçeküstü öğeler, bize dedektifin akıl ve ruh sağlığının pek yerinde olmadığını düşündürüyor. Böylece neyin gerçek neyin uydurma olduğunu anlamakta güçlük çekiyoruz. Dedektif sürekli olarak sarhoş gibidir. Kadının rahibe olmadığı anlaşılır. Aralarında tensel yakınlaşma yaşanır. Bir noktadan sonra tapınaktaki cinayet önemsizleşir; dedektifin kendini sorgulama dönemi başlamıştır. Diğerlerine göre kısa bir filmidir. İzlemeye değer; ancak Budist sinema sınıflandırmasına tam anlamıyla girmiyor. Yine de çeşitli Zen Budizm kavramlarını doğrudan ya da dolaylı olarak işlediği için not edilebilir.

Çiçekli Vadi (2006)

Hintli bir yönetmenin çektiği bağımsız bir yapım olan film, doğrudan Budizm'i işlemiyor, ancak yeniden dirilme gibi Budist izleklerin peşine düşüyor. Filmin ilk bölümü, 19. yüzyılda Himalayalar ve çevresinde geçiyor. Geçimini yol kesmekten sağlayan eşkıyaların başı, bastığı kervanda çok güzel bir kızla karşılaşır. Birbirlerine aşık olurlar, birlikte nice maceralara atılırlar. Birbirlerine o kadar bağlanırlar ki, eşkıya başı sonunda yoldaşlarıyla ters düşer ve onlardan ayrılır. Sonunda baş-eşkıya ölümsüz olurken, insandıışı farklı bir varlık olduğu hissedilen (belki bir peri) kızı kaybeder. Filmin ikinci bölümüne geçeriz.



Çiçekli Vadi (2006)

İkinci bölüm günümüz Tokyosu'nda geçmektedir. Baş-eşkiya burada bir doktor olmuştur. Ölüm hakkı (ötenazi) konulu çalışmaları ve uygulamalarıyla çokça tartışma yaratmaktadır. Kendisinin ülkeyi terk etmesi istenmektedir. Kendini bir gökdelenden atar, ölmez. Televizyonda canlı yayınlanan bu atlayış, ilk bölümdeki kızın yeniden dirilişi olan Sayuri'nin dikkatini çeker. Sayuri önceki yaşamlarını anımsamaktadır. Beş kez yeniden dirilmiştir. Doktoru tanır, onu bulur, yeniden kavuşurlar. Bu kez erkek ölür, kız sağ kalır. Her şey baş-eşkiyanın kervanda bulunduğu kötülük maskesiyle başlamıştır, onunla son bulur.

Film bir aşk öyküsü olarak izlenebilir. Budacılık'ın çeşitli kavramlarına değiniliyor. Fakat bu değiniler bir felsefeden çok mitoloji ya da efsane düzleminde. Dolayısıyla, bu filmi Budacılık'ın en önemli filmlerinden biri olarak saymak doğru olmayabilir. Ancak ikinci bir listede yer alabilecek bir film.

Zen: Zen Ustası Dogen'in Yaşamı (2009)

Japon yapımı olan film gerçekten yaşamış tarihsel bir kişiliğin -**Dogen Zenji** (1200-1253)- yaşam öyküsü. Usta, annesi ölünce Çin'e yerleşiyor; bir gün orada aydınlandığını hissederek yeni inancı yaymak için Japonya'ya dönüyor. Fakat onu bekleyen, dostça bir dinsel çevre olmayacaktır.

"*Cenneti bu dünyada inşa etmeliyiz.*" diye açılır film. Sonra Zen ustamızı yollarda görürüz. Yıl 1223, yer Çin. Bir tapınağa varır. Hakikatı arama çabasında önemli bir dönüm noktasındadır. Çin'de uzun yıllar sonra, aradığı hakikatı bulacaktır. 1227'de Japonya'ya döner. Bir tür yurtdışında okumaya gidip gelmiş gibi olur. Tapınakları ziyaret edip Zen dalıncı üstüne yazdığı çalışmayı okutur. Fakat bu, hoş karşılanmaz. Dogen, bir tehdit olarak görülür. Bu arada Çin'de ustası ölmüştür. Çinli rahip arkadaşı Dogen'e yardıma gelir. Askerler tapınağı basar, Dogen'i Kyoto'dan kovmaya kalkarlar. Ancak Kyotolular onlara yardım eder. Başka bir tapınağa taşınırlar. Üç kişi başlarlar, sonra sayıları artar.

Ölümlle ilgili bölüm, **Buda**'nın ünlü meselinden geliyor. Bir kadın bebeğiyle tapınağa gelir; "*Bebeğim ölüyor, bir çare!*" diye yalvarır. **Buda** "*Bunun için tek bir yol var.*" der, "*Hiç yakını ölmemiş bir hane bulacaksın, o zaman iyileşecek.*". Kadın gün boyu dolaşır, böyle bir hane bulamaz; çünkü yoktur. Kabullenme eğitimidir bu. Seks işçisi olan kadın daha sonra tapınağa kabul edilecektir. Ona da Cennet'e gitmek için ölmek gerekmediği, bu dünyada Cennet'in kurulabileceği inancı hatırlatılır.

Rakip mezhep Usta Dogen'in başarısını kabullenemez. Bir gece tapınağı kundaklarlar. Onlar bu nedenle başka bir yere taşınmak zorunda kalır. Yeni yerlerinde onlara büyük katılımlar olur. Kadın peşlerinden gelir, rahibe olmak ister. Almak istemezler, ancak bir süre sonra razı olurlar. Cinsel arzu, bir rahibin tapınağı terk etmesine yol açacaktır.

Bir gün savaş tramvası yaşayan şogunun yardımına koşar. Şogun savaş ölülerinin hayaletleriyle uyuyamamaktadır bile. Şogun Dogen'den gerçek Budizm'i öğrenmek ister. Tüm mezhepler gerçek Budizm'i temsil ettiklerini söylemektedir. Bu hayaletlerin kendinin bir parçası olduğunu kabullenmesini ister ondan. Hayaletleri yok etmesi mümkün değildir ama dönüştürmek mümkündür. Yine Budizm'deki temel bir kavramla karşılaşırız, ki bu psikoterapide de sık sık yer alan bir kavramdır: Kabullenme. Sonunda şogun Dogen'den etkilenir ve akıl sağlığına kavuşur.

Artık Dogen ölüm döşegindedir. İzleyicileriyle veda konuşmalarını yapar. Gelenek olduğu üzere, ölüm şiirini okur ve son nefesini verir. Filmin sonunda ölüm törenine tanık oluruz; kadının erdiğini görürüz. İçindeki Buda'yı bulmuştur; çocuklara içlerindeki Buda'yı bulmak üzere yardımcı olmaktadır. Dogen bu dünyadan göçmüştür ancak göçmeden kalıcı izler bırakmıştır. Üstadın inançları daha çok izleyici çeker, daha geniş kitlelere ulaşır.

Japonya'da bugün **Dogen Usta**'nın kurduğu Soto Zen akımına bağlı on dört bin tapınak bulunuyor. Film sürükleyici ve akıcı bir anlatıma sahip. Kendini izletiyor. Önerilir.

Batiya Yolculuk (1592/2013)



Batiya Yolculuk (2013)

Batiya Yolculuk filmi, 1592 basımı bir Çin klasiğinden esinlenme. Adı, **Bati'ya Yolculuk**; konusu Budizm. Nasıl olabiliyor? Çünkü Çinli Budistler ellerinde olmayan Budist metinleri bulmak üzere Hindistan'a doğru yola çıkıyorlar. Hindistan, Çin'in batısı oluyor. Filmde düşmanlar Budist felsefe uyarınca 'yok' edilmeyip içlerindeki iyi yönler öne çıkarılmaya çalışılarak 'ıslah' ediliyor. Bu felsefeye göre insanın özünde iyilik vardır; ancak yaşadıkları toplumsal koşullar onları kötülüğe iter. İyiliğe geri dönmeleri için onlara halis muhlis oldukları dönemler anımsatılır, örneğin ninni yaşları. Şiddet de var kuşkusuz, fakat yok etmeyi değil 'ıslah'ı amaçlıyor. Kadın ise, bu anlatıda, kurtuluşa engel. Budacılık, kadına bakıştaki cinsiyet ayrımcılığıyla çok eleştirildi. Çeşitli akımlar daha eşitlikçi bir açıdan bakıyor. Bugün eşitlikçi akımlar çoğunlukta.

Anlatıbilim Açısından Budist Sinema

Filmler özelinden konuya bir kez daha baktığımızda şunu görüyoruz: **Siddharta**'da arayış ve baştan çıkma gibi öğeler öne çıkıyor. **Transgression**'daki Budizm ise olumsuz ve olay ağırlıklı olmasıyla da diğer filmlerden ayrılıyor. Neredeyse tümünün tapınakta geçmesi dolayısıyla kimi filmlere benziyor. **Mandala**, **Siddharta**'daki arayışa ek olarak acıya odaklanıyor. İki rahip arkadaş bağlamında, bir 'bulup bulup yitirme' anlatısı. **Olması Gerektiği Gibi Yaşamak** ise keşfedilmeyi bekleyen, ölüm ve yaşam döngüsü ile süreksizlik kavramlarını işleyen oldukça dokunaklı bir film. **Bodhi-Dharma Neden Doğuya Gitmek İçin Buraları Terk Etti?: Bir Zen Öyküsü** ağır bir film. Simgesel içeriği dolayısıyla, ancak bir düşünsel altyapı kazanıldıktan sonra anlaşılır olabilecek türden bir eser. **Küçük Buda**, bu yazıda ele alınan filmler arasında en bilineni. Sürekli olarak Buda'nın yaşamı ile günümüz arasında gelip gidiyoruz. Bir 'Batılı gözüyle Budizm filmi' olduğu için diğer filmlerden ayrılıyor. Ayrıca anlatısal açıdan yeterince güçlü olmadığı için de ayrı kulvarda değerlendirilmeyi gerektiriyor. **Samsara** bir Budist rahibin bocalamalarının öyküsü olan orta düzeyde bir yapım. **Gezginler ve Büyücüler** tümü kapalı bir ülke olan Butan'da çekilmiş ilk kurmaca film olması dolayısıyla önemli. Bunun dışında, işlediği kimlik karmaşası ve kültürel karşılaşmalar gibi izleklerle diğer Budist filmlerden ayrılıyor.

İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar bu seçkideki en iyi filmlerden biri. Film, adından da anlaşılacağı gibi, döngüsellik konusunu izliyor ve neredeyse tümünün tapınak ve çevresinde geçmesi ve rahiple çırağını konu alması dolayısıyla seçkideki diğer filmlerle benzeşiyor. **Zen Noir** seçkimizde tapınakta geçmesi ve

Zen Budizm'in kimi kavramlarını işlemesi nedeniyle yer alıyor. Bir polisiye. İzlemeye değer bir film, fakat o kadar üst düzey değil. **Çiçekli Vadi** yeniden dirilme ve canın sürekli, bedeninse geçici olması gibi Budist izlekleri konu ediniyor. Doğrudan Budizm'i işlemese de, izlekleri dolayısıyla seçkimizde kendine yer buluyor. **Zen: Zen Ustası Dogen'in Yaşamı**, klasik bir Budizm filmi. Bir Zen ustasının yaşamı anlatılıyor. Sıkıyor, izlemeye değer. Özellikle ölüm ve kabullenme kavramlarının işlenmesi dolayısıyla öne çıkan bir yapım.



İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar (2003)

Son olarak **Batıya Yolculuk** (1592/2013) bir Çin klasiğinden esinlenilerek yapılmış bir film. Filmde temel güdünün Batı'dan (Hindistan'ın kuzeyi, Çin için Batı olarak görülüyor) Budist klasikleri getirtmek; temel izleğin ise ıslah olduğu görülüyor. Bu açıdan, seçkimizdeki tüm filmlerden farklı bir konumda. Oldukça akıcı, destansı bir anlatım kullanılmış. Mizah onu iyice sürükleyici kılmış. Defalarca izlenip de sıkmayan filmlerden.

Bu on üç filmde yukarıda bahsettiğimiz gibi, çeşitli izlekler çıkarmak olanaklı. Konuya anlatıbilimdeki ortam-kişilik-olay (OKO) üçlemesiyle bakarsak tümü ya da çoğu tapınakta geçen filmlerle geçmeyen filmleri ayırabiliriz. Bu açıdan şöyle bir ayırım söz konusu olur:

Tümü ya da Çoğu Tapınakta Geçen Budist Filmler: *Transgression* (1974), *Bodhi-Dharma Neden Doğuya Gitmek İçin Buraları Terk Etti?: Bir Zen Öyküsü* (1989), *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar* (2003), *Zen Noir* (2006) ve *Zen: Zen Ustası Dogen'in Yaşamı* (2009). **Tümü ya da Çoğu Tapınakta Geçmeyen**

Budist Filmler: *Siddharta* (1972), *Mandala* (1981), *Olması Gerektiği Gibi Yaşamak* (1985), *Küçük Buda* (1993), *Samsara* (2001), *Gezginler ve Büyücüler* (2003), *Çiçekli Vadi* (2006) ve *Batiya Yolculuk* (1592/2013).

Tümü ya da çoğu tapınakta geçen filmler genellikle daha ağır ve felsefe yüklü filmler. Öyle olmayanlar ise daha akıcı, daha sürükleyici, daha merak uyandırıcı filmler. Bu neden kaynaklanıyor? Tapınağın tekdüze yaşamı, OKO'daki olası olay seçeneklerini kısıtlıyor. Oysa, tapınak dışında daha çok olay olasılığı beliriyor. Çoğunlukla tapınakta geçmesine karşın merak uyandırıcı iki filminden biri, *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar* diğeri *Zen Noir*. *Zen Noir* elbette tapınakta geçen bir 'katil kim?' anlatısı olduğu için kendini izletiyor. Bu sınıflandırmadan anlaşılacağı üzere, bir filmi Budist olarak sınıflandırmamız için mutlaka tapınakta geçmesi gerekmiyor.

Şimdi OKO'nun 'K'sine diğeri bir deyişle kişiliklere bakalım. Bu açıdan, seçkimizdeki filmleri, rahiplerin başkişi ya da ana kişiliklerden olduğu ve olmadığı yapımlar olarak ikiye ayırabiliriz:

Başkişisi/Başkişileri ya da Ana Kişilikleri Budist Rahip(ler) Olan Filmler (Buda dahil): *Siddharta* (1972), *Transgression* (1974), *Mandala* (1981), *Bodhi-Dharma Neden Doğuya Gitmek İçin Buraları Terk Etti?: Bir Zen Öyküsü* (1989), *Küçük Buda* (1993), *Samsara* (2001), *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar* (2003), *Zen Noir* (2006), *Zen: Zen Ustası Dogen'in Yaşamı* (2009) ve *Batiya Yolculuk* (1592/2013).



Batiya Yolculuk (2013)

Burada *Batiya Yolculuk*'a bir not düşmeliyiz: Bu filmin sonuna kadar başkişisi bir büyücü avcısıdır; filmin sonunda rüştünü ispatlayıp bir Budist rahip olur ve kötülerini ıslah edip yanına yoldaş olarak alarak Budist klasikleri Batı'dan Çin'e getirmek üzere yola çıkar.

Başkişisi/Başkişileri ya da Ana Kişilikleri Budist Rahip Olmayan Filmler: *Olması Gerektiği Gibi Yaşamak* (1985), *Gezginler ve Büyücüler* (2003) ve *Çiçekli Vadi* (2006)

Burada görüldüğü gibi, seçkimizdeki filmlerin neredeyse tümü başkişilik ya da ana kişiliklerden biri olarak en az bir Budist rahibe yer veriyor. Ancak bu şekilde olmayan üç filmde bunun bir zorunluluk olmadığını görüyoruz. Dolayısıyla, bir filmin Budist film seçkimize girmesi için illa Budist rahipleri konu alması gerekmiyor.

Şimdi de OKO'nun son O'suna, diğer bir deyişle olaylara bakalım. Yolculuk ve/ya da arayış anlatılı olanlarla diğerlerini ayırabiliriz:

Yolculuk ve/ya da Arayış Anlatılı Budist Filmler: *Siddharta* (1972), *Mandala* (1981), *Bodhi-Dharma Neden Doğuya Gitmek İçin Buraları Terk Etti?: Bir Zen Öyküsü* (1989), *Küçük Buda* (1993), *Samsara* (2001), *Gezginler ve Büyücüler* (2003), *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış ve İlkbahar* (2003), *Çiçekli Vadi* (2006), *Zen: Zen Ustası Dogen'in Yaşamı* (2009) ve *Batiya Yolculuk* (1592/2013).

Görüldüğü gibi, seçkimizdeki filmlerin neredeyse tümü yolculuk ve/ya da arayış anlatısına dayanıyor. Kimilerinde başkişiler diyar diyar geziyor, kimilerinde ise bir yerde sabit olsalar da sürekli bir hakikat arayışı içerisindedir. Bu nitelendirmenin istisnası *Transgression*, *Olması Gerektiği Gibi Yaşamak* ve *Zen Noir*. İlki, tapınak yaşamını, ikincisi ölümü, üçüncüsü bir cinayeti konu aldığı için anlatısal olarak yukarıdaki listedeki filmlere göre ayrı bir yerde duruyorlar.

Seçkimizin dikkat çeken bir diğer özelliği ise şu: *Olması Gerektiği Gibi Yaşamak* dışındaki tüm filmler, üçüncü tekilden anlatılıyor. Budist sinemanın birinci tekilin içtenliğinden yeterince yararlanmadığı anlaşılıyor. Bu birinci tekil kullanımı, *Olması Gerektiği Gibi Yaşamak* filmine konusuna ek olarak dokunaklı kılan bir diğer olgu. Birinci tekil, daha içten (iki anlamıyla hem 'içten' (samimi) hem de 'iç'ten') bir anlatım dili kuruyor.

Bu anlatıbilimsel öğeler dışında, bir filmi Budist olarak sınıflandırmamız için bir başka nirengi noktası ise, işlediği konular oluyor. Bunlar düz anlatımla da aktarılabilir, senaryoya yedirilerek de... Örneğin, *Çiçekli Vadi* Budizm'e

doğrudan değil mecazlarla yaklaşıyor. Budist sinemanın belgesel tadı veren düz anlatımın ötesine geçip mecazlara yönelmesi, daha sanatlı bir film dili oluşturulması için oldukça önemli.

Sonuç

Budist filmlerin her birinin tümü ya da büyük bölümü tapınakta ve/ya da yollarda hakikat arayışlarında geçiyor. Başkişiler çoğunlukla Budist rahip ya da başkişiler arasında en az bir Budist rahip var. İncelemenin başında belirttiğimiz gibi, Budizm'den esinlenen filmler gibi geniş bir başlık açtığımızda, bu ayırıcı özellikler ortadan kalkıyor. Sözelimi, *Matrix* bu ölçütlere uymuyor.

Burada incelenen on üç filme dönersek Budist sinemada en sık işlenen konuların şunlar olduğu anlaşılıyor: Arayış (özellikle de hakikatı, kurtuluşu ya da aydınlanmayı arayış), yoldan/baştan çıkma, yolculuk, ölüm, süreksizlik (*impermanence*), törensellik, yeniden dirilme, çilecilik, elçekmişlik, tapınaktan kovulma, cinsellik ve kadın, döngüsellik, karma, dalınç, kabullenme, ıslah, öze dönme vb. Bu Budist kavram, öge ve olgular yukarıda sunulan anlatıbilimsel özelliklerle birlikte Budist sinemadan yeni bir tür olarak bahsedebilmemiz için ilk ipuçlarını veriyor. Bu konuda daha fazla araştırma yapılması gerekiyor. Ayrıca çeşitli Asya dillerinde olan Budist filmlerin İngilizce altyazı aracılığıyla daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşması gerekiyor.

SİNEMADA YAŞAMDAN DRAMAYA, DRAMADAN YAŞAMA GEÇİŞLER

Ercan Orhan

Tiyatroyu içine katan sinema nasıl bir dönüşüm gösterir? Sinema tarihinin pek çok usta yönetmenince farklı ve özgün tarzlarda gerçekleştirilmiş drama içeren filmlerde görülen ana temalardan biri de, temsil (oyun) ve yaşam (gerçek) arasındaki gidip gelmelerdir. **Carlos Saura**'nın *Carmen* (1983) ve *Kanlı Düğün* (1981) filmlerinden iyi bildiğimiz oyunla gerçeğin iç içe geçmesi, hatta oyunun gerçeğin alanına girip oyunda olması beklenen olayların gerçekte olması gibi ilginç gerçeklik değişimlerine tiyatrodaki olduğu gibi sinemada da rastlanır. Biz bu deneme ile, bu çizgide, oyun-gerçek ilişkisini sinemaya aktaran, daha yakın zamanlarda yapılmış iki filmi yorumlamaya çalışacağız. Ayrıca ortak estetik tavra sahip olduğunu düşündüğümüz bu iki filmin, sonuçta varoluşsal bir anlam üretip üretmediğini de tartışacağız. Bu filmlere ilişkin başka yorumları dışlamayacağı için denememiz, sadece tiyatronun sinema perspektifiyle nasıl bir dönüşüm geçirebileceğine ilişkin öznel bir yaklaşım olmaktan öte bir anlam taşımayacaktır. Umarız ki sergilediğimiz bu yaklaşım, tiyatro ve sinema severlerin, tiyatro ve sinemanın kesiştiği eserlere, başka bir gözle de bakmak için kullanacakları bir "gözlük" olma işlevi görebilir.

William Shakespeare'in *Julius Caesar* (Çev. Sabahattin Eyüboğlu, 2016) oyununu alışılmadık biçimde sinemalaştıran **Taviani Kardeşler**'in *Sezar Ölmeli* (Cesare Deve Morire, 2012) filmi ile başlayacağız. Filmin belirgin özelliği, birazdan açacağımız gibi, *Julius Caesar* oyununun günümüzde İtalyan mahkumlarca oynatılması çalışmalarını (provalarını) izletirken, aynı zamanda da, kısaltılmış da olsa oyunun kendisini izletmesidir. Film seyrederken mahkumların hapisane ortamında bir oyunu oynatma sürecini mi yoksa *Julius Caesar* oyununun farklı bir yorumunu mu izlemekte olduğumuz konusunda kararsızlık yaşarız. Filmde "gerçek oyun" hapisanede bulunan sahnede seyirciye sergilenmiştir; ama filmi izleyenler için "asıl sahne" hapisane, asıl oyun da provaların ve sahnedeki temsilin birleşimidir.



Yönetmenler, film içindeki *Julius Caesar* oyununda **Shakespeare**'in dramatik etkiyi yükseltici coşkulu anlatımına sadık kalan bir oyunlaştırma biçimini tercih etmiştir. Ama aynı zamanda, filmin kurgusunda, epik tiyatrunun “episode”larla anlatım ve “yabancılaştırma” teknikleriyle, seyircinin filme “sorular”la yaklaşmasını kışkırtmak ister gibidir. Buna rağmen mahkumların geçmiş hayatları, şimdiki ilişkileri, psikolojik derinlikleri hakkında pek fazla bilgi sunmayan film, *oyunla* mahkumlar arasında koşutluk, karşıtlık gibi bir bağlantı kurma çabasına yol açmaktansa, hapisane mekanlarını prova alanlarına, prova sahnelerini gerçek temsil sahnelerine ve en sonunda da tüm hapisaneyi tiyatroya dönüştürmeyi amaçlamış gibidir. Hapisane gerçekliğinde geçen süreler oyun gerçekliğinde geçen sürelerle oranla çok azdır. Sahnelenecek temsilde rol almayacak olan hapisanenin diğer mahkumları, provalarda, filmin gerçekçi mantığına aykırı düşme pahasına, ama *oyunun* sahnelenişindeki gerçeklik duygusunu ve dolayısıyla dramatik etkiyi artıracak biçimde, Roma halkı olarak yer alırlar. Mahkumların yakınlarının *oyunu* izlemeye gelişleri, hapisaneden içeri girişleri, seyirci koltukları, tam bir tiyatro salonu havasını yansıtır. Bir başka deyişle, **Taviani Kardeşler**'in filminde tiyatro ve **Shakespeare**'in oyunu ağır basmaktadır.

Filme bu özelliğini kazandıran diğer önemli etken, filmde oyunculuğun, yani rol oynamanın öne çıkarılmasıdır. Drama hayat veren oyunculuk ve roldür. Filmin de üstüne basa basa gösteremeye çalıştığı, rol yapmanın kendisidir diyebiliriz. Filmde

iki tür rol yapmaktan söz edebiliriz: Birincisi film oyuncusu olarak kişisel tarihleri olan mahkum edilmiş insanların temsil edilmesi, ikincisi mahkum rolüyle bu kişilerin, **Shakespeare**'in *Julius Caesar* oyununu sahneleyen bir rejisörün rejisinde, oyundaki karakterleri canlandırması. Filmin oyuncuları, *oyunda*, iki kademeli temsili gerçekleştirmek görevini üstlenmiştir. Bu nedenle *oyun* içinde sadece **Shakespeare**'in karakterlerine can vermekle kalmazlar, aynı anda mahkum rolleriyle kendilerinden, kendi geçmişlerinden, toplumsal aidiyet bağlarından, sınıfsal konumlarından, içinde buldukları tutsaklık durumundan da belirtiler taşımaları gerekir. Tiyatroda olduğu gibi sinemada da bu belirtileri taşıyan bedendir, ama sadece jestlerle değil, zamanın yükünü sırtlamış gibi duran bedensel görüntülerle de. Ruhsal alanı, edebiyat gibi dile getirerek değil, görüntüler üzerinde dışa vuran sinema, zamanın yani yaşananların ve geçen ömrün etkilerini bedensel hareketlerde yoğunlaştırarak vermekte hemen hemen rakipsizdir. Bedenin yorgun duruşu, ağır hareketleri, yığılması, Brutus'de olduğu gibi, önce Brutus'ün kişisel yaşantısının izlerini ama bununla birlikte onu oynayan mahkumun bezginliğini de temsil eder. Sanki üst üste bindirilmiş iki ayrı görüntüden, iki başka "hayat"tan oluşmuş gibidir oyuncu; ama zaman zaman iki farklı hayatın kesişimi aynı anlama işaret edebilmektedir.

Film *Julius Caesar* oyunun bir yorumunu ve bir grup mahkumun tiyatro oyunculuğu uğraşını göstermekten, sergilemekten ibaret midir peki? Usta yönetmenlerin elinde sinemanın sanatsal potansiyeli şaşırtıcı algı deneyimlerine yol açar; bu filmde de **Taviani Kardeşler** göstermiş olduklarından fazlasını, yukarıda değindiğimiz tiyatroya da özgü olan episodik yapı ve yabancılaştırma tekniklerinin yanı sıra, kamera-nesne mesafesi, kamera açısı, hareketleri, dekor, ışık-gölge, kurgu aracılığıyla sinematografik görüntünün içinde ya da dışında var edebilmektedir. Hapishanenin kuşbakışı dışardan çekimi... Sezar'a suikast düzenlenen hapishane avlusunda aşağıdan yukarıya çekimde görünen tel kafes... Oyunda halk rolüne bürünen mahkumların parmaklıklar ardında uzaktan ve yakından çekimleri... beyaz arka planda yakın çekim Brutus ve Cassio... hapishane duvarındaki güneş ve deniz fotoğrafının tüm çerçeveyi doldurarak renklenmesi... kütüphane ve Sezar'ı oynayan oyuncunun okuduğu kitabın yakın çekimi... son sahnede Cassio'nun söylevi, *oyunun* dramatik etkisini artırmak için konulmuş öğeler değildir. Farklı gerçeklik düzeylerinin "organik" denebilecek türden birbirlerine bağlanmasını sağlayan, böylece yeni ve farklı etkiler dünyası oluşturarak seyirciyi hedef alan sinema müdahaleleridir. Bu müdahaleleri yapan

yönetmenler, filmin yaratıcısı yokmuş gibi, insan eli değmemiş bir süreçten çıkmışçasına yanılısamacı biçimde algılanmasına karşı, sanki, “*bu filmi yapan biziz*”, “*biz de bu filmde varız*”, “*bizim bu filmle size söylediğimiz bir şey var*” demek istemektedir. Kamera arkasındaki yönetmenler, perde önündeki seyirciyle sanki filmi aracı olarak kullanıp karşı karşıya gelmekte, asıl “konuşanın” kendileri olduğunu söylemek istemektedir.

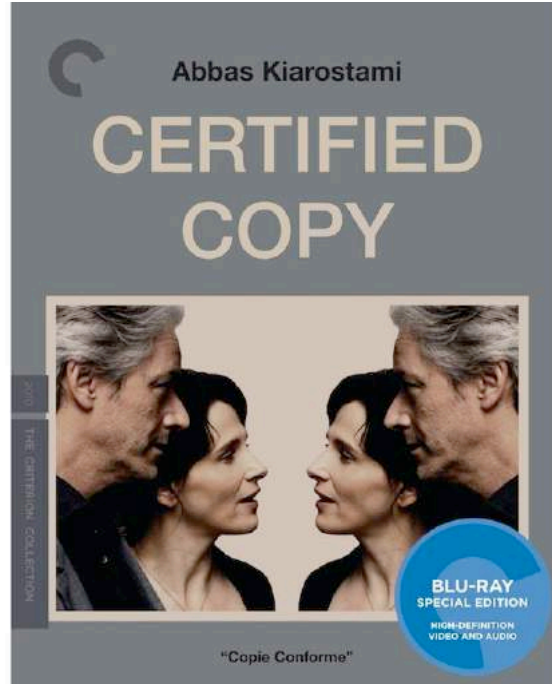


Seyircinin algısını şaşırtmacalarla etkileyen yönetmenler, film oyuncularının temsil ettiği farklı düzeylerdeki roller arasındaki geçişleri belirsizleştirirken, filmin mekanlarının temsil ettiği farklı gerçeklikler arasında da çabuk geçişler çekmiş ve kurgulamıştır. Filmin mekanları hapisanenin değişik bölümlerini kapsar. Hücre, koridor, avlu gibi. Ancak mekanlar farklı planlarda farklı “gerçeklikler” kazanır. Örneğin hücre “hapisane gerçekliği”nden “prova gerçekliği”ne geçer; “prova” izlediğini sanan izleyici birden “gerçek temsili” izlemekte olduğunu fark eder. Üstelik bu “geçişler” kurgu yoluyla değil kendiliğinden olur. **Truffaut**’nun ***Son Metro***’sundaki (1980) son sekansta hastane odasından tiyatro salonuna geçilirken farklı çekimlerin kurgulanmasından kaynaklanan yanılısamacı bir mekan değişimi vardır; buna karşılık bu filmde mekan değişmez, adeta “dikişsiz” bir geçişle bir gerçeklikten diğerine geçilir. Gerçeklikler arası geçişler mekanın alışıla geldik gerçekliğini, başka deyişle, bilinen anlamını da değiştirir: hapisane, tutuk evinden çok, insanların mutlu olabilmelerine olanak sağlayan bir ortamdır. Gerçek hayat ise *oyunun* temsil ettiğine benzer bir tekinsizliktedir, geçmişte Roma bugün Napoli ya da Nijerya: düzenbazlıklar, kavgalar, kalleşlikler. İnsan suça itildiği “özgür

dünya”da değil, katı kurallı da olsa kendi istediğini yapma fırsatı bulduğu “içerde” huzurlu olmaktadır. Özgürlük/tutsaklık, barış/savaş, tekinsizlik/güvenlik gibi karşıt anlamların alışageldiğimiz mekânsal çağrışımlarının yer değiştirmekte olduğunu hissederiz. Dahası, oyun dış dünya ile bağları hala sürmekte olan hapisaneye göre daha da içerde daha da güvenli bir ortam sağlamaktadır. Oyunlarında sıklıkla “oyunla gerçeğin yer değiştirmesi”ne rastladığımız **Shakespeare**’in (Sevda Şener, 2014) bazı komedilerinde, şehirden tabiat ortamına geçilmesi ile birlikte, toplumsaldan düşsel gerçekliğe geçilmekte ve düşsel gerçeklik süresince de “birikmiş olumsuz enerjinin tüketilmesi” sonucunda “mutlu son”a ulaşılmaktadır (Ayşegül Yüksel, 2013). Benzerlik kuracak olursak, belki diyebiliriz ki, komedi türünde olmasa da bu filmde de bir oyun hazırlamak ve sahnelemek mahkumlar için düşsel gerçeklik işlevi görmekte, sıkıntılarını hafifletip onlara yaşama sevinci vermektedir. **Julius Caesar**’da öldürerek hayatı doğru ve anlamlı kılma çabası, içerdiği saçmalığa uygun biçimde hüsrarla sonuçlanıp kendini öldürme ile noktalanırken, filmde oyun oynamak yoluyla başkasıyla ve “canlılığı olan” hayatla buluşmakta, durağan ve kısıtlı çevre, “ruhen” yükselerek aşılılmaktadır.

Sanata özgü “gerçeğe sadakat” problemini, erkek-kadın ilişkisine taşıyan **Aslı Gibidir**’de (Coppie Confirme, 2010), **Abbas Kiyarüstemi**, sinemayı tiyatro kara sularına sokmaktadır. Uğraşı alanları sanat olan farklı dil ve kültürlerden bir kadın ve bir erkek, klasik bir tema olan, aşk ilişkisinin orijinal (başlangıçtaki) anlam ve güzelliğini yitirerek yıpranmasını, birbirilerine ve çevrelerine oynadıkları rol ve temsille sahnelemektedir. Kadın (**Juliette Binoche**) kocası ile ilişkisindeki kendisini oynarken, karşısındaki yabancı erkeğe (**William Shimell**) tanımadığı kocayı, kadının diyaloglarından sezerek canlandırmaya çalışır. Erkeğin bu oyunda rolü kadına göre daha karmaşıktır; çünkü kadının algı süzgecinden geçen koca görüntüsünün asıl koca olmadığını, onun kendi gerçekliği, kendi nedenleri, kendi haklılığı olduğunu vermeye çalışmaktadır. Ama kendi benliğinden, kendisinin bile belki farkında olmadığı derinlerdeki kişiliğinden parçalar bu role karışmakta mıdır? Yoksa koca rolünü oynarken kadından etkilenmeye mi başlamıştır? Buna karşılık kadın bu yabancı adama, kocası rolünü oynayan bir oyuncu olarak değil de, ilgi duyduğu bir erkek olarak mı yaklaşmakta, ona kızgınlığını da ilgisini de yansıtmak için kocasını bahane mi etmektedir? Sahici olanın karıştığı bu tuhaf rol alma ve ilişki oyunu, şaşırtsa bile, rahatsız edici bir yadırgatıcılığa yol açmaz, sanki gerçek hayattan bir kesitmiş gibi izlenebilir; bu gerçekçiliğini insanoğlunun oyun

oynamaya düşkün doğasından aldığı kadar, yönetmenin olağanüstü sinema ustalığına da borçludur.



Çekildiği yere ait yerel görüntülere yer vermesine karşın film, coğrafya ve zaman aşırı olan sanat yapıtını, alegori olarak kullanıp, aşk ilişkisinin evrensel devinimini ortaya koymak ister gibidir. “Sanat eserinin taklidi orijinal eser ile aynı değerde midir?” sorusu, filmin başlarındaki akademik-felsefi tartışma bağlamında çözümlenirken; gerçek hayatta, gerçek bir kadın-erkek ilişkisindeki rollerin taklidi (temsili) orijinal ilişkiyi temsil edebilir mi sorunsalını doğurmuştur. Sinema olanaklarını belli etmeden incelikle kullanarak büyük yapıtlar üretmiş **Kiyarüstemi**, bu zorlu geçişi de adeta sessiz sedasız, sanki kendiliğinden oluyormuşçasına verebilmiş, sanatla yoğrulmuş İtalya’nın pastoral, arkaik ve estetik ortamında yavaş ritimli bir kurgu ile sanat ve yaşam bağlantısını güzellik duygusu eşliğinde oluşturmuştur.

Orijinal sanat eseri ile kopyasının ayırt edilebilmesinin nerdeyse imkansızlığı tezi, filmin başlarında uzunca bir süre seyirciyi oyalayacaktır. Bir yol filmi gibi sürekli fiziksel hareket içermesine, sahnelerde çeşitli kişilerin belirip kaybolmasına, diyaloglarda farklı içeriklerin oluşumuna karşın, sanki dramatik gelişimi düz bir çizgide seyrediyor gibi izlenen filmde, aslında her bir sekans değişimi ile filmin sorunsalının, hatta ana temasının içten içe değiştiği, karşımıza başka bir filmin çıktığı çok geç fark edilecektir. Oysa yönetmen bunu incelikle adım adım kurmuştur; sekans geçişlerindeki yumuşaklığa karşın, sahnelerde sahne

dışından gelen görüntülerle ani kesmeler, anılardan ve içinde bulunan ortamdan ikili diyaloglara gelen müdahaleler, sorunlu karı koca ilişkisindeki gerilimi su yüzüne çıkarmaktadır. Gerçek zamanlı gerçek ilişkiyi görmeyiz aslında. Koca hiç yoktur ortada. Kadının taze anıları “düş imgeleri” olarak kocasını ve onunla ilişkisini resmeder, bu resme bakan yazar da, hep yaptığını yapar, düşünür, problem çözer gibi gördüğünü yorumlayarak koca olur, bu arada yazarın yüzüne “düşünce imgeleri” yansımaktadır.

Kadının anlatımından; kadının kocasından beklentisinin basitçe kendisine ve ailesine yeterince ilgi göstermesi, makul denebilecek bir zaman ayırması ve onu “fark etmesi” olduğu, buna karşılık kocanın karısının beklentisini boşa çıkardığı sadece kendi işleriyle meşgul olup, eşinin ve çocuğunun içinde olmadığı bir çevrede hayatını sürdürdüğü anlaşılır. Koca rolünü oynayan yazar kısa süreliğine geldiği şehirde bir gününü kadına ayırarak ve bir neden yokken onun yolunu açtığı koca rolünü oynayarak, aslında kocasının göstermediği ilgiyi kadına göstermektedir, onu bir anlamda onamaktadır. Dolayısıyla kocasına göre daha duyarlı, karşısındakini düşünen bir kişilik sergilemektedir; ancak temsili ilişki sürecinde rolünü oynadığı kocanın ağzıyla karısının eleştirilerine yanıt bulmaya, kocanın tutumunu savunmaya ve haklı göstermeye çalışırken, bir süre sonra adam, davranışlarında kocanın duyarsızlığı, özensizliği ve bencilliğini dışa vurmaya başlar. Adeta tanımadığı kocanın ruhu adamın bedeninde dirilmektedir. Bu değişim, adamın kadının betimlediği koca rolüne kendini fazla kaptırmasından, onunla tam bir özdeşlik kurmasından mı kaynaklanmaktadır, yoksa üstünü farkında olmadan örttüğü kendi sahici kişiliği de böyle midir bir belirsizlik durumu ortaya çıkar. Başka bir açıdan bakarsak da; yazar kadının kocasına yönelttiği serzenişleri üstüne alınıyor olabileceği gibi kadın da belki alttan alta kocasıyla benzeştirdiği yazarı gerçekten iğneliyor olabilir. Belirsizliği artıran bir başka durum da yazarın kadının kendisine duyduğu açık ilgiye karşılık verip kadına yakınlık duymaya başlamasıdır. Kişiler kişilere benzer, duygular duygulara benzer ve gizler görünür olup görünenler gizlere benzerken, gizem daha da artmaktadır; bu olup biten “taklit de orijinali kadar gerçektir, hatta bazen ondan ‘daha iyi’ de olabilir” teziyle uyum içindedir.

Film boyunca yazarın değişimine karşın, değişmeyen başta da sonda da sahici, içten ve kendisi olan kadındır diyebiliriz. Bununla birlikte, o da hafiften hayranlık duyduğu, belki de aşık olduğu kocasının ilk zamanlarını yakıştırdığı bir adama duygusal olarak yakınlaşmış, saklama, gizleme gereği duymadan bu yakınlığını

açık etmiştir. İnişi çıkışı olmayan bir çizgide aktığı kanısını uyandırmasına karşılık film aslında değişimlerle doludur: Mekan değişimlerinin ve yolculuk sürecinin eşliğinde, aslında kadın da adam da aralarındaki ilişki de büyük bir değişim geçirmiştir. Ama annesinin yazara aşık olma isteğinde olduğunu söyleyerek bir nevi geleceği gösteren çocuğa kulak verecek olursak da, kadının yaşadığı değişimin gizli olanın dışı vurulması ya da gizil olanın gerçekleşmesinden ibaret olduğunu da söylemek mümkündür.



Taviani Kardeşler'in filmin bütününe yayılmış biçimde epik tiyatro tekniklerini kullandığını söylemiştik. **Kiyarüstemi** de benzer tekniklere başvurmuştur ama özellikle filmin merkezine yerleştirdiği drama oyununda epik tiyatro metoduna yer verdiği gözlemlenmektedir. Sinemada sayısız benzeri olan tipik bir karşılaşmadan bir aşk öyküsü çıkarmak yerine, yönetmen, kadın ve erkeğin birbirleri ile ilişki kurma biçimlerine odaklanmayı sağlamış, davranışlar, yaklaşımlar, bakış açıları üzerine düşünmeye davet eden bir dramatisasyon kurgulamıştır. Filmin doğal akışı içinde kendiliğinden (spontane) ortaya çıkmış gibi görünen rol alma, karı kocayı oynama hali, “yabancılaştırma” etkisi olarak görülebilir. Her iki sinema oyuncusunun da, filmdeki rolleriyle, birbirleriyle oynadıkları oyundaki rollerini canlandırmasında “göstermecî oyunculuk” tekniğini kullandıkları söylenebilir. Benzer bir durumun **Sezar Ölmeli** filminde olduğunu anımsayalım. Oynanan dram oyunu içinde kişiler birbirlerine duygusal olarak belirli bir yakınlık göstermiş olsalar da oyunun asıl işlevi “görünenin ardındaki gerçeğin çözülmesi”ni sağlamak olmuştur. Bunu sağlamada kullanılan tekniğin de o anki gerçek kişiler

olarak değil, geçmişten gelen başka dünyalara ait kişiler olarak birbirleriyle ilişki kurmaları, yani “mesafeleştirme” tekniği olduğu söylenebilir.

Kiyarüstemi'yi *Aslı Gibidir*'de, **Taviani Kardeşler**'e yaklaştıran bir başka özelliğin de yönetmenin filmini kullanarak kendi “söylemini” dışa vurma çabası olduğu söylenebilir. *Aslı Gibidir*'de de görüntülerin karakterler açısından değil de, onlardan bağımsız olarak dışardan birisi tarafından düzenlenmiş olduğu algısını veren çekimler, yönetmenin bir söz söyleme isteği olarak yorumlanabilir. Açılıştan uzunca süre sabit kalan, konuşmacının kürsüsü ve arkasındaki yazıtı içeren çerçeve, kadınla erkek otomobilde giderlerken dışardan camlara yansıyan şehir görüntüleri, iç mekana yerleşen kameranın arkada, dışarda olanı vermesi, kameranın ayna yerine geçip arkadaki görüntüyü vermesi, çan sesleri gibi. Öte yandan, her iki filmin de, açık iletisi olmaması, “kapalı biçim içinde neden sonuçlarla gelişerek doruk noktaya varan iyi kurulu bir anlatı” (Özdemir Nutku, 2007) yapısına sahip olmaması dikkate alındığında; yönetmenlerinin de doğrudan ve tek bir anlama işaret edecek belirgin bir söz söyleme istekleri olduğunu ileri sürmek hatalı olabilir. Filmlerin anlatılarındaki öne çıkan ortak özelliği, birbirlerine üstünlük kuramayan ya da birbirleriyle uzlaşarak bütünlüğe kavuşamayan “bakış açılarının çoğulluğu” olduğu söylenebilir. *Julius Caesar* oyununda ne **Caesar**'i öldürenler, ne **Caesar**, ne de **Antonius** ile **Octavius** haklıdır (ya da haksız); her birinin kendilerince “doğru” bakış açıları vardır. Oyunu oynayan mahkumların kendi diyalektlerini kullanması, İtalyanca'da diyalekt farklarının büyüklüğü dikkate alındığında oyunun nerdeyse çok dilli oynanması da, doğruluk (hakikat) dediğimiz kavramın heterojen yapısını vurgular. Özgürlükçü gibi görünmesine karşılık bu yapı da iletişimi, ortak bir dil ekseninde anlaşarak bir arada yaşamayı olanaksızlaştırıyor gibidir. İçinde yaşadığı çevreyle onların dilinde, oğluyla ana dilinde, yazarla da iki dilde konuşarak anlaşılmanın önündeki önemli bir engeli aşmış olan *Aslı Gibidir*'in kadın kahramanı, ironik biçimde, ne kocasına ne oğluna kendini anlatabilmektedir. Kadın, iletişimdeki başarısızlığını drama oyunu sonunda yazarla da yaşayacak, ona duygularını anlatamamış olarak vedalaşacaktır (film bittikten sonra). Kadının bakış açısına daha yakın olmakla birlikte film yine de seyirciyi açık biçimde ondan yana tavır almaya koşullamaz. Kadının sevilme, doyurucu ilişki kurma isteğine hak verilebileceği gibi, hayatı düşünerek, zihinsel süzgeçten geçirerek dolaylı yaşamaya alışkın yazarın birdenbire karşılaştığı bu istek karşısında suskunluğu da haksız görülmeyebilir. Kadın ne kadar yaşamı olduğu gibi kucaklamaya hazırsa

bilinmeyene adım atan yazar da, sözlerinde olumladığı düşünmeden basitçe yaşamaya karşı o kadar hazırlıksızdır. Anlatı düzlemindeki bakış açıları çeşitliliği ayrıca dramatik ana damarın dışındaki karakterlerin sözleri ve etkileşimlerinde de gözlemlenir. Özellikle *Aslı Gibidir*'de kafedeki kadının koca rolüne ve evliliğe bakış açısının kahramanımız kadıninkinden tamamen farklı olması, yeni evlenen gençlerin birbirlerine ve dünyaya umutla, iyimser bakıyor olmaları, bu çeşitliliği güçlendirme işlevi olarak da yorumlanabilir. Sinemanın estetik olanaklarını aşırıya kaçmadan, tutumlu kullanan ama yönetmen olarak kendilerini bu filmlerde ayrıca hissettirmeye çalışan **Taviani Kardeşler** de **Kiyarüstemi** de belki de filmlerinin anlatı düzlemine ait çoğul bakış açılarının biçimsel karşılığını, sinematografik algı çeşitlemeleri yaratarak vermek istemektedir. Filmlerden birinde duvarlar, tel örgüleri ve yasalarla kısıtlı ve sınırlı bir ortamda yaşamaya mahkum edilmiş, diğerinde yaşantısındaki ya da kişiliğindeki sorunlar psikolojik bariyerler oluşturmuş kişilerin çıkmazı, kendi varlıklarında direten farklı bakış açıları ve algılama yaklaşımları ile vurgulanmakta mıdır acaba? Belki de sinemayı, duyguları coşturmak ya da ileti vermek olarak değil üslup sanatı olarak değerlendiren yönetmenler; anlaşmazlıkların, çatışmaların, düşmanlığın yoğun ve yaygın olarak yaşandığı dünyamızda, iyiye, güzele ve doğruya gitmenin açık bir yolunun bulunmadığını, belirsizliklerden, tereddütlerden, kuşkulardan geçerek hemen ve kolayca karar verilemez seçenekler arasında bocalayarak, yaşamı yaşanabilir kılacak eylemlerin bulunup gerçekleştirilebileceğini mi çağrıştırmak istemektedir? Böylesine çetrefil süreçte doğal olarak gelişebilecek bıkkınlıkların, korkuların, umutsuzlukların insanı bu arayış isteğinden alıkoyabileceği gerçeğine karşı, **Sezar Ölmeli**'de tiyatro ile, *Aslı Gibidir*'de ise bir tür yaratıcı drama oyunu ile, önce nasıl olursa olsun yaşamı olumlayarak, yani hayatın içinde değişim ve özgürleşme olanakları olduğuna inanarak, yol alınabileceğini mi ima etmektedirler? Tiyatro ya da yaratıcı drama oyunu: yaşamı olumlama enerjisi mi vermektedir?

Kaynaklar

Shakespeare, William. *Julius Caesar*, Çev. Eyüboğlu, Sabahattin. T. İş Bankası Yayınları, Temmuz 2016

Şener, Sevda. *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ocak 2014

Yüksel, Ayşegül. *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak*, Mitoş-Boyut Yayınları, 2013

Nutku, Özdemir. *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, Özgür Yayınları, Mart 2007

SATYAJIT RAY'DEN DÜNYAYA YANSIMALAR

Nurten Bayraktar

Ray'i Anlamak: Hint Sinemasına Kısa Bir Bakış

Derin bir tarihe ve çok kültürlü bir sanata sahip olan Hindistan, sinemayla tanıştığı ilk yıllardan beri sinemaya olan ilgisini hiç kaybetmemiştir. Ülke içinde onlarca farklı dil konuşulmaktadır ve her dilin ayrı bir sineması vardır. Dolayısıyla nicelik olarak şaşılacak derecede zengin bir film arşivine sahiptir. En fazla üretim ve tüketim popüler sinemada görülür. Popüler Hint Sineması çoğu zaman trajedi ile komedinin karışımıdır ve gecekondu kültüründen beslenir. Yansıttığı bakış açısı gecekonducularda yaşayan yoksul ve eğitimsiz insanların kendi ülkelerini, toplumlarını ve dünyayı algılama biçimiyle yetinir. Hindistan gibi bir milyar nüfuslu bir ülkenin çoğunluğunu bu insanların oluşturduğunu bilmek gerekir. Bu çoğunluk öyle çarpıcıdır ki Bombay ve Kalküta'daki gecekonducularda yaşayan insan sayısı nüfusun yüzde seksenini bulmuştur. Gelirin oldukça düşük olduğu ülkenin iş gücü çok büyük oranda bu kitleden gelmektedir, ancak dünyanın en düşük gelir seviyelerinden birine sahip olan bir halkın gişede yapımcılara kazandırdığı para hayret vericidir: Hindistan, dünyada en fazla sayıda filmin üretildiği ülkedir. Çok sayıda yapım şirketi vardır ve asıl ilgi ve övgü erkek oyuncular üzerindedir. Popüler erkek oyuncular, ülkenin en zenginlerinden biri haline gelebilir ve hatta bakanlık görevi bile teklif edilebilir. Yönetmenlerinin adının önemsenmediği bu hızlı akan, çoğu üç-dört saati bulan filmlerin en az üçte birini şarkılar oluşturur. Tanınmış şarkıcılar tarafından söylenen bu şarkılara dans eşlik eder. Hint seyircisi için müzik o kadar önemlidir ki bir dram filminde bile karakterler aniden şarkılar söyleyip dans etmeye başlar (Nandy 2002; Teksoy 2005).

Popüler sinemaya karşıt doğan Yeni Dalga Hint Sineması ise hem estetik hem de toplumsal kaygı taşır: yavaş akan öyküler yavaş akan film tekniğiyle beslenir. Yoksulluk, eşitsizlik, ekonomik fırsatların eşitsiz dağılımı, sınıf farklılıkları/çatışması, kadın, geleneksel dindarlık, İngiltere kurmacası kapitalizm

gibi siyasi-toplumsal olgular gösterilir. Sinema yapma amacı toplumsallaştıkça ciddiyeti de artar ve bu farklılaşma ticari sinemaya karşıt bir tutumu beraberinde getirir. Melodramlar, trajediyle yer değiştirir. Sanatsal ve toplumsal kaygılar taşıyan film üretimi, aslında 1930'lerden itibaren etkisini göstermiştir. Bombay stüdyolarında **Raj Kapoor**, **Guru Dutt** ve **Mehub Khan** gibi isimler bu türde filmler yapmıştır.

1950'lerden sonra gelişen Yeni Dalga filmlerinin ayırt edici özelliği ise popüler sinemaya paralel ilerlemeleridir. Çok sayıda ticari film yapılıp izlenirken **Satyajit Ray**, **Mrinal Sen** ve **Ritwik Ghatak** gibi yönetmenler de kendi sinemalarını bağımsız yollarla sürdürmüştür. Hint sinema tarihini değiştirmeye yönelik bir adım olan devlet öncülüğündeki FFC (Film Finance Corporation) desteği 1960'larda durumu iyi yönde değiştirmiştir. **Satyajit Ray**'in bazı filmleri de dahil olmak üzere benzer amaçlardaki diğer filmlerin sayısı ani bir artış göstermiştir; ancak popüler filmlerin gişe hasılatları karşısında tutunamayan bu filmlere yapımcıların ilgisi hızla azalmıştır. Bu duruma çözüm olarak güncellenen FFC destek koşulları zorunlu olmasa da genellikle siyah-beyaz çekilen, düşük bütçeli, Hintçe ve diğer ulusal dillerden yeni yazarlara öncelik tanıyacak şekilde düzenlenmiştir ve Yeni Dalga'nın bu ilkeler doğrultusunda doğduğuna inanılır. Gerçekten de 1969 yılında **Mrinal Sen**, **Basu Chatterji** ve **Kantilal Rathod** gibi yönetmenlerin filmleri sinemalarda yer edinmeyi başarmıştır (Gokulsing ve Dissanayake, 2013).



Raj Kapoor oynadığı ve yönettiği *Avare*'de (Awaara, 1951)

Stüdyolar yerine gerçek mekanlarda amatör oyuncularla çekilen ve gündelik hayatı gösteren bu filmler kendi dönemi için deneysel ve yenilikçidir. Müzik kullanımının yok denecek kadar az olduğu ağır tempoları, teatrallikten uzak

diyaloglar ve karakterlerin sessizliği de sinemaya vuran yeni dalgalardandır. 1968'de yayınlanan Yeni Dalga Hareketi Manifestosu, bu yeni türde filmlere yüksek kültürlü ve çağdaş sanata düşkün bir seyirci kitlesi yetiştirmeyi de hedeflediğini bildirir. Manifestonun yazarları dönemin sinemasının parlayan isimleri **Mrinal Sen** ve **Arun Kaul**'dur. Manifestoda nitelenen estetik ve sanat anlayışına bütün yönetmenlerin katılmadığı bir gerçektir, ancak FFC'nin desteğiyle film yapım, dağıtım ve gösterimlerini kendi kendine yetecek bir sisteme dönüştürme hedefi tüm sinemacıları heyecanlandırmıştır. Sonuçta, 1970'li yıllarda ticari olmayan filmleri gösterme amacıyla yeni sinema salonları yapılmış ve alternatif dağıtım yolları denenmiştir (Gokulsing ve Dissanayake 2013).

Adı geöen yönetmenlerin hepsinin Hint sinemasının sanatsal değerini arttırdığı açıktır, ancak tüm isimlerin içinde dünyaya açılan yüz **Satyajit Ray** olmuştur. Tanınan ilk Hint yönetmen değildir ama tüm filmleri dünyada takip edilen Doğulu nadir yönetmenlerden biridir.

Satyajit Ray

Ray'in sanatla ilişkisi ailesi sayesinde gelişmiştir. Müzik ve edebiyatla uğraşan, zengin olmayan önemli bir aileye sahiptir. **Ray**'in bahsettiği şekliyle ailesi, yerel sanat türlerinde üretim yapan ama batı sanatını da tanıyan bir ailedir.



Satyajit Ray

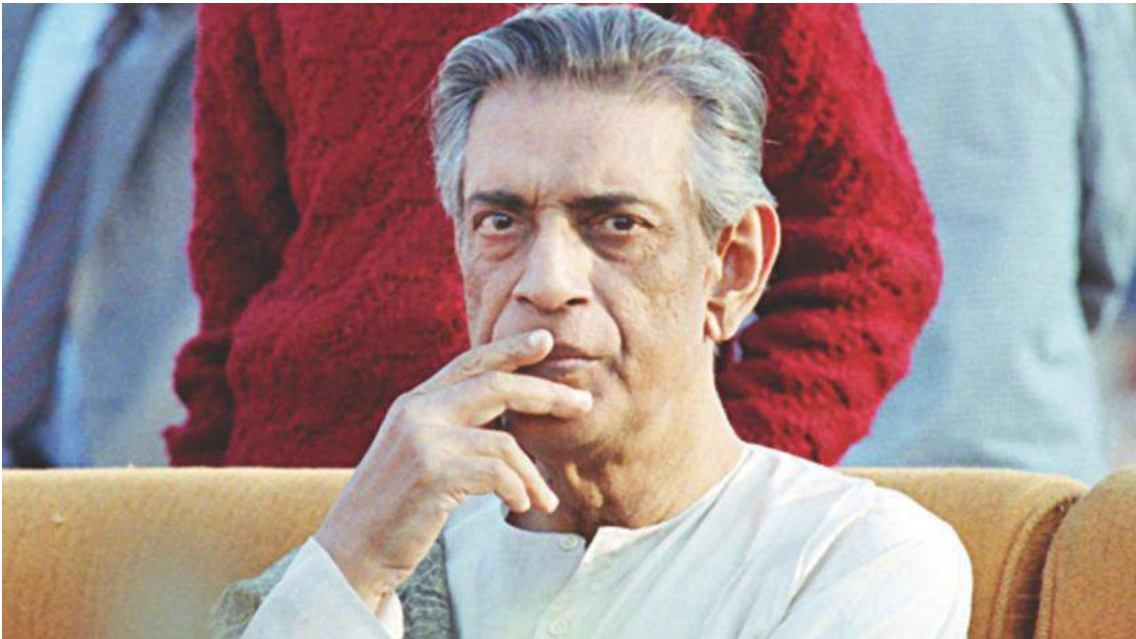
Aynı zamanda filmlerinin müziklerini besteleyen ve edebi öyküler de yazan **Ray**, sinema alanında kendi kendini yetiştirir. İngiliz kökenli bir reklam şirketinde çalışırken yaratıcılığını kullanmaya başlar. Sinemaya geçişi ise genç **Satyajit** için bir oyun gibi başlar: sevdiği edebi eserlerin uyarlamalarını sinemada izlemeden önce kendi kendine senaryolar yazar. Asıl dönüm noktası ise Avrupa sinemasıyla tanışmasıdır. *Bisiklet Hırsızları* (Vittoria De Sica, 1948) onu büyüler. **Jean Renoir**, Hindistan'da film çekmeye geldiğinde ona rehberlik yapan **Ray**, **Renoir**'ın sinemaya dair görüşlerinden de etkilenir. **Renoir**, **Ray**'i film yapması için yüreklendirir ve Hollywood filmlerini taklit etmemesini öğütler: “*Amerika’da tekniğe çok takılıp insani yönü unutuyorlar*” der. **Renoir**'ın *Nehirler* (Le Fleuve, 1951) filminin çekimlerinde yalnızca gözlemci olabilen **Ray** ilk filmini çekerken beraber çalışacağı birkaç teknik isimle de bağı kurmuş olur (Robinson, 2013).

Satyajit Ray'in Hint sinemasının nasıl Batı'ya açılan yüzü olduğu açıktır: Bengalli insanların hayatlarını Batılı tarzda gösteren yönetmen olmuştur. Kendisinin de söylediği gibi İtalyan Yeni Gerçekçilik başta olmak üzere Avrupa sinemasından etkilenen yönetmen, filmlerinde aynı biçemi kullanmıştır. Dünyanın yeni tanıştığı **Ray**'e Cannes'da *Yolun Türküsü* (Pather Pachali/ Song of the Little Road, 1955) filmiyle Altın Palmiye verilmişken bazıları onu Avrupa özentisi yapmacıklıkla suçlamıştır. *Yolun Türküsü* kendi kendini yetiştirmiş bir sinemacının kısıtlı olanaklarla çektiği ilk filmi olmasıyla çekimlerinin sık sık kesintiye uğradığı zor bir sürecin ürünüdür, ancak **Ray**'in yolunu açmış ve art arda çok sayıda film yapmasına olanak sağlamıştır. Filmleri, Hindistan'da Bengal dışında pek fazla gösterilmemiş olsa da **Ray** dünyada takip edilen bir yönetmen olmuştur ve hatta bugün dahi 20. yüzyılın en iyi yönetmenlerinden biri olarak anılır. *Yolun Türküsü*'nde hayatının ilk yıllarına tanık olduğumuz Apu, birer sene arayla ardından gelen iki filmle daha hayatını seyirciye anlatır ve **Ray**'in gelecek filmlerine kapıyı aralar (Robinson 2011).

Apu'nun hayatını anlatan üçlemenin sonrasında **Ray**, filmlerin bu kadar uzun bir zaman dilimini yansıtmasının gerçekçi olmadığını düşündüğü için birkaç gün ya da birkaç ayı kapsayan öyküleri çekmeye başlar. Zaten filmlerinde değişmeyen en büyük unsur karakterleridir. Farklı toplumsal sınıflardan farklı kişisel tarihlere sahip karakterler olsa da hep Bengalli insanlardır. Tüm filmleri Bengal dilinde çekmiştir. Karakterlerini hüznü ve düşünceli hale getiren hayat öyküleri vardır. Bu öykülerin renkleri, kültürel ve toplumsal tonlardan olsa da çizim yöntemi Batılı tekniği esas alır. “*Şiir, müzik ve resme bu kadar çok ilham veren bir ülkenin sineması nasıl bu kadar hayattan uzak olabilir? Sinemanın ham maddesi hayatın kendisidir.*

Yönetmenin tek yapması gereken gözlerini ve kulaklarını açık tutmasıdır” diyen **Ray**, Yeni Dalga’yı temsil eden isim olmuştur. İlerleyen yıllarda tarzını biraz değiştirmiş ve siyasi içerikli, zaman sıçramaları olan filmler yapmıştır. 1980’lerden sonra sağlık durumundan dolayı film üretiminde aksamalar olsa da yönetmenliğe ölene kadar devam etmiştir (Robinson, 2011).

Raj Kapoor gibi yönetmenlerin de dünyada bilinmesine rağmen **Satyajit Ray**’in Hint sinemasının ilk *auteur* yönetmeni olarak kabul edilmesi yerel hayatları evrensel yolla anlatmasına bağlıdır: öyküleme, çekim teknikleri, diyaloglar ve karakterizasyon biçimiyle **Ray**, Hint Rönesansı sanatçısı olarak kabul görmüştür: Batı ile Doğu’yu harmanlayan, sömürgeci kurtarılmış bağımsız bir ülkenin yeni insanı. Gerçekçiliğin Hint sinemasında bir biçim olarak yer edinmesini sağlamıştır. Eski ve yeninin çatışması, sömürgecilik, feodalizm, batıl inançlar ve baskıcı geleneksellik filmlerindeki uzayın toplumsal arka planını açıkça gösterir. Sıradan insanlar, kendilerine verilmiş hayatları yaşar. Bu karakterler çoğu zaman erdemli ve dürüsttür, çalışıp ailelerini geçindirmeye çalışırlar ve belki de **Ray**’in karakterlerini hüznü yapan tam da budur. Onun filmlerinde aşırılığa yer yoktur. Ne iyimser ne karamsar bir hava yaratır. Göze çarpan Bengalli insanların sıradan yaşamlarındaki ufak ayrıntılardır: Çok sık tüketilen *panin* yapılışı ve yemeklerin yerde oturarak elle yenmesi, *sarilerin* uçlarının minik bohçalar gibi kullanılması, yalın ayak koşuşturan yetişkinler ve çocuklar, banyodan sonra kadınların alnına sürdüğü kırmızı boyalar ve daha nice Hint geleneği abartılmadan gösterilir (Gokulsing ve Dissanayake, 2013).



Satyajit Ray

Hint Yeni Dalgası içinde politik gerçekçi filmler **Ray**'in biçeminden farklıdır. **Ray**'in filmleri insan ilişkilerine odaklanır ve bu ilişkiler karı-koca, anne-çocuk, baba-çocuk, kardeş-kardeş, çalışan-patron gibi basit düzlemlerdedir. Filmlerinin bu kadar etkileyici olmasının sebebi sıradan hayatlardaki duygusallığı resmetme becerisinden gelir.

Ray'in Gözdesi: *Charulata* (1964)

Politik haberciliğe kendini adanmış bir gazeteci olan Bhupati 'nin (**Shailen Mukherjee**) karısı Charu (**Madhabi Mukherjee**) yalnızlık çekmektedir. Ona arkadaşlık etmesi düşüncesiyle Bhupati, birlikte çalışacağı ağabeyi Umapada'dan (**Shyamal Ghoshal**) karısı Manda (**Gitali Roy**) ile birlikte gelmesini ister. Aynı zamanda Bhupati'nin kuzeni de evlerine konuk olarak gelir. Kuzen Amal (**Soumitra Chatterjee**) ile Charu birbirlerini besleyen güçlü bir bağ kurar. Kendisini gazetesine ve politik dileklerinin gerçekleşmesinin mutluluğuna kaptıran Bhupati, ağabeyinin gazetenin ödemelerini yapmak için aldığı parayla çekip gitmesinin ardından büyük bir üzüntü duyar. Bu durum maddi olarak Bhupati'yi zora sokmamasına karşın ona yük olmaktan çekindiğini belirten bir mektup ile Amal kimseye haber vermeden evden ayrılır. Amal'ın gidişi Charu'yu derinden etkiler, sığ yalnızlığına yeniden yenik düşecek olan Charu, Amal'ın mektubuyla ağlarken Bhupati ihanete uğradığı hissine kapılır. Amaçsızca evden çıkıp gider. Ufak bir gezintinin ardından eve döndüğünde Charu onu karşılar ve elini uzatır. Bir an tereddüt etse de Bhupati, Charu'nun uzanan elini boş bırakmaz.

Ray'in çoğu filmi gibi *Charulata* (Yalnız Kadın/ LonelyWife) da bir edebiyat uyarlamasıdır. **Ray**, Hint edebiyatından çokça faydalansa da filmleri oldukça serbest uyarlamalardır. **Rabindranath Tagore**'un *Kırık Yuva* (Nastanirh/ The Broken Nest) adlı öyküsünden uyarladığı 1964 yapımı *Charulata*, **Ray**'e göre kendisinin en iyi filmidir. İşlediği karakterler büyük oranda **Tagore** tarzı betimlemeye sahip olsa da filmin sonu **Tagore**'un öyküsünden farklıdır ve **François Truffaut**'dan esinlendiği açıkça bellidir. **Tagore**'un sinemaya uzantısı olarak nitelendirilen **Ray**, *Charulata* ile sinema anlayışını tüm dünyaya açıkça göstermiş olur (Robinson, 2013).

Filmin giriş bölümünün büyük bir kısmını kaplayan Charu'nun can sıkıntısı, Viktorya dönemi İngiliz evlerinin bir kopyası gibi olan evinde uzun ve yavaş yürüyüşleri, yatakta amaçsızca uzanmaları, kitaplığı karıştırıp durması, Manda'yı

kendisiyle kart oynamaya zorlaması, zaman zaman sinirli ve depresifleşen çoğu zaman sessiz ruh hali ile yavaş tempoda gerçekçi bir şekilde verilmiştir. Başkarakter Charu'nun hayatını kaplayan can sıkıntısı aslında yalnızca üst sınıfa ait bir ruh halidir. Alt sınıf kadınları çalışmak zorundadır, Hindistan'da da hem o yıllarda hem de şu anda sokakta satış yapan çok sayıda kadın vardır. Sonuçta "kadının yeri evidir" anlayışı da Batı aristokratlarına ve burjuvaya aittir. Tam da bu sebeple Bhupati, Charu'ya bu sözü İngilizce söyler, çünkü Bhupati bu bilinci okuduğu İngiliz eserlerinden edinmiştir. Britanya Krallığı'nın sanayi devrimini izleyen Viktorya döneminde plansız ve hızlı bir şekilde büyüyen şehirlerde fakir ile zengin yaşam alanları birbirinden keskin bir şekilde ayrılır. Nüfusuna yetemeyen altyapılarıyla evsiz insanların yaşadığı kirli sokaklardan iğrenen üst sınıfın kocaman evlerine kapanması ile can sıkıntısı büyük bir dert olur. Özellikle kadınlar için evlerin içindeki balolardan başka bir vakit geçirme yolu yoktur. Ne evde ne de dışarıda bir iş yapmayan kadının rolü çocukları büyütme, giyinip süslenmek ve aile ilişkilerini yürütmek olur. Aslında bunlar, Charulata'nın gibi ailelerde yaşayan tüm kadınlara biçilmiş manevi görevlerdir (Chatterjee, 2002: aktaran Sayın, 2008).



Amal (Soumitra Chatterjee) ve Charu (Madhabi Mukherjee)

Charu ile Amal'ın bağı da akrabalığın getirdiği bir sorumluluk bilinciyle başlar. Amal, başlangıçta evlerinde misafirdir. Bhupati, Charu'nun ona çok güzel mektuplar yazdığını ama edebi yazılar yazmaktan utandığını söyler ve Amal'dan Charu'yu yazmaya teşvik etmesini ister. Amal, meslek edinmeyi ve evlenmeyi reddeden bir edebiyat aşığıdır. Kendi yazısı bir dergide yayınlanınca Charu'nun da hayatı hakkında bir şeyler yazıp dergilere göndermesi için ısrar eder. Charu, Amal'dan güç bulur, bir tür ruh ikizi gibi birbirlerini tamamlarlar. Charu'nun yazısı ülkenin önde gelen dergilerinden birinde basılır. Charu'nun hayatındaki Bhupati'nin eksikliğini Amal doldurur: Charu kocası için işlediği terlikleri Amal'a hediye eder. Aralarındaki iletişim iki yakın arkadaştan öteye gitmez ancak Charu, Amal'ın gitmesinden büyük bir korku duyar. Charu'nun duygusallığı, Amal'ın ilişkilerinin haddini aşmasından endişelenmesine sebep olur ve Amal çözümünü gitmekte bulur.

Koca Bhupati aklın öncülüğünü yaşam biçimi olarak benimsemişken Amal duygularıyla kararlar veren neşeli bir adamdır. Bhupati'ye göre edebiyat gibi duygusal şeyler boştur, insanları gerçeğe yönelten şey siyasettir. İş yerinden bir yardımcısının edebiyatçı **Bankim**'i okuduktan sonra üç gün uyuyakaldığını söyleyerek alay eder. Ona göre kadınlar da siyasetten anlamaz, anlamasına da gerek yoktur. Bhupati, Charu'nun sıkıntısını gidermesi için yazmasını ister ama onu yüreklendirme işini bu yüzden Amal'a devreder. Sonucunda, Charu yazısının dergide yayınlandığını kocasına söylemezken haberi sevinç içinde Amal'la paylaşır. Bhupati'nin gazetesinde işler ters gidince Charu, Bhupati'ye birlikte çalışmayı teklif eder ancak farklılıklarını koruyarak: Charu kendi dilinde yazacak, Bhupati de siyasi içerikli İngilizce yazılarına devam edecektir.

Film, yalnız bir kadının psikolojik çözümlemesinin yanı sıra toplumsal mesajlar da içerir. Opera dürbünü ve yazarlardan alıntılar, dış dünyaya dair tek bulgulardır. Charu, dünyaya ithal bir ürün olan opera gözlükleriyle bakmaktadır ve gördüğü sokaktaki Bengalli insanların gündelik hayatıdır. Charu, süslü elbiseleri ve takılarıyla bu dünyadan çok uzaktır. Bhupati ise dünyayı ithal yazarların kaleminden takip eder. Bhupati İngiliz özentisi bir Hint aydınıdır. **William Ewart Gladstone** ve **Benjamin Disraeli** gibi İngiliz politikacıları okur, araştırır ve yazar. Benzer şekilde, ülkesinde sosyal reformların gerçekleşmesi umudunu Britanya'daki hükümet seçimlerine bağlar: Liberal Parti seçimi kazanırsa Hindistan'ın geleceği daha parlak olacaktır, çünkü Muhafazakar Parti'nin hatalarını telafi edecektir. Siyasi fikirlerinin İngiliz politikacılardan alıntılar yaparak gösterilmesi Bhupati'nin

fikirlerinin bir temeli olmadığı anlamına gelir. Kendini adadığı gazetesi *The Sentinel*, “Gerçek var olmaya devam eder” (“*Truth survives*”) sloganıyla yayınlanan İngilizce bir gazetedir, ancak Bhupati'nin övündüğü “gerçek” kendi halkına yabancıdır. Batılı tarzda giyimi, ilgi ve zevkleri, sık sık araya soktuğu İngilizce deyim ve atasözleriyle Bhupati, karikatürize edilmiş bir karakterdir. Filmin kurgulandığı zaman Hindistan'da Batılı eğitimi başlatan reformun yürürlüğe girdiği yıllara dayanır. “Fiziksel görünüşü ve soyu Hintli (“*in blood and colour*”) ama zevkleri, fikirleri ve ahlaki değerleri Batılı” olan bireyler yetiştirmek bu yeni sistemin hedefidir (Sayın, 2008).



Bhupati'nin kitabını okurken yanından geçtiği Charu'nun varlığını fark etmemesi

Charu ve Amal ise Bhupati'nin aksine yerelin temsilcileridir. Charu, kendi dilinde bulduğu her şeyi okur. Politikadan hoşlanmaz ve İngilizceyi anlayabilmesine rağmen kullanmaz. Kocasının aksine *sari* giyer, *pan* yer ve alnına dövmesini yapar. Yerli edebiyata düşkündür ve hüznü de **Tagore** biçeminde bir karakterin duygusallığını taşır. Charu'nun çok daha neşeli hali olan Amal da yerel edebiyata hayrandır. İngilizce bilmesine rağmen yerel dilde yazmayı tercih eder. Bhupati, Amal'ın evlenmesi için önerdiği kadının babasının damadını İngiltere'ye göndereceği fikriyle Amal'ı evlenmeye ikna etmeye çalışır. Amal, Avrupa turu fikriyle büyülense de sonunda kendi kültüründen bir özdeyiş ile alaycı bir şekilde

teklife sırt çevirir ve ülkesinde kalacağını söyler. Amal'ın bu sözleri ilerleyen yıllarda Bengalli milliyetçilerin marş edindiği **Bankim**'in *Anandamath* romanından bir alıntıdır (Robinson, 2004).



Amal (Soumitra Chatterjee) ve Charu (Madhabi Mukherjee)

Filmin beslendiği bu Batılı-Doğulu ikilemi yerel seyircinin olduğu kadar Batılı seyircinin de yabancılaştığı noktaları doğurur. 19. yüzyılda İngiliz Viktorya dönemi dekoruyla döşenmiş büyük bir evde yaşayan liberal bir ailenin yaşam biçimi, duygusal çatışmaları, filmin fotoğraf kesitleriyle son bulan öykülemesi ve kameranın kaydırma hareketleri Batılı seyircinin tanıdık olduğu tekniğin ürünleridir. Özellikle Bhupati ve akranlarının ağzından çıkan İngilizlerin düşüncelerinden doğmuş diyaloglar yine aynı Batılı tarihi dönemin felsefesine aittir. Öte yandan, Charu ve Amal arasındaki diyaloglar Batılı seyircinin bihaber olduğu Hint edebiyatından esinlenmeler içerir. Beslenme biçimleri, giyim şekilleri, ev hayatı, şarkılar, Charu ve Amal'ın okuduğu yazarlar Batılı seyirci için bir yabancılaşma hissi uyandırır. Charu'nun evdeki tekdüze hayatını aktaran sekanslardan birinde Charu, kitaplıktan aldığı bir kitapla mırıldanarak yürür. Bu sırada mırıldandığı sözler bir şarkı değil, elindeki kitabın da yazarı olan dönemin en ünlü edebi kalemi **Bankim Chandra Chatterjee**'in adıdır. Benzer şekilde Amal da fırtınanın çıktığı sahnede **Bankim**'den alıntılar yapar. Ardından da Charu'ya

Bankim'in son yazılarını okuyup okumadığını sorar. Charu ve Amal'ın duygusal bağını en belirgin veren sahne ise Batılı seyircinin filmdeki en büyük eksikliğidir: Charu'nun Amal'ı kocasının gazete işlerine yardımcı olması için kalmaya ikna etmeye çalıştığı, birbirlerinin sözlerini tamamladıkları şiirsel diyalog, diğer dillere çevrildiğinde kaybolan bir aliterasyon içerir. Dolayısıyla, Bengal edebiyatı basmakalıp karakterleri ile İngiliz tarzı psikolojik gerçekçilik biçimi bütünde çekici bir mozaik oluşturur (Rajadhyaksha ve Willemen, 1999; Ray, 2013).

Filmin övgüyle bahsedilen özellikleri ilginç bir şekilde farklı eleştirmenler tarafından kötü yorumlanmıştır. Cannes, filmi kabul etmemişken Berlin'de En İyi Yönetmen ödülünü almıştır. Gerçekçiliğiyle övülen film, **Kenneth Tynan** tarafından gereksiz derecede duygusal ve ağır ilerleyen, bir sonuca varmayan duraksamaları sebebiyle eleştirilmiştir. **Tynan**'a göre *Charulata* gibi sentimental filmlerin bu kadar beğenilmesinin tek sebebi küçümsenen bir sinema kültüründen doğmasıdır. Benzer şekilde, 1965'te yayınlanan *Times*'in bir sayısında filmdeki yaşam tarzı "İngilizlerden daha İngiliz" olmakla suçlanmıştır. Olumsuz eleştirilere rağmen *Charulata*, Hint Sineması'nın en iyi filmlerinden biri olarak kabul edilmiş ve her dönemde **Ray**'i onurlandıran bir eser olarak öne çıkarılmıştır (Robinson, 2013).

Kaynaklar

- Gokulsing, K.Moti ve Wimal Dissanayake. *Routledge Handbook of Indian Cinemas*. Londra: Routledge/Taylor & Francis Group, 2013.s. 19-23; 276-8
- Nandy, Ashis. Introduction. *The Secret Politics of Our Desires: Innocence, Culpability, and Indian Popular Cinema*. Delhi: Oxford UP, 2002. s.1-26.
- Rajadhyaksha, Ashish ve Paul Willemen. *Encyclopedia of Indian Cinema*. Chicago, III. London: Fitzroy Dearborn, 1999.s. 363
- Ray, Satyajit ve Sandip Ray.ed. *Satyajit Ray on Cinema*. New York: Columbia UP, 2013. s. 84
- Robinson, Andrew. *The Apu Trilogy: Satyajit Ray and the Making of an Epic*. Londra: I.B. Tauris. 2011. s. 1-26
- Robinson, Andrew. *Satyajit Ray: The Inner Eye*. Londra: I.B. Tauris, 2004.s. 21;156-8;
- Sayın, Aylın. "Charulata: Hindistan'da Postkolonyal Dönem Öncesi ve Sonrası Kadın", *Toplum ve Demokrasi*, 2 (4), Eylül-Aralık 2008, s. 219-230.
- Teksoy, Rekin. "Hindistan Sineması." *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. 3. baskı. 1.cilt. İstanbul: Oğlak, 2005. s.553-55.

GÜNDÜZ GÜZELİ (BELLE DE JOUR)

İlker Mutlu

“Manyetizmacı başka, hipnotizmacı başka, tatlım. Onlar göğe yükseltirler. Hipnotizmacılarsa insanı yerin altına indirirler.”

“Zengin ve aylak. Bu iki hastalıktan muzdarip. Bir de avcılık, bir de yoksul insanlara karşı bir zaafım var. İşçilere mesela... Her kar yağdığında onları düşünürüm. Kürkleri yok, umutları yok, hiçbir şeyleri yok. Çok baştan çıkarıcısınız, Severine!”

Joseph Kessel, *Athlar* adlı romanıyla en sevdiğim yazarlardan biri haline gelmiş, bu kitap her sene bir kere döne döne okuduğum başucu kitaplarımdan biri olmuştur. Otuzdan fazla romanının filmi yapılan yazarın sinemaya aktarılmaya elverişli romanlar kotardığı söylenebilir. Diğer romanlarını okuma fırsatım olmadı ama onlardan uyarlanan filmlerin çoğunu izleyebildim: *Gölgeler Ordusu* (L'armée des Ombres, Jean Pierre Melville, 1969), *Aslan* (Le Lion, Jack Cardiff, 1962), *Lisbon Aşıkları* (Les Amants du Tage, Henri Verneuil, 1955), *The Horsemen* –evet, *Athlar!*- (John Frankenheimer, 1971) ve 50. yaşı vesilesiyle ele alacağımız *Gündüz Güzeli* (Belle de Jour, Luis Buñuel, 1967).

Gündüz Güzeli'ni yıllar önce izlediğimde, filmin bir Joseph Kessel uyarlaması olduğunu bilmiyordum. Yazarı, *Athlar*'dan tanıyordum ve eski tutkularımın da etkisiyle (Köy Enstitülü yazarlarımıza ve Bekir Yıldız ve Yaşar Kemal'e hayrandım) Kessel'in destansı anlatımı beni daima cezbederdi. *Athlar* da o anlatıyı kullanıyordu ve Afganistan'daki bir aşireti gözünüzde tümüyle canlandırabiliyordunuz. Filmi de özellikle Jack Palance ve Ömer Şerif'in oyunlarıyla aynı etkiyi vermeyi bir dereceye kadar başarıyordu. *Gündüz Güzeli* yazısı için araştırma yaparken filmin *Athlar*'ın yazarının kaleminden çıktığını öğrenmek beni şaşırttı; çünkü (henüz romanı okumamış olmakla birlikte) *Gündüz Güzeli* yapı olarak çok farklı bir yerde duruyor. *Athlar*'dakinin yüz seksen derece

bu tarafındaki anlatı modern, erotik ve fazla şehirli. Ama **Kessel**'in adı, **Buñuel**'i de atlamaksızın, filmi daha bir şevkle izlememe neden oldu. Öte yandan, pek çok kaynak da senaryonun romanın oldukça değiştirilmiş bir versiyonu olduğunu belirtmektedir.

Kitap, Türkiye'de de **Kupa Kızı** (Başar Sabuncu, 1986) filmine konu oldu. Bazı yerlerde serbest bir uyarılama şeklinde anılan yapım, aslında orijinal filmi sahne sahne yinelerken zorlama yerleştirme çabaları yapıştırma kalıyor ve bir yerden sonra çok can sıkıcı oluyor. Farklı şekilde, romanın pek tanınmayan, 2000 yılı **Kris Kramski** yönetmenliğiyle Amerikan yapımı ve daha ziyade pornoyu andıran bir uyarlaması daha vardır.

Eserin hikayesi bugün demode kalsa da zamanının ötesinde bir yapımdır. Bir doktorla evli psikolojik sorunları olan güzel ve genç Severine isimli bir kadın anlatılır. Kadın, eşini çok sevmekte ama onunla fiziksel yakınlaşmadan kaçınmaktadır. Cinsel arzularını tatmin için sürekli fanteziler kurar. Kocasının bir arkadaşı olan ve kendisine ilgi duyan Henri Husson'un bilinçaltı yönlendirmesiyle bir anda kendisini bir genelevde "fahişe"lik yaparken bulur.



Joseph Kessel

Film, Severine'in kurduğu fantezilerden biriyle başlıyor. **Buñuel**, fantezileri seven bir yönetmendir ve bu, onun sürrealist kafa yapısına çok uygundur. Daha ilk filmi **Endülüs Köpeği**'nden (Un Chien Andalou,1929) beri filmlerinde fantezi ve rüya sahneleri kullanır ve bunlar aracılığıyla seyirciye aktarmak istediği fikirleri dolaylı yoldan iletir. Senaryo ve sanırım roman da yönetmenin bu tarzına çok uygundur. Hatta özellikle bu sahnelere özendiği son derece detaylı anlatımından belli olur.

Kitaba ve filme adını veren **Gündüz Güzeli**, Severine'in kendisidir. Randevuevine başladıktan sonra alacağı addır bu. Fransa'da "fahişe"ler için kullanılan "Gece Güzeli" tabirine de bir göndermedir. Severine adı da karakterin kendi gibi kırılabilirlik içeren, tınısı kibar bir isimdir. **Catherine Deneuve** de incecik, narin yapısıyla ve buna çok yakışan çekingenliğiyle bu rolü resmen üzerine giymiş. Kendisine o senenin Bafta Ödülleri'nde adaylık getirmesi sürpriz değildir. Severine, küçükken tacize uğramış ve ailesi tarafından hor görülmüş, hikayenin zamanındaki genç yaşı da dikkate alındığında, muhtemelen kurtuluşu apar topar evlenmekte bulmuş bir kadındır. Pek yaygın kullanılan bir isim olmayan Severine, "haşin" anlamına gelen ve erkek adı olan Severin'in dişi halidir. Ama "haşin"ın yanı sıra, isim "ikiye ayrılma" (*sever*) ya da "bölünmüş olma" (*severed*) kelimelerine de atıftır: bölünmüş bir kadın anlamı taşıyabilir. Severine, saf aşk ile cinsel tutku, kocası Pierre ile aşığı Marcel, burjuva ev hanımının rahat hayatı ile çalışan bir kadının şehvetli maceraları ve en önemlisi düşler ve gerçekler arasında kalmıştır. Gündüz vakti bile rüyadaymış gibi hareket etmesi bundandır. Bastırılmış duygularının canlandığı düşler haricinde geçmişi de sık sık hatırına gelmektedir ve git gide sakarlaşmaktadır. **Buñuel**'in gözünden onun mazoşist fantezilerle dolu dünyası, aşırıya kaçan Parizyen kayak turları, yemek randevuları ve tenis maçları gerçeği kadar manidardır.



Severine ve Pierre (Catherine Deneuve & Jean Sorel)

Filmi başlatan fantezide uzaktan gelmekte olan bir fayton görürüz. Aynı fayton film boyunca birkaç kez daha karşımıza çıkacaktır. Faytona çingirakların sesi eşlik eder. Bu sesler ve sonrasındaki sahnelerde de kediler ve zambaklar, film boyunca Severine'in rüya halini işaret eder. Bu çok önemlidir çünkü film sürekli rüyayla

gerçek arasında ince bir çizgide ilerler. **Buñuel** de bu detayları o hali seyirciye yansıtmak ve onu öykünün içine almak amacıyla kullanır. Açılış sahnesindeki romantik fayton yolculuğu, bir kırbaçlama sahnesine evrilir; arabayı kullanan uşaklar kocasının emriyle Severine’i kamçılarken kadın, eşine “*Sakın kedileri salma!*” diye yalvarır. İngilizcedeki gibi Fransızcada da “kedi” (*pussy/chatte*) kelimesi kadın cinsel organı için kullanılan argo bir tabirdir. Eşinin “*Ne düşünüyorsun, Severine?*” diye seslenişi, kadını gerçek dünyaya döndürür. “*Seni düşünüyordum. İkimizi.*” diye yanıtlar kadın. Yatakları tek kişilik iki ayrı karyoladan oluşur ve bir komodinle birbirinden ayrılmıştır. Severine rüyasında faytonda gezdiklerini söyleyince, Pierre “*Yine mi fayton?*” der ve bize bu rüyaların epeydir sürdüğünü bildirir. Ardından kendisini öpmek isteyen karısına erken kalkacaklarını söyler. Amacı onu gezmeye götürmektir. Evliliğini monotonluktan kurtarmaya çabalamaktadır. Daha sonra karısına yanaşmaya karar verir, bu defa Severine onu engeller.

Arkadaşları olan bir çiftle çıktıkları gezi de burjuva yaşamına ait bir ritüeldir aslında. Bir kayak merkezine giderler. Severine diğer çiftten, özellikle de koca Henri Husson’dan (**Michel Piccoli**) hoşlanmaz. Çapkın bir adamdır Henri ve gözü de Severine’dedir. Buluştukları yemekte Henri, niyetini ima eden laflar sarf eder: “*Sizi az önce geçerken gördüm, sarmaş dolaş. Yeni evliler olarak çok hoş görünüyordunuz.*”, “*Ama siz Pierre, bazen vicdan azabı hissettiriyorsunuz bana. Birbirimizden öylesine farklıyız ki! Sizin gibi adamlardan pek fazla kalmadı.*”.

Şehirde taksiyle alışverişten dönerken Mösyö Husson’un eşi Renee (**Macha Meril**), ortak bir arkadaşlarının haftada birkaç gün randevuevinde ‘fahişelik’ yaptığını duyduğunu söyler. İkisi de bu durumu kınar ve inanılmaz bulur. “*Düşünebiliyor musun, Severine? Senin benim gibi bir kadın. Kiminle olursa! İçinde olunca seçme şansın yoktur herhalde, ne gelirse, yaşlı, genç, güzel, çirkin. Sevdiğin adamla bile bazen hoş değilken...*”. Severine’in içine kurt düşmüştür.

Lüks, antika mobilyalarla döşeli evine döndüğünde hizmetçi (aynı burjuva ritüelinin bir parçası) Mösyö Husson’un ona çiçek gönderdiğini bildirir. Bundan hoşnut olmamıştır Severine; çiçekleri kondukları vazoyla birlikte kaldırmak ister, ama düşürüp kırar. Bu sahne, gündüz sakarlıklarının ilkidir. Ardından banyoya gider ve saç fırçasını almak isterken bu defa parfüm şişesini devirir. “*Bugün neyim var benim?*” diye düşünür. Daha sonra otururken yaşadığı, gündüz düşlerinden biridir; küçük bir kızdır ve annesi dışarıdan ona seslenirken o içeride, tedirgin gözleri kocaman açık bir şekilde tacize uğramaktadır.

Bir akşam beynini yiyip bitiren soruyu nihayet sorar Pierre'e: Acaba hiç geneleve gitmiş midir? Pierre, önce geçiştirmeye çalışır ama sonunda birkaç kez gittiğini itiraf eder. *"Ne olacaktı? Akıtılmayan tohum zehirler."* Severine, Pierre'i hemen susturur ve izleyen sahnede sıra tenis ritüeline gelir. Burjuva sağlığına ve güzelliğine dikkat etmeli, sporunu yapmalıdır. Dinlenmek için tenis kulübü binasına dönen Severine, kapıda takside Renée ile çekiştirdikleri Henriette ile karşılaşır. Mösyö Husson da içeridedir. Henriette çıkıp uzaklaşırken Severine'e özellikle duyurarak *"Gizemli Henriette. İki yüzü olan kadın. İkili bir hayat, ne kadar enteresan! Renée size söyledi, değil mi?"* der ve Henriette'in bunu para için yaptığını anlatır. Yılan gibi tavırlarla Severine'in etrafında dolanır, *"Biliyorsunuz, bu dünyanın en eski mesleği. Bugün artık telefonla yapılıyor. Yine de geneleve giren kadınlar az da olsa var."* der. Ağına düşürmeye başladığını sezinlediği Severine'e randevuevinin adresini de çıtladır.



Filmin sinsi, şehvet düşkününü kötüsü Mösyö Husson (Michel Piccoli)

Ertesi gün Severine, merakını yenemez ve Mösyö Husson'un verdiği adrese gider ama apartmanın kapısından girmeye cesaret edemez. O çevrede dolanırken, sonradan o randevuevinde çalıştığını öğreneceğimiz kızlardan biri yanından geçer. Severine derhal oradan uzaklaşır ve sonbaharın yerlere yaydığı sarı yaprakları adımlarıyla savurarak bir parka gelir. Oturduğu bankın hemen ilerisinde ip atlayan çocuklar ve birkaç bank ileride oturan ve bir eliyle bebek arabası tutan anne, Severine'in çocuksuzluğuna vurgudur. Gözleri yaşarır. Cesaretini toplar ve yeniden o apartmana döner. Bu defa içeriye de girer ve adresteki kata çıkar. Bunları

yaparken son derece dikkatli davranmaya çalışır. Nihayet zili çalar ve kapıyı ona randevuevini işleten Madam Anaïs (**Geneviève Page**) açar. Feleğin çemberinden geçmiş patroniçe, onun niyetini hemen anlayacaktır. Onu rahatlatmak için bir şeyler ikram etmeye çalışır ama Severine reddeder. *“Korkmayın lütfen. Burada evinizdesiniz. Size yardıma hazırım. Oturun. Genç ve oldukça zarıfsınız, burada hoş giden bir tip bu... Başlarda zor olduğunu biliyorum, ama herkes bir gün mutlaka paraya sıkışır. Paylaşırsak çok güzel olur.”* Rahatça ve aniden söylenen bu sözler Severine’i ürkütmüştür; kalkmak ister. Ama kadın onu sakinleştirir ve başlamak isteyip istemediğini sorar. Severine, *“Evet, olabilir. Ama yalnızca öğleden sonra. Saat beşte çıkmam gerek. Mutlaka, kesinlikle.”* diye cevaplar.



Geneviève Page, Madam Anaïs rolünde

Severine, ikirciklidir aslında, iki karakter arasında gidip gelmektedir: Madam Anaïs’e ikide orada olacağına dair söz verdiği halde koşu koşu kocasına gider. Öğle yemeğini birlikte yemeyi önerir. O an, köprüden önceki son çıkıştır, ancak Pierre başhekimle görüşmek durumundadır. Yine de ayrılırken Severine durumu anlatmaya çalışsa da yapamaz.

Severine öğleden sonra, söz verdiği gibi, randevuevine döner. Bu sahneyi **Buñuel** neredeyse imzası haline gelmiş ayak planlarıyla verir. Severine’in merdivenleri tırmanan şık rügan ayakkabılarını takip ederiz. Yavaş yavaş basamakları çıkışı, ara katta kararsız bekleyişi ve sonra çıkmaya devam edişi. Zile daha basmadan Madam Anaïs kapıyı açar. Sanki kapının ardından delikten onun gelişini gözlemiştir. Buradaki rolüyle aynı yıl Eleştirmenler Birliği’nin En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu

ödülünü alan **Geneviève Page**, filmin bence uzak ara en iyi oyun veren sanatçısıdır. Kadının içten pazarlıklı tavırlarını, tatlı-sert idare ediş tarzını, kendi karını kollamak için her şeyi yapabilecek oluşu öyle incelikli işlenmiş ki... Madam Anaïs, Severine'i içeriye alır ve bir daha rahatlatmaya çalışır, ciddiyetle, işyerinin prensiplerini anlatır. Sonunda onu kıvama sokmak için içki sunarken, adını sorar. *"Adımı veremem."* *"Ben sizin gerçek adınızı sormuyorum. Benim adım Anaïs mi sanıyorsunuz?"*. Sunduğu içki, müşterilere açtığı şampanyalardan değildir çünkü onları parayla ikram etmektedir. Severine'e bir kavanozdan el yapımı vişne likörü sunar. *"Aklıma bir şey geldi. Size 'Gündüz Güzeli' desek? Madem yalnız gündüzleri geliyorsunuz."* Madam Anaïs, Severine'e adını da koymuştur. Onu dudaklarından öper. Severine irkilir. O esnada içeride gürültü kopmaktadır. Müşterilerden Mösyö Adolph (**Francis Blanche**) içki istemektedir. Ona bakmaya giden Anaïs'e çemkirir; diğer kızlardan Anaïs'in yeni bir sermaye getirdiğini işitmiştir: *"Yeni kız var ve benden saklıyorsunuz. Haydi, haydi, getirin onu bana, çabuk. Yoksa gider kendim alırım."* Severine ise hazırlanmaya başlamış, içerideki konuşmalar ilerlerken saçını açıp dağıtmıştır ama adamın son sözleri onu ürkütür, çantasını alıp oradan kaçmak ister. Madam gelip onu ikna eder ve elinden tutarak müşterinin yanına götürür.

Mösyö Adolph, odada diğer iki kızla cilveleşmektedir. Madam, Severine'i orada bırakıp içki almaya gider. Açık saçık iş kıyafetleriyle odada salınan diğer kızların yanında hala ev hanımı elbisesiyle dikilen Severine, oraya ait olmadığını açıkça belli etmektedir. *"Ama iki-üç hamlede çıkacak bir elbise daha uygun, değil mi, Mösyö Adolphe?"*. Sohbet ve iğnelemeler sürerken önde Madam, ardında elinde içki tepsiyle hizmetçi Pallas (**Buñuel**'in başka filmlerinde de yardımcı rollerde çıkacak olan **Muni**) girer. Müşteri, gelen şampanyayı açmayı Pallas'a bırakmaz ve *"Bu, erkek işi."* der. Bu ilk vizite sahnesinde erkeklige vurgu yapılan bir sürü gönderme vardır. En açık olan ikisi, Mösyö Adolph'un önünde tutarak patlattığı şampanya ve aldığı hediye kızı açarken bir nevi boşalma anı gibi hediyenin içinden yayların fırlayışıdır. Film, ele aldığı konunun altını kalın çizgilerle defalarca çizmekten bir an geri durmaz. Şakalaşmalar boyunca herkes şen şakrak kahkahalar atarken bir köşede 'rahibe' kıyafetleriyle somurtmuş yüzüyle dikilen Severine'i gören müşteri kızıp ciddileşiyor ve onu yatağa atıp tüm o kadınların içinde haşince soymaya çalışıyor. Severine kaçıp üstünü başını toplarlar. Onu geri getirmeye giden Anaïs, ikna etmekte zorlanınca bu defa sertleşir ve tehdit eder: *"Seni sopayla çalıştırmak gerekiyor galiba?"*. Sonunda müşteri de diğer kızları göndermeye ikna olmuştur ve odada Severine ile baş başa kalırlar. Adam zorla da olsa Severine'le ilişkiye girer.



Severine eve döndüğünde tüm pisliklerinden arınmak ister gibi ovalana ovalana yıkanır. Eşinin dönmesi yakındır. Çarçabuk yatağına geçmeden önce o gün giydiği iç çamaşırlarının tümünü yanan şömineye atar. Daha sonra, Pierre ikna olup çalışmak için odasına gittiğinde Severine, yattığı yataktan çingıraklar duymaya başlar. Yine sanrıdadır. **Buñuel**, sanrıları hep çingırak sesleriyle haber vermektedir.



Pierre ve Mösyö Husson, at üstünde Amerikan kovboyları gibi kalabalık bir boğa sürüsünü gütmektedir. Sonra yine kovboylar gibi ateş üstünde çorba pişirirler. Pierre eline bir kürek alır ve Mösyö Husson'a sorar: *"Boğalara da kediler gibi isim takılır mı?"* *"Evet. Bunların çoğunun adı Vicdan Azabı. Bir tek şu en arkadakinin adı*

Kefaret.” Bir kilise çanı duyulur. Mösyö Husson saygıyla kalkar, şapkasını çıkarıp çanların dinmesini bekler. Dinine sadık insanların yapacağı gibi kendi sinsi kişiliğine taban tabana ters bir harekettir bu. İzleyen geniş açıdan küreğin yerdeki sığır gübresini karıştırmak için olduğunu anlarız. Üzerinde saflığı temsil eden uzun, beyaz bir elbiseyle ahşap bir direğe bağlı Severine’e Husson gübrelerden fırlatmaya başlar. Pierre ise kollarını kavuşturur ve müdahale etmez. *“Nasılın küçük pislik? İyisin değil mi, seni adi kadın? Seni pislik. Seni aşağılık. Seni yosma! Seni adi kaltak!”*... Bu hakaretleri savuran elbette ki ikiyüzlülüğünü saklamaya çalışan Mösyö Husson’dur. Severine ise yardım dilenirmişçesine Pierre’e onu sevdiğini haykırır. Her defasında daha da acımasızlaşan bu sanrılar, aslında Severine’in kendi düşleridir. Kadın, kendi kendini cezalandırmaktadır.

Bir hafta uğramadığı randevuevine döndüğünde Severine, Madam tarafından soğuk karşılanır: *“Ben burada amatör işi istemiyorum.”* dese de neticede bu dönüş, Madam Anaïs’in elini kuvvetlendirmiştir. Severine’in bu defaki müşterisi bir profesördür (**Marcel Charvey**). Profesör, ondan sado-mazoşist bir oyun ister ancak daha önce uyarılmayan acemi Severine, işi yüzüne gözüne bulaştırır. Madam, onun yerine diğer kızlardan birini içeriye gönderir ve bitişik duvardaki bir delikten Severine’e izlettirerek ne yapması gerektiğini öğretir.

Sonraki müşteri Çinli bir işadamıdır. Beraberinde getirdiği gizemli bir kutudan yanındaki kıza bir şey gösterir; kutunun içinden hapsolmuş bir sineğin yoğun vızıltısına benzer bir ses gelmektedir. Seyirci onun ne olduğunu görmez, ama kız tiksindir ve çıkar. Madam Anaïs onun yerine Gündüz Güzeli’ni getirir.



Severine bu defa daha işvelidir. Yalnız kaldıklarında durmadan Çince bir şeyler anlatan adam, bu defa aynı kutuyu Severine'e açar. Severine de önce ürker, ama diğer kız gibi kaçmaz ve kutuyu yavaşça kapatıp sehpaye bırakır. **Buñuel**, burada seyirciyi ters köşeye yatıran bir hareket yapar. Seyirciye sanrıları haber veren çingiraklar bu defa Çinli'nin elindedir ama beklentimiz boşa çıkar; çünkü Severine rüyaya geçmez (belki de geçer?). Severine kahkahalara boğulur ve işveyle müşterisine sarılır.

Yine çingirak sesleriyle açılan bir sahnede, aynı fayton, bu defa Severine'in bahçesinde oturduğu kafeye zengin görünümlü bir adamı bırakır. Yine yönetmenin ağındayızdır; artık neyin gerçek neyin sanrı olduğu birbirine geçmiştir. Gerek Çinli müşteriyle gerekse Severine'den cenaze merasimi isteyen bir başka müşteri olan, faytonun getirdiği kalantor müşteriyle geçen sahnelerin gerçek mi halüsinasyon mu oldukları çingiraklar ve fayton nedeniyle muğlak kalır ancak sanrılar olmaları kuvvetle ihtimaldir. Bu sanrılar onun kendisini giderek daha şiddetle cezalandırdığına gönderme olarak alınabilir, zira onca işkenceden sonra vardığı son noktadaki düşte Severine, artık bir tabutun içindedir! Bu törenin ortasında bir yerde adamın uşağı odanın kapısına gelip ritüeli bölerek içeriye seslenir: "*Mösyö Dük, kedileri içeri alayım mı?*". Bu sanrıda Dük, Severine'e zambak hediye eder. Zambak, ölümü simgeler ve mezarlara ekilen zambaklar aslında masumiyeti ve saflığı anlatır. Zambakların soğanları delinirse içinden süt yoğunluğunda bir sıvı akar. Süt dünyada alınan ilk tattır, yani, zambak aslında hayat demektir. Ölümle bağdaştırılmasındaki neden ise sonsuz hayata kavuşulmasıdır.

Kendisini görmeye eve gelmeye cüret eden Mösyö Husson'u içeri aldırmayan Severine, yine bir gündüz düşünde bu defa onu görür. Bir lokantadadırlar ve eşleri de yanlarındadır. Buna rağmen açıkça flörtleşirler. Tüm sanrılar içinde en absürdü olduğu için yönetmen çingiraklarla bunu ilan etme gereğini duymaz. Masada zambaklar konuşulur; bu defa kedilerin bahsi geçmez.

Bir sonraki sahnede sokakta bir genç Paris'in ortasında New York Herald Tribune satar. Karanlık adamlarımızdan biri olan Hyppolite, (**Francisco Rabal**) bu tip adamların klasik kıyafeti trençkottan giymiş, gelip bir gazete alır ve binada kendisini bekleyen hapisten çıkmış dostu Marcel'e (**Pierre Clémenti**) katılır. Bir asansörde sıkıştırdıkları bir adamı dövüp parasını çalar ve binadan hiçbir şey olmamış gibi çıkıp farklı yönere dağılırlar. Hyppolite ne kadar özenli giyiniyorsa Marcel de o kadar serkeş ve uyumsuzdur. Deri bir trençkot giyer, gereğinden uzun bağlanmış kravatı sık sık ceketinin içindeki yeleşin dışına çıkar ve yanında içinde

bir bıçak gizlediği bir asa taşır. Hyppolite, arkadaşını kıyak olsun diye Madam Anaïs'in evine götürür. Orada Severine'i ilk o beğenmiştir, ama Marcel ısrar edince ona bırakır. Marcel kendine göre tuhaf çekiciliği olan bir tiptir. Bu, her yönüyle farklı olmasından kaynaklanır. Yoksa o kıyafetle ve bir kavgada döküldüğü için sonradan kaplanan dişleriyle ürkütücü bir görünüşü vardır. Severine artık profesyonelleşmiştir, genç adamın bu özelliklerini dert etmez. Marcel ilk görüşte ona göz koyar. Hamisi olmak ister. Severine de ilerleyen zamanlarda garip bir tutkuyla ona bağlanır. Gençle gerçek hayatta olan ilişkisi, sanrılardakinden daha vahşi ve tehlikelidir.

Severine'in ikinci hayatı, onu eşine karşı daha güler yüzlü kılmıştır. Bu değişimden Pierre de hoşnuttur. Hastaneden izin alır ve birlikte el ele dışarı çıkarlar. Kapıda tıpkı sanrılarını haber veren ziller gibi uzaktan beri gelen siren sesleri onları karşılar; hastaneye hasta taşıyan bir ambülans. Hemen dışarıda boş bir tekerlekli sandalye durmaktadır. Pierre ona uzun uzun bakar.



Bir gün Mösyö Husson, randevuevini ziyaret eder. Müşterinin o olduğundan habersiz Severine, diğer kızlarla birlikte onun karşısına çıkar. Severine yüzünü saklamak ister, ama geç kalmıştır. Mösyö Husson, kalmak için onu seçer. Yalnız kaldıklarında Severine adamı reddeder ama kocasına anlatmaması için yalvarmaktan da geri durmaz. *“Anlamaya çalışın biraz ne olur! Kayboldum. Bir döngüye kapıldım, sürükleniyorum, karşı koyamıyorum. Yaptıklarımın bedelini ödeyeceğim bir gün, biliyorum. Ama burası olmadan yaşayamıyorum.”*. Birlikte

olmazlar. Yine de Mösyö Husson keyifle onu aşağılamayı sürdürür ve çıkarken para bırakır: *“Sizin için değil, Pierre'e çikolata alırsınız, benim tarafımdan.”*

Yine at arabalarının olduğu, ama bu defa çingirakların olmadığı bir sanrı sahnesi olayları izler. Mösyö Husson ve Pierre, başları silindir şapkalı şahitler huzurunda düello yapmak üzere ormanlık bir alana gelirler. Sırt sırta verip hakemin işaretine kadar aksi istikametlerde yürür ve yüzlerini birbirlerine dönüp sırayla ateş ederler. İkisi de vurulmamıştır ama Pierre'in kurşunu, yemyeşil bir ağaca bağlanmış, kırmızılar içindeki Severine'in başına isabet eder. Sanki filmin başındaki rüyanın devamıymış gibi Severine'in üzerindeki elbise aynıdır. Pierre gidip şehvetle öper onu. Bu defa ses kuşağında köpüren dalgaların gürültüsü vardır.



Bu son sanrı Severine'deki kesin dönüşümün de işaretidir. Mösyö Husson onu tedirgin etmiştir ve randevuevinden ayrılmaya kararlıdır. Konuyu derhal Madam Anaïs'e açar. Anaïs ona, o içerideyken Marcel'in geldiğini ve ona ulaşamadığı için kızarak çıktığını anlatır. Severine'in durumunu anlamaktadır, ama altın yumurtlayan tavuğu kaybetmenin kızgınlığı da vardır. Son bir çabayla Severine'nin telefonunu ve adresini öğrenmek ister, ama kadın vermez. Ayrılırken dudağından öpmek isteyen Severine'i bu defa Madam Anaïs reddedecektir.

Marcel, evine dönen Severine'in adresini öğrenmiştir. Ona ani bir ziyarette bulunur. Kocasını bekleyip her şeyi anlatmakla tehdit eder ve kendisiyle gelmesini ister. Severine'in korkusu tutkusuna baskın gelmektedir. Marcel çıkışta bekler ve Severine'in kocasını apartmanın girişinde vurur. Kaçarken de polis tarafından sıkıştırılıp öldürülür.



Gördüğüm en iyi çizilmiş anti-kahramanlardan biri Marcel (Pierre Clementi)

Pierre ölmemiş, ama sakat kalmıştır. Konuşamaz, felçli ve kördür artık. Hastanenin kapısında gördüğü tekerlekli iskemleye şimdi o oturmaktadır. Severine ona ilacını hazırlar, içirir. Odadan çıkarken Pierre'i ziyarete gelmiş olan Mösyö Husson'u görür. *"Biliyorsunuz şu an felçli olduğundan kendini size yük olarak görüyor. Bu çok acı veriyor ona. Utanıyor, çünkü sizi masum sanıyor. Bu yüzden onunla konuşmak istiyorum, her şeyi anlatmak. Elbette üzülecek, ama işe yarayacak bence. Acımasız olduğumu kim söyleyebilir?"* Mösyö Husson yapacağını yapmıştır. Evden çıkarken yine o sanrıları haber veren çingiraklar misali bu defa saatin titreşimli, metalik alarmı çalmaktadır. Yönetmen, seyirciyi kendisinin keyfini çıkaracağı bir beklentiye sokmuştur yine. Severine tedirgin tedirgin odaya girer, saatin alarmı susar. Pierre'den gelecek tepkiyi bekleyerek huzursuzca odada dolanır ama kocası adeta ölüdür. Severine koltuğa çöker ve evdeyken elinden pek düşürmediği dikişini alır. Biraz sonra çingiraklar tekrar başlar ve Severine'in gözleri parıldar. Pierre gözlüğünü çıkarıp gülümseyerek ona bakar:

"Ne düşünüyorsun Severine?"

"Seni düşünüyordum Pierre."

"Susadım."

"Buz isteyeyim mi?"

"Hayır, gerek yok. Sana söylemedim ama şubat ayında on beş gün izin alabilirim."

"Dağa mı gideriz?"

"İstersen tabii."

"Evet!"

"Duyuyor musun?"

Çalmakta olan çingiraklardır. Az sonra çingiraklara kedi miyavlamaları da katılmıştır. Severine balkona çıkar ve neşeyle uzaklara bakar. Kırık bir patikadan dökülmüş güz yapraklarının arasından çingiraklarını çalarak aynı fayton gelmektedir. Araba görüntüden çıktıktan sonra bile çingirak sesi dinmez. Belki de filmin bu son on dakikası bütünüyle bir sanrı sekansıdır; Severine'in silah sesine kalkışıyla başlar, Marcel'in ölümüyle sürer, onun vurduğu kocası Pierre'in sakat kalmasından ve Mösyö Husson'un uğursuz ziyaretinden geçip, o sanrının içindeki bir başka düste Pierre'in ayaklanmasıyla son bulur. Ama bir sebebe bağlamak ne mümkün! Zaten Severine de sürekli kendi sanrılarının nedeninin ne olduğunu bilmediğini söylemiyor mudur? Severine'in karakteri asla değişmez; bölünmüş bir kadın olarak başlayıp yine öyle biter.



Luis Buñuel

Luis Buñuel sinema tarihinde haklı bir yer edinmiş, kendi tarzını yaratmış sıra dışı yönetmenlerden biridir. Sürrealizmin yılmaz savaşçısı olan yönetmeni ele almak başlı başına ayrı bir yazının konusu olmaya adaydır. Öne çıkan birkaç filmi saymak gerekirse *Endülüs Köpeği* (Un Chien Andalou,1929), *Altın Çağ* (L'Age d'Or,1930), *Unutulanlar* (Los Olvidados,1950), *Uğultulu Tepeler* (Abismos de Pasion,1953), *Bu Bahçede Ölüm* (Le Mort en je Jardin,1956), *Viridiana* (1961), *Yokedici Melek* (En Angel Exderminador,1962), *Tristana* (1970), *Burjuvazinin Dayanılmaz Çekiciliği* (Le Charme Discret de la Bourgeoisie,1972)... Tüm filmlerinin içinde *Gündüz Güzeli*, **Buñuel**'in "Meksika sürgünü" sonrası

Fransa'ya dönüşünü simgeler. 67 yaşındaki yönetmenin o güne kadarki en pahalı prodüksiyonu olmasının yanı sıra en fazla iş yapan filmidir. **Gündüz Güzeli**'nin yapıldığı yılda alabildiği tek büyük ödül Venedik Film Festivali'nce verilen Altın Aslan'dı. Bugünse dünyanın en iyi 100 filmi arasında gösteriliyor. **Martin Scorsese**, 1995'te filmi restore ettirerek yeniden gösterime soktu.

Roman Polanski'nin *Tiksinti*'sinde (Repulsion,1965) de benzer bir rolde oynamış olan **Catherine Deneuve** neredeyse üzerine yapışıp kalacak frijit, ruh hastası kız rollerinin gediklisi olma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Kötü bir oyuncu denemez ama bu rollerin etkisini uzun süre üzerinden atamadığını düşünüyorum. Hala ne zaman bir **Deneuve** filmi izlesem her an saldırıya uğrayacakmış korkusu içerisindeki tedirgin oyunu beni rahatsız eder fakat sinema tarihinin en güzel yaşlanan, hatta yaşlanmayan kadınlarından biri olduğu kesindir.

Aslen Mısırlı olan filmin yapımcıları **Robert** ve **Raymond Hakim** kardeşler, önemli ve ilginç bir ikilidir. **Raymond** 1931'de Paramount Francaise'da satıcı olarak başladı ve sonra dağıtıcı oldu. Kardeşi **Robert**'le, 1934'te Paris Film Production'ı kurdular. İlk başarıları **Jean Gabin**'li *Cezayir Batakhaneleri* (Pepe le Moko, Julien Duvivier, 1937) idi. 1940'ların ortasında kısa bir Hollywood ziyareti sonrası Fransa'ya döndüler ve özellikle Fransa-İtalya ortak yapımı işler ürettiler. *Aşk Zinciri* (La Ronde, Roger Vadim, 1964), *Eva* (Joseph Losey, 1962), *Batan Güneş* (L'Eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962), *Les Bonnes Femmes* (Claude Chabrol, 1960), *Kızgın Güneş* (Plein Soleil, Rene Clement, 1960), *Tehlikeli Rabitalar* (A Double Tour, Chabrol, 1959), *Kader Değişmez* (Therese Raquin, Marcel Carne, 1953), *Canavarlaşan İnsan* (La Bete Humaine, Jean Renoir, 1938) gibi birbirinden başarılı ve çoğu klasikleşmiş yapımlara imza attılar. Tüm yapımlarının içerisinde hiç şüphesiz, **Gündüz Güzeli** yapıldığı tarihe göre büyük bir başarıdır ve önemini hala korumaktadır.

ŞEYTANIN ZAFERİ

Gökhan Erkiç

Yıl 1917. Devrime çeyrek kala gerçekleştirilen filmlerin yönetmenleri arasında **Evgeni Bauer** açık ara öne çıksa da, **Yakov Protazanov** da o bir bakışta fark edilen tarzıyla döneminin çok konuşulan filmlerinden birini gerçekleştirir. *Şeytanın Zaferi* (Satana Likuyuschiy, 1917) birbirine karakter ve tema olarak bağlı iki öykünün anlatıldığı episodik bir filmidir.

İlk öyküde, papazın biri, onun görevli olduğu şapelde ressam olarak çalışan kambur kardeşi ve kardeşinin eşi bir evi paylaşırlar. Huzursuz bir akşam kapılarını çalan bir yabancı bütün dengeleri alt üst eder. Bu tekinsiz tanrı misafiri ilk andan başlayarak herkesin yoldan çıkmasına, kendine ve diğerlerine yabancılaşmasına neden olur. Papazımız yengesine aşık olur, yengemiz de karşılığını verir. Misafir, kalplerin kapısını dili, bakışı ve müziğiyle çalan şeytanın ta kendisidir. İkinci öykü de bir şeytana kapılma öyküsüdür ama kurban bu kez papazın oğludur.

İlk öykü ile ikinci öykünün dramatik olgunluğu arasındaki fark filmin önemli sorunlarından biri; düşüş kendini çok açıkça ele veriyor. Oysa filmin açılış sahnelerinin olay örgüsü tutarlı ve dengeli. Bağlantıların alışılmadık ölçüde kopukluğu eksik veya kayıp sahneler olduğunu düşündürüyor. Filmin genel olarak bir anlatım, tasarım ve anlaşılabilirlik problemi var. Arayazılar olmasa derdini anlatması zor görünüyor.

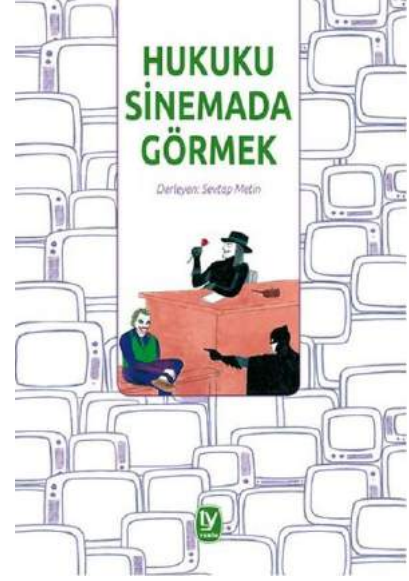
Dekor tasarımına gösterilen özen ve ortam seçimi, filmin bütününe sinmiş olan ve arayazılardaki açıklamaların arasına sıkışmış 'teatral mizansenler geçidi' algısını yıkmakta yetersiz kalıyor. Buna bir de papaz ve oğul karakterlerini oynayan **Ivan Mozhukhin**'in sinejenik olmaktan doğası gereği uzak anlamsız oyunu eklenince sonuca şaşmamak gerekiyor. *Pespaye ruhların vaaz eyleyen dilleri, beyaz eldivenler gizler kirli elleri.*

HUKUKU SİNEMADA GÖRMEK

Sevtap Metin

Tekin Yayınevi

2015 / 222 sf.



Kitabın adının imlediği üzere söz konusu sinemada hukukun izini sürmek olunca, çok kuramsal bir dilin ve havalarda uçuşan teknik ifadelerin arasında kaybolacağımızı düşünmemiz olası. Oysa kitabın gerek izleyici gerekse okurla ilgili çok temel bir derdi var: empati. Bizler birer okur/izleyici olarak olan biten karşısında salt tanıklık etmekle mi yetineceğiz yoksa anlam ve değerler dünyasında bunların karşılıklarının peşine mi düşeceğiz?

Buradan hareketle izleme ve/veya okuma sürecinde, gündelik yaşama ilişkin deneyimlerimizden besleniyorken; bu deneyimleri, normal koşullarda çok da aşına olmadığımız kavramlar ve yaklaşımlar aracılığıyla çözümleyen ve anlaşılır kılan bir alan olarak hukukun varlığı önem kazanıyor. Dolayısıyla bu bağlamda sinemanın da işlevinin, hukuksal kavramların ve yargı mekanizmalarının işleyiş pratiğini, belirli yaşam öyküleri ve karakterler üzerinden tercüme etmek olduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır sanırım.

Kitap, sinemaya konu olmuş hukuksal sorunları, bu iki eksende irdeleyen on bir yazıdan oluşan bir derleme. **O. Vahdet İşsevenler, Sedat Erçin, Ülker Yükselbaba, Meysa Baykal, İrem Burcu Özkan, Hafize Tunçay, Yasemin Işıқтаç, Muzaffer Dülger, Zelar Pelin Doğan, Umut Koloş ve Sevtap Metin** yazılarıyla kitaba katkı sunan isimler. Aynı zamanda kitabın editörlüğünü üstlenen **Sevtap Metin**, önsözde bu yazıları bir araya getirirken gözettikleri herhangi bir kriter olmadığını, seçilen filmlerin yorumcuların kendi kararları olduğunu not

düşüyor ve ekliyor: "Hukukla ilgili filmler ama özünde hukukun kendi üzerine, ne olduğu ya da olmaması gerektiği hakkında sorgulamaya davet ediyor..."

Sinemanın, aktarma işlevini yerine getirirken birtakım sorunlarla karşılaşma olasılığı her zaman var. Bu anlamda sinema, yaratıcılığın sınırlarını olabildiğince zorlama eğilimi içinde olan ve aynı zamanda **Metin**'in "tutucu çocuk" olarak adlandırdığı hukuk tarafından hizaya getirilmeye çalışılan "yaramaz bir çocuk" gibi görülebilir elbette. Sığındığı yalanları açığa çıkarmak ve bu yaramaz çocuğu hizaya getirmek üzere sallanacak bir parmak pekala işimizi kolaylaştırabilirdi. Peki ama nasıl? Hukukun doğrudan kendi kelimeleriyle önümüze koyacağı bir kavramsal bagajın, bizim yaşam pratiğimizde karşılık bulmasının daha zor, zahmetli ve belki de çöklükla başarısız olacağı bir gerçek. O halde bazı olayları, kavramsallaştırmaları ve hukuki analizleri, sinema zemininde görsel pratiğe dönüştürmek, işin içine bireyi dahil etmek açısından güvenilir bir yol olabilir. **Sinemada Hukuku Görmek**, dilini ve rotasını işte bu gerçekten hareketle kuruyor. Damgalama teorisini **400 Darbe**'nin (Les Quatre Cents Coups / The 400 Blows, 1959) Antoine'ı, yardımcı intiharı **İçimdeki Deniz**'in (Mar Adentro / The Sea Inside, 2004) Ramon'u aracılığıyla öğreniyoruz.

Sinema, toplumsal yapıları ve değerleri ortaya koyuş biçimleriyle de hukuk ile ortak bir zeminde buluşuyor. Ne de olsa her iki alan da gerçek (ya da fantezi) yaşamın barındırdığı çatışmaları, kurgulanmış bakış açıları üzerinden irdelemiyor mu? Haliyle bu bakış açılarının birtakım eleştirileri de beraberinde getirmesi son derece olağan. Örneğin **Sanık** (Accused, 1998) filmine dair kaleme aldığı **Mağdur mu Suçlu mu?: Kadına Yönelik Tecavüz Mitleri** başlıklı yazısında **Ülker Yükselbaba**, bir kadının barda toplu tecavüze uğradığı gerçek bir olaydan yola çıkarak, tecavüzün erkeğin doğasına indirgenmesine ve toplumsal cinsiyet açısından ifade ettiği anlamın yadsınmasına karşı çıkıyor. Bu karşı çıkış, bir bakıma sinemanın dışardan bir bakışla hukuka etki etme gücüne ilişkin bir farkındalık yaratma arzusunu içinde barındırıyor. **İrem Burcu Özkan**'ın **İçimdeki Deniz** üzerine yazdığı **Yükümlülük Olarak Yaşam-Hak Olarak Ölüm** isimli yazısında da benzer bir arzuya rastlamak mümkün. **Özkan**, ötanazi üzerine taranacak devasa bir literatür karşısında 125 dakikalık bir filmin yarattığı farkındalığın çok etkili olduğunu ve hukuki açıdan gerçek yaşamlar üzerinde bağlayıcı düzenlemeler yapabilme potansiyeli taşıdığını ifade ediyor.

Metinlerin geneline bakıldığında, farklı zamanlarda sinemanın ve hukukun, diğerini anlamak ve anlamlandırmak adına araçsallaştığına dikkat çektiklerini

söylemek mümkün. Genel itibariyle ele aldıkları filmlerde var olan hukuki sorunları tespit etmek ve okuru bu eylemin parçası haline getirmek kaygısının ön planda olduğunu hissediyoruz. Kitap, hukuki sorunlara dair filmlerin bizzat söyledikleri ile hukukun söyleme sorumluluğu taşıdığı durumlar arasındaki dengeyi okur/izleyici açısından kurmaktaki başarısını, başından beri okur ile yakalamaya çalıştığı empati duygusuna borçlu olsa gerek.

Nagihan Konukcu

İŞÇİ FİLMLERİ, ÖTEKİ “SİNEMALAR”

Hazırlayan: Funda Başaran

Yordam Kitap

2015 / 326 sf.



İşçi Filmleri, Öteki “Sinemalar”, bağlı bulunduğu Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nden kanun hükmünde kararnameler ile uzaklaştırılan **Funda Başaran**’ın editörlüğünü yaptığı, sinemayı sınıf temeli üzerinden açıklayan makalelerin yer aldığı bir derleme kitap... Kitap, İşçi Filmleri Festivali’nin 10. yılı şerefine hazırlanmış. Başaran, kitabın amacının, “*İşçi Filmleri Festivali deneyimini, bu deneyimin ortaya attığı ve pratiğin içinde yanıtladığı soruları ortaya koyabilmek.*”¹ olduğunu söyler. İlki 2006 yılında düzenlenen Uluslararası İşçi Filmleri Festivali’nin temel gayesi, 1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Kitabı’nda, “*tüm dünyadan işçi sınıfının yaşamını ve mücadelesi anlatmak; işçi sınıfı mücadelesine dair film veya belgesel yapan kişi ve grupların deneyimlerini paylaşmak*

¹ Başaran, Funda. *İşçi Filmleri, Öteki Sinemalar*. İstanbul: Yordam Kitap, 2015, s. 9.

ve ortaklaştırmak; işçilerin, işsizlerin, öğrencilerin, köylülerin ve kadınların mücadelesini ve tüm dünyadan halkların isyanını gösteren çalışmalarını yaygınlaştırmak”² ifadeleri ile özetlenmiştir. Kitap, **Başaran**’ın festival deneyimi ile işçi filmi estetiği ve teorisini harmanlayarak, ortaya çıkan pratiği okurun zihninde eleştiriye ve yorumlamaya açıyor.

Kitap kabaca üç bölüme ayrılmakta. İlk bölüm, “Dünyadan İşçi Sineması ve İşçi Filmleri” başlığını taşıyor. **Sergey Ayzenştayn**’ın “İşçi Film Yapma Yöntemi” isimli yazısı ile başlayan bölümde **Ayzenştayn, Grev** (Ayzenştayn, 1925) filmi üzerinden “çarpıcı kurgu” ve biçim-içerik üzerine geliştirmiş olduğu düşünceleri açıklıyor. Bölümün ikinci yazısı **Keith B. Wagner**’ın “İşçi Sinemasını Tarihselleştirmek” ise, Fransız ve Amerikan işçi sinemasının 1. Dünya Savaşı öncesi dönemine odaklanarak temel tür ve filmleri tekrar hatırlamak ve günümüzde de işçi sineması hakkında yorum yapabilmek adına tarihselleştiriyor. “Geç 1970’ler Hollywood İşçi Filmlerinde İşçi Sınıfı Dayanışması ve Dayanışmanın Başka Biçimleri” isimli makalede **Derek Nystrom, Blue Collar** (Paul Schrader, 1978), **Norma Rae** (Martin Ritt, 1979) ve **9 to 5** (Colin Higgins, 1980) isimli filmler üzerinden dönemin işçi sinemasını ırk, cinsiyet, dayanışma gibi kavramlar üzerinden inceliyor. Bölümün bir sonraki yazısı **Seray Genç**’in “Ken Loach ve Avrupa Sinemasında Emekçi Sınıfın Durumuna Dair”, Avrupa ve özelde İngiltere işçi sınıfının sinemaya nasıl yansıdığını **Ken Loach** filmografisi üzerinden değerlendiriyor. **Necla Algan**, “Aki Kaurismaki: Kuzey Avrupa’da İşçi Sınıfının Öykücüsü Bir Yönetmen” isimli yazısında, Avrupa işçi sineması geleneğine Finlandiya örneği üzerinden bir bakış atıyor. **Algan** yazısında, **Kaurismaki** sinemasını, Finlandiya’da Sovyet döneminin ardından meydana gelen neoliberal hegemonyanın kültür ve toplum üzerindeki etkileri üzerinden yorumluyor. İlk bölüm, **İnan Öner** tarafından yazılan ve Japon işçi sineması örneklerinden biri olan **Yengeç Gemisi** (So Yamamura, 1953) üzerine kaleme alınmış olan “Japonya’da İşçi Sinemasına Bir Örnek: *Yengeç Gemisi* – Geri Dönen Özne” yazısı ile son buluyor.

İkinci bölüm genel olarak Türkiye işçi sinemasına odaklanıyor. Bölüm, **Nezih Coş**’un “Türk Sinemasında İşçi” isimli yazısı ile başlıyor. **Coş**, yazısında Türkiye’de çekilen işçi filmlerini, ele alınan temalar, karakterler ve anlam bütünlüğü açısından değerlendiriyor. Filmlerin ne derece “işçi” filmi olduğunu ya da olmadığını öznel görüşleri vasıtasıyla aktaran Coş, eleştirel tutumunu Türkiye işçi sinemasına

² İFF (2006). 1. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Kitabı. İstanbul.

uyguluyor. **Bülent Görücü**'nün “Türk Sinemasında İşçi: 1973 Sonrası” yazısı, **Coş**'un kaleme aldığı yazının bir devamı olarak da nitelendirilebilir. **Görücü**, **Coş**'un işçi sineması üzerine kaleme aldığı düşünceleri 73 sonrası işçi filmleri üzerinden detaylandırarak filmografiyi daha geniş bir perspektif üzerinden yorumluyor. Takip eden yazı **Ahmet Soner**'e ait. **Soner**, “Sinemada İşçi Sınıfı” isimli yazısında, Türkiye’de işçi filmi olarak nitelendirilen filmlerin sayısının oldukça az olduğunu ve Türkiye’de işçi sinemasının gelişim gösterebilmesi için sınıfın içinden yeni yönetmenlere ihtiyaç duyulduğunu belirtiyor. **Z. Tül Akbal Süalp**'in “Mutlu Sınıf Yoktur; Söyle Bunları” isimli yazısı, işçi sinemasının arka planda kalmasının temel neden ve sonuçlarını, son yıllarda gelişim gösteren neoliberal politikalar bağlamında değerlendiriyor. İkinci bölümün son yazısı, **Tufan Sertlek**'in “Sınıf Bilincinin Oluşumunda Bir Sinema Deneyimi: *Maden* Filmi” isimli yazısında **Maden** (Yavuz Özkan, 1978) filmi ve sendikal mücadeleyi anlatıyor.

Kitabın üçüncü bölümü “Aslolan Göstermektir” başlığını taşıyor. Ticari kaygı taşımayan sinema anlayışının ele alındığı bölümün ilk yazısı, **Önder Özdemir**'in “Sinematek ve Yeniden Sinematek”. **Özdemir** yazıda, Türkiye Sinematek Derneği'nin 15 yıllık öyküsünü, dönemin politik ve toplumsal gelişmeleri üzerinden değerlendiriyor. **Jak Şalom**'un “Bir Sinema Serveti: Fransız Sinemateki” yazısı, Fransa sinematekini anlatıyor. **Şalom**'un yazısını takiben **Anthony Killick**'in “Film Festivalleri ve Karşı-Hegemonya” isimli yazısı karşımıza çıkıyor. Yazıda **Killick**, kolonizasyon ve kültürel üretim kuramları üzerinden film festivallerine bakış atıyor. Bölümün ve kitabın son yazısı, “Bir Sovyet Belge Filmcisi: Medvedkin ve ‘Sine-Tren’ Deneyi” başlığını taşımakta. Yazıda, 1920’li yıllarda faaliyet gösteren *Ajit-Prop* trenlerinin devamı niteliğinde olan Sine-Tren hakkında söyleşi yer almakta.

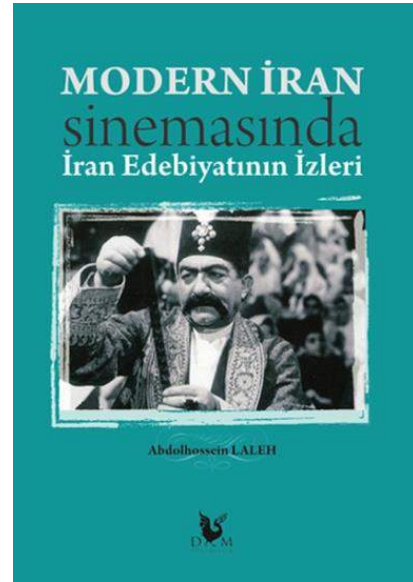
İşçi Filmleri, Öteki “Sinemalar”, işçi filmlerine ilgi duyanlar, akademik çalışma yürütenler ve öğrenciler için, kısacası sinemayı patlamış mısır yiyerek ve kola içerek izlemeyenler için oldukça güzel bir kaynak kitap. Farklılığın korunduğu ve hegemonyanın tükendiği bir sinema anlayışının gelişmesi dileğiyle...

Özer Önder

MODERN İRAN SİNEMASINDA İRAN EDEBİYATININ İZLERİ

Abdolhossein Laleh

Dört Mevsim Kitap
2015 / 431 sf.



1990'lı yıllarda dünyada ilgi çekmeye başlayan İran sineması, gerçekçiliğin şiir ile yoğrulduğu biçemiyle kendine yer edinir. Aslında bu şiirsellik, köklü İran edebiyatına dayanır. Sinema, tiyatro, müzik, dans... gibi sanat türleri lanetli iken edebiyat her zaman en üstte yer almıştır. İran düşünce geleneğini, kültürünü, toplumsal yapısını ve hatta siyasetini bile etkileyen edebiyatın en çok yakıştığı yer şüphesiz ki filmlerdir. **Abdolhossein Laleh**, kitabında İran edebiyatı ve sinemasını bazı bölümlerinde ayrı ayrı kitabın genelinde ise birbiriyle sentezleyerek geniş çaplı anlatır. Sanatı anlayabilmek adına önce İran'ın modernleşme tarihiyle okuyucuyu aydınlatır. "Modern İran Sinemasının Arka Planı" olarak ele aldığı 18. yüzyılın sonlarından bugüne İran tarihi, bir miktar ön okumayı gerektiren türden bir özet niteliğindedir. Modernleşme kavramının felsefesini esas alarak İran'daki uygulama biçimleri anlatılır. İran'ın modernleşme süreci dünyada Batı gözünden yorumlandığı için **Laleh** kitabında İranlı bakış açısıyla modernleşmenin gereksinimi, algılanışı, yorumlanması ve uygulamaya sokulma aşamalarını irdeler. Kitabın ilk kısmını oluşturan bu tarihi arka plan, Türk okuyucuya İran'ı tanıtmaya amacıyla yazılmış denebilir. Sonuçta, Türkiye de İran'ı Batılı anlayışla aynı düzlemde yorumlamaktadır.

Edebiyatın sinemayla ortaklığının en büyük nedeni İran kültüründe edebiyatın taşıdığı saygınlık olsa da bir diğer etken de sansüre karşı gelenekseli kullanarak film yapma olanaklarını arttırmaktır. Kabul görmüş edebi dil, sinemacıların hem ilham kaynağı hem de mesleki bir yöntemi olmuştur. Edebiyat ve sinema tematik açıdan da birbirine çok benzemektedir. İlk dönem İran filmleri bile **Firdevsi** gibi yazarlardan alıntılar, öğütler içerir. Neredeyse tamamı nazım geleneğiyle yazılmış olan İran edebiyatını yazar, İran sinemasının kaynağı olarak ele alır ve **Firdevsi**,

Mevlana, Sadi ve Attar'ın klasik eserlerini inceler. Yeni edebiyat dalgası içerisinde modern İran şiirini ve Avrupa temelli roman ve tiyatronun İran edebiyatındaki önemli isimlerini anar: **Muhammed Ali Cemalzade, Sadık Hidayet, Samed Bahrenği...**

Abdolhossein Laleh, edebiyat-sinema ilişkisine kuramsal bakış açısıyla birlikte eski ve yeni edebiyatı İranlı yönetmenlerin eserlerinden ortaya çıkarır. *Auteur* kavramının İran yazınındaki etkilerini açıkladıktan sonra kavram, İran sinemasında irdelenir. Ancak İran sinemasında bu açıdan yönetmenlerle ilgili net bir ayırım yapmak zordur ve bu sebeple kavramın İran özelinde pek bir niteliği olmadığı ortak görüşüne varıldığını belirtir: Edebiyat, yönetmenlerin üzerinde oldukça derin etkilere sahiptir. Hem sinemacı hem de edebiyatçı olan yönetmenler, kitapta ayrı bir bölümde incelenir. **İbrahim Gülistan**, ve **Füruğ-i Ferruhzad** hem yazar hem yönetmen olan isimlere örnektir. Sinemasında edebiyatın açıkça hissedildiği ve çok sevilen yönetmenlerden **Abbas Kiyarüstemi, Mesud Kimyayi** ve **Sohrab Şehid-Salis**'in yanı sıra farklı yönetmenlerin filmleri ile edebiyatın beslediği sinema örneklenir.

Tiyatro ve sinema eğitimi almış **Abdolhossein Laleh**'in Fars dilinde yazdığı birçok eseri bulunur. Sinema araştırmalarının yanı sıra özgün tiyatro oyunları ve müzikaller de yazan **Laleh**, televizyon filmleri ve belgeseller yapmıştır. Ankara Üniversitesi'nde sinema üzerine yaptığı doktorasının ardından ilk Türkçe kitabı olan *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*'ni okuyucu ile paylaşmıştır. Kitabın Türk okuyucu için yazılmış olması önemli bir etkidir çünkü Türk edebiyatından bir takım örneklere de yer verilmiştir. Akıcı dili ve geniş çaplı bakış açısıyla kitap, İran sineması alanında değerli bir kaynaktır.

Nurten Bayraktar

BEŞİR'LE VALS: İÇTEN BİR İTİRAF TARİHSEL YIKIMLAR İÇİN BİR ÖZÜR OLABİLİR Mİ?

A. Kadir Güneytepe

Ari Folman normalde animasyon çalışmamış İsraili bir belgeselcidir. Ancak *Beşir'le Vals*'de (Waltz with Bashir, 2008) anıları, sanrıları, fantezileri, olasılıkları, geçmiş ve bugünü yeniden kurgulamak için animasyonu oldukça başarılı bir biçimde kullanmıştır. Bu filmi bu biçimde yapmanın animasyon dışında bir başka ya da daha kolay bir yolu da pek yoktur aslında. Animasyona, genellikle çizgi filmlerle ilişkilendirildiği için, farklı anlamlar yüklenir; ancak animasyon böylesine ciddi hatta insanlığa ilişkin tarihsel yıkımları anlatmanın oldukça başarılı bir yöntemidir de. Buna ek olarak toplumsal yıkımlar ya da tarihi olayları çözümleme dışında, mevcut insani durumlardan yola çıkarak hem güncel hem de ileriye dönük kestirimler yaparak insanlık durumlarını betimlemek için de kullanılabilir. Bu kimi zaman komik ya da sevimli bir biçimde de kurgulanabilir. Örneğin tüketim toplumunu çok güzel anlatan ve köklü bir eleştirisini de yapan **Andrew Stanton**'ın *WALL-E* (2008) filmi gibi.

Folman, *Beşir'le Vals*'i geleneksel bir belgesel biçiminde kurgulamıştır. Eski asker arkadaşlarını ziyaret eder; gördüklerini ve anımsadıklarını bir araya getirmeye çalışır. Sonunda animasyonun da sağladığı özgürlükle ona anlatılanları hatta kâbusları bile görselleştirir. Bu biçimde **Folman** savaş ve onun ardında bıraktığı acılarla; ilk başta İsrail toplumunun yabancılaştığı bu durumla hem kendisinin hem de dünyanın yüzleşmesini sağlamayı denemiştir. Tıpkı diğer soykırımlarda olduğu gibi dünya bir kenara çekilmiş ve izlemiştir. Kimin suçu nerede başlayıp nerede bitmektedir oldukça belirsizleşmektedir. **Folman** bu görsel belgeseliyle bu duruma da gönderme yapar. Tetiği çeken kadar, ahlaki sorumluluğu ya da suçluluğu olan başkaları da vardır.

Beşir'le Vals, 1982 yılında Lübnan savaşı sırasında, Hıristiyan Falanjistlerin **Sabra** ve **Şatilla**¹ katliamlarına bizzat İsrail'in göz yummasına; belki de bizzat içinde bulunmasına ilişkin toplumsal bellek yitimine ilişkin oldukça sarsıcı bir yapımdır. Bir çeşit kurgusal otobiyografik belgesel olan *Beşir'le Vals*'de **Folman**, İsraililerin bir anlamda bilinçli ve toplumsal bir amnezi içinde bunu unuttuklarını göstermekte; böylece kendi kuşağını, yine kendi yarattığı kıyametle yüzleştirmeyi denemektedir. Bir anlamda bu film, kaybolan anıları, rüyaları, savaşın yarattığı travmaları, unutulmuş ve bilinç altına itilmiş bir gerçek üstü gerçekliği yeniden inşa etme çabasıdır. Her ne kadar **Folman**'a göre son çeyrek yüzyılda katliamın dehşeti İsraililerin zihinlerinin derinlerine çökmüş ve bastırılmış olsa da bunu kısmen yapabilmişlerdir. Dolayısıyla yaşananlar her an ortaya çıkabilecek kadar da bilinç düzeyinin yakınlarında durmaksızın gezinmektedir.

Katliamlara yol açan canlı ve korkunç olaylar, sözlü tarih ve psikanaliz arasında bir yerlerde filmin yarı kurgusal rekonstrüktif yöntemince gün yüzüne çıkarılır. Filmde aşırı gerçekçi bir *rotoscope*² animasyon tekniği kullanılır; ancak **Folman** bir söyleşisinde aslında yaptığı şeyin, Flash, el çizimi animasyon ve 3B orijinal çizimlerin bir karışımı olduğunu söyler. Video bandındaki canlı çekimler, gerçekliğin kendi içinde iki veya üç boyutlu bir şeye çözümlendiği, dijital olarak garip, düş benzeri sahnelere dönüştürülmüştür. Düzlemler ve yüzeyler, daha öncesine göre titreşir ve renkler sertleşir, daha keskin, daha parlak olur. Uzun bir sanrı gibi gözükür ve **Folman**'ın canlanan anılarının travmasını yansıtmaması açısından mükemmeldir. Ancak bu aynı zamanda animasyonla sunulan trajik bir durumun, canlı çekim görüntüleri kadar izleyicide yaratacağı etkinin kaybolması ve onun için aşırı "güvenli" bir ortam oluşturması, izleyicide etki yaratmaması ve insanlarla kuracağı bağı da azaltması anlamına mı gelmektedir? Animasyonun bu gücü aynı zamanda onun güçsüzlüğüne mi dönüşmektedir?

Orta yaşlarına gelmiş yönetmen, birlikte askerlik yaptığı bir kişi (**Boaz Rein**) tarafından ziyaret edilir. Birlikte bira içerler ve bu adam 26 tane vahşi köpek tarafından kovalandığına dair tekrar eden bir rüya yüzünden çok rahatsız olduğunu dile getirir ki bu aynı zamanda filmin açılış sahnesidir.

¹ **Sabra** ve **Şatilla** katliamı, 16 Eylül 1982 tarihinde İsrail yanlısı aşırı sağcı Hristiyan Falanjist milislerin Batı Beyrut'ta **Sabra** ve **Şatilla** adındaki Filistin mülteci kamplarını basarak çocuklar dahil yüzlerce (750 ile 3500 arasındadır) kişiyi katletmesi olayıdır. Katliamda sonradan İsrail'in eski başbakanlarından **Ariel Şaron**'un rolü olduğu bilinmektedir. BBC'ye göre İsrail Meclis Araştırma Komisyonu **Şaron**'u katliamdan dolayı olarak sorumlu bulmuş, Şaron bunun üzerine Savunma Bakanlığı görevinden istifa etmiştir.

² Gerçekçi bir görüntü yakalamak için her karedeki hareketin kare kare (*frame by frame*) çizilmesiyle ortaya çıkan bir tekniktir. Bu yüzden uygulaması oldukça zordur. Bir saniyelik filmde 24 kare olduğu düşünülüğünde, 10 saniyelik bir sahne için 240 resim üretilmesi gereklidir.



Çok güzel karakterize edilmiş öfke dolu köpekler sırayla ve çoğalarak ilerlerler ve en sonunda bu adamın penceresi önünde toplanırlar. Ardından adam bu rüyanın 1982 Lübnan savaşıyla nasıl bir ilişkisi olduğunu açıklamaya başlar. Bu karşılaşma **Folman**'a o döneme ilişkin hiçbir şey anımsamadığını gösterir. Yalnızca kamplara yakın bir yerde olmadığını değil, aynı zamanda savaşa dair de herhangi bir şey anımsamadığının farkına varır. Ardından o dönemdeki yoldaşlarının izini sürerek anılarını yeniden kazanmaya çalışır. Bu, aynı zamanda geçmişle yapılacak bir hesaplaşmaya da dönüşecek bir yolculuktur **Folman** için.



Gerçekte belleğinde o ana ya da anlara ilişkin bir bilgi yoktur. Anımsadığı tek şey aslında bir anı değil, ergen askerlerin Beyrut sahilinde teker teker doğrulup denizden çıktığı bir düş, bir sanrıdır ki bu aynı zamanda filmin sonunda göreceğimiz gerçek çekim görüntülerin **Folman**'ın belleğinde bıraktığı izdir. Bir başka deyişle **Folman**'ın olaylara ilişkin gerçek tanıklığının ürettiği ve belki de bıraktığı sarsıntıdır. Bu sanrıda bir askeri çıkarmanın ağır çekim taklidi ya da amfibi canlıların karaya çıkışı gibi, sıska ve çelimsiz daha yeni ergenleşmiş askerler, durgun suyun içinde yalnızca kafaları ve parmak uçları dışarıda kalacak biçimde sırt üstü uzanırlar. Bu durgun su aynı zamanda anne rahmini temsil eder gibidir. Sudan çırılçıplak ve teker teker çıkarlar. Gökyüzü soluk ama garip bir sarıdır. Bu renk filmin en önemli anlarının birçoğunda kullanılır. Askeri operasyonların ve silahların alevlerinin rengi olarak. Sanki yıkıcı bir egemenliğin ve onun yarattığı travmanın rengidir. Ardından **Folman** psikiyatrist arkadaşına bu rüya ile ilgili danışır ve arkadaşına ona, tek çıkış yolunun onunla birlikte orada görev yapan arkadaşlarına erişmek, Lübnan'da olanlara ilişkin derinlerdeki bu anıları ortaya çıkarmak ve onlarla yüzleşmek olduğunu söyler.

Görüştüğü kişiler ona kan ve teröre ilişkin çok sarsıcı ve vahşi olaylar anlatırlar. Ancak anlatılanlar gerçek değildir ve anlatan kişiler nasıl görmek istedilerse ya da o anki durumları neyse o biçimde olayları anlatırlar. Tıpkı **Rashomon**³'daki gibi. İnsanlar kötü şeyleri unutup yalan da olsa iyi şeyleri anımsamak istemişlerdir. Birisi deniz yolculuğunda, "Aşk Gemisi"nde olduğunu anımsar ve büyük çıplak bir kadının kendisini alıp gittiğini anlatır. Olan biten tüm bu şeyler karşısında yeniden güvenli alana dönme isteği var gibidir. Çünkü tam kadının rahminin üzerine doğru uzanmıştır ve uyuşuk bir biçimde çevrede olup biteni izler. Bir diğeri bir meyve bahçesinde bir Filistinli çocuğun roket atarla kendi birliğine saldırısını, bir diğeri ise pusuda neredeyse öldürüleceğini ve mucizevi bir biçimde yüzerek kurtulduğunu anlatır...

³ **Rashomon**, 1950 Japonya yapımı dramatik bir filmidir. Özgün adı **Rashōmon**'dur. Japon kısa öykücülüğünün babası olarak bilinen **Ryūnosuke Akutagawa** (1892-1927)'nin 1915 tarihinde kaleme aldığı **Rashomon** ve **Korulukta** adlı iki kısa öyküsünden uyarlanan filmi **Akira Kurosawa** yönetmiştir. Bu film aynı zamanda yönetmeni batı dünyasına tanıtmıştır. Bu psikolojik drama insanoğlunun zaafı üzerine kurulmuştur. 12. yüzyıl Japonya'sında karısıyla birlikte ormandan geçmekte olan bir samuray, bir haydutun saldırısına uğrar ve öldürülür, karısı ise tecavüze uğrar. Haydut yakalanır ancak onun ifadesi ile kadınınki taban tabana zıttır. Olayı çözmesi için devreye giren bir medyumun vasıtasıyla ölen samuray da yine tamamen farklı bir öykü anlatır. Cesedi bulan oduncunun ifadesi ise hiçbirinininkine uymaz. Aynı suçun dört çelişkili ama bir o kadar da inandırıcı olarak anlatıldığı, yani herkesin "gerçeği"nin farklı olduğu bu olayda kim doğruyu söylemektedir? İnsanoğlu zayıftır, o yüzden kendine bile yalan söyler ve insanlar kötü şeyleri unutmak ve yalan da olsa iyi şeylere inanmak isterler. Böylesi daha zahmetsizdir. Filmin ana fikri budur.



Bunların tümü **Folman**'ın, **Sabra** ve **Şatilla** ile ilgili anılarını yavaş yavaş ortaya çıkarmaya başlar. Orada mıydı? Orada olmuş olabilir miydi? Olduysa ne kadar yakındı? Bu kafa karışıklığı belki savaşın karanlık yanını açığa çıkarmak ve kişisel travmalara odaklanmak için ya da belki savaş suçu konusunda yargılanmamak için yaratılmıştır. Belki de televizyonla insanların gerçek olaylara uzağındaymiş gibi yabancılaşmasını, hiçbir ilgisi yokmuş gibi duyarsızlaşmasını ve yönünü kaybetmiş olmasını göstermek için tasarlanmıştır.

Sonunda film onu suçun işlendiği yere getirir ve animasyondan televizyon haberlerine cesur bir geçiş yapılır. Ancak animasyonla detaylı olarak gösterilen trajedi gerçek olaylar gösterilmeden de zaten yeterli etkiye sahiptir; bu yüzden bu bölüm biraz fazlalık gibi durmaktadır. Ayrıca Filistinlilerin adsız ve anonim karakterler olarak sunulmaları hatta konuşmamaları da ilginçtir. Onların yüz­süz kurbanlar olarak gösterilmeleri ve İsraili askerlerin kurban olarak gösterilmeleri de eleştirilebilecek noktalardan biridir. İsraili askerlerin acıları, çaresizlikleri görüntülenirken Filistinlilerin yüz ifadeleri ve o anda yaşadıkları pek gösterilmez, filmin sonundaki gerçek kayıtlar dışında. Aynı biçimde Filistinlilerin insani tarafları da gösterilmez. Dolayısıyla Filistinlilerin yaşadıklarına da aslında bir anlamda yabancılaşmaya neden olur gibidir. Filistinliler tarafından yaşanan acıların resmedilmesi aynı insani dramın farklı açıdan daha iyi anlaşılması açısından gerekli olabilirdi. Bir başka eleştiri de Filistinli bir annenin kaybettiklerinin İsraili bir yetişkinin baş etmesi gereken şeyden daha zor ve trajik olduğunun böyle bir eşitlikle anlatılamayacağı yönündedir. Hiçbir Filistinlinin

ağızından tek bir açıklama duymayız. Bu bakımdan Filistinliler yalnızca zamanın bir parçası, bir olayın tamamlayıcısı olarak gösterilmiş gibidir.

Tüm bunların yanında işgalin gerekçeleri, yarattığı tahribat ve İsrail'in rolü, genç ve toy 19 yaşındaki askerlerin şaşkınlığı ve korkuları ardına gizlenmiş gibidir. Bu da filmi politik bir arka plandan yoksun bırakır, yalnızca psikolojik süreçlere indirger; dolayısıyla gerçek zararın İsrail askerleri üzerinde olduğu gibi yanıltıcı bir noktaya götürdüğü biçiminde bir başka eleştiri de yöneltilebilir. Filmin izleyiciye verdiği tek iletinin savaşın berbat olduğu; çünkü travmalara yol açtığı, ancak kitlesel etkisi değil de askerler üzerinde derin travmalar yaratması açısından önemli olduğu biçimindedir. Bu da asıl sorumlulukla yüzleşmekten kaçınılması olarak okunabilir. Bir anlamda da mevcut iktidarı ve onun süregiden eylemlerini sorgulamaktan kaçınır ve sanki yüzeysel bir rahatlama ve günah çıkarma olarak kalır. Film İsrail de bile ödül alırken, oradaki katliamdan sorumlu **Ariel Şaron**'un başbakan olarak seçilmesi ilginçtir. Ve aynı zamanda film ödül alırken Gazze'deki benzer süre giden operasyonlara verilen destek de dikkat çekici bir karşıtlıktır. Bu anlamda film sanki kitlesel bir terapi işlevi görür gibidir.

Kaynaklar

Bradshaw, Peter. "Waltz With Bashir", *The Guardian*, 21 Kasım 2008 ([link](#))

Ebert, Roger. "Waltz With Bashir", *rogerebert.com*, 21 Ocak 2009 ([link](#))

Antaun, Naira. "Film Review: "Waltz With Bashir"", *The Elektronik Intifada*, 19 Şubat 2009 ([link](#))

Robinson, Tasha. "Waltz With Bashir", *A. V. Club*, 24 Aralık 2008 ([link](#))

"Film review: Waltz with Bashir – feeling good about feeling bad", *Revolution*, 8 Aralık 2008 ([link](#))

"Waltz With Bashir", *tr.wikipedia.org*, ([link](#))

BİR KAŞIK ŞEKER WALT DISNEY ÇİZGİ FİLM BELGESELLERİ

Tahsin Özgür

1941'in yaz ayları, Los Angeles Buena Vista caddesi üzerindeki yeni Walt Disney stüdyosu; taşınalı iki yıl olmamış. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'in (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937) yapıldığı sade bina ve gerektiğçe inşa edilen eklentileri terkedilmişti.¹ Dünyaya mutluluk veren filmlerin yaratıcıları, özel olarak çizgi film üretimi için tasarlanmış bu modern yapılar kompleksinde daha kullanışlı ve konforlu bir ortam bulmuş olmalıydılar.

Ama oradaki kalabalık da ne? Ellerinde pankartlar, pankartlarda **Walt Disney**'in sevilen kahramanları, Miki'ler, Pinokyo'lar Dumbo'lar... kızgın ifadelerle çalışma şartlarından şikâyet ediyorlar. Profesyonel sanatçıların protestosu böyle oluyor!²



Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1937)

¹ Haziran 1938'de alınan yeni mülke inşaat kısa zamanda başlamış, kaynaklara göre taşınma 1939'un sonlarından 1940'in ocak ayına kadar sürmüştür.

² Grev 29 Mayıs 1941'de başladı. Stüdyo'nun şartları kabul etmesiyle 29 Temmuz 1941'de resmen sona erdiyse de **Roy Disney** (Walt Disney'in kardeşi ve stüdyonun mali işler sorumlusu) iş gücünü azaltmak isteyince yeni bir kriz patlak vermiş, bunun üzerine idare stüdyoyu 15 Ağustos'ta kapatmıştır. Stüdyo ancak 15 Eylül'de tekrar işbaşı yapabilecektir.

Walt Disney büyük güçlüklerden geçmiş, stüdyosunu yoktan yaratmış, çizgi filmi basit bir eğlenceden saygın bir sanat seviyesine çıkarmıştı. Ekonomik kriz günlerinde genç sanatçıları toplamış, onların bir yandan kendilerini, bir yandan da çizgi film sanatını geliştirmelerini sağlamıştı. Stüdyo 1937'de **Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler**'in başarısıyla nihayet düze çıkmıştı.

Her şey olabildiğince iyi giderken 2. Dünya Savaşı patlak vermiş ve bir anda yurt dışı pazarı büyük ölçüde kapanmıştı. Stüdyo elemanlarının askere çağrılmaları kadroyu zayıflatacaktı.³ Adım adım Amerika'yı da içine çekmeye başlayan savaş atmosferinde seyirciler çizgi filmi tercih etmiyordu. Ve derken bu grev!...



1941 Disney Grevi

Disney mesleği bu seviyeye çıkarmış, bu kadar insanı da meslek sahibi yapmıştı. Hem de meslek sahibinin itibarlısı: **Disney**'den gelen birisi herhangi bir stüdyo tarafından hemen kapılırdı. Hepsine baba gibi davranmış, çok benimsemişti ama şimdi evlatları başkaldırıyor, şartlar öne sürüyorlardı. Sendikalı olmak istiyorlardı! Nankörlüktü bu!

Bir yandan aşırı çalışma, bir yandan moral çöküntüsüyle **Walt Disney**'in sıhhati bozuldu. Bu sıkıntılı zamanda ABD hükümetinden gelen bir teklif Hızır gibi yetişti.⁴ Nazi işgali altında Avrupa'nın geleceği belirsizdi, onun ötesinde de Bolşevik Rus ayısı vardı zaten. Güneydoğu Asya'da Japonya yayılıyordu. Bu ortamda ABD gözünü Güney Amerika'ya çevirmişti; o coğrafyayla ilgilenmek, ABD'ye kazandırmak gerekirdi. Orayı ABD filmlerine pazar yapmak, böylelikle Amerikan kültürünü benimsetmek zaten süregelen dünya politikalarının

³ ABD o tarihte henüz savaşa girmemişse de Ekim 1940'tan beri mecburi askerlik yürürlükteydi.

⁴ *Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA): "Amerikalararası İlişkiler Koordinatörü".

devamıydı ama Güney Amerika'yı ABD vatandaşlarına tanıtmak, sevimli göstererek ilgi uyandırmak da gerekirdi. Disney Stüdyosu böyle bir projeye filmleriyle katkıda bulunur muydu?

Bu öneri **Walt Disney**'e ilaç gibi geldi. Stüdyo kadrosundan seçkin bir grubu alarak bir Güney Amerika turuna çıkacak, ekip hem iyi niyet elçileri olarak ülke ülke dolaşacak, hem de dönüşte yapılacak Güney Amerika temalı tanıtıcı çizgi filmler için malzeme toplayacaktı.

Çizgi film yapımcısı **Walt Disney**'in belgesel çekim tecrübesi sınırlıydı. Son senelerin sıkıntılarını kelepir bir uzun metrajla telafi etmeyi çalışmış, stüdyoyu tanıtan, canlandırma bölümler serpiştirilmiş çoğu reel çekim bir tür belgesel yapmış, adını da filmin finalini oluşturan kısa canlandırma hikâyeye atfen **Zoraki Ejder** (The Reluctant Dragon, 1941) koymuştu. Disney stüdyosunu sanatçıların neşe ve ahenk içinde çalıştığı bir yer olarak tanıtan film, 1941'de gösterime girdiğinde stüdyo önünde yukarıda bahsettiğim sevimsiz manzara hâkimdi, ama bu filmle birlikte bilgiyi mizahla harmanlayan, gerçeğe yüzde yüz bağlı kalmaktansa eğlendirerek fikir sahibi yapan Disney üslubu belgesel dili gelişmiş oldu. Reel oyuncularla çizgi karakterlerin etkileşime girebileceği bir dünya yaratılmıştı- meselâ çizgi Donald gerçek oyuncuya cevap veriyor, çizgi Bambi gerçek oyuncudan utanıp kaçıyor, seyirci de bunları gülererek kabul ediyordu.⁵

Ağustos ortalarında başlayan ve Ekim'e kadar süren Güney Amerika gezisi çok geniş kapsamlı oldu.⁶ Gezinin ilk ürünü **Disney ile Sınırın Güneyinde** (South of the Border with Disney) adıyla 1942'de piyasaya sürülen bir belgesel oldu. Bu yalın bir Güney Amerika belgeseli değil, öncelikle Disney ekibinin yapmış olduğu gezinin belgeseliydi; bir yandan sanatçıları araştırma yaparken, ilham ve malzeme toplarken, bu arada gülüp eğlenirken seyrediyor bir yandan da gidip gördükleri yerler ve tanıştıkları gelenekler hakkında bilgi ediniyoruz. Yaptıkları eskizler, canlandırma denemeleri de filme daha güçlü bir "perde arkası" havası veriyor. Nükte ağırlıklı bu belgeselde doğal olarak bol bol mizansen var; meselâ filmin sonunda gümrükte **Walt Disney**'in bavulundan canlı bir at çıkmasının gerçeğe hiçbir ilişkisi olamayacağı açık!

⁵ Bu sahnelerdeki gerçek oyuncu, mizansene göre karısının zoruyla stüdyoya gelmiş olan komedyen **Robert Benchley**'dir.

⁶ 17 Ağustos 1941'de aralarında **Walt Disney**'in de olduğu grup Brezilya Rio de Janeiro'ya uçakla vardı (kafilenin bir kısmı daha erken gelmişti). 4 Ekim 1941'de Şile'den gemiyle yoluna çıkan grup 17 günde New York'a ulaştı.

Gezinin ürünü olan kısa çizgi filmler yapıldıkça hükümetin eleştirilerine takıldı: her bir hikâye ayrı bir ülkede geçtiğinden her filmin ancak o ülke için ilginç olacağı endişesi dile getirildi. Bunun üzerine **Walt Disney** ilk üç filmi kendi gezi çekimleriyle montajlatarak, canlandırmalarla karışık bir tür Güney Amerika belgeseli üretti. **Saludos Amigos** adlı bu film önce Güney Amerika'da 1942'de, ABD'de de 1943'tevizyona girdi. Sadece 43 dakika sürmekle birlikte hem eğlenceli hem de bilgilendirici bir film ortaya çıkmıştı. Tipik Amerikalı turisti canlandıran Donald bize Titikaka Gölü'nü, çevre halkını, lamalarını tanıttı, Gufi ise Arjantin pampalarındaki *gauço*'ların hayatını düşe kalka bize gösterdi. Pedro isimli bir küçük posta uçağı ile de And Dağları üzerinden posta taşımanın güçlük ve tehlikelerini yaşadık.

1945'te çıkan ikinci film dilimize **Üç Kafadar** olarak tercüme edilen **The Three Caballeros**'tur ve ilkinden daha uzun ve daha yoğundur. Bu filmde Donald iki arkadaş edinir; Brezilyalı papağan José Carioca (Hose Karioka) ile Meksikalı horoz Panchito (Pançito); beraberce filme adını veren "Üç Kafadar"'ı oluştururlar.



Üç Kafadar (1945)

Filmde mekânlar, gelenekler ve danslar yanında Güney Amerikalı yıldızlar (Brezilyalı **Aurora Miranda**, Meksikalı **Dora Luz** ve **Carmen Molina**) da tanıtılır. Donald ve yeni arkadaşları gerçek oyuncularla, bu arada söz konusu

yıldızlarla, doğrudan etkileşir ve güzellere sırnaşır. **Aurora Miranda** ile Bahia sokaklarındaki şarkılı danslı sahneler bir zaman TRT ekranlarında tekrar tekrar gösteriliyordu. Filmin temposu öncekinden daha hızlıdır ve en hızlı sahnelerde animatör **Ward Kimball**'ın büyük katkısı vardır. Filmi oluşturan kısa bölümlerin geçtiği mekânlar Antarktika'dan Meksika'ya kadar uzanan bir coğrafyaya yayılır. Belli bir öyküsü olmayan baş döndürücü tempolu bu eklektik filmde eğlenmiş, ama aynı zamanda sersemlemiş olarak çıkarız.

İki film de fazla derinine inmeden Güney Amerika'nın canlı kültürel zenginliğini tanıtıp merak uyandırır. Bugün Orlando Walt Disney World'un EPCOT bölümündeki Meksika pavyonundaki turda Donald, José ve Panchito'nun yeni canlandırmaları ziyaretçilere eşlik eder.

Nükteli, eğlendirici, şakacı Disney belgesel ekolü artık doğmuş ve yerleşmiştir. Aslında Disney zaten milli savunma için belgesel üretimine başlamış, 1941'de Lockheed uçak firması işçileri için **Silme Perçin Yapmanın Dört Yöntemi** (Four Methods of Flush Riveting) başlığıyla nüktesiz, kuru bir teknik film yapmıştı. Bunu başkaları da takip etti. Fakat Disney tarzı nükteli belgeseller, propaganda ve mesaj filmleri de denendi ve başarılı oldukça sayıları arttı. Bunların bazılarında stüdyonun çizgi kahramanları da rol aldılar; örneğin hem yedi cüceler hem de Donald, vatandaşları "savaş bonusu" almaya ikna etmek için beyaz perdeye çıktılar: **Yeni Ruh** (The New Spirit, 1942); **'43 Ruh** (The Spirit of '43, 1943); **Yedi Bilge Cüce** (The Seven Wise Dwarfs, 1941). Yedi cüceler ayrıca sıtmaya karşı sivrisineklerle mücadele üzerine bir filmde de oynadılar: **Kanathlı Bela** (The Winged Scourge, 1943). Mizahla, canlandırma sinemasına özgü absürt ve abartı esprilerle belgesel yapılabildiğini Disney filmleri gösterdi. Disney yaklaşımının özetini çok ilerde, 1964'te gösterime girecek olan **Mary Poppins**'te bir şarkının sözlerinde bulabiliriz: "bir kaşık şeker, ilacı yutmayı kolaylaştırır".⁷

Ama harp gibi ciddi, ölüm ve acı kokan bir konunun nükte ve *gag*'lerle hafifletilmiş Disney ekolü çizgi film belgesellerinde işlenebileceğini hayâl etmekte zorlanabiliriz. Kanada ordusu için hazırlanan ve bir model anti-tank silahının nasıl kullanılacağını anlatan 1942 yapımı **Stop That Tank!** (O Tankı Durdur!) gibi eğitim filmlerini görünce bundan bile geri kalınmadığını anlıyoruz.⁸

⁷ "A Spoonful of Sugar makes the Medicine go down", **Robert Sherman** ve **Richard Sherman**.

⁸ Diğer stüdyoların da kendi kahramanlarıyla savaşan orduya bilgi ve moral veren filmler yaptıklarını bu arada belirteyim. Warner Brothers'dan her şeyi yanlış yaparak doğrusunu gösteren **Private Snafu** (Er Snafu) filmlerini örnek gösterebiliriz.

Bir parantez açıp ilginç bir detaya değineyim: sevimli Disney kahramanları ölüm kusan silahların, özellikle uçakların üzerinde de boy gösterdiler; stüdyo istek üzerine askeri birimlere tasarım üretiyordu hem de ücret talep etmeden! Disney karakterlerinin cazibesinden düşman bile kaçamıyordu: Alman as pilot **Adolf Galland**'ın uçağının üzerinde de bir Miki Fare motifi vardı.

Asıl şaşırtıcı ve farklı bir belgesel **Walt Disney**'in kendi isteğiyle, kendi görüşleri doğrultusunda yaptığı **Hava Gücüyle Zafer** (Victory Through Air Power) adlı 1943 yapımı uzun metrajlı filmidir. Konusu havadan yapılan stratejik bombardımanın avantajlarıdır. Binbaşı **Alexander de Seversky**'nin aynı adlı kitabından etkilenen **Walt Disney**, canlandırma tekniklerini ve dilini kullanarak savaşı kazanmanın en çabuk ve emin yolunun hava gücü olduğunu anlatmak istiyordu ve buna o kadar inanmıştı ki filmi kendi finanse etti. Savaş yıllarının ürünü olan ve bilindik Disney imajına taban tabana ters düşen bu filmi görmek yakın tarihe kadar pek mümkün değildi; ancak şimdi internette bulunabiliyor. Filmde çizgi canlandırmayla yapılmış şiddet dolu savaş sahneleri olmakla birlikte girişte eğlenceli, mizahi bir havacılık tarihi vardır.

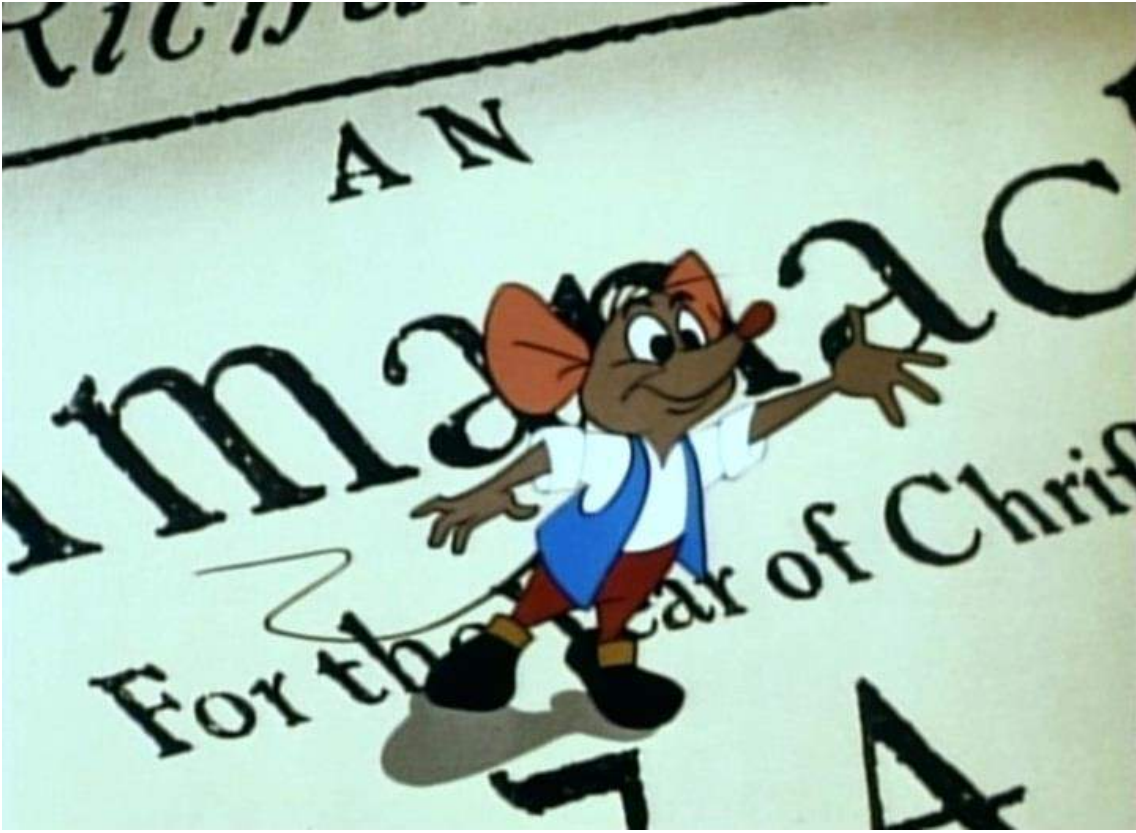
Anlatılana bakılırsa **Winston Churchill** bu filminden çok etkilenmiş, 6 Haziran 1944'te Quebec konferansında **Franklin D.Roosevelt**'e göstermiş ve hatta bu amaçla filmi özel olarak uçakla getirtmiş. Şimdi bu yüzden Dresden, Hiroşima ve Nagazaki'nin günahlarını **Walt Disney**'e mi yüklemek gerekir? (Hepsi 1945'te, yani söz konusu Quebec konferansından sonra!). Sanmıyorum, o bombalar er geç atılacaktı, ama yine de bu anekdotu paylaşmış olayım.

1943'ten savaş konulu bir çizgi belgesel daha var ki burada Disney ekolü canlandırma sonuna kadar kullanılıyor: **Ölüm Eğitimi** (Education for Death). Bu film Almanya'da Nazi'lerin nasıl yetiştirildiğini, alelade insanların nasıl ırkçı ve saldırgan hâle getirildiğini zaman zaman güldürerek zaman zaman da ürperterek anlatıyor. Yine 1943 tarihli, savaşa ilişkin ilginç bir psikolojik belgesel kısa film var: **Mantık ve Duygu** (Reason and Emotion). Bu filmde insan zihni içinde yaşayan Mantık ve Duygu karakterleri birbirleriyle çatışarak kişi üzerinde üstünlük sağlamaya ve davranışlarını yönlendirmeye çalışırlar. Duygusallık, direnme gücünü kırabilmektedir.⁹ Hitler ise Mantık'ı bertaraf ederek ve Duygu'yu istismar ederek insanlara hükmetmektedir. Zafere ulaşmak için Mantık dümeni ele almalı, Duygu ise onun yanında durmalı, destek olmalıdır. Yıllar sonra 2015 yılında aynı

⁹ Kimin zihninde yaşadıklarına göre bu karakterler erkek ya da kadın, Amerikalı ya da Alman olabiliyorlar. Erkek "Duygu" karakterleri **Ward Kimball**'in karikatürleridir.

stüdyodan çıkacak olan *Ters Yüz* (Inside Out) filminin fikrinin nerelere dayandığını görebiliyoruz.

Disney stüdyosunun belgeselleri bu filmlerle bitmiyor; 1953'te Disney stüdyosu ABD tarihinden bir şahsiyetle ilgili bir film yaptı. *Ben ve Ben* (Ben and Me), ABD'nin kurucu isimlerinden **Benjamin Franklin**'i ona kader arkadaşı olan bir farenin gözünden anlatan bu film tabii ki güvenilir bir kaynak olmaktan çok uzaktır ama burada beklenti seyircinin gerçekleri esprilerden ve abartılardan ayıklamasıdır. Neticede akılda kalan **Franklin**'in gazeteciliği, şimşegın elektrik akımı olduğunu anlaması ve bu konudaki uçurtmalı deneyi, taşınabilir sobayı ve çift odaklı gözlüğü keşfetmesi ile ABD'nin bağımsızlık mücadelesindeki rolüdür.



Ben and Me (1953)

Hızlı ve abartılı canlandırmasıyla *Üç Arkadaş*'in temposunu etkileyen **Ward Kimball**, 1953'te müzik ve müzik aletlerinin tarihçesini son derece eğlenceli bir şekilde özetleyen *Toot, Whistle, Plunk and Boom* isimli bir film yönetti ve bu film stüdyoya "en iyi canlandırma filmi" dalında Oscar kazandı. Stüdyonun eğlendirerek bilgilendiren üslubu sevildi ve örnekler arttı. Öne çıkanlardan bahsedeyim: 1959'da stüdyo doğa içinde görülen matematik üzerine bir film yaptı, *Donald Matematiğin Sihir Diyarında*'da (*Donald in Mathmagic Land*) Donald'a yine "ortalama vatandaş" rolü verilmişti. Bu filmin Disney'in 1961'de

başlayan **Walt Disney'in Harika Renk Dünyası** (Walt Disney's Wonderful World of Color) televizyon serisinin ilk programında gösterildi. Renkli yayın için hazırlanan dizinin bu ilk programının açılışı da renkler hakkında bir mini-belgeseldi ve bizi bilgilendiren sunucu bir başka ördekti: Alman aksanlı hafif kaçık Prof. Ludwig von Drake.¹⁰ Bu renkli başlangıçtan sonra Prof. Von Drake seyircileri senelerce değişik konularda bilgilendirmeye devam etti. 1967 yapımı **Scrooge McDuck ve Para** (Scrooge McDuck and Money) filminde yine başka bir ördek, Uncle Scrooge (bizim Varyemez Amca'mız) paranın tarihçesini anlatıp iyi yatırım hakkında bilgi verdi. Bugün Disneyland parklarında çeşitli atraksiyonlarda canlandırma teknikleriyle eğlendirerek bilgilendirme geleneği devam ediyor.¹¹

Animasyon teknikleri belgesellerde çeşitli konuları açıklamakta sık sık kullanılır. Disney yaklaşımında konuya karakter animasyonu ve mizah getirilerek bir yandan eğlendirilir, esprileri takip eden zihin canlı kalır; aktarılan bilgi her zaman yoğun ve derinlemesine olmasa da, görsel espriler ve abartılarla sulandırılrsa da akılda kalıcılık ve psikolojik etki fazladır. **Disney**'in Güney Amerika filmlerinin bıraktığı çok kültürlü, rengârenk bir kıta izlenimi ve uyandırdığı merak bugünün seyircisini bile cezbedecek nitelikte- 70 yıllık **Üç Kafadar**'ın DVD diski ülkemize hâlâ raflarda karşıma çıkıyor!

¹⁰ Avusturya asıllıdır, **Freud** gibi.

¹¹ Disney'in reel çekim belgesellerinden bu yazıda bahsetmiyorum. 1947'de yaptığı bir Alaska gezisinden aldığı ilhamla gerçekleştirdiği **Seal Island** (Fok Adası) belgeseli 1948'de bir Oscar getirdi ve stüdyonun seneler boyu üretmeye devam edeceği reel çekim doğa belgesellerinin başlangıcı oldu.

SİTA BLUES SÖYLÜYOR: ATAERKİL BİR MİTİN POST-FEMİNİSTİK DÖNÜŞÜMÜ

A. Kadir Güneytepe

Bir Hint destanı olan *Ramayana*'ya¹ dayanan *Sita Blues Söylüyor* (Sita Sings The Blues, 2008) adlı bu animasyona 1920'lerin caz vokali **Annette Hanshaw**'ın² sesi eşlik etmektedir. Animasyonda birbirinden tamamen ayrı dört öge müthiş bir armoniyle bir araya getirilmiştir. Film Hindistan'da belki de herkesçe bilinen *Ramayana*'nın öyküsüyle başlar. Aceleci bir anne ve kocanın zaafları yüzünden acı çeken cesur ve asil bir kadının öyküsünü anlatır ve yönetmen **Nina Paley**, öyküyü parlak renkler ve coşkulu çizimlerle tasvir eder. **Rama** adlı prens, her ne kadar **Sita**'ya sadık ve âşık olsa da ona insafsızca davranır. Beraberinde maymunlar ordusu, bazen on tane kafayla gördüğümüz şehvetli bir kral, kalabalık ve uyum içinde uçan kuşlar, bir gurular korosu ve dokunulduğunda dans eden bir ay...

Film, birçok animasyon türü ve görsellerle, değişken anlatım biçimleri barındırmaktadır ve **Rama**'nın bacağına ovar biçimde gösterilen bir **Sita** betimlemesiyle açılır. Bu imge tanrı temsillerindeki anlatımlardan üretilmiştir. Ardından başka animasyon biçimlerine dönüş sağlanır. **Nina Paley**'in öz yaşam öyküsüne dayanan bölümler, karalama ya da kaba bir biçime sahiptir. Üç gölge

¹ *Ramayana*, Türkçe "*Rama'nın Gelişimi*", "*Mahabbarata*" ile birlikte Hindistan'da en çok bilinen destanlardan biridir. Bilinen en eski nüsha **Valmiki** tarafından yazıya geçirilmiştir. Her ne kadar yazıya geçirildiği tarih belirsiz olsa da M.Ö. 4. ve 2. yüzyıllar arasında gerçekleştirildiği varsayılmaktadır. Bugün elde bulunan 7 baptan oluşan biçimini de 2. yüzyıl içinde aldığı varsayılmaktadır. Hinduizm'in üç büyük tanrısından biri olan **Vişnu**'nun **Prens Rama**'nın bedeninde yeniden doğduğu inancı çerçevesinde **Rama**'nın yaşadıklarını konu alır. Destan, antik Hint (Hindu) kültürü ve o dönemin dini, sosyal ve siyasal yaşamı hakkında bilgiler veren bir kaynak niteliğindedir.

² **Catherine Annette Hanshaw** (1901-1985) Amerikalı bir **Caz Çağı** yorumcusudur. 1920'lerin en popüler radyo yıldızlarından biridir. 1934'e kadar kayıtları dört milyondan fazla satılmıştır ve **Radio Stars** dergisinin 1934 yılında yaptığı bir ankette, en iyi kadın yorumcu unvanını almıştır. **Hanshaw**'un şarkı söyleme tarzı oldukça rahattı ve 20'lerin sonu 30'ların başındaki caz etkisinde pop müziğine uygundu. Dönemine göre aykırı bir genç kız ve daha geleneksel, masum bir kadın sesini birleştirmişti. "*Kendine Has Kız*" olarak bilinirdi ve her kaydının sonunda neşeli bir sesle "*Hepsi Bu!*" diyerek bitirmesi onun bir anlamda imzasıydı.

kuklası aralarda öyküyü çözümleyen diyaloglar sunarlar. **Rama** karakterinin diyalogları ise iki farklı Hint tarzı sanat eseri biçimiyle gösterilir: Biri çok ayrıntılı ve parlak renklerle, diğeri geniş, etkileyici gözlerle ve basit bir renk kullanımıyla. Buna ek olarak **Annette Hanshaw**'ın caz şarkıları **Sita**'nın ruhsal durumunu betimlemek için kullanılır. Özellikle **Hanshaw**'ın sesi ile derin duyguları duyumsatmak için sahip olduğu inanılmaz yeteneği ve şarkının sözleri düşünüldüğünde...

Sekanslar modern vektörel çizimler biçiminde sunulmaktadır ve karakter tasarımlarında çok sayıda daire kullanılmıştır. Finalde ise bir sahnede, beyaz şablonda çizilen, alevler içinde dans eden ve **Rama**'ya şarkı söyleyen bir Hintli kadın tasvir edilir. Görsel ve anlatım biçimleri çok hızlı bir biçimde döndüğünden her bölüm hemen hemen beş dakikadan fazla değildir. Bu anlamda değişen biçimler ve sürekli arka arkaya ilerleyen diyaloglar filmi izlemeyi biraz zorlaştırmaktadır.



Filmin bu sarmal yapısı, Hint epik öykülerine uygun bir biçimde, izleyicisine hep bir şeylerin etrafında dolanıp duruyor izlenimi vermektedir. Karakterlerin konuşmalarına ek olarak **Paley** komik bir anlatım dili de kullanmıştır: Arkada birbirleriyle konuşarak olayı çözümlenmeye çalışan ve gerçekleri tartışan, üç gölge kuklası -**Aseem Chhabra**, **Bahavana Nagulapally** ve **Manish Acharya**-, hem aynı olaya farklı yönlerden bakılmasını sağlarlar hem de olayları ve yerleri karıştırmaları ve aralarındaki tartışmalar filme gülümseten bir unsur katar. Aksanlarındaki ince farklar dikkat çekicidir. Bu sesler oldukça komiktir ve filmi

daha eğlenceli hale getirmektedir. Ayrıca Hint aksanları da ayrı bir çekicilik katmaktadır. Filmin içerdiği bu farklı kültürlere ait karakter ve kahramanlar, dayandığı kaynak ve güncel, oldukça kişisel bir öyküyle birlikte işlenmesi, farklı ve aynı zamanda dağınık birçok unsurun iç içe geçmesi, filmi oldukça dikkat çekici kılmaktadır. Tüm bu seçilmiş öğeler küresel kültürün bir parçası olarak harmanlanmış ve yeniden küresel bir kültür, bir yaşam formu üretilmiş gibidir.

Bu anlatım çeşitliliği yanında, geleneksel 2-D animasyonla birlikte, *cut out*³ animasyonlar, kolajlar, fotoğraflar ve arka plan olarak elle boyanmış sulu boya sahneler filmin teknik olarak da oldukça zor bir sürecin ürünü olduğunu göstermektedir. Tüm bunlar üç tematik unsurun birbiri içine geçerek anlatımını zenginleştirmek için kullanılmıştır. Birinci unsur, sevdiği kişi tarafından bir anlamda ihanete uğrayan tanrıça **Sita** hakkındaki **Ramayana** mitinin bir Yunan korosu rolünde Endonezyalı üç gölge kuklası tarafından anlatılması ve yorumlanmasıdır. İkinci unsur, **Sita**'nın yitip giden aşkının acısı, düş kırıklığı ve kederini iletme için kullanılan 1920'lerin caz vokali **Annette Hanshaw**'ın şarkılarıdır. Üçüncü unsur ise, San Fransisco'da yaşayan bir çifte ilişkin çağdaş bir öyküdür ve dağılan bir ilişkiyi anlatır. Bu unsurların tümü sanki ayrılık acısına ilişkin olağandışı bir meditasyon gibidir. Eşlik eden Hint müzikleri de aynı kederi paylaşan **Nina** ve **Sita**'nın acı dolu deneyimlerini dile getirir.

Filmde müzik temel bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda filmde **Sita**, şarkıların anlatıma eşlik ettiği sahnelerde daha modern bir görünümde karşımıza çıkar ve cazibesi ön plandadır. **Sita**'nın bu temsili **Betty Boop**'u⁴ andırır; ancak ondan daha çekici bir biçimde şarkı söyler. Aslında **Paley**, kendi yaşam öyküsünü, Amerikan caz solisti **Annette Hanshaw**'un kayıtları eşliğinde sergilenen dans ve şarkılarla bileştirir ve iki kadının kaderi ortaklaşır. Kocasından anlamsız bir biçimde onuru kırılarak terk edilen **Sita**, **Paley**'le aynı kederde ortaklaşır. Kocasını çirkin bir biçimde onu zina yapmakla suçlamış ve o da masumiyetini ve sadakatini kanıtlamak için alevlerle sınanmak istemiştir.

³ Animasyonda kullanılacak nesnelere çizip keserek bir zemin üzerinde hareket ettirmek ve bu hareketleri tek tek fotoğraflayarak birleştirilerek oluşturulan animasyon türüdür. Diğer animasyon türlerine göre daha çok zaman ve araç-gereç gerektirir.

⁴ **Betty Boop**, 1930'ların başlarında animatör **Grim Natwick**'in çizgileriyle New York'taki **Fleischer Stüdyoları**nda biçimlendirilmiştir. **Betty Boop** ilk gerçek anime karakterdir. Çizgi film tarihinin en seksi kadın karakterlerinden biridir. **Betty** karakterinin masum ses tonu, bağımsız tavrı ve kadınsı çekiciliğinin oluşturduğu birleşim onu erkeklerce de düşünülen bir karaktere dönüştürmüştür. Masumiyet ve çekiciliğin bir birleşimi olarak da düşünülebilir.

Bu sahnede **Annette Hanshaw** hit parçası “Mean to Me”yi⁵ seslendirdiğinde onun ne duyumsadığını da anlamış oluruz. **Paley** bu şarkıların filmin esin kaynağı olduğunu söyler ve ona göre bu şarkılar olmasaydı film de olmazdı. **Paley** için bu şarkıları duymadan önce **Ramayana** sıradan bir antik Hint destanından başka bir şey değildir. Ona göre **Sita**’nın öyküsü aslında her yerde söylendi. Amerikalı Blues şarkıcıları da söylediler, hem de bu destanı bilmeden. **Hanshaw**’ın şarkıları destanın temasıyla çok benzeşikti. Bu tema **Paley**’e göre bilincinde olsun ya da olmasın tüm insanlığın mücadele ettiği ortak bir sorundur.

Bu benzeşiklikten de paralel bir öykü ortaya çıkmıştır. Filmin başında San Francisco’da Amerikalı bir çiftle karşılaşırız. Dave ve Nina adında, genç ve birbirlerine aşık bir çift. Lexi adında bir kedileri vardır. Aşıktırlar; ancak Dave geçici bir iş için Hindistan’a gider. Nina onu çok özler ve ona kavuşmak için o da Hindistan’a gider. Ancak Dave ona soğuktur ve kısa ziyareti sonrası eve döndüğünde ondan acımasız bir elektronik posta alır: “*Geri gelme! Sevgilin Dave.*” Nina umutsuzluğa kapılır. Lexi de. Evi hamam böcekleriyle dolar; ancak o farkında değildir. Derin bir kasvet içindeyken bir gün, **Ramayana** adlı kitabı alır ve okumaya koyulur. İçinde soğumuş kalbini ısıtmaya başlayan bir duygu uyanmaya başlar.

Onun yaşamıyla **Sita**’nın yaşamı arasında çok büyük bir benzerlik vardır. Her ikisi de sevdikleri insanlar tarafından “*iharet*”e uğramıştır. Her ikisini de ayıran uzun yolculuklardır. Her ikisi de ölür (**Sita** gerçekten, **Nina** ise sembolik olarak) ve yeniden doğarlar. **Sita** lotus çiçeği, **Nina** ise Brooklyn’e taşınan öfkeli bir kadın biçiminde. Bilgisayarın başına oturur ve beş yıllık bir çalışma sonucunda bu filmi yaratır.

Paley, 2002’de Hindistan’a giden eşinin ardından gittiğinde, **Ramayana** destanını ilk burada duymuştur ve **Sita**’nın sadakatini kanıtlamak için intihar etmeye karar vermesi ona çok saçma gelmiştir. Bu öykü onun post-feministik bir çizgi roman üretmesi için bir çıkış noktası olur. Onun ürettiği sonda da **Rama Sita**’yı reddedecektir; ancak **Sita** intihar etmek yerine daha da güçlenerek yeniden

⁵ “Beni mi kastediyorsun? Niçin beni katedesin ki? Lütfen tatlım o ben olmalıyım. Beni ağlarken görmeyi seviyorsun. Biliyorum, niçin? Beni arayacağını söylediğinden beri her gece evde aramanı bekledim. Ama aramadın ve yalnız kaldım. Blues söyledim ve ağladım. Yılın her günü bana soğuk davrandın. Her zaman beni azarladın. Yakınlarımızda birileri olsa bile. Böyle davranman senin için çok eğlenceli olmalı, böyle yapmamalıydın. Bana ne yaptığını görmüyor musun? Tatlım seni seviyorum, dünyam sensin sanırdım; ama korkarım sen bunu önemsemiyorsun. Hiçbir zaman sevdiğini göstermedin, bilmeme izin vermedin, herkes gün boyunca seni düşündüğümden aptal olduğumu söyledi. Bana niçin böyle davranıyorsun? Bana bunu yaptın, niçin böyle yaptın? Ah tatlım bana öyle geliyor ki sen ağlamamdan zevk alıyorsun. Lütfen söyle bana, niçin? ...”

dirilecektir. Bu da destanın post-femistik bir yorumu olarak okunabilir. Asıl öyküdeki **Sita**'nın uğradığı tüm haksızlıklara karşın **Rama**'nın kararına boyun eğmesi ve kaderine razı olması, hatta onu bir görev olarak yerine getirmesi aslında, modern Amerikalıların yaşadığı çok karanlık ve iç karartıcı atmosfere nasıl uydurulduğunu göstermektedir. Bu aynı zamanda arkaik ataerkil ve baskıcı bir toplumsal yaşamın, modern bir toplumda da yansımalarının hâlâ belirgin bir biçimde sürdüğünün post-feministik bir eleştirisi olarak da okunabilir.



Bu nedendir ki film aslında mitin ana karakteri **Rama** ve onun öyküsüne değil; aksine **Rama**'nın karısı **Sita** ve onun öyküsü üzerine yoğunlaşır. Bunu da **Paley**, yan yana koyduğu kendi hor görülmüş aşkı ve bu aşkın öyküsü içinde anlatır. Bu anlatı geçişlerini **Paley**, temelde **Valmiki**'nin mitine benzese de mitin kesin bir plana sahip olma olanaksızlığını kullanarak yapar. Mitin ayrıntıları komik Endonezyalı gölge kuklaları tarafından sunulur. Bu da iffetli **Sita**'dan küçümsenmiş, dışlanmış ve nihayetinde post-feminist bir model yaratmak içindir ve böylece mitin ana karakteri **Rama**'ya karşıt olarak, yine mitin anlatımı dışında bir karakter oluşturulur. **Paley**, **Sita**'nın kaderini **Ramayana**'da olduğu gibi verirken, evlilikle üretilen aile alanı, çocuklar ve koşulsuz sevginin mutluluk ve başarıyı beraberinde getirmediğini göstermek ister gibidir. Bu da kadın *dharmaya*⁶ kesinlikle aykırı bir duruştur. Mit, **Sita**'nın bakış açısından aslında yeniden kurgulanır. İki paralel yaşam üzerinden, “hak etmeyen birisine duyulan evrensel koşulsuz sevgi teması”nı iki kadının duygusal yıkımları üzerinden gösterir.

⁶ Toplumsal cinsiyet rolleri ve ödev olarak düşünülebilir.

Ramayana, Budist *dharma* kavramı çevresinde ve ona odaklanmış oldukça dini bir metindir. *Dharma*, modern ve antik **Hindistan**'da, doğruluk, görev, merhamet ve iyilik gibi, “sosyal davranışları düzenleyen ahlaki ilke”dir. Her bir kişisel özellik toplumsal düzen ve dengeye bir katkıda bulunmaktadır. **Ramayana**'daki her bir karakter ya toplumsal uyumu sağlayan ya da bozan ideal kişilikleri betimlemek ve bu ahlaki yaşamın kuramsal çerçevesini çizmek için kurgulanmıştır. Her iyi karakter *dharmanın* katı kurallarına göre yaşar. Dolayısıyla Hint kültüründe **Rama** ve **Sita** ideal erkek ve kadını temsil etmektedir. Bu haliyle mit Hindu etiği için kuramsal bir çerçeve ve özellikle de “cinsiyet rollerinin inşası” için kullanılan ideolojik bir araç olarak ele alınmalıdır.

Rama itaatkâr bir oğul, soylu bir kral, saygılı bir arkadaş, sevgi dolu bir kardeş ve sadık bir kocadır ve yaşamın her alanındaki ideal erkeği temsil etmektedir. **Sita** ise tekil olarak ideal bir eşi karakterize eder. **Ramayana**'daki üç büyük kadın figürü, **Rama**'nın eşi **Sita**, **Dasaratha**'nın eşi **Kausalya** ve **Dasaratha**'nın ikinci eşi **Kaikeyi**'ye dayanarak, aile için ideal eşin temsili olarak sunulur. **Rama**'nın yaşamın birçok alanında idealize edilmiş bir karakter olarak sunulmasına karşın, bu üç kadından her biri yalnızca bir eş olarak görev sınırları içinde olumlu ya da olumsuz figürler olarak tanımlanır. **Ravana Sita**'yı kaçırdığında ise toplumsal uyumu bozan karakterle karşılaşırız. **Ravana**, **Sita**'yı kaçırmak bir lider olarak rolünün dışına çıkmış, tüm toplumsal uyumu bozmuş, tanrıların iradesine meydan okumuş, hırsızlık yapmış; böylece **Rama** tarafından düzeltilmesi gereken bir uyumsuz figüre dönüşmüştür. Bunun yanında **Kausalya** ideal, uyumlu anneyi temsil ederken, **Kaikeyi** yıkıcı ve uyumsuz anneyi temsil eder.

Paley'in ezilen ve kurban edilen **Sita** karakterine yaptığı eklemeler ya da onu yeniden yorumlayışı, bu karakter tanımlamaları için ilginç bir görünüm de ortaya çıkarır. **Paley**, **Sita**'nın bakışını ve dolayısıyla **Sita**'dan beklenen davranışı, saygılı ve kocası için özveride bulunan bir eşten, küçümsenen ve duygusal olarak sarsılan bir eşe çevirerek, **Sita** karakterine post-feministik bir dönüşüm kazandırmış olur. Mitte **Sita** adının temizlenmesi yerine; **Rama**'yla olmak için toprak anadan onu almasını istemiştir. Bu seçim iki türlü yorumlanabilir: “Saflığını ve iffetini kanıtladı ve o bağımsızlığını gösterdi.” Birinci yorumda **Sita**, tanrıların ebedi ve aşkın bir kabullenişle iffetli ve saf bir eş olarak adını başarılı bir biçimde temize çıkardı biçiminde karakterize edilirken, ikinci yorumda ise **Sita** kocasını ve onu engelleyen tüm dünyasını reddeder biçimde karakterize edilir ki **Paley**'in de **Sita**'yı bu yoruma göre karakterize ettiğini söylemek çok yersiz olmayacaktır. Dolayısıyla **Paley**,

Sita'da geleneksel bir karakter yerine daha modern bir karakteri görür ve geliştirir. Böylece **Paley**'in geliştirdiği karakter acı çeken sıradan bir kadına dönüşür. **Sita**'yı iffetli, ahlaklı ve saf bir kadın olarak değil; aksine sıradan herkes gibi bir kadına dönüştürerek sunar. **Paley** böylece bu dünyanın kadınlarına bir şeyler söyler: Biraz ağlayın ve yaşamınıza devam edin. Kaçmayın bunu üreten sistemin kendisiyle savaşın; çünkü değiştirebileceğiniz ve değiştirmeniz gereken yalnızca odur.

Sita Blues Söylüyor bu anlamda yalnızca bir film değil, kadınlık durumu, cinsiyet rolleri ve bunların kültürel, tarihsel kökleri, edebiyat, din ve antropoloji üzerine bir inceleme özelliği taşımaktadır. Ancak **Nina**'nın kendi öz yaşam öyküsünden kaynaklanan bölümler mite karşı biraz önyargılı ve diğer bölümlere göre oldukça can sıkıcı ve durağan bir yapıdadır. Bu bölümler diğer animasyon sekanslarındaki görkemli ve renkli stiller ile çok fazla kontrast oluşturmaktadır. Aynı zamanda kocasının sunuluş biçimi de nesnel kanıtlardan uzak öznel bir yapıda kurgulanmıştır ve kocası açısından olayın değerlendirilmesine ilişkin en ufak bir bölüm yoktur. Tüm kadınlık sorunlarını yalnızca kadın ve erkek arasındaki ilişkilere indirgemesi, reddedilme ya da aldatılma gibi yalnızca duygusal ilişkiler bağlamında değerlendirmesi, farklı kültürlerde ve zamanlarda bile kadının kader ortaklığına yapılan vurgu, kadınlık sorununun maddi temellerini anlamaktan uzak ve kadınları tek tek ve birbirinden bağımsız olarak konumlandırıp sanki metafizik bir bağ ile birbirine bağlanmış gibi göstermesi, kadınlık sorunun özünde mevcut olan toplumsal örgütlenme ve bunun dayandığı ekonomik ilişkileri gözden kaçırmasına neden olmuştur.

Kaynaklar

- Ebert, Roger. "Sita Sings the Blues", *rogerebet.com*, 29 Nisan 2009 ([link](#))
- Rochlin, Margin. "Hindu Goddess as Betty Boop? It's Personal", *The New York Times*, 13 Şubat 2009 ([link](#))
- Brusat, Frederic and Mary Ann. "Sita Sings the Blues", *Spirituality and Practice* ([link](#))
- Kaiser, Alicia. "Sita: Finding a Feminist Figure in Nina Paley's Sita Sings the Blues", *she's a happy go lucky scamp!*, 24 Şubat 2011 ([link](#))
- Shetiya, Vibha. "Sita Sings the Blues. Literally.", *Feminism and Religion*, 26 Eylül 2015 ([link](#))
- Waldron, Myrna. "Women of Color In Film and TV: Conflicting Thoughts On 'Sita Sings the Blues'", *Bitch Flicks*, 28 Şubat 2013 ([link](#))
- "Sita Sings the Blues", *wikipedia.org* ([link](#))

ÇİZGİ FİMLERİN BELGESEL YÖNÜ

Rıdvan ÇEVİK ¹

Çizgi film ve belgesel, ilk bakışta sinemanın birbirinden çok ayrı ve kimilerine göre birbirine zıt dalları gibi görünmektedir. Çizgi filmlerin her yaşa yönelik türleri, uzun zamandır var olmalarına karşın, günümüzde kimi izleyici kitlesi halen çizgi filmleri “çocuklara yönelik” bir sinema dalı olarak değerlendirmektedir. Bu kitleye göre çizgi filmler yalnızca çocukken izlenmektedir ve büyüdükçe “düşler” yerine “ciddi” yapımlara yönelinmelidir. Ve “ciddi” yapım deyince ilk akla gelen genellikle belgesellerdir. Başka bir deyişle “masallar” değil “gerçeklerdir”. Bu yazıda, kısaca bir çizgi filmcinin gözünden çizgi filmin “belgesel” yönlerine ve çizgi filmde “gerçeğin” nasıl kullanıldığına değinilmeye çalışılacaktır.



Çizgi film özetle, tek tek çizilmiş, oluşturulmuş, tasarlanmış, fotoğraflanmış hareketlerin birbiri ardına dizilerek filme dönüştürüldüğü bir sanattır. Çizgi filmde

¹ Araştırma Görevlisi Rıdvan Çevik
Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film Bölümü

hareket yakalanmaktan çok yeniden oluşturulmaktadır. Kamera, gerçek hayatta insanları, olayları, oyuncularını kayıt altına alırken çizgi filmde bu olayların veya tasarlanan karakterlerin hareketleri, bir yorum süzgecinden geçirilerek tasarlanmakta ve ifade edilmektedir. Denilebilir ki bu kez kamera, çizgi filmcinin düşlerine dönüktür ve bu düşlerin ürünlerini belgelemektedir.

Belgelemek ve belgesel film tanımlamaları gözden geçirildiğinde, çizgi filme benzer bir biçimde “gerçeğin” aslına sadık biçimde yeniden oluşturulması ya da temsil edilmesi gibi noktalara sıkça değinildiği görülmektedir. Kimi zaman bu tanımlamalara “yorumlamak eylemi” de katılmaktadır. Tanımlamalarda önemli olarak görülen nitelikler çoğunlukla “önyargısızlık”, “belgelere dayanma”, “bildirme”, “araştırma” gibi kavramlardır. Çizgi filme dışarıdan bakıldığında, çizgi filmin bu kavramlardan deyim yerindeyse “kopuk” bir yapıda olduğu algısı yaygındır. Oysa nitelikli çizgi filmlerde “gerçek” çok önemli bir dayanak noktasıdır.



Walt Disney

Belgesellerde “gerçek üstü” gibi görünen durumların ardındaki gerçeklerin, çok işlenen belgesel konularından biri olduğu söylenebilir. Çizgi filmlerde ise gerçek hayatta olağan üstü sayılabilecek durumlar, gerçekmiş gibi oluşturulabilmektedir. **Walt Disney**, bu durumun sağlanması için çizgi filmdeki eylemlerin gerçeklere dayanması gerektiğini belirtmektedir. **Disney**, söz konusu kavramı “Akla yatkın olanaksız” (*Plausible Impossible*) olarak adlandırmış ve 1956 yılında televizyonda yayınlanan programında bir çizgi film ile örneklendirmiştir. Bu kısa çizgi filmde boynunda büyükçe zil bulunan bir inek gösterilmektedir. İneğin başı ve gövdesi olağan durumda olmasına karşın, zilin ağırlığından dolayı boynu eğiktir. “Gerçek”

burada ineğin başından kuyruğun ucuna kadar uzanan bir omurga dizisinin varlığıdır. “*Akla yatkın olanaksız*” kavramını açıklamak için bu çizgi filmde ineğin başından kuyruk ucuna kadar kesik çizgilerden omurgayı simgeleyen bir çizgi oluşturulmuştur. Ardından ineğin arkasında yine simgesel bir el belirmiş ve bu el kuyruğu çekmiştir. Bu çekme hareketi ile kuyruk omurga dizisini harekete geçirmiştir. Böylelikle omurga çizgisi üzerinde zincirin ağırlığından dolayı sarkmış durumda bulunan kısım düzelmiş ve zilin çalınması sağlanmıştır.² Bu örnekle, gerçek hayatta olanaksız olan söz konusu durum, bu biçimde gerçeğe bağlanarak izleyicide inandırıcılığın nasıl anlaşıldığı hareketli görüntüler eşliğinde anlatılmış olur.

Disney, aynı programın diğer bölümünde ise açıklamasını *Thru The Mirror* (David Hand, 1936) adlı başka bir kısa çizgi film üzerinden örneklendirmiştir. Bu çizgi filmde düş dünyasının tanınmış karakterlerinden olan Mickey karakteri, uykusunda tıpkı **Lewis Carroll**’un Alice karakteri gibi, başka bir dünyaya geçiş yapar. Bu dünyaya geçişin kapısı bir aynadır ve aynanın ötesindeki yansıyan dünyada; koltuk, askı, telefon gibi günlük eşyaların canlı olduğu başka bir boyut resmedilir. Diğer bir deyişle, gerçek hayatta gördüğümüz ev eşyaları bir çizgi film gerçekliğine dönüştürülmüş, bu gerçeklik içinde bir başka gerçek olarak eşyaların kendilerine ait yeni bir alt gerçek meydana getirilmiştir.

Yukarıda sözü edilen *Thru The Mirror* çizgi filminin yapımından yaklaşık yetmiş yıl sonra, günlük eşyaların aynı biçimde “canlı” olarak sergilendiği bir başka kısa film ise PES’in *Roof Sex* (2003) adlı kısa canlandırma filmidir. Ancak bu defa filmin yapımcıları, “belgesel yaklaşımı” sağlamak için canlandırmada çizim ya da bilgisayar modelleri kullanmak yerine gerçek koltuklardan ve gerçek ortamlardan yararlanmışlardır. **Tom Gasek**, *Frame by Frame Stop Motion: Non Traditional Approaches to Stop Motion Animation* adlı kitabında bu filmde örnekler sinema ve çizgi film gerçekliği konusunda şunları belirtmektedir:

Sinema filmi yapanlar için gerçekliğin iki türü vardır. İlki, birbiri ardına yaşanan olaylar arasında uzayarak giden yaşamdır. Bu gerçekliği bizler dünyada her gün deneyimlemekteyiz. Bu kimi zaman heyecan verici olabilmektedir. Yaşam hayatta kalmamızı sağlayacak etkinlik ve sıkıcı görevlerle doludur. Biz ise film ya da tiyatroya gittiğimizde bu sıradan görev ya da gerçeklikleri hatırlamak istemeyiz. Bunlar yerine bir olayın yoğunlaştırılmış, yüksek ve alçak noktaları yorumlanmış durumları ve duygusal anlatımları ile ilgilenmek isteriz. Pastanın kremasını isteriz. Bu

² Walt Disney’s *Wonderful World of Color* ([link](#)) Sezon 3, Bölüm 8, *Possible Implausible*

durumun aynısı çizgi film (animasyon) için de geçerlidir... Bu gerçeğin çizgi filmdeki karşılığına örnek olarak bir yürüme verilebilir. Yürüyüş bir kişi hakkında çok açıklayıcı olabilir. Bir yürüyüşü gözlemlediğimizde bu kişinin enerji düzeyi, kararlılığı ve tutumu hakkında ipuçları elde edebiliriz. Bu veriler karakter hakkında bu kadar anlatıcı olabiliyorsa, yürümenin nasıl canlandırıldığı da öykünün anlatım sürecinde önemli bir ögesi olduğu söylenebilir. Olağan biçimiyle bir karakterin A noktasından B noktasına gidişini görmemize gerek yoktur. Biz filmi yapanların bizi ve öyküyü B noktasına götürmesini bekleriz. Öykünün duygu durumları ve önemli noktaları ile ilgileniriz. Bu önceliğe birtakım kuraldışı durumlar eklenebilir fakat çoğunlukla çizgi filmin dikkate alması gereken dramatik gerçeklik işte budur.³

Çizgi film ve belgeseller arasında “gerçeklik” bakımından bazı farklılıklar bulunmakla birlikte, aralarındaki bazı benzerliklerden de söz edilebilir. Örneğin tarihsel açıdan çizgi filmler de aynı belgeseller gibi, bir zamanlar sinema filmlerinde önce gösterilmek gibi ortak bir kaderi paylaşmışlardır. Aynı şekilde çizgi filmlerin de özellikle savaş zamanlarında belgeseller gibi, etkin bir propaganda aracı olarak kullanıldıkları görülmektedir. Örneğin 1943 yapımı *Der Fuehrer's Face* (Jack Kinney), Donald Duck karakterinin Nazi baskısına dayanamayarak gözlerini Amerika’da açtığı senaryosu ile dönemin öne çıkan propaganda çizgi filmlerinden biri olmuştur. Çizgi film ve belgesellerin yapısal açıdan benzer noktaları ise sosyal sorumluluk taşıyan içeriklere uygunlukları ve eğlendirirken eğitici olabilmek gibi olanaklar sağlayabilmeleridir.

Çizgi film ve belgeseller arasında yukarıda belirtilen ve sayısı daha da arttırabilecek özelliklerin ardından “çizgi filmler neleri belgeler” diye bir soru sorulabilir. Öncelikle çizgi filmler ürettikleri toplumun kültürel bir ürünü olarak kendilerini üreten sanatçıların neleri düşlediklerini belgelemektedirler. Bu belgeleme, kullanılan yöntem, anlatı biçimleri, hareketlendirme yaklaşımları dönemlere özgü nitelikler ve değişimleri içerebilmektedir. Tıpkı bir imza gibi, çizgiler o kişi ya da stüdyoya özgü bilgileri içerebilmektedirler.

Çizgi filmcilerin gerçek yaşamı bir yağlı boya ressamı gibi de yansıttıkları söylenebilir. Bir sanat tarihçisi tarihi bir yağlıboya tablo üzerinden elde ettiği bilgilerle o dönem hakkında ayrıntılı verilere ulaşabilmektedir. Çizgi film bu verilere hareket ve zaman boyutunu ekleyebilmektedir.

³ Gasek, Tom. *Frame by Frame Stop Motion: Non Traditional Approaches to Stop Motion Animation*, Focal Press, 2012, UK. s.111

Çizgi filmciler anlattıkları konular hakkında donanımlı olmak durumundadırlar. Tasarlanan karakterler ile verilmek istenen duygunun anlatılabilmesi için çizgi filmcilerin, o duyguyu yaşamaları, araştırma yapmaları ve önceden gözlemlenmeleri gerekmektedir. Ancak çizgi filmlerin doğası, çoğu zaman sanatçıların kendi hayatlarının ötesinde hayvan veya cansız nesnelerin dünyasını içselleştirmelerini gerektirebilmektedir. Örneğin *Kayıp Balık Nemo* (Finding Nemo, Andrew Stanton, Angus MacLane, Lee Unrich, 2003) filminin yapımı için çizgi filmciler balıkların doğasını, yaşayış biçimlerini onların gözünden deneyimlemek için bir takım gözlem ve deneyimlerde bulunmuşlardır. Bu amaçla balıkların yüzme biçimlerinden, suyun içerisindeki hayatın nasıl olduğuna kadar bilgi edinmek üzere alanında uzman kişileri stüdyolarına davet ettikleri bilinmektedir. Ayrıca bu çizgi filmciler, aynı amaçla sualtı dalışları yaptıklarını ve konu ile ilgili bulabildikleri tüm belgeselleri izlediklerini ifade etmektedirler.⁴



Kayıp Balık Nemo (2003)

Özetle, çizgi filmin gerçeği temsil etmekten çok, gerçeğin özgün niteliklerini vurguladığı, yeniden yapılandığı, tasarladığı ve karikatürleştirdiği söylenebilir. Bu noktada bir belgesel ciddiyeti ve özeni ile konular, canlılar ya da cansızlar olarak ele alınmakta, incelenmekte ve işlenmektedir. Bu yazıda kısaca değinildiği üzere, belgesel ve çizgi film arasında ortak ve tamamlayıcı yanlar bulunmaktadır. Bu sinema dalları arasındaki işbirliklerinin arttırılması, “gerçeklerin” izleyiciye ulaştırılması açısından büyük bir önem taşımaktadır.

⁴ Vaz, M.C. . *The Art of Finding Nemo*. San Francisco: Chronicle Books, 2003. s.14.

BELGESELLERDE ANİMASYONUN GÜCÜ*

Manuel Betancourt

Çeviren: A. Kadir Güneytepe

Keith Maitland'ın *Kule*'si (Tower, 2016) ve diğer belgeseller, kurmaca olmayan film yapımı hakkında yeni sorular ortaya çıkarıyor.

Bir animasyon belgesel, doğası gereği, kendi üretim tarzını yine kendisi açığa çıkarır. Canlı çekim belgesellerden daha açık bir biçimde (istisnalar olsa da), *Beşir İle Vals* (Waltz with Bashir, 2008) ve *Şikago 10: Barış Konuşun* (Chicago 10: Speak Your Peace, 2007) gibi büyük bölümünde animasyondan yararlanan belgeseller, üretimlerinde yeniden yapılandırılmış olan bir şeylerin ipuçlarını izleyicilerine verir. Bu durumda animasyonla yapılmış bir belgesel ve belgeselin animasyonla sunumu, onun olgusal ve gerçek olanı sunmak gibi sanatsal ve ahlaki bir sorumluluğa sahip olduğu yollu oldukça yaygın olan iddianın (sonuçta oldukça kuşkulu olsa da) karşısında durmaktadır.

Keith Maitland'ın son belgeseli olan *Kule*'de (12 Ekim'de vizyona girecek) izleyiciler, bir üniversite kampüsünde, insanların kitlesel olarak vurulması olayının ülkedeki ilk örneğini anlatan animasyon görüntüleriyle karşı karşıya bırakılmıştır. 1 Ağustos 1966 günü Austin Teksas Üniversitesinde sakin bir sabahdır. Genç bir çocuk kuzeni ile birlikte bir bisikletle gazete dağıtır. Bir polis meslektaşlarından biriyle dinlenir. Hamile üniversiteli bir kız erkek arkadaşıyla birlikte, okulun ana caddesine doğru yürür. Ta ki kimliği belirsiz bir kişinin okulun saat kulesinden silahla ateş etmeye başlamasına kadar. Bu toplamda 18 kişinin yaşamını yitirdiği 90 dakikalık bir zaman aralığıdır ve bir polis memuru kuledeki nişancıyı etkisiz hale getirene kadar toplamda 30'dan fazla kişi yaralanmıştır. *Kule*'de **Maitland**,

*Bu yazı *pastemagazine.com* adresindeki **Manuel Betancourt**'un "The Power of Animation in Documentaries" yazısından çevrilmiştir. ([link](#))

neredeyse gerçek zamanlı bir biçimde, bu kanlı günü yaşayan bir grup insanı izlerken, bizi doğrudan eylemin içinde konumlandırmaktadır. Görüntüler gri tonda, bazı renk vurgularıyla *rotoscoping*¹ kullanılarak işlenmiştir. Bu yüzden izlediğimiz şey, sıcak bir yaz günü gerçekleşen olayların tam (hatta gerçekçi) bir kopyası gibi görünmekte; ancak bizi, yeterli bir biçimsel mesafe koyarak, konu ve ona bağlı şiddet görüntülerinin rahatsız edici etkisinin uzağında tutmaktadır.



Maitland (Sizin İçin Bir Şarkı: Austin Şehri Sınırları Hikayesi, A Song for You: The Austin City Limits) ve animatörleri, arşiv görüntüleri (çoğunlukla nişancının kendini konumlandığı kuleden) ve o günü yaşamış insanların anılarının yeniden canlandırıldığı bir dizi sahne arasında gidip gelir. Bu **Kule**'nin, filme alınmış ve izlendiğinde ya çok acı verecek ya da izleyicinin duygularını sömürebilecek birtakım sahnelerinin tasvir edilebilmesine de olanak tanımıştır: Hamile kız ve erkek arkadaşı vurulduğunda, hiç sağa sola sıçrayan kan görmeyiz; gördüğümüz şey yalnızca animasyonlu görüntünün bozduğu ve yeniden kurguladığı, gerçeğin yerini alan bir soyutlamadır. **Sheila Sofian**, animasyon belgesellerde olan bu belirgin özelliğin, giderek büyümekte olan bu türün en büyük gücü olduğuna dikkat çeker: “Sanırım,” diye yazıyor: “İkonografik görüntülerin kullanılması, canlı çekim görüntülerinin yapamayacağı bir biçimde izleyiciyi etkiler. Görüntüler kişisel ve ‘samimi’dir. Hareketli görüntüleri herhangi bir engel olmadan almak ve kendimizi güçlü ve potansiyel olarak duygusal bir deneyim için açmak isteriz. Görüntülerin

¹ Gerçek filmdeki hareketlerin tek tek kopyalanarak animasyon filme aktarılması tekniği.

yalınlığı, betimlenen konunun sertliğini biraz hafifletir.” Canlandırma üzerine yoğunlaşan belgeselcilerin kurmaca olmayan bu tür çalışmalarda, özellikle doğrudan aşırı kan revan içeren bir konu değil de biraz nahoş konularla ilgilendiklerinde, çoğu kez bunu yapmaları şaşırtıcı değildir. Animasyon, kısa filmi **Kadife Kaplan**'da (The Velvet Tigress, 2001) **Jen Sachs**'e, 1930'larda gerçekleşen **Winne Ruth Judd**'un cinayet davasının öyküsünü anlatma olanağı sağlarken (dağıttığı vücut parçalarının grafiksel görüntüsü de dahil olmak üzere); **Penny Lane**'in **Hayalar**'ında (Nuts!, 2009) da filmin yapımcılarına, (iktidarsızlığı keçi hayalarını erkeklere naklederek tedavi edeceğini iddia eden ve bununla bir imparatorluk kuran çılgın dahi **Dr. John Romulus Brinkley**'in “büyük oranda gerçek” öyküsüne dayanır), **Brinkley**'in yaşam öyküsünün daha gülünç yönlerini ve öyküyü anlatırken içerdiği yetişkinlere uygun öğeleri (*r-rated*²) bile tasvir edebilmeleri olanağını sağlamıştır. Canlı çekimde çok fazla çarpıcı ve hatta oldukça gereksiz olacak olan şey, hareketli bir lens içinden süzülduğünde çok hoş (hatta çekici) bir hale gelir.

Bu aslında, bu türün başlangıcına kadar uzanır. Örneğin ilk belgesel olarak nitelendirilen **Winsor McCay**'in **Lusitania'nın Batırılışı** (The Sinking of the Lusitania, 1918) adlı kısa filmi, izleyicilere filmin nasıl oluşturulduğunu anlatan açıklayıcı ara başlıklarla³ başlar. Sanki göreceklere şeyin daha da belirginleştirilmesi gerekiyormuş gibi. “*Winsor McCay, Animasyon Çizgi Filmlerin yaratıcısı ve mucidi,*” ilk okunan budur ve “*insanlığı şok eden bu tarihsel suçu kayda geçirmeye karar verir.*” diye devam eder. Daha sonra **McCay** ve filmi oluşturma sürecinde çalıştığı animatörleri birlikte iş başında görürüz. 1915'de bir Alman denizaltısı tarafından batırılan İngiliz transatlantiği “*Lusitania'nın batırılışının ilk kaydı*” biçimindeki diğer başlığı görürüz. Bu önsöz niteliğindeki görüntüler ve ara başlıklara duyulan gereksinim hiç kuşkusuz, o anı anlatmak için nasıl bir yaratma sürecinin olanaklı olduğunu, bu günkü izleyicilere açıklamak içindir. Sinema, hala olgunlaşmakta olan bir form olarak (artan bir biçimde gerçeğe bağlı ve gösterdiği şeyin doğruluğu üzerine kurulu), kaydedilebilmesi pek olanaklı olmayan bu tür sahneleri canlandırmak için animasyonu kullanma gelmiş; ancak bunu aynı zamanda soyutlamayı kaybetmeden ve gerçeklikten de uzaklaşmadan yapabirmiştir. **McCay**'ın kısa filmi, geminin hareketli geniş çekimleri biraz daha ayrıcalıklı olacak

² 17 yaşından küçüklerin bir yetişkin gözetiminde izlemesi tavsiye edilen filmler için kullanılan tanım.

³ Sessiz sinemada kullanılan ara başlıklar (intertitles).

bir biçimde, enkazın ayrıntılarıyla birlikte batan gemiyi resmeder. İçindekilerle birlikte gemi tümüyle suya gömüldüğünde, gemi hareketsiz bir çerçeve içinde gösterilir. Böylece animasyon bizi yeterli bir uzaklıkta tutarken, aynı zamanda da yaşanan trajediyi daha yakından duyumsamamızı sağlamayı umar.

Bir yüzyıl sonra **Kule** de Texas'taki bu topluluğun, kuledeki yalnız bir atıcının yarattığı yıkıma nasıl bir tepki verdiğine ilişkin yalın bir betimleme yapmak için yine aynı biçimde yola çıkıyor. Ancak **Kule**'nin bizde uyandırdığı ilgi, böyle özel bir öyküyü anlatmanın aracı olarak animasyon kullanımının ne kadar ilerlediğine ilişkindir. Yalnızca silahlı bir saldırıya ilişkin basit bir tarih dersi olabilecek ya da o gün yaşanan şiddeti sunmak yerine (bknz. **Michael Moore**'un **Bowling for Columbine**'ında animasyonu kullanışı) **Kule**, Austin'deki bu gergin 90 dakikaya ilişkin daha derinlerde olup biten şeyleri yeniden anlatmayı amaçlamıştır. Rotoscope edilmiş çerçeveler (**A Scanner Darkly**'i düşünün), renk ve dokudan yoksun gerçek çekim bir film görünümü verir. Ancak karşımızdaki canlandırılan şeyden bizi uzak tutmaktan çok, aciliyet duygusunu göstermek içindir. Bu eylem setlerini bozan konuşan yüzler (bunlar atıcıdan kaçan öğrenciler, bölgeyi korumak için gelen polisler ve olay yerinden arabasından canlı yayın yapan haber sunucusudur) önümüzdeki sahnelerde göreceğimiz kişiler olarak algılanmasındandır; sanki onlarla yapılan söyleşi yaşadıkları bu zorlu dakikaların hemen ardından yapılmış gibidir. Hatta sesleri önümüzdeki insanları yansıtmaktadır: bisiklet sürerken vurulan gazete dağıtan genç çocuk, Meksikalı bir delikanlı gibi tınlar. Filmin ikinci yarısında öğrendiğimize göre bu, **Maitland**'ın oyuncularının –daha sonra rotoscop yapılacak sahneleri canlandıranlar– izlediğimiz şeye ilişkin bir taslak çizen ve açıklayan kanıtları yeniden seslendirmelerinden dolayıdır. **McCay**'ın ara başlıklarında olduğu gibi, olanlar ve gösterilenler arasındaki yapay birçok katmanı bize anımsatması; ancak buna karşın yine de o kader gününün canlı bir belgesi olmayı amaçlaması, sürpriz bir harekettir.

Animasyon açıkça pragmatik bir son sağlarken (**Maitland**'ın söyleşilerde tartıştığı gibi, ona ve ekibine, gerçekten ateş etmeye gerek kalmadan kampüsteki sahneleri canlandırmasına izin vermiştir), aynı zamanda da biçimsel bir şey sağlıyordu. **Film School Rejects**'te verdiği demeçte dile getirdiği gibi, “Kullandığımız hareketli görüntüler ve siyah beyaz palet, 50 yıllık anıların o bulanık halini yansıtıyor, boşlukları doldurması için de izleyiciye oldukça geniş bir alan sunuyor; ve alışla gelen bir yeniden yaratmanın sağladığı biçimde değil, kendi

kendilerine bu görüntüyü tamamlayabilecekleri bir biçimde.” Bu, Oscar adayı belgeseli *Operation Homecoming: Writing the Wartime Experience*'de (2007) bir animasyon dizisi hazırlayan **Richard Robbins**'i çağırıştırır: “*When Docs Get Graphic: Animation Meets Actuality*”nin ikinci bölümünde yazar **Beige Luciano-Adams**'a söylediği gibi: “Daha estetik bir düzeyde, bazı şeylerin daha gerçekçi betimlemelerinin yapılması soyut olandan daha az bir güce sahiptir; çünkü buna artık duyarsızlık kazandık. Gerçek şiddetin gerçek görüntülerini, acı çeken insanları göstermeye başlarsan, o zaman insanlar dinlemeyi bırakırlar. Bu öyküyü dinleme gücümüzü azaltır.” Bu *Kule*'de gerçekten eleştirebileceğimiz bir şey değildir. Sekanslar çok sarsıcıdır, oldukça dikkat çekici bir sahne düzenine sahiptir ve filmin biçimini bozmuş eder –aynı görsel üslupla konuşan yüzler, yeniden canlandırma ve başka çeşitli yorumcuların bulunduğu yerde-, böylece öyküden uzaklaşma şansınızı da ortadan kaldırmaktadır. *Kule* kurmaca olmayan bir filmde animasyonun neler yapabileceği konusunda yeni sorular ortaya koyuyor ve yalnızca genel ayrımlar koymayı zorlaştırmakla kalmıyor, aynı zamanda animasyonun yalnızca çocukları eğlendirmekten daha fazlası olduğunu bize anımsatıyor.