

sekans

sínema kùltürü dergísí

ARALIK 2017 | Sayı e6



Yemekteydik ve Karar Verdim / El Invierno
Sarmaşık / Kosmos / Karagözlüm
Post Sinema II / Ignoramus
Ingrid Bergman
Peppermint Frappé
Dosya: Sinema ve Sanat

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Aralık 2017, Sayı e6, Ankara

© Sekans Sinema Grubu Tüm Hakları Saklıdır.

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

info@sekans.org

http://www.sekans.org

Yayın Yönetmeni

Gökhan Erkılıç

editor@sekans.org

Yayın Koordinatörü

Nurten Bayraktar

Dosya Editörü

A. Kadir Güneytepe

Redaktör

Özer Önder

Tasarım ve Kapak Düzenleme

Tansu Ayşe Timuçin

tansuaysetimucin@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

Peppermint Frappé, Carlos Saura, 1967

Katkıda Bulunanlar

Özgür Erdi Akbaba, Ajda Alçın, Gülşah Altuğ, Abdi Cangı, M. Baki Demirtaş, Oğuzhan Dursun, Ekin Eren, Gökhan Gökdoğan, Güven Gürler, Cem Kayalıgil, Ehsan Khoshbakht, Nagihan Konukcu, İlker Mutlu, Halil Sanbur, Doğu Şenkoy, Mine Tezgiden, Seda Usubütün, Angela Dalle Vacche

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
ELEŞTİRİ	
Keçinin Gölgesi	3
<i>Yemekteydik ve Karar Verdim</i> , Görkem Yeltan Nagihan Konukcu	
3+1 / Teraslı / Emlakçıdan	10
<i>El Invierno (Kış)</i> , Emilliano Torres Özgür Erdi Akbaba	
ÇÖZÜMLEME	
Sarmaşık	18
M. Baki Demirtaş	
Kosmos; veya İnsan Nedir ki	28
Abdi Cangı	
Bütünden Bir Parça: Karagözlüm	39
Oğuzhan Dursun	
ANA SÖYLEŞİ	
Bilal Babaoğlu	52
Söyleşi: İlker Mutlu	
KISA	
Nocturne Üzerine Notlar	70
Katkı Maddesi ve Koruyucu Yoktur Özgür Erdi Akbaba	
Ekmek ve Sokak	74
Özer Önder	
KURAM / YORUM	
Post-Sinema II: Vivian Sobchack	77
Seda Usubütün	
Bilinçdışını İz-lemek	87
Güven Gürler	

BELGESEL

Parmak Ucunda Aile
Gülşah Altuğ

96

ARKEOLOJİ

Şeytanın Güzelliği
Doğu Şenkoy

100

BİYOGRAFİ

Samuel Hacikyan
Tahran Kara Filmi ve İran Tür Filmlerinin Yükselişi ve Düşüşü
Ehsan Khoshtakht

102

ANISINA

Ingrid Bergman, Göçmen Kuş
Nurten Bayraktar

113

50 YAŞINDA

Peppermint Frappé
Cem Kayalığıl

117

SİNEMA KİTAPLIĞI

Başlangıcından Günümüze Japon Sineması
Ekin Eren

123

DOSYA : SİNEMA ve SANAT

Sinema ve Sanat
Angela Dalle Vacche

126

Sinemada Edebiyatın Olanaklılığı
A. Kadir Güneytepe

130

Gerçeküstücü Film Akımı, Sanatçılar ve Başlıca Yapıtları

138

Empresyonizm, Fotoğraf ve Mr. Turner
Ajda Alçın

146

KEÇİNİN GÖLGESİ

Nagihan Konukcu

Yemekteydik ve Karar Verdim

Yönetmen: Görkem Yeltan

Yapımcı: Yalçın Akyıldız

Senaryo ve Yapım Ortakları: Burcu Aktaş, Yalçın Akyıldız, Nilüfer Uğur Dalay,
Görkem Yeltan

Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan

Sualtı Görüntü Yönetmeni: Mert Gökcalp

Kurgu: Çiçek Kahraman

Sanat Yönetmeni: Nilüfer Çamur

Orijinal Müzik: Yalçın Akyıldız

Oyuncular: Arzu Okay, Mehmet Güreli, Sema Poyraz, Gökçer Genç, Ayçıl Yeltan,
Kaan Çakır, Turgay Aydın, Görkem Yeltan, Yasemin Zamanpur, Ilgaz Kocatürk,
Alin Yeltan, Derin Yeltan

2015 / 84' / Türkiye

*"Sakin ola ki keçinin gölgesini kurban etmeye kalkışma!"***Hz. Mevlana**

Bir film izledim ve yazmaya karar verdim. Hiç değilse harcadığım 84 dakikanın karşılığında küçük de olsa bir şey vereyim istedim kendime. Çünkü izleyici olarak alacaklıyım bu filmde. İlk filmin günahı olmaz bile diyemeyeceğim, zira tepeden tırnağa günaha batmış durumda **Yeltan**.

Yemekteydik ve Karar Verdim'in uzun ama upuzun bir giriş ve sonuç bölümünden oluştuğunu söylersem abartmış olmam sanırım. Çünkü film, belli bir tansiyona güçlkle erişebildiğinde, bir bakmışız ki yemek masasında karar anındayız. Şaka değil; iç geçire geçire izlediğimiz bütün film, bu son sahne için çekilmiş adeta. Oysaki filmin iddiası, geniş bir ailenin yaşadığı iç çatışmaların, nihayetinde sebep olduğu duygusal çözülme sürecini izleyiciye aktarmak. Buna da bayram, kurban ve rakı kadehleri vesilesiyle oturlan fakat sonunda cılız bir sesle

de olsa birilerinin ağlama duvarına dönüşen yemek masasında yelteniyor. Peki, bu yemek masasından tok kalktığımızı ileri sürebilir miyiz? Kendi adıma midemin deliller gibi kazındığını söylemeliyim!



Maden ocağı işletmecisi, hali vakti yerinde Rıza Bey, ailenin hem tutkalı hem ayıracı; bütün aileyi yanında yöresinde tutma derdinde, kuralcı ve takıntılı bir baba. Kurban bayramı vesilesiyle tüm aileyi bir arada görmek istiyor. Aile bireyleri ise benzer bir arzuda olduklarından değil, salt bir "görevi" yerine getirmek, kurulu düzeni ve çıkar ilişkisini sürdürmek için bu isteği yerine getiriyorlar.

Aile kavramının sınırlarını, değişebilirliği, değişmesi gerekliliği ya da değiştiği önermeleri üzerinden düşündüğümüzde bile, aile içindeki ilişkileri (baba-anne, baba-oğul, baba-kız ekseninde ayrı ayrı düşünmekte yarar var) toplumsal geleneğin ve ekonomik yapının belirlediğini hiçbirimiz inkar edemeyiz, öyle sanıyorum. Türkiye'de olduğu gibi ataerkil yapıdaki ailelerde babanın 'sözü', 'yasası' ve 'çatısı' altında toplanan bütün aile bireyleri ve hikayeleri, bu iktidar ilişkisinden payını alıyor kuşkusuz. Gürsoylar da bir burjuva ailesinin tipik özelliklerini sergilemekle beraber, bu geleneksel ve tahakküme dayalı anlayıştan paçayı kurtaramıyor.

Gelelim bu büyük ailenin yapıtaşlarına... Bir defa karakterler, filmin kendi jargonu içinden söyleyecek olursak davetliler, sayıca kalabalık olmakla beraber derinliksiz (Didem), varlıkları (Ertuğrul), kimin nesi oldukları (Can), ne sancı çektikleri (Bahar) açıklanmaya muhtaç başrol oyuncular; geri kalan kısmı da geçiyorken uğramış bir grup eş dost (**Emre Altuğ**, **Ayça İnci** ve **Tuna Kiremitçi** gibi.) Sürüyle oyuncu ve fakat hiç karakter! Filmin neredeyse üçte ikisine yayılan ve en iyimser halimizle karakterleri tanıtmak üzere tasarlandığını

düşünebileceğimiz giriş bölümü, vara yoğa söylenen baba, bulduğu her manzarada 'ıssız adam' profili veren erkek evlat, kıyılarda köşelerde içli içli bakan kadınlar, birbirlerine laf sokma telaşında kız kardeşler ve mutsuz çocuklarla yemek masasına kadar sürüyor.



Buraya kadar başkahramanlarla ilgili tüm öğrenebildiklerimiz: Rıza Bey, etki alanı dışında bile kendi yasalarını işletmeye çalışan otoriter bir baba figürü. Nuran, kocasının güvenli ve konforlu alanında, kendi deyişle 'bütün ömrü iki dudak arasında geçmiş' bir kadın. İnci, havuzlu villasına 'her yeri dökülüyor' diye burun kıvrıran elitist ve melankolik hala. Alper, babasının gölgesinde kalmış bir erkek evlat. Maden ocağına hapsolmuş durumda fakat asıl hayali müzikle uğraşmak. Deniz, sualtı dalış eğitmeni; karada değil suyun altında nefes almaya çalışıyor, kızı Derin'i babasından ayrı büyütüyor. Bahar, evin büyük kızı, Alin'in annesi; kocası Yıldıray'ı, aile dostları rahmetli Kemal Amca'nın oğlu, aynı zamanda Rıza Bey'in iş ortağı Mert ile aldatıyor.



Buraya kadar çok fazla sorun yokmuş gibi görünebilir. Zaten asıl mesele karakterleri birbirlerine ilikledebilmekte. Ancak ne karakterlerin tekil özellikleri ne de birbirleriyle olan ilişkilerinin bağlamı net kurulabilmiş. Herkes ve her şey muğlak, niyet okumaya terk edilmiş halde. Öyle ki aile bireylerinin isimleri ne, kim kimin nesi oluyor, hangileri Rıza Bey'in çocukları, İnci'nin kocası kim, Ahmet nerde, İsmet neden gitti? Bu soruların yanıtına mazhar olmak için aralarında geçen konuşmaların izini sürmeye çalışıyoruz bu defa ancak diyaloglar o kadar kopuk ve izleyiciyi dışlar nitelikte ki; daha çok narkozun etkisindeki bir hastanın sayıklamalarını andırıyor. Üzerine bir de ortam sesinin altında ezilip kaybolan ses kuşağının azizliğine uğruyoruz. Yanı sıra aile bireylerinin birbirleriyle yaşadıkları duygusal etkileşimler ve gerilimler de çok suni. Böyle bir durumda Yıldırım çıkıp gelene kadar Mert'i Bahar'ın kocası, Didem'i masada Alper'den 'kocam' diye bahsedene kadar kız kardeşi sanmak ya da Can'ın kimin nesi olduğu konusunda tahminden öteye gidememek çok şaşırtıcı olmasa gerek. **Kaurismaki** sinemasına öykünürcesine büyük ölçüde diyalogdan yüz çeviren ancak bir o kadar da sırtını yasladığı oyunculukların hakkını teslim edemeyen filmin kaderi, anlama gayretimize ve aşırı yorumlarımıza mı terk edildi? Eğer öyleyse, izleyicinin bu sorumluluğu almak istediğini hiç sanmıyorum!



Yemek masasında verilebilmiş en hızlı karar dans etmek gibi görünüyor: *"Konuya giremiyoruz; zaten birazdan masada kıyamet kopacak; o halde neden*

sirtaki yapmıyoruz?" Hemen ardından Bahar ve Mert yataktaki uyumlarını harmandalına da taşıyorlar. Bu performansı, Bahar'ın kızı Alin'in kaybolduğu haberini getiren Nuran'ın derin derin yükselen soluğu ve elinden tuttuğu Derin'in gözyaşları bölüyor. Hikayenin bütün kırılma noktası da Alin'in kaybolması ve herkesin onu aramak üzere etrafa dağılmasıyla gerçekleşiyor. Bir süre sonra Alin, babası tarafından kesilmesini istemediği kurbanlık koyunun yanında uyurken bulunuyor ancak Bahar babasının gazabından kurtulamıyor.



Bahar'ın anneliğinin tartışmaya açılmasıyla başlayan duygusal patlama dalgası, sonrasında gelip Alper'i vuruyor. Kurbanın ikinci gün kesilmesi kararını Alper verdiği ve dolayısıyla yaşananlara sebep olduğu için Rıza Bey'in hışmına uğruyor. Ardından Bahar, Deniz'i tüm olanlar karşısında tek kelime etmemekle suçluyor ve bir sonraki dalga da Deniz'i yıkıyor. Ve kısa süre sonra gecenin kararı Alper'den geliyor: Zamanında evden kovulan İsmet Amca'sının stüdyosunda çalışmak üzere Didem'le birlikte Almanya'ya yerleşeceklerini açıklıyor. Rıza Bey'in karşı çıkışı ve *"Bir daha bu kapıdan içeri giremezsin!"* ultimatomu karşısında, o ana kadar

sessizliğini koruyan Nuran, uzun bir tiratla içinde ne var ne yok masaya, Rıza Bey'in tabağına bırakıyor. Oğlunu babasının kurbanı olmaktan kurtarmak için keçinin gölgesini değil, kendisini kurban ediyor...



Bütün bu yüzleşme sürecinin, Bahar'ın anneliğinin Rıza Bey tarafından sorgulanmasına indirgenmesi, filmin sonuna gelindiği telaşıyla apar topar ve sahicilikten uzak bir biçimde bir "sadede gelme" kaygısının ürünü neredeyse. Normal koşullarda sempati ve şefkatle karşılanabilecek bir olayın, Rıza Bey'in dudaklarından dökülen "*Ne biçim annesin sen!*" sözleriyle bir trajediye evrilmesi, bütün bir film boyunca gerçek anlamda yaratılamayan duygusal çatışmanın ete kemiğe bürünebildiği tek an. Bunun dışında film sürekli iki kişiden birinin üçüncü bir kişiyi çekiştirmesi üzerinden oyalanıp duruyor. Nuran İnci'ye Rıza Bey'in kuralcılığından dem vuruyor; Bahar Alper'e Deniz'i çekiştiriyor; hiçbir şey yapmamakla, ailesini suiistimal etmekle ve sürekli kendilerini yargılamakla itham ediyor. Alper bu suça ortak olmuyor hatta Deniz'in yaşamındaki zorlukları dillendirip arka çıkıyor ona. Bahar'ın eleştirilerinden kendi de nasibini alıyor. Bahar, taş ocağına gömülüp kaldığını, sevdiği iş ve mecbur olduğu iş arasında bir karar vermek zorunda olduğunu söylüyor Alper'e. Bunda da haksız sayılmaz zaten. Kaldı ki filmin belki de en gözle görülür yan öyküsü Alper'in kendi iç hezeyanı, yaşamı üzerindeki kontrolünü eline al(a)mayışı. Filmin zemininde yer alan kurban teması da "kurban"ın bir bakıma Alper olduğunun imleci. Bu süreç, Alper'in aileye olan sadakati ("*Kurban, iman sınavıdır.*") ve babanın yasası karşısında duyduğu korku ("*Kurban, takvadır.*") üzerinden örülüyor.

Yine de filmin bu derdini anlatmakla ilgili ciddi bir sorunu var. Diyelim ki Rıza Bey, tüm kötülüklerin 'babası'; bir ebeveyn olarak evlatlarının sevgi ve yakınlık gereksinimini karşılayamıyor. Fakat filmin anlatısı açısından baktığımızdan bu, bir ön kabul olmanın ötesine geçemiyor çünkü filmde herkes pasif agresif bir tutum içinde. Kardeşler arasında adı konmamış bir rekabet duygusu var ancak olay örgüsü içinde somut bir karşılığın rastlanmıyor zira baba ile neredeyse iletişim bile kurmuyorlar. Hal böyle olunca Rıza Bey'e atfedilen 'baba tahakkümü', eşinin ve çocuklarının da pekala yaşamın gerçekliğinden kaçış planlarının teminatı olarak inşa edilmiş gibi duruyor. Dolayısıyla filmin, bütün sorumluluğu babanın üzerine yıkıp, buradan bir mağduriyet öyküsü yaratma kolaycılığına kaçması, neresinden bakarsanız bakın **Yeltan**'ın vebali...

3+1 / TERASLI / EMLAKÇIDAN

Özgür Erdi Akbaba

*El Invierno (Kış)***Yönetmen:** Emilliano Torres**Senaryo:** Emilliano Torres, Marcelo Chaparro**Görüntü Yönetmeni:** Ramiro Civita**Kurgu:** Alejandro Brodersohn**Oyuncular:** Alejandro Sieveking, Cristian Salguero, Adrian Fondari, Pablo Cedron

2016 / 95' / Arjantin

Bir evimiz olsun isteriz. İki oda, bir salon yeter ama dur dur, üç artı bir olsa daha rahat yaşarız. “Bir de teraslı olursa tadından yenmez” der, eskiler. Peki; Jara, 3+1 teraslı bir evi emlakçıdan alabilir mi?

Arjantin ve Şili'nin güneyinde bulunan Patagonya'nın filmin çekildiği Arjantin tarafında koyun çiftlikleri meşhurdur; ancak 1980'lerden sonra çıkan kriz ile koyunların derilerini kullanmak için çiftlikleri birçok uluslararası moda şirketi satın almıştır. Patagonya'nın Arjantin tarafında geçen hikaye heyecanlandırıcı, çünkü Güney Amerika sanatı kendi içinde eşsiz bir güzelliğe sahip. Ayrıca filmin yönetmeni **Emilliano Torres**'in ilk filmi olmasından dolayı yeni dokunuşlar izleme umuduyla film başladı.

Arjantin denince akla özellikle son yıllarda yükselen *steakhouse* zincirlerinin arttırdığı et sektörü gelir. Kuzu ve koyunların bakıldığı bu çiftlikte de atlı işçiler, çobanlık yapacak ve hayvanların temizliği ile bakımını üstlenecektir. Bu görev için bir grup işçi mini kamyonetin arkasında çiftliğe getirilir. Çiftliğin uzun yıllardır sorumlusu olan Evans (**Alejandro Sieveking**) onları karşılar. Çiftliğin şoförü Contratista (**Adrian Fondari**) işçileri tanıtır, Evans ise işçilere konuşma yapar ve böylece modern kölelik başlar. Çalışma sabah beşte başlar, akşam beşte biter.



Çiftlik 1

Şarap, parti ve kavga yasaktır. Evans, “*Ben kovmadan kimse buradan ayırlamaz.*” diyerek konuşmasını bitirir. İş başlar. İşe yeni başlayan, yatağı bile olmayan Jara’ya Contratista’nın tabiriyle “*geri alınmak üzere ücretsiz*” yer yatağı verilir. Yoğun mesai, çiftlikteki ilk saatlerde başlar. Filmin mekanları ve karakterleri tanıttığı giriş sekanslarında görselliği dikkati çeker. Sonucunda, **Ramiro Civita** başta San Sebastian Film Festivali’nde olmak üzere birkaç festivalden en iyi sinematografi ödülünü alır.



Çiftlik 2

Çiftlik sorumlusu Evans seksenli yaşlarda bir karakterdir. Evans yaş ve mevkî ukalalığıyla acemi işçiye nereli olduğunu sorar. Aldığı cevaptan sonra acemi işçi Jara'ya (**Cristian Salguero**) memleketinin adı -Corrientes- ile hitap eder. Evans'ın çiftlikte sigara içmek ve alkol kullanmaktan başka yaptığı tek fiziksel iş, köpeklere yemek vermek ve iş saatlerinde işçileri yakından takip etmekten ibarettir. Evans'ın yaşı, hali ve tavrını daha net ortaya koyan olay ise işçilerin mesaiden sonra geceleyin müzik dinledikleri ve sohbet ettikleri sırada Evans'ın sestem rahatsız olup sarhoş bir halde silahıyla havaya ateş açarak susturmaya çalışmasıdır. Bu anlamsız hareketi, Evans'ın ne boyuta geldiğini gösterir.

Evans kontrolü elden bırakırken bir talip çıkıyor kendiliğinden ve bu, filmin en iyi detayı. Contratista işçilerden Jara'nın ne kadar çalışkan olduğunu dile getirir, ancak Evans'tan gelen "*Çok genç.*" cevabı izleyiciyi şaşırtmaz.

Şiddetli yağmurun neden olduğu kötü hava koşulları sebebiyle çalışmayan işçiler için Evans'ın Contratista'ya alkol ve kadın önerisinde bulunması ve sonrasında eğlence sırasında yönetim boşluğundan çıkan kavgaya Evans'ın değil, acemi işçi Jara'nın müdahale etmesi ile patron Evans'la görüşmek ister. Çiftlik sahibi Encargado'nun (**Pablo Cedron**) yurtdışından iki misafiri vardır. Misafirlik süresince çiftlikte konaklayan ve özel ilgi gösterilen kişilerin çiftliğe talip olduğu ortaya çıkar. Bu da yeni bir düzen getirecektir. İşte bu yüzden Encargado tarafından Evans'a 'artık birlikte değiliz' konuşması yapılır.

Evans için yeni bir hayat başlar, ancak ortada başka düşünceler de vardır: silahını çenesinin altına dayamak ve hayatını sonlandırmak gibi... Anlaşılan o ki Evans kendisine bir son belirlemiş olsa da tecrübesini ukalalığa çevirmesi ile intiharı gerçekleştiremez ve yeni hayatına doğru eşyalarıyla beraber yola çıkar. Yönetmen derine inerek sadece Evans karakterine boyut verme niyetinde, ancak senaryonun birçok kısmının aynı bağlamda olduğu söylenemez. Yönetmen **Emiliano Torres** karakterleri zenginleştirme konusunda filmi zayıf bırakmıştır.

Evans'ın yerine getirilen Jara ise çoktan gözde olmuştur ve artık çiftlik sorumlusudur. Evans ise yeni hayatında da her zamanki gibi sessizdir. Adres arayışı içindedir ve bu adres arayışının sonu bir eve dayanır. Evde kendisine ikram edilen içeceklerle birlikte oğlu yaşında bir adamla sohbet ederken evin içinde şaşkın bakışlar atan küçük bir erkek çocuğu vardır. Evans'a gelen bir soru da karakterini açığa çıkarır: "*İşler nasıl?*" diye sorulur, Evans da "*Birkaç gün boşluğum vardı, buradayım.*" cevabını verir. Hemen ardından evin kapısı açılır ve bir kadın girer. İşte burada

duralım, olaylara sık sık yüzeysel yaklaşılması sebebiyle karakterlerin hayatlarına yorumsuz kalmamız, filmi sekteye uğratan bir unsura dönüşür. Evans'ın kızı olduğunu düşündüğüm kadın ile -kim olduğu hakkında bir emare yok- aralarının iyi olmadığı kesin. Son sözleri haricinde göz göze gelmezler ve kadın balık temizlerken Evans'a "Gelip görmüş oldun." diyerek kibarca gitmesini ister. Evans gider, ancak tazminatının büyük kısmını yemek masasının üzerinde bırakır.



Evans'ın yalnızlığı

Evans ne yapacak? Yukarıdaki görselde de görüldüğü gibi Evans'ı biraz yalnız başına bırakalım, düşünsün. Ne yapacağını sonra göreceğiz.



Çiftlikte bir iş gününün sonu

Jara düzenini oturtmaktadır. Gündüz dolu dolu çalışır, gece küçük bir tahta parçasını yontarak at şekli vermeye çalışır. Jara gizemini korurken Arjantin Patagonya'sında Noel zamanıdır. Contratista işçilerle birlikte Noel alışverişinden sonra Jara'yı almaya çiftliğe döner ama Jara gelmek istemez, ısrarlar üzerine Jara, çiftliğe bakan birisi olsa daha iyi olur bahanesiyle Contratista'yı ikna eder.

Contratista Noel hediyesi olarak Jara'ya şarap bırakır. Jara, Noel'i tek başına geçirecek diye düşünürken saklandıkları yerden 10-11 yaşlarında bir erkek çocuğu ve karnı burnunda bir kadın çıkınca Jara'nın gizemi ve yalanı ortaya çıkar. Sorulduğunda olmadığını söylediği ailesi Noel'de Jara'nın yanındadır.

Noel kutlansın bitsin, Evans düşünmeye devam etsin. Filmin sinematografisinden bahsedelim. Birçok sahnede olağanüstü görseller olması bir yana, bu sahnelerin neredeyse hepsinin pastel renk bütünlüğüne sahip olması şaşırtıcı. Kimi sahneler iki renk olarak değil, renk curcunası içinde olmasına rağmen bu bütünlüğe oturtabilmesi, sinematografisini şaha kaldıran unsurlardan.

Noel kutlaması yapılır, ama Jara ve karısının huzurları çok yerinde olmadığı için Noel ikinci plandadır. Bunun sebebi, ayrı yaşamaları ve bir de karısının ikinci çocuğa hamile olmasıdır. Karısının çiftlikte birlikte yaşama isteğine Jara'nın olumsuz yanıtı gecikmez, çünkü Jara iş güvencesi hedefi içindedir. Jara boş zamanlarında elinden düşürmediği ağaçtan yontma oyuncak atı oğluna hediye etmiştir. Karısı ve oğlu Noel'den sonra gittiklerinde ağaç yontması atı, evde ayağı kırılmış halde bulur. Yönetmenin yontma atın üzerinden anlatmak istediğini izleyen sahnede görürüz. "Jara'nın bugününü ve yarınlarını anlayabiliyoruz, dününe gerek yok" yanlısına düşmüş **Emiliano Torres**. Aynı sorun Evans karakterinde de var: Dün yok. Senaryo yapılandırmasında, karakter derinliğinde katmanların olması gerektiğini düşününce buradaki başkarakterlerin eksikliği kolaylıkla anlaşılıyor.

Contratista, çiftliğe Jara yokken gelir. Jara maaşını sayarken eksik olduğunu dile getirir. Contratista ise "*Ben kendi komisyonumu aldım.*" diye cevap verir. Jara ise "*Böyle anlaşmamıştık.*" deyince Contratista "*Sen de ailenin Noel'i burada geçireceğini söylememiştin.*" diyerek Jara'nın başını öne eğdirir. Oyma at sağlamken sorun yoktur ama ayağı kırıldıktan hemen sonra Jara'nın yalanı ortaya çıkar.

Jara maaşından ailesine para gönderir, çiftliğe döndüğünde bacağı kırık yontma atı kırmızı bantla yapıştırır. Gece yarısı çiftlik ıssız ve sessizdir. Köpek havlaması yoğunlaştığı zaman bir sorun olduğu aşikardır, özellikle çiftlik çevresinde yırtıcı hayvanların olduğu gerçeğinin bilinciyle Jara harekete geçer. Evans'ın izleri kolay silinmeyecek gibidir, üç adam çiftliğe gelip Jara'ya kısırlaştırılmamış koç ya da damızlık erkek olup olmadığını ve Evans'ı sorar. Jara "*Yeni işçi başı benim.*" diye cevap verir. Adamlardan biri ise Evans'ın krallığını ilan ederek "*O bize hep bir şeyler verirdi.*" der. Bu olaydan sonra Jara tüfeğini ortaya çıkarır. Patagonya'ya kış gelmiştir. Zaten bahar aylarında bile sakin olan çiftliğe kış gelince Jara'nın bile yaşam belirtileri aza iner.



Jara koyunların takibinde

Elektrikler mi gitti acaba? Tam da televizyon karşısında keyifle yemeğini yerken hem de soğuk bir kış günü, gürül gürül yanan sobanın sıcaklığında... Jara bakmak için dışarı çıkar. Gece soğuk ve karanlık havada ne olduğunu anlayamaz ama sabah gerçek ortadadır: Elektrik panosundaki kablolar kesilmiştir. Jara artık silahsız dolaşmaz, köpeklere yemek götürürken bile silahını omzuna yaslar. Bu kez köpekler kulübesinde yoktur, yemek vaktinde yerlerinde olmayan köpekler soru işaretlerini arttırmaya başlar. Jara sakin hareket etmektedir ama atına biner ve çiftliğe yakın dağlarda omzuna astığı silahıyla iz peşine düşer.



Jara, dağda iz peşinde

Sonunda bir mağarada koyun derisi ve yaşam belirtisi olan eşyalar bulur. Artık ters giden bir şeyler olduğu kesin gözükmemektedir. Jara sakinliğini koruma niyetiyle döner ama yaşadığı evin halini görünce her şeyin kendi kontrolünden çıktığını anlar. Ev, Jara gibi yıkık dökük halde, darmadağındır. Evin kırılan penceresini bantlarla ve tahtalarla kapatır. Evin kapısının arkasında elinde silah, sırtında battaniye ile tenindeki soğuktan, zihnindeki kötü senaryolardan titrek halde sabahı eder.

Ortada gizli saklı kalmamıştır. Her şey, karla kaplı Patagonya gibi bembeyazdır ama Jara için ortalık kapkaradır. Sabah ahırını kontrole gittiğinde atını kanlar içinde görür. Mesaj açıktır. Eşyalarını toplar, çiftlik arabasına atlar. Jara çiftlikten ayrılırken uzaktan yolu gözleyen biri vardır. Tahminler masaya... Evans geri dönmüştür. Sadık dostları köpekleri de onun yanındadır.

Evans eve girer. Sobaya yakacak odunlarını atar, ısınır. Evi incelerken yontma atı eline alır ve bantlanan kırık bacağını oynatır. Yontma at bize yine yol gösterecek mi? Evans eski günlerdeki gibi uyanır, bahçesine çıkar. Meydan artık onundur, köpeğini karın üzerinde kanlar içinde hareketsiz biçimde görene kadar. Evans bir de üzerine silahın dipçiğiyle bir darbe alır. Tabii ki bu kişi Jara'dır. Jara eğilir ve Evans'ı kontrol etmek isterken Evans'ın müdahalesiyle üzerine düşer. Çiftlik savaşı başlar ama silah sesiyle erken biter.



Evans'ın kanamasını Jara kendi yatağının üzerinde durdurmaya çalışsa da bir işe yaramaz. Beyaz örtüyü kazarak Evans'ı gizlice toprağın altına gömer. Jara'nın önünde artık engel yoktur.

Patagonya'da kış biter, bahar gelir. Çalışmalar başlar. Jara üçüncü mevsimini görmüştür, amacı yaz mevsimini görüp kadroya girmektir. Bu isteğini Encargado'ya hatırlatsa da çiftliğin yeni sahiplerinin hayvancılık yapmaktan vazgeçmeleri yüzünden işinden olur. Jara iyi dilekler ile gönderilse de bomboş bir yolda otobüs bekleyerek sonrası meçhul olan hayatına geçer. Sonu Evans gibi olan yeni bir hayata başlamaktadır.

Filmin müziklerinin oldukça basite indirgendiğini söyleyebiliriz: Sade Türk kahvesi modunda ön plana çıkacak bir tat, sadece müziğin özü. Aynı sıradanlık, diyaloglarda da hissedilmekte: Oturdukları düzene uyum sağlasa da hiçbir özgünlük katmıyor. Filmde işçi sınıfının hayatı işlense de diyaloglar anlatılan hayata karşı duygusuz kalıyor. Filmin göstermek istediği realist bir yaklaşım olsa da kendini tekrar etmektedir. Dar çerçeveli bir öykü nedeniyle çok etkilendiğimi söyleyemeyeceğim. Sinematografisinin ne kadar iyi olduğunu tekrar hatırlatmalıyım. Kostüm ve mekan ilişkisi filme önemli katkılarda bulunmuş. İlk uzun metrajlı filmini çeken yönetmen **Emiliano Torres'in** deneyim kazanması için ilerlemesi gereken bir yol olduğunu söyleyebiliriz.

SARMAŞIK

M. Baki Demirtaş



Afrika'ya gitmekte olan Sarmaşık isimli dev yük gemisinin sahibi armatör, gemi limana girdiğinde iflasını açıklar. Gemiye yakıt sağlayan yakıtçı da mahkeme kararıyla gemiye haciz koydurduğu için, liman otoritesi uluslararası kanuna göre gemiyi direkt demirleme alanına gönderir. Bu ise geminin borcu ödenene kadar, belki aylarca, demirli kalması demektir. Liman otoritesi, geminin denize elverişliliğini kaybetmemesi için 6 kişi dışında (makine ve mutfaktan birer kişi, bir zabıt, iki usta gemici, bir gemici) tüm mürettebatın gemiyi terk etmesine izin verir. Film, işte bu altı kişinin yaklaşık iki ay boyunca, denizdeki bir yük gemisinde rehin kalmalarını ve bunun üzerlerindeki etkisini anlatır. Denizde, aylarca karaya hiç ayak basmadan, tükenen su ve gıdanın yanı sıra tükenen sabırların da yarattığı korku, delilik ve şiddetin bir sarmaşık gibi mürettebatı ve gemiyi sarmasını konu alır.

Sarmaşık, yönetmen **Tolga Karaçelik**'in baştaki bir ithaf yazısıyla açılır: “*Beni çıkardıkları tüm seferler adına S.T. Coleridge, Herman Melville, Joseph Conrad’a ithafen.*” der. Elbette bu üç yazarın seçimi rastlantı değildir; zira her üçü de, **S. T. Coleridge** *İhtiyar Denizci*, **Herman Melville** *Moby Dick*, **Joseph Conrad** da *Ölüm Seferi*'yle başta deniz olmak üzere, doğa karşısında çaresiz kalan insanın korku ve kahramanlık arasında gidip gelen öyküsünü anlatan eserler yazmışlardır. Yönetmen **Tolga Karaçelik** de bu eserlerin ruhundan esinlenerek **Sarmaşık**'ın senaryosunu oluşturmuş ve doğanın, denizin insan üzerindeki etkilerini yansıtmıştır beyazperdeye. Üstelik üç bölüme ayırdığı filmde, her bölüm geçişinde **Coleridge**'in *İhtiyar Denizci* eserinden alınmış ve bölümün ruhunu yansıtan bir pasaj olması da aynı paralelliği gösterir bize. Filmin üç bölüme ayrılmış olması da belki üç yazara karşılık gelmekte ve her yazar için bir bölüm ayrılmaktadır. Aslında sadece üç yazarın adı bile, insanın, özellikle doğa kaynaklı (deniz) bir dış etkiyle gittikçe artan kendi iç çekişmelerinin dışa yansımalarını anlatan bir dram seyredeceğimizi göstermektedir.

Hemen ardından, armatörün iflasından sonra gemide kalacak olan altı kişinin birer prologunu sunarak devam eder yönetmen. Bu prologda adamların gemiye gelmeden önce yaptıkları son edimleri görürüz. Bu sahnelerin ortak özelliği bize, daha sonra çok yakından tanıyacağımız gemicileri tanıtmalarının yanı sıra kameranın kendilerine odaklandığı birkaç saniyenin sonunda birden bakışlarını kameraya çevirerek seyirciye doğru bakmalarıdır. Normalde filmin kendi gerçekliğini zedeleyici bir unsur olan “kameraya bakma” eylemi, burada tam tersi bir şekilde bizi ürkütme derecesinde rahatsız ederek “rahatsız edici” bir filmle karşı karşıya olduğumuzu daha başında gösterir. Bu anlık bakış atmalar, karakterlerin aslında “sizin beni seyrettiğiniz kadar ben de sizin varlığınızdaki haberdarım ve sizden biriyim” deme şeklindedir ve sahnelerde içinde buldukları durumlar da kendi tercihimizle veya zoraki olarak herhangi birimizin de rahatlıkla içinde bulunabileceği durumlardır. Ancak bu prologun sonunda yedinci olarak bir de Osmanlı dönemi mezarlığı gösterilir. Daha sonra gemide baş başa kalacak olan altı kişiye veya bütün gemi mürettebatına bakıldığında fiziksel olarak bu Osmanlı mezarlığının bir karşılığı yoktur. Çünkü mezarlık ölümü simgelemekle birlikte, gemide kalması için seçilen altı kişi arasında baş gösterecek olan korku, endişe, hapsolmuşlük ve iktidar hırsı gibi duyguların onları götüreceği tek nokta vardır: Ölüm. Bu açıdan bakıldığında prologda gösterilen mezarlık, aslında filmin başından itibaren gemide kol gezen metafizik bir unsur olan ölümü simgeler. O da altı kişiyle birlikte bu yolculuktaki baş rolü paylaşmaktadır.



Filmin, başta ithaf yapılan üç yazara istinaden üç bölüme ayrıldığını ve her bölüm geçişinde bu yazarlardan biri olan **Coleridge**'in *İhtiyar Denizci* şiirinden bir alıntı yapıldığını belirtmiştik. Bu alıntılar da her bölümdeki insanlık durumlarına gönderme yapmaktadır. Birinci bölümde “*Direkler eğik, burnumuz batmış suya;/ İnsan düşmanın sillesinden kaçır ya/ Soluğunu ensesinde duya duya/ Ve koşar başını hiç kaldırmadan,/ Gemi öyle koştu, rüzgar öyle coştı;/ Kaçtık güneye hiç durmadan.*” dizeleri karşılar bizi. Bu, filmdeki yolculuğun başlangıcıdır. Kapısında badıgardlık yaptığı pavyondan kovulan Kürt, dolandırdığı mahalleli tarafından tekme-tokat acımasızca dövülen Cenk ve “karışık işlerden” kaçan Alper bu aşamada dahil olurlar gemi mürettebatına. Daha sonra gemide kalacak olan altı kişiden üçünü oluşturan bu grup, biraz da içinde buldukları sosyal yaşamdan, şartlardan kaçmaktadırlar. Diğer taraftan, mutfakçı Nadir ve “dinci” (filmde özellikle bu tabir kullanılır) İsmail ile diğer mürettebat geçim derdinde ve meslek sahibi karakterler olarak gemide yer alırlar. Kaptan Beybaba ise gemideki iktidarın sahibidir, tıpkı içinde yaşadığımız toplum gibi sınıfsal bir sistemin hakim olduğu mürettebatı ast-üst ilişkisi içinde idare eder ve kendi fildişi kamarasında, mürettebattan izole bir şekilde her gece rakı içerek zaman geçirir. Filmin proloğundaki o kısa anda bile Beybaba bir meyhanede tek başına kafa çekerken görülür ve bu da onun yalnızlığına, iç sıkıntısına dikkatimizi çeker. Kürt, Cenk, Alper, Nadir, İsmail ve Beybaba bu şekilde bir araya gelirler; yolculukları, kaçışları ve savaşları bu şekilde başlar. Her biri kendi payına düşeni yaşar.

İkinci bölüm **Coleridge**'in “*Birden rüzgar dindi, tüm yelkenler indi/ Yoğun bir hüznün çöktü her şeye,/ Ağırlığı hissettik, rastgele sözler ettik/ Sırf denizin sessizliği bozulsun diye.*” dizeleriyle başlar. “Fırtınadan önceki sessizliği” çağırıştırır bu sözler bize. Mısır yakınlarında Sarmaşık'ın sahibi armatör iflasını açıklar ve liman

otoritesi de yakıtının gemiye koyduğu haciz kalkana kadar gemiyi demirleme alanına yönlendirir. Geminin denize elverişliliğini sağlayacak altı kişi dışında bütün mürettebatı da tahliye eder. Bu altı kişi gemideki haciz kalkana kadar, belirsiz bir süre için denizin ortasında demirlemiş gemide kalacaklardır ve herhangi bir sebeple de gemiyi terk etmeleri yasaktır. İşte bu nokta tam olarak fırtınadan önceki sessizliktir. Zaten çoğu kaçacak bir şeyleri olduğu için gemiye binen adamlar için başta bu esaret eğlenceli gibidir. Özellikle serseri ruhlu Cenk ve Alper olaya bir tatil edasıyla yaklaşırlar. Ancak denizin ortasındaki gemide günler, haftalar, aylar geçmeye başladıkça ve erzak azaldıkça tek mekanda sıkışıp kalmış olmanın psikolojik etkileri de görülmeye başlar. İnsanların bilinçaltlarına gömdükleri kişilikleri ve korkuları su yüzüne çıkar, en ufak kıvılcımda birbirilerine karşı tahammülsüz bir şiddet uygulamaya başlarlar, ast-üst ilişkisi kalmaz. Beybaba tamamen mürettebatla ilişkisini keser ama her şey yolundaymış gibi davranıp görmezden gelir gemide olanları. Kürt ortadan kaybolur!



Yine **Coleridge**'in *“Nasıl ıssız bir yolda yürürken birisi/ Adımlarını korku ve dehşetle atar/ Ve dönüp ardına baktıktan sonra/ Çevirip de başını bakmazsa tekrar/ Çünkü bilirse bir adım gerisinde/ Kendisini izleyen bir şeytan var.”* dizeleriyle başlayan üçüncü bölümde, Sarmaşık artık fırtınalı bir havada palamarından kurtulmuş gemi gibi içindeki mürettebatın ruhlarını oradan oraya savurmaya başlar. Cenk, dinci İsmail, Nadir ve Beybaba'yla ipleri tamamen koparmış ve gemide tek kişilik bir isyan çıkartmıştır. Onun satyres ruhu ve kontrolsüz davranışları gemideki gerginliği daha da arttırarak altı kişinin birbirinden korkar hale gelmesine sebep olur. Bu sırada başından yaralanan ve öldü sandığımız İsmail'in kafasındaki yaradan çıkan bir sarmaşık tüm gemiyi kaplamaya başlar.

Gemiyi kaplayan sadece sarmaşık da değildir, milyonlarca salyangoz da güvertede deliliğin sınırlarında dolaşan Cenk'in etrafını sarar. Son bölüm, gemide rehin kalan altı kişinin "kendisini izleyen şeytan"ıyla yüzleşmesidir aslında. Sabahın ilk ışıklarıyla aydınlanan gemide, her şey normale döner birden. Öldüğünü sandığımız İsmail başı sarılı olarak yatağında yatar, ayakucunda bileklerini kesen Nadir vardır. Kayıp olan Kürt güvertedeki bir babanın üzerinde oturmaktadır. Beybaba telefonda armatöre yardım etmesi için yalvarmaktadır. Alper yatağında yatarken, Cenk de güvertede rahatsız edici bir sakinlikle oturmakta ve elindeki demir parçasını güvertenin demirine vurmaktadır. Sarmaşık hala oradadır; geminin her yerinde. Film bu şekilde kapanır.

Sarmaşık, film olarak neredeyse referans aldığı yazarların eserlerinin derinliğine sahip bir yapıdadır. Sadece sinemanın değil, edebiyatın da çeşitli türlerini bünyesinde barındırır. Özellikle finaldeki sarmaşığın gemiyi sarması, milyonlarca salyangozun gemiyi istila etmesi, kafası yarılan ve bileklerini kesen adamların hiçbir şey olmamış gibi yaşamaya devam etmeleri ya da kayıp olan adamın ortaya çıkması gibi, o uzun delilik gecesinin sabahında her şeyin normale dönmesi Latin Amerika edebiyatında ortaya çıkan büyümlü gerçekçilik (en basit tabirle gerçeküstü olayların gerçek gibi muamele görmesi) akımının etkileridir.

Yönetmenin insan ruhunun çözümlemesini yaptığı filmde mekan olarak bir gemiyi tercih etmesi, denizin insan ruhunun hislerine karşılık gelen halleri olmasındandır. Deniz de havanın durumuna göre bir insan gibi öfkeli, kızgın, sakin, neşeli olabilmekte ve onun bu durumu, üzerindeki insana da yansımaktadır. Ayrıca insana sonsuzluk hissini yaşatmasıyla, onun doğa karşısındaki küçüklüğünü ve çaresizliğini hissetmesini de sağlar. Nitekim "gemi" filmde tam da insan ruhunu temsil eder. Finalde gemiyi kaplayan sarmaşık da gemide sıkışıp kalan mürettebatın yavaş yavaş ruhunu ele geçiren korku, endişe, delilik ve şiddetin dışı vurumudur. Bir şiddet eylemi sonucu İsmail'in kafasından çıkmaya başlayan sarmaşık bütün gemiyi sarar. İsmail'in kafasından kök salması ise, gemideki klostrofobi, sıkışıp kalmışlık ve çaresizliğin sonucu ortaya çıkan korku ve endişelerin kaynağının da aslında mürettebatın zihinleri olmasından dolayıdır. Sonuçta zihinlerinin yarattığı korku bir sarmaşık gibi ruhlarını sarar. Diğer taraftan yaşadığı korku ve deliliğe dayanamayan Nadir de usturayla bileklerini keser, ama kan yerine yine sarmaşık fişkirir bileklerinden. Çünkü zihninin ürettiği korku, endişe ve delilik damarlarından ilerleyerek tüm bedenini kaplamıştır. Bu noktada

finalde gemiyi kaplayan milyonlarca salyangoz da manidardır. Aslında salyangozlar filmin daha epiloğundan itibaren Cenk'in içinde yer aldığı her sahnede karşımıza çıkarlar. Epilogda, dayak yedikten sonra Cenk yerde yatarken gözleri önünden bir salyangoz geçer. Daha sonra geminin salonunda otururken bu sefer birkaç tane salyangoz duvarda görülür ve her seferinde salyangozların sayısı artarak finale kadar devam eder. Cenk'le birlikte görüldükleri her sahnede salyangozların sayısının artması biraz da Cenk'in her seferinde deliliğinin, öfkesinin artmasıyla ilgilidir. Zira finalde deliliği ve öfkesi tavan yapan Cenk'in etrafı milyonlarca salyangozla çevrilidir. Buradan da salyangozların Cenk'in iç dünyasını yansıttığını; onun kalabalık içindeki yalnızlığını/ tek başlılığını, içindeki binlerce farklı duygu ve kişiliği aynı anda yaşadığını ve bunlarla adı gibi "savaş" içerisinde olduğunu anlıyoruz. Diğer taraftan gemideki kolektif bir sanrı olarak karşımıza çıkan sarmaşık herkes tarafından görülebilirken salyangozlar bireysel bir sanrı olarak sadece Cenk tarafından görülürler. Bireysel bir sanrı olmalarına karşın güvertedeki milyonlarca salyangozun çokluklarına rağmen birbirleriyle hiçbir iletişimsel bağlantılarının olmaması, çaresizce ve sonsuz bir yavaşlıkla hareket etmeleri yine de gemi mürettebatını hatırlatmaktadır bize. Özellikle finalde artık birbirleriyle iletişimlerini tamamen koparmış, çaresizce oradan oraya koşturdukları düşünüldüğünde.



Diğer taraftan bir şiddet eylemi sonucu İsmail'in yarılan kafasından fişkıran sarmaşık ve bununla paralel olarak mürettebatın zihinlerindeki bütün korku ve endişelerin serbest kalması, **Darren Aronofsky**'nin *Pi* filminin sonundaki alegorik anlatımı hatırlatır bize. *Pi*'nin kahramanı Maximillian Cohen film boyunca yaşadığı gerilimi ve deliliğini, finalde kafasına dayadığı bir matkapla çözer. Delinen

kafatasından kanlar fışkırır. Sonraki sahnede sapasağlam karşımıza çıkan Maximilian, bütün gerilimini atmış ve deliliğinden kurtulmuştur. Çünkü deliliğinin kaynağı olan zihnini boşaltmıştır. Aynı durum, Sarmaşık'ın mürettebatı için de geçerlidir. İsmail'in kafasından ve Nadir'in bileklerinden fışkıran sarmaşık, hepsinin korkularının, aşırı duygularının boşalmasıdır aslında. Sarmaşık gemiyi kapladıkça onların aşırılıkları azalır. Nitekim o gecenin sabahında her şey normale döner. Hepsi sakinleşmiş ve öldü sanılan İsmail kafası sarılı yatağında uzanmaktayken, Nadir de sapasağlam bir vaziyette ayakucunda oturmaktadır.



Aslında filmde olan biteni ya da mürettebatın nasıl ve neden bu hale geldiğini daha kolay anlamamızı sağlayacak çok önemli bir nokta yer alır. Geminin yemek salonunda bulunan ve filmde birkaç defa kadraja giren beyaz tahtaya birisi tarafından İngilizce “*God is God / Tanrı tanrıdır*” yazılmıştır. Bu söz veya alıntı, bir kez daha bize yönetmenin sahip olduğu edebi derinliği filmine yansıttığını göstermektedir. ‘*God is God*’, Slovenyalı ünlü rock grubu **Laibach**'ın ***Jesus Christ Super Stars*** isimli albümünde yer alan bir parçanın adıdır. Parçanın sözlerine bakıldığında ise neredeyse filmin senaryosunun şiirsel hali olduğu görülmekle birlikte filmdeki gemide yaşanan ruhsal durumları yansıtır: “*Tanrı Tanrıdır/ Gökyüzünde cehennemi açıkça göreceksin/ Karanlığı göreceksin/ İyiliği ve şeytanlığı göreceksin/ Şehir duvarlarının parçalanmasını ve gökdelenlerin yıkılışını göreceksin/ Tanrı tanrıdır/ Tanrı tanrıdır/ Tanrı/ Yaşamın ve ölümün efendisini göreceksin/ Cehennemdeki cenneti göreceksin/ Işıktan gözlerin kör olacak/ Karanlığı göreceksin/ Tanrı tanrıdır/ Tanrı tanrıdır/ Tanrı/ Duvarların parçalanışını göreceksin/ Duvarlar acılardan meydana geldi/ Ve üzerinde insanlığın haykırıları vardı/ Bir ses duyuyorum diyor ki;/ Ben alfa ve omega'yım/ Başlangıç ve son'um/*

İlk'im ve sonuncu'suyum/ Tanrı tanrıdır/ Tanrı tanrıdır/ Tanrı/ Cehennemi göreceksin/ Şeytanı göreceksin/ Karanlığı göreceksin/ Acıyı göreceksin/ Ölümü göreceksin/ Tanrıyı göreceksin"¹ şeklindeki sözleriyle İncil'in Esinleme (*Revelation*) bölümüne gönderme yapan parça, aslında kıyameti / *Armageddon*'u tanımlamaktadır. Filmdeki gemi de en nihayetinde mürettebat için bir *Armageddon*'a dönüşmüştür; içlerindeki iyilik ve kötülük, cennet ve cehennem karşı karşıya gelmiş ve bir 'cenk'e tutuşmuşlardır. Özellikle şarkının "*Cehennemi göreceksin, kötülüğü göreceksin, karanlığı göreceksin, acıyı göreceksin, ölümü göreceksin, tanrıyı göreceksin*" şeklindeki son sözleri neredeyse filmin üçüncü bölümündeki ruhsal ve fiziksel durumları tam olarak karşılamaktadır. Ruhları kararmış ve içlerine kötülük hakim olmuşken acı içinde bir çıkış yolu (ışık) aramaktadırlar. Kafası yarılan ve öldüğünü sandığımız dinci İsmail'in tanrıyı görüp görmediği ise meçhuldür.

Filmde finale kadar yoğun bir gerçekçilik hakimdir. Hatta eski bir denizci inancı olarak bilinen "gemide kadın olması uğursuzluk getirir" düşüncesi, filmde de kendisini gösterir ve filmde bir tek kadın oyuncu yer almadığı gibi kadın olarak da sadece TV'deki haber spikerini görürüz. Bu anda bile kadın, bir seks objesi olmaktan kurtulamaz. Ancak "Sarmaşık" dahil, kaptanların gemilerine veya teknelerine verdikleri isimler genelde kadın isimleridir veya dişil isimlerdir. Bu da denizdeyken denizcilerin geride bıraktıkları sevgililerine, eşlerine veya çocuklarına duydukları özlemin bir ifadesidir. Diğer taraftan filmde, bir yük gemisinde geçmesinden dolayı sadece erkeklerin yer alması, kullanılan dilin de erkeksi olmasına sebep olmuş ve bir noktadan sonra filme sadece küfürlü bir konuşma dili hakim olmuştur. Ancak bu kadar erkeğin denizde seyreden bir gemiye toplandığını ve giderek artan gerilimi de düşünürsek, başka bir konuşma şekli beklemek de gerçek dışı olacaktır.

Filmdeki karakterlerin oluşturulmasında da yine ülke gerçekleri etken olmuş gibidir. Özellikle gemide son kalan altı kişi Türkiye profilini yansıtmaktadır. Adı gibi dili de olmayan ama sadece etnik kökenini belirten lakabıyla tanıdığımız

¹ "You shall see hell clear in the sky / You shall see darkness / You shall see good and evil / You shall see city walls crumble and towers fall / God is god / God is god / God / You shall see the lord of life and death / You shall see heaven in hell / You shall be blinded by light / You shall see darkness/ God is god / God is god / God / You shall see the walls crumble / Walls built of pain / And above the cries of man / Hear one voice saying: / I am alfa and omega / The begining and the end/ I am the first and / I am the last / God is god / God is god / God / You shall see hell / You shall see evil / You shall see darkness / You shall see sorrow / You shall see death / You shall see god"

'Kürt'; beş vakit namazındaki 'dinci' İsmail; iktidarı işine geldiği gibi kullanan 'iktidar sahibi' Beybaba; devletin gecekondusunu yıktığı 'gariban', saygılı Nadir; eski taksici şimdinin kamarotu Alper ve ne iş olsa yapan Adana Demirspor'lu, keş, lümpen Cenk. Hepsini bir arada en çok geminin yemek salonunda görürüz, salonun duvarında birer **Atatürk** portresi ve Türk bayrağı asılıdır. Dolayısıyla içindeki karakterlerle Türkiye'nin ufak bir modeli gibidir. Yine halkı birbirine düşüren yanlış anlamalar, küfürleşmeler, kavgalar buradaki Türk bayrağının altında yaşanır. Kendisini halktan soyutlayan iktidar sahibi (Beybaba), kavgaları en yüksekteki mevkisinden seyreder; duruma göre şerbet verir, olmadı gemiyi kurtarmak için armatöre yalvarmakta bir sakınca görmez. Düşünüldüğünde, bir gemi uluslararası hukuka göre bandırasını taşıdığı ülkenin toprağı sayılmaktadır ve Sarmaşık bir gemi olmanın ötesinde aynı zamanda Türkiye'dir de.

Filmin en tartışmalı noktalarından bir tanesi finalidir. Gerçekliğin kırılıp büyüğü bir atmosfere açıldığı ve deliliğin, şiddetin, korkunun zirveye ulaştığı gecenin sabahında, her şey normale döndükten sonra karakterlerini güvertede bırakarak bitir film. Evet, biraz yarım kalmış, biraz tamamlanmamış ya da bitmemiş gibi. Ancak, anlatılan hikayeye baktığımızda günlük hayattan seçilmiş her denizcinin yaşaması olası olan bir durumdur ve yaşadıkları insanlık hali ise başka vesilelerle bizim de yaşayabileceğimiz, belki de yaşadığımız, ruhsal durumları ve içsel çatışmaları yansıtmaktadır. Dolayısıyla, insanın bu savaşımı (cenki) hiç bitmez; kendisiyle savaşır, sistemle savaşır, kendisine karşı olanlarla savaşır. Finalde her şey normale dönerken sarmaşığın gemideki varlığını devam ettirmesi de bunu destekler niteliktedir. İnsanlar doğar, yaşlanır, ölür, ama yaşadığımız hayat devam eder, bir sonu yoktur. Hayat için kıyamet yoktur, ama bireyler için kıyamet her an her şartta kopabilir. Bu yüzden hayatın ve insan ruhunun bir yansıması olan gemide geçen film de bitmez. Bizim görmediğimiz bir boyutta devam eder sanki.



Filmde ustaca kullanılan unsurlardan bir tanesi de müziktir. Özellikle Cenk ve Alper'in filmin başlarında geminin başaltındaki sohbetleri sırasında Cenk'in cep telefonundan çaldığı **Cem Karaca** parçası **Deniz Üstü Köpürür**'ün kullanımı filmin sinematografisiyle de birleşince ortaya video-klip tadında bir sahne çıkmıştır. Önce Cenk'in söylemesinin arkasından gelen parça, yavaş yavaş yükselerek sahnenin önüne geçer. Ardından müzik eşliğinde diğer sahneye geçilerek tek tek mürettebatın kamaraları önünden geçeriz. Böylece hepsinin kamarasını görürüz ki aslında her biri içinde kalan gemicinin iç dünyasını ve kişiliğini yansıtmaktadır. Ardından gemicilerin günlük rutinlerinin de kısa bir özetiyle parça sona erer. Bu sekans, filmde çıkarıldığında bile tek başına izlenebilecek bir yapıdadır.

Filmin oyunculuklarında ise özellikle **Nadir Sarıbacak** adeta devleşmektedir. Deliliğin sınırlarında dolaşan "Cenk" karakterini ustaca canlandıran oyuncunun, **Martin Scorsese**'nin **Taxi Driver**'ındaki (1976) Travis karakterinin ünlü "ayna karşısında rol kesme" sahnesini, belki de **Robert de Niro**'dan çok daha iyi şekilde ortaya koyar. Beybaba'da **Osman Alkaş**, İsmail'de **Kadir Çermik**, Alper'de **Özgür Emre Yıldırım** ve Nadir'de de **Hakan Karsak** canlandırdıkları karakterler itibariyle hem seyirciye hem de meraklısına oyunculuk dersi vermektedirler.

Tolga Karaçelik'in hem yazıp hem yönettiği **Sarmaşık**, Türk sinemasının edebi ve sinemasal derinliği aynı potada eritmeyi başarabilen, toplumsal ve kültürel göndermeleriyle de öne çıkan ender filmlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Belki de sahip olduğu derinlikle, okyanusların en derin noktasıyla yarışabilecek olan **Sarmaşık**, Türk sinemasının en iyi örneklerinden bir tanesidir.

KOSMOS; VEYA İNSAN NEDİR Kİ

Abdi Cangı

"İki Kent Arasındayım, Biri Bilmiyor Beni, Öteki Artık Tanımıyor"¹

Lapa lapa yağan karın altında ağlayarak koşmakta ve kaçmaktadır bir adam. Kim bilir kimden, neyden, nereden ve nereye... Ama belli ki çaresizdir; dünyası ve hayalleri yıkılmış, mutsuz ve umutsuzdur. Fakat kar tepesinin ardında yeni ve huzurlu görünen bir kent ile karşılaşır. Sessiz ve durgun, bu karlı kent yeni bir umuttur o adam için ve yeni bir başlangıçtır belki. Gözyaşları diner. Çünkü yaşam devam eder yaşayanlar için.



"İnsan Dünyaya Fırlatılmış Bir Varlıktır"²

Battal bir yabancıdır; her yerde ve hepimiz gibi. Filmin başında da, sonunda da yabancıdır. Gelirken de, giderken de... Ki Battal'ın karlı ve soğuk kente ağlayarak gelişiyle gidişi, tıpa tıp aynıdır. Çünkü insan aynıdır ve bu dünya aynıdır. İnsan bu dünyada hep yabancıdır. Başka bir gezegenden, çıplak fırlatılmış gibidir. İnsan zayıftır, çünkü ölümlü olduğu gerçeğinden ve korkusundan bir türlü kurtulamaz. Yabancılaştığı için de acı çekmek ve mutsuz olmak onun belki de en doğal halidir.

¹ Bulantı, Jean Paul Sartre, Can Yayınları

² Varlık ve Zaman, Martin Heidegger, Agora Kitaplığı



"Ben Bir Hiçtim; Silinmeyen Bir Saydımlıktım"³

Battal kimdir? Bir kaçak mıdır? Hırlı mıdır, hırsız mıdır? Derviş midir, ermiş midir? Şifacı mıdır? Meczup mudur? Aylak bir tembel midir? Yoksa cinsellikle kafasını bozmuş alelade bir sapık mıdır? İyi midir, kötü müdür? Hem hepsidir, hem de hiçbiri. İnsan neyse Battal da odur. Anlamsız bir dünyada anlam aramak belki de insanın en derin çelişkisidir. Bu çelişkiyi daha da derinleştirip insanı dipsiz bir kuyuya hapseden ise bu anlamsız dünyaya fırlatılan insandan anlamlı bir şeyler yapmasını beklemektir. Bu paradoksun farkına varan anlamsızlaşır, yabancılaşır ve "hiç"leşir. İşte bunun için Battal hem herkeştir, hem de "hiç kimse".



"İnsan Önce Varlıktır"⁴

Özü, yani amacı sonra gelir. İnsan kendi özünü kendi yaratır. İnsan ne yaparsa odur. Battal bir kurtarıcıdır; Karlı kente gelen Battal'ın ilk yaptığı, nehirde boğulmakta olan bir çocuğu kurtarmaktır. Bunu kendi canını hiçe sayıp, azgın ve coşkulu nehir atlayarak yapar. Battal bir şifacıdır; Kronikleşen astımından dolayı sürekli öksüren terzinin ciğerindeki acıyı dindirir, ona nefes olur. Battal bir dosttur; Yalnızların, yaralıların dostu. Dostluk kendinden vermektir. Battal sevgi verendir! Sürgün kadın öğretmenin yalnızlığını paylaşır; onun bu karlı ve soğuk kentte üşüyen yüreğini ve bedenini sevgisiyle ısıtır. Battal bir mucizedir; sessizliğe

³ Sözcükler, Jean Paul Sartre, Can Yayınları

⁴ Varlık ve Hiçlik, Jean Paul Sartre, İthaki Yayınları

bürünen çocuğu konuşturur. Battal vicdandır; acı çeken sakat kadının ilacı olur. Battal halden anlayandır; kardeşlerinden kaçan, iftira ile suçlanan ve kimsenin dinlemediği adama inanır ve yardım eder. Velhasıl Battal iyidir; acı çekenin, hasta olanın, yalnız olanın, ihtiyacı olanın yanındadır. Bir hızır gibi yetişir düşene.



"Yabancılaşmanın Nedeni İnsanın Fiziki ve Ruhsal Dünyası Arasındaki Çelişkidir"⁵

Hegel'e göre bu çelişki, insanı mutsuz ve umutsuz kılar. Ahlakı bozulan insan tanrıdan uzaklaşmış ve yabancılaşmıştır. Mutlu olmanın tek yolu tekrar tanrıya yakınlaşmaktır. *"Allah insanı doğru yarattı ama onlar türlü düzenler aradılar ... Hakkın yerine kötülük var, adaletin yerine kötülük var..."* diyen Battal, **Hegel**'in bakış açısına yakın durur. İnsanlara iyilik yaparak, onları acılarından kurtararak ve mutlu ederek tanrıya yaklaşacağını ve tekrar özgürleşeceğini umar. Tüm çabası budur. Başarabilir mi? **Hegel** haklı mıdır?



⁵ Hukuk Felsefesinin Prensipleri, G. W. F. Hegel, Sosyal Yayınlar

***"Her Yanda Tertemiz, Gülümseyen Ama Gözleri Tükenmiş,
Boşalmış Yüzler"⁶***

Karlı Kent'in insanları da kendisi gibidir. Huzurlu ve güvenli akıyor gibi görünen rutin yaşamın arkasında tedirgin ve kaygılı insanların solgun yüzleri, tükenmiş gözleri, yorulmuş bedenleri vardır. Karlı Kent'in insanları mutsuzdur. Onlar da yabancıdır ve fakat bunun bilincinde değildirler. Battal ile farkları budur.

İstasyon bekçisi, kahveci, sürgün öğretmen, kasap, babaları ölen kardeşler, komutan, sakat kadın, konuşmayan çocuk, öksüren terzi, kahvedekiler, sınırların açılmasını istemeyenler.... Herkes durgun, suskun ve mutsuzdur.



İssız ve Yapayalnız !

Zaman durmuştur bu kentte. Kuledeki saatin akrep ve yelkovanı takılmıştır. Bu kentin merkezinde hep boş olan bir meydan ve bu meydanın ortasında tek başına duran atlı heykel vardır. Büyükbaş hayvanlar korkulu gözlerle ölümü beklemektedir bu kentte; aynı insanlar gibi ve tedirgindirler. Bu kentin daracık sokaklarında, kar üstünde paytak paytak birbiri ardı sıra yürüyen kazlar vardır.

Ezan sesleri, köpek ulumaları, karga gaklamaları, kişneyen atlar, askeri tatbikatın neden olduğu top ve savaş uçaklarının sesleri, nereden geldiği belli olmayan garip bir sinyal sesi, kentin ortasından geçen tren yolu ve trenin sesi, radyoda ecnebi şarkılar ve bir bandonun resmi tören marşı, Azeri oyun ezgileri.... Tüm bu sesler birbirine karışır bu kentte.....

⁶ Akıl Çağı: Özgürlük Yolları 1, Jean Paul Sartre, Can Yayınları

Bu kentin insanları mazbuttur. "*Hırsız uğursuz barınamaz.*" denir bu kent için. Ve uçsuz bucaksız kar, karanlık, ay, gökyüzü.... Battal'ı selamlayan kahvedeki bir amcanın dediği gibi: "*Bu kent tanrı misafirlerini sever. Bu kent mert insanları sever. Bu kent hikmetlidir. Bu kent allah kapısıdır. Kötülük çıksa da kök salmadan bozulur. Pisliği kar öldürür, su götürür...*" Bu kent tüm kentler gibidir aslında. İçindeki insanlar gibidir: İssız ve yapayalnız.



"Mülkiyet Hırsızlıktır"⁷

Hangisi daha büyük bir hırsızlıktır: Bir bankayı soymak mı, yoksa kurmak mı? **Bertholt Brecht**'e göre; bir bankayı soyan, bankayı kurandan daha masumdur. Anarşist kuramcı **Pierre Joseph Proudhon**'un sloganı ise iki kelimeyle her şeyi anlatır: "*Mülkiyet Hırsızlıktır!*" Battal'a gelince; o, ilkel komünal toplumun veya gelecekteki sınıfsız toplumun bir insanı gibi mülkiyeti reddeder. Para onun için değersizdir. Mülkiyeti reddettiği için hırsızlığı da bir kötülük olarak görmez, aksine meşru görür. Yaptığı eylem, çalmak değil almaktır. İhtiyacı olanı alır, fazlasını ihtiyacı olana verir. Doğada hayvanların yaptığı gibi.

⁷ Mülkiyet Nedir?, Pierre Joseph Proudhon, İş Bankası Kültür Yayınları



"İnsanın Üretimi Arttıkça, İnsanlığı Azalır. İnsan Ürettikçe Tükenir."⁸

Marks'a göre insan bu düzende emeğine, çalışma faaliyetine ve kendi ürettiğine yabancılaşır ve yabancılaşmanın temelinde asıl olarak bu vardır. İnsan kendine değil başkasına üretir ve ürettiğinin sahibi olamaz bir tür. Tersine, ürettiğinin esiri olur. İnsanın üretimi arttıkça, insanlığı azalır. İnsan ürettikçe tükenir. Emeğine yabancılaşan insan, çalışırken kendini onaylamaz, reddeder, rahat hissetmez, mutsuzdur, fiziksel ve zihinsel enerjisini özgürce geliştiremez, bedenini çürütür ve aklını iflas ettirir, gönüllü çalışmaz, zorla çalışır. Yabancılaşan insan çalışırken ve üretirken artık kendini gerçekleştiremez. Mutsuzdur. Battal bu yüzden kahvecinin çöplerini dökmez. Tembel olduğu için değil, emeğine yabancılaştığı ve mutsuz olduğu için çalışmayı reddeder. Şöyle der: *"Ben çalışmaya çoktan yüz çevirdim. Yüreğim, verdiğim emeğin karşılığı bir şey ummasın diye yüz çevirdim. Çünkü bütün emeğinden ve emek çeken yüreğinin çabalamasından insana ne fayda var bulamadım. Çünkü o zaman insanın günleri hep dert, emeği keder oluyor. Geceleri bile yüreği rahat etmiyor..."*



⁸ Yabancılaşma, Karl Marx, Can Yayınları

Yabancılaşmış İnsanın Yabancı Düşmanlığı !

Mutsuz olan insana mutsuzluğunun sebebi olarak yabancıları göstermek ve böylece mutsuzluğunun gerçek nedenini örtbas etmek eski bir hiledir. "*Yabancı uyumu bozar. Ahlakı, örfü bozar.*" denir filmin bir yerinde. Bu yabancı bazen Yahudi olur, bazen 'pis' Zenci, bazen 'karakafalı' Türk, bazen 'bölücü' Kürt, bazen sınırın karşı tarafındaki, ama hep öteki ve düşman! Battal'da yabancı ve ötekidir. Ve ilginçtir. Yabancılara düşman olanların ilk cümlesi hep "*Biz ashında falancılara karşı değiliz ama...*" ile başlar.



İnsan ve Hayvan !

Aristo'ya göre insan, düşünen bir hayvandan başka bir şey değildir. Battala göre de insan ve hayvan arasında bir fark yoktur. İnsan nasıl ölüyorsa, hayvan da öyle ölüyor. Battal ile sürgün kadın öğretmen arasında ahlak üzerine şöyle bir diyalog geçer:

- Size sarılmaya geldim.
- Sus.
- İnsana verilebilecek en büyük cezadır bu.
- Utanmaz adam. Bu yaşta kadını baştan çıkarmak. Çok utanıyorum.
- Vücudunuzun isteği, ruhunuzun da isteği değil mi?
- Değil. Senin dediğini hayvanlar yapıyor. Nerede kaldı insanın farkı?
- Bir fark yok ki.
- Sus. Ahlaksız yabani.

Marks'a göre insanın kendini en özgür hissettiği etkinlik, yeme, içme ve cinsellik gibi hayvansal faaliyetlerdir. İnsanın en insani işlevlerini yerine getirirken

kendisini bir hayvan gibi hissetmesi çelişki gibi görünür ve öyledir. Yabancılaşan insanda, hayvansal olan insani olana ve insani olan hayvansala dönüşür... Belki de bundan dolayı Kosmos ve Neptün hayvansı sesler çıkararak birbirleriyle anlaşır ve sevişir. Belki bu ses ve hareketlerle yabancılaştıkları doğaya ve özlerine geri döner ve özgürleşirler.



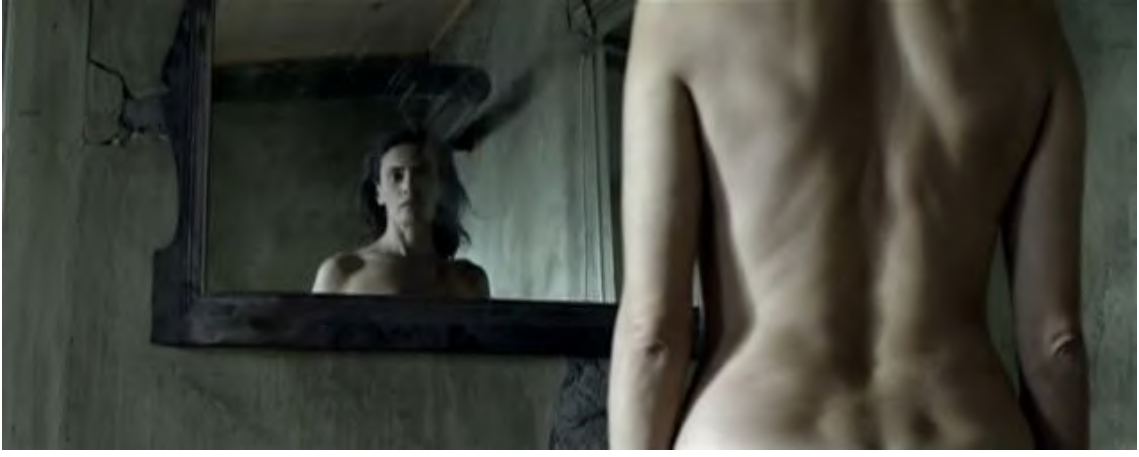
***"Yalnızca Gerçekten Ciddi Bir Tek Sorun Var: İntihar. Yaşamın Yaşanmaya Değip Değmediğini Düşünmek, Felsefenin Temel Sorusunu Yanıtlamaktır."*⁹**

Battal, **Albert Camus**'den daha iyimser ve ümitlidir. Yaşama daha fazla bağlıdır. Bir amacı olmalı insanın ona göre. Ölümden başka bir çare olmalı.

Herkesin başına her şey aynı şekilde geliyor. İyiyle kötünün, cömertle cömert olmayanın başına gelen şey aynı. İyi adam nasılsa, suç işleyen de öyle. Yemin edenle, yeminden korkan aynı birbiri gibi. Hayatta her şeyde bela şu ki; herkesin başına gelen şey aynı. Hem de insanoğlunun yüreği kötülükle dolu ve ömürleri devamınca yüreklerinde delilik var ve sonra ölümlere katılıyorlar. Çünkü bütün yaşayanlarla beraber olan için ümit var. Çünkü, sağ köpek, ölü aslandan iyi. Çünkü yaşayanlar biliyorlar ki ölecekler. Fakat ölümler bir şey bilmez. Ve onlar için bir ödül yok. Çünkü onların anılması unutulmuş.¹⁰

⁹ Sisifos Söyleni, Albert Camus, Can Yayınları

¹⁰ Sisifos Söyleni, Albert Camus, Can Yayınları



Battal'ın Yanılgısı !

Battal'ın çabası ve ümidi yetmez. Kimseyi mutlu edemez. Öğretmen kadın intihar eder. Konuşmayan çocuğun dili açılır ama sonra hastalanır ve ölür. Babasını öldürmekle suçlanan ve aslında masum olan köylü genç haksız yere tutuklanır. Sakat kız iyileşemez. Battal çare olamamıştır hiçbirine. Üstelik polis de peşindedir ve yine ağlayarak yollara düşer lapa lapa yağan karın altında. Yine kaçar. Bu kez biliriz kimden, neyden kaçtığını.... Yine çaresizdir; dünyası ve hayalleri yıkılmış, mutsuz ve umutsuzdur. Yenilmiştir yine. Yanılmıştır yine. Sanki film tekrar başa sarılmıştır ve Battal'ın yenilgisi tekerrür eder ve izleyici bir kez daha anlar ki bu yenilgi tüm insanların yenilgisidir ve hep tekrar edecektir.



Son Söz

Reha Erdem'in *Kosmos*'u; metaforlarla ustaca işlenmiş, işitsel ve görsel bir ağıttır. Bir iç yolculuktur. Bir felsefe okumasıdır. Biraz **Heidegger**, biraz **Sartre**, biraz **Camus**, biraz **Brecht**, biraz **Proudhon**, epey bir **Hegel** ve elbette **Karl Marks**'tır. Ve son sözü **Marks** söyler:

Yabancılaşma mutlaktır. Kaçılmaz ondan. Kapitalizm ve sömürü var oldukça yabancılaşma olacaktır. Özel mülkiyetçiliğin ve sınıfların yok olmasıyla insan tekrar özüne dönecek ve özgürleşecektir. Umut vardır. İnsanın ve insanlığın umudu, umutsuzluğunun içinde saklıdır. Kosmos bir umuttur aynı zamanda.¹¹

¹¹ Yabancılaşma, Karl Marx, Can Yayınları

BÜTÜNDEN BİR PARÇA: KARAGÖZLÜM

Oğuzhan Dursun

Küreselleşmenin getirmiş olduğu yoğun etkileşim, toplumsal kodlardan endüstriyel yapılanmalara kadar hemen her şeyin üzerinde etkili oldu. Sinema da bundan nasibini fazlasıyla aldı. Bu noktada, bir sentez sineması olarak “Yeşilçam” da gerek bu küresel etki alanından, gerek ülke şartlarından ve gerekse kendi geleneğinden etkilenerek vücuda geldi. Bu metinde, tam da bu etki alanını göstermek için *Karagözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970) filmi ele alınacak. Böylece tümünden gelim yöntemiyle filmi daha anlaşılır kılmak ve vücut bulduğu atmosferi olabildiğince geniş tutarak daha isabetli bir yoruma kavuşmak amaçlandı.

Girizgah

1920’lerin sonlarında küresel pazardaki hakimiyetini artık açıkça deklare eden Hollywood, kendi film yapısını (yani kurmaca olan, sonu belli, güçlü bir erkek karakter tarafından ilerleyen öykü yapısını) adeta bir norm haline getirdi.¹ Birçok ulusal film üreticisi de bu yapıyı alıp ufak değişikliklerle uyguladı.² Buna rağmen, birçoğu evrensel ile yerel arasında mekik dokuyarak kendi özgümlükleri içinde bunu yeniden yorumladı. Bu noktada, **Stephen Crofts**, “*Ulusal sinemaların ulusal karakteri yansıtan kendilerine özgü özellikler taşıdığını*” söyler.³ **Thomas Elsaesser**’in *ImpersoNation*⁴ (ulusal temsil, ulusal karakterizasyon) yahut

¹ Crofts, Stephen. 1993. *Reconceptualising National Cinema/s*. The Quarterly Review of Film and Video, vol. 14, no. 3, New York: Routledge. Sf.: 49-67

² Crofts, Stephen. A.g.e. sf.: 49-67

³ Crofts, Stephen. A.g.e. sf.: 49-67

⁴ Elsaesser, Thomas. *ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries*. European Cinema: Face to Face with Hollywood, 2005, sf.: 57-81.

Higson'un *Otherness*⁵ (başkalık) şeklinde kavramsallaştırdığı mesele tam da bununla ilgilidir. Yeşilçam da işte bu şemsiye altında değerlendirilmelidir.

Sanat sineması nasıl Avrupa'da Hollywood'a karşı bir reaksiyon olarak doğduysa Yeşilçam da benzer bir karşı koyuşun ürünüydü.⁶ Fakat hakim konvansiyonlardan da tamamen kopmamıştı. Yerli, popüler, Hollywood'u model alan, üretici, star sistemine dayalı kapitalist üretim tarzı, üretim-dağıtım-gösterim ağı olan bir sinemaydı.⁷ Neredeyse tüm gücünü melodram geleneğinden alan Yeşilçam'ın özgünlüğü ise hibrit yapısında yatıyordu. *Domu' Al-hubb*'dan (**Muhammed Karim**, 1936) Mısır filmlerinin gösteriminin yasaklandığı 1948 yılına kadar melodramların yoğun bir şekilde izlenmesi 50'lerden sonra ortaya çıkacak olan Yeşilçam için bir dönüm noktası oldu.⁸ Öte yandan erken Cumhuriyetin politikaları ve siyasi ortam yerli filmlerin gösterim havzasını domine ettiği 1960-1975 arasındaki dönemde dahi etkisini gösterdi. Yeşilçam, Hollywood etkisi, devlet politikaları ve sosyo-politik ve ekonomik şartlar altında gelişti.

Yeşilçam'ı Yeşilçam Yapan Atmosfer

Çatışma üzerine kurulu olan melodram, geleneksel ve modernin bir arada var olduğu bir anlatı yapısına sırt dayar.⁹ Yeşilçam melodramında bu çatışma köy-kent ikiliği, Batılı-Doğulu dikotomisi olarak kendini gösterir.¹⁰ Zaten bu sinema sekülerleşme, Batılılaşma, bireycilik gibi pozitivist cumhuriyet reformlarının yarattığı boşluğu dolduran bir unsur olarak ortaya çıktı.¹¹ Melodramdaki nostaljik arzu, geriye dönüş şeklinde ele alınır. Ana karakterlerin hikaye sonunda o masumiyet alanına tekrar dönerek mutlu sona kavuşması bundandır.¹²

⁵ Higson, Andrew. *The limiting Imagination of National Cinema*. Cinema and Nation. 2000.

⁶ Erdoğan, Nezi. *Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965-1975*. Screen. 39: 3, 1998, sf.: 259-271.

⁷ Erdoğan, A.g.e, sf.: 259-271.

⁸ Gürata, Ahmet. *Türkiye'de Mısır Sineması*. 2000.

⁹ Arslan, Savaş. *Cinema in Turkey: A New Critical History*. 2011

¹⁰ Erdoğan, A.g.e, sf.: 259-271.

¹¹ Arslan, A.g.e. 2011

¹² Williams, Linda. 1998. "Melodrama Revisited", içinde *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Ed. N. Browne, Berkeley: University of California Press.

Yeşilçam melodramının tipik formülasyonunu **Nezih Erdoğan** şu şekilde belirtiyor: “Erkek, kızla tanışır. Bir araya gelirler, ayrılırlar, tekrar bir araya gelirler”.¹³ Erkek ve kadın arasındaki bu ilişki, iyi-kötü çatışması etrafında kurulan klasik anlatıyı doğurur.¹⁴ İşte bu modern ve geleneksel öğelerin çatışması, kadın figürü üzerinden sembolize edilir.

Bu geleneğe göre kadın, yozlaşmanın da sembolüdür.¹⁵ Olumsuzlanan kadın karakterin aşırı-Batılılaşması; gösteriş, makyaj, mücevher vs. ile temsil edilir.¹⁶ Övülen kadın karakter ise, 30’ların edebiyatında ortaya çıkan yoldaş-kadın gibi kendini feda eden, cinselliğiyle ön planda olmayan tiptir.¹⁷ Bu öyle bir kadındır ki **Bülent Oran**’ın 1973’teki bir söyleşisinden alıntıyla, “Sadece bir adamı sever. Sadece bir adamla ilişki kurar. Kimse ona dokunamaz. Eğer bu kural bozulursa, film para etmez”.¹⁸ Bu filmler, ataerkil bir toplum içinde çekilmesine rağmen kadının pozisyonu ve karakterden ziyade bir kahraman olarak hikayeyi dönüştürmesi dikkate değerdir. Yeşilçam melodramlarında hısım-akraba da son derece önemlidir. Mahallenin özellikle altı çizilir. **Ziya Gökalp**’ten alıntıyla, ‘toplum bağıllık’, karakter destek istediğinde yardıma koşar.¹⁹ Dolayısıyla bireycilik kabul edilebilir bir düşünce değildir.²⁰

Yeşilçam’da bu anlatı yapısı kurulurken amaç bir gerçeklik vaadi değildi. Bu filmler sığınacak bir “liman işlevi” görüyordu ve bunun sosyo-politik bir arka planı vardı. **Nilgün Abisel**, bunun nedenini şöyle açıklıyor: “Özellikle göç ve kentleşme sürecinin etkisindeki seyirci için bu filmlerin sunduğu ‘başı sonu belli’ dünyalar ya da başka deyişle ‘düzenlilik’ duygusu, onlara sarsıntılı günlük yaşamlarında sığınabilecekleri bir liman işlevi görmüştür”.²¹

Kuruluş felsefesi Batılılaşma olan Cumhuriyet Türkiye’si, özellikle 1925 yılında çıkarılan *Takrir-i Sükûn* kanunundan sonra tek-sesli bir politikaya sırtını dayayarak

¹³ Erdoğan, A.g.e, sf.: 259-271.

¹⁴ Abisel, Nilgün. . "Bir Dünya Nasıl Kurulur?: Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine. " *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phonix, 2005.

¹⁵ Gürata, Ahmet. *Türkiye’de Uluslararası Film Gösterimi ve Kültürlerarası Alımlama (1910 -1950)*. TFAYY 4, 2004.

¹⁶ Gürata, A.g.e.

¹⁷ Gürata, A.g.e.

¹⁸ Gürata, A.g.e.

¹⁹ Gürata, A.g.e.

²⁰ Gürata, A.g.e.

²¹ Abisel, A.g.e.

sentez fikrini reddetti.²² Fakat II. Dünya Savaşı'nın akabinde gelen değişim, bu otoriterliği kırdı. Savaşın sonunda *Marshall Planı* ve *Truman Doktrini* ile gelen demokratikleşme ülkenin sosyo-kültürel yapısını derinden etkiledi.²³ Fakat politik arena 60'ların sonlarında kızıştı. Ekstrem solun 1969'da silahlı mücadeleye başlaması ve "Bozkurtların" da buna karşı saf tutması sonucu toplum bir çatışma ortamıyla yüz yüze geldi.²⁴ Tabanda bunlar olurken yapılan 69 seçimlerinde Adalet Partisi yüzde 46,5 ile yine oyların çoğunluğunu alırken Cumhuriyet Halk Partisi yüzde 27,4'te kaldı.²⁵ **Karagözlüm** filmi tam da böyle ortamda çekildi.

Filmin çekildiği bağlamı daha iyi anlamak için vurgulanması gereken bir diğer önemli unsur ise erken Cumhuriyet'in müzik politikasıdır. Tek parti dönemi politikalarından müzik de direkt olarak etkilenmişti. Bunda Cumhuriyet'in kurucu fikir babalarından **Ziya Gökalp**'in ortaya koyduğu görüşlerin çok büyük etkisi bulunmaktadır. Temelde iki sentez önerisi vardı. İlki, gayri milli sayılan 'Osmanlı Saray Müziği' ve 'Klasik Türk Müziği'nin tamamen dışarıda bırakılması. İkincisi ise "Klasik Türk Müziği"nin de tıpkı halk müziği gibi Batı armonisiyle birleştirilebileceği.²⁶ Tek parti döneminde birinci anlayışa yaklaşılarak "Klasik Batı Müziği"ne odaklanıldı. Bu müziği yaygınlaştırmak için de Darülelhan (Konservatuar) bölümü 1926'da kapatılarak müzikte zoraki Batılılaşma belirtileri yoğunluk kazandı.²⁷ Bu öyle bir boyuta ulaştı ki 1934 yılının Kasım ayında halk müziği her alanda yasaklandı.²⁸ Sinema da bu atmosferden ister istemez etkilendi.

Muhsin Ertuğrul bu yasak döneminde çektiği **Bataklı Damın Kızı Aysel** (1934) filminde, Klasik Batı Müziği bestecisi **Cemal Reşit Rey**'e görev verdi.²⁹ Fakat halk nezdinde buna çok fazla itibar edilmeyince bir yumuşama hâsıl oldu. Devletin müzik politikasındaki sert tutumundan vazgeçmesi sonucu **Muhsin Ertuğrul**, **Münir Nurettin Selçuk**'la şarkılı film çevirmeye başladı.³⁰ Olayın bir de diğer

²² Zürcher, Erik Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları. 2000.

²³ Zürcher, A.g.e.

²⁴ Zürcher, A.g.e.

²⁵ Zürcher, A.g.e.

²⁶ Gökalp, Ziya. 1978. *Türkçülüğün Esasları*. Haz. Mahir Ünlü - Yusuf Çotuksöken. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

²⁷ Gürata, Ahmet. *Türkiye'de Mısır Sineması*. 2000.

²⁸ Gürata, A.g.e., 2000.

²⁹ Gürata, A.g.e., 2000.

³⁰ Gürata, A.g.e., 2000.

boyutu var ki o da yabancı filmlere yapılan eklemeler ile bu sentezin sağlanmaya çalışılması. Örneğin, *Oğlumu Öldürdüm* (Robert Florat, 1946) filminde Fas'ta geçen düğün sahnesinde sahneye bir anda **Hamiyet Yüceses**, kemani **Sadi Işılay** gelir ve “*Yesin Onu Ninesi*”ni seslendirir.³¹ Yine **Hafız Burhanettin** (Sesılmaz), **Saadettin Kaynak** gibi isimler Mısır filmlerindeki parçaları seslendirerek onları ‘izlenebilir’ kıldı.³² Yabancı filmlere böylece Türkçe şarkıların yer aldığı sahneler monte edilerek nevi şahsına münhasır bir tarz ortaya çıkardılar. Özellikle 50’lerden sonra sinema sektöründe, devlet politikasının aksine ikinci yaklaşım tercih edildi. Halkın rağbet gösterdiği müzik kendine yakın hissettiği idi. Yeşilçam filmleri de bu kültürel çekişmeden etkilenerek kendine göre bir sentez üretti. Fakat Batı müziğine hiçbir zaman tam olarak sırt çevirmedi, bir şekilde anlatılarda yer verdi. Örneğin, sempati uyandıran kahramanlar tarafından söylenen geleneksel Osmanlı-Türk müziği (veya onun modern bir versiyonu) olurken ‘dejenere’ zengin çocukları çoğunlukla rock ve pop müzik eşliğinde dans eder.³³ Netice itibarıyla Yeşilçam, Mısır filmlerinden intikal eden melodram geleneğini de devralarak bu kültürel atmosferde kendi melez tarzını oluşturdu.

Karagözlüm

Atıf Yılmaz imzası taşıyan *Karagözlüm* tam da yukarıda bahsedilen iklimden nasibini fazlasıyla almış önemli bir film. Özellikle 60’ların ortaları ve 70’lerin başında kadın karakterlerin anlatı içinde daha fazla ön plana çıkması bu filmde de görülür.³⁴ Bir halk kızı olan Azize’nin Batı müziği çalan Kenan ile kurmuş olduğu ilişki ve Azize’nin Kenan vasıtasıyla ulaştığı hibrit müzik tarzı anlatı ve üslup olarak bu harmanlanmayı başarılı bir şekilde gösterir. Formel olarak da Batı enstrümanlarıyla Türkçe şarkıların seslendirilmesi ve buradan farklı bir melezliğin ortaya çıkması yine bu ve bu tip filmleri özgün kılan özelliklerden. Film, **Nilgün Abisel**’in Yeşilçam filmlerinin anlatı yapısı hakkındaki tespitlerinden hareketle ele alınarak yorumlanacak.

³¹ Gürata, A.g.e., 2000.

³² Gürata, A.g.e., 2000.

³³ Gürata, Ahmet. 2006. “Translating Modernity: Remakes in Turkish Cinema,” içinde *Asian Cinemas: A Reader and Guide*. Ed. Eleftheriotis, D. ve Needham G. Honolulu: University of Hawaii Press.

³⁴ Abisel, A.g.e.

Filmin ilk sahnelerinde sesinin güzel olduğu anlaşılan –ya da pavyon/gece kulübünde çalışan- kadın kahramanla karşılaşılıyorsa, olay örgüsünü önceden çözmek, filmin bir kadının ‘yükselme’ öyküsünü anlattığını, ancak bunun ‘doğru’ erkeğe duyacağı aşktan daha önemli olmadığını anlamak mümkündür. (Abisel 2005: 172).



Melodram modunun tüm özelliklerini gösteren *Karagözlüm* filminde **Abisel**’in bahsetmiş olduğu bu giriş ile karşılaşırız. Filmin daha ilk sahnesinden itibaren biz Azize’yi mahallesiyle beraber görürüz. Şarkıyı onlarla beraber söyler, balık pazarında onlarla beraber satış yapar. Bu, onun yaşam tarzıdır. Herkesin sevdiği, etrafını neşelendiren bir halk kızıdır. Sesi güzeldir. Pavyonda çalışmaz ama bu sesi ile geleceğe göz kırpar. Azize’nin yükseliş öyküsü ve büyük aşkı, bu sahnenin akabinde yavaş yavaş kendisini belli edecektir.

Öykü, genellikle bir rastlantıyla dengeli bir yaşam ortamında bu dengeyi bozan, yeni ilişkilere ve biçimlenmelere neden olan bir dış etkenin devreye girmesiyle başlar. (Abisel 2005: 167).

Rastlantı, Yeşilçam’ın can damarıdır. *Karagözlüm*’de de Kenan’ın, arkadaşı piyanist Orhan ile birlikte Azize’nin olduğu balıkçı pazarına sürüklenmesi ve alaturka müzik ile temasa geçmesi tesadüfen gerçekleşir. Balık almak isteyen Kenan’ın Azize’ye yönlendirilmesi de yine bu zincirin devamıdır. Hatta bu

sahneden sonraki ilk karşılaşmalarında ve üçüncüsünde hep tesadüfen görme söz konusudur. Azize, gazino sahibi tarafından kendi mekanına davet edildiğinde Azize'nin çarpıştığı garson da Kenan'dır. Arnavut Osman'ın karısıyla beraber tesadüfen Azize'nin olduğu yerde yemek yiyip onu dinlemeleri, Hollywood'dan gelen yapımcıların da yine şans eseri onu tanımaları önemlidir. Dönüm noktaları ve hikayeyi yürüten olaylar tesadüf üzerine bina edilmiştir.

Kadının “Kendini Yetiştirme Süreci” (Abisel 2005: 171)

Azize, yeteneğinin keşfedilmesinin ardından bir eğitim sürecine tabi tutulur. Azize'yi Madam Surpik'e emanet eden Arnavut Osman, onu bu yeni âleme hazırlamaya çalışır. Rum aksanlı Madam, “*On derste tam bir hanımefendi yapacak seni.*” der. Azize de “*On günde tenekeye turşu basar gibi ha...*” diye dalga geçer. Giyim, kuşam, oturma, ‘dansın envaiçeşidini öğrenmek’ hep motorize bir şekilde madam tarafından öğretilmeye çalışılır. Müzik dersine geldiklerinde, “*Müziyatın klasik cinsidir. Bizde anlayanı pek az ise herkes bilir geçinoor. Üç-beş isim ezberlesen kafi. Boy pos göstermeye gittiğin konserlerde bilgiçlik taslarsın.*” der madam. Madam Surpik'in repliğinde aslında film evrenini aşan bir modernizm eleştirisi gizlidir. Bununla aslında yapılmış-ama-hiç-olmamışlık hali yerilir. Bu iki haftada hızlandırılmış kurs ile kendini yetiştirme sürecinin kendisi de zaten aleni bir eleştiriden başkası değildir. Esasa değil de şekle bakma konusu anlatı vasıtasıyla hicvedilir.





“Mutluluğun parada değil aşkta olduğu” vurgulanır (Abisel 2005: 167).

Mahallenin eski topraklarından Huriye Hanım, şöhret yoluna adım atan Azize için, *“Böyle başlar zaten. Şarkıcılıktı, oyunculuktan derken bir bakarsınız kimin kapatması olup çıkıvermiş.”* der. Tam olarak Huriye Hanım’ın dediği gibi olmasa da Azize köklü bir değişime uğrar. Kenan da bunun farkındadır. Azize’yi üstü örtülü bir şekilde ikaz eder ama kadın başkarakter, kendisinin değişmediğini iddia eder. Kendi posterini önünde gösterirken *“Temel reis’in kızı balıkçı Azize’yim ben.”* der. Diyaloglar bu şekilde gerçekleşirken kadrajda kırık bir ayna belirir. Azize bu aynada kendisine bakar. Kenan’ın eleştirisi, Azize’nin iki arada bir derede kalması kırık ayna metaforuyla kendisini gösterir. Bu sahnenin hemen akabinde Azize’nin **Rock Hudson** ile *Mihracenin Favorisi* filminde oynamak üzere teklif alması çatışmayı daha da öteye taşır. Sahi *“Kim istemez Hollywood’a gitmeyi?”*. Bu teklif karşısında sevinen Azize literal anlamda dönerek –ki manidardır- *“Balıkçı kızı Azize, Mihracenin Gözdesi filminde. Herhalde rüya görüyorum.”* diye sevinçten dans eder. O günün akşamında da dönemin ünlü hippie şarkıları eşliğinde eğlenir ve kaybolmuşluğu birbirinin içine geçmiş müzikle gösterilir.



Azize eğlencedursun, biz paralel kurguyla zoom-in yaparak Kenan'ın zihnine gireriz ve onun rüyasını görürüz. Görüntü rüyayı betimlemek için fludur.



Hollywood rüyasının somutlaşarak gerçek bir rüya şeklinde ele alınması dikkate şayandır. Oryantal dans sergileyen kişi Azize iken zurnacı da Kenan'ın kendisine benzeyen kişidir. Asıl Kenan ise bu sahneyi izler. Mihrace'nin kulu-kölesi olan

kendi kopyası ve Azize'nin bu hayaline molotof kokteyli atar. Bu sahne son derece önem arz ediyor çünkü Kenan'ın attığı o molotof, Hollywood hayaline atılır. Akla 1969 yılında silahlı mücadeleye girişen ve molotof kokteyli sıkça kullanan militan solu getirir. Bu anlamda sahne aynalayıcı bir özellik de gösterir. Artık bir sentezi temsil eden Kenan, bunu kabul edemez. Mihrace'nin yüzünün hiç görülmemesi ise onun bir karakterden ziyade bir düşünce, bir dünya görüşü olmasından ileri gelmektedir. Nitekim "dışarının" bu coğrafyadakileri oryantalist gözlüklerle ya oryantal dansçı yahut zurnacı görmesi bu şekilde anlatıma dökülür ve eleştirilir. Neticede Azize'nin kariyer peşinde olması yerilir ve aşkını tercih etmesi gerektiği vurgulanır.

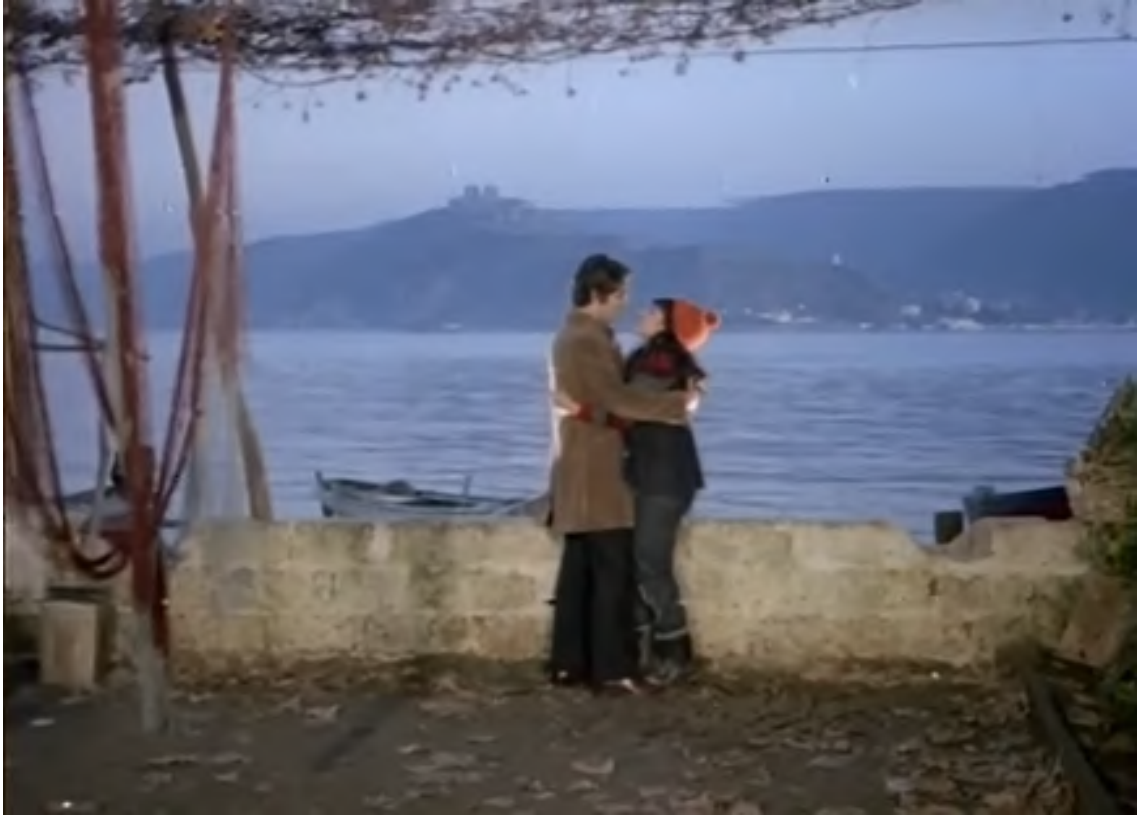


Azize, kendi şarkılarını besteleyen takma sakallı meçhul birine sırt dayamıştır. Bu kişi ise Kenan'dan başkası değildir. Kenan, Batılı müziği bir kenara bırakıp Azize için farklı bir tarzda müzik besteler. Bu süreçte kimliğini ifşa etmez. Fakat Azize, bir yolunu bulup bu bestecinin yanına gider. Besteci 'mutluluğun parayla satın alınamayacağını' söyler. Bu tam olarak melodramın arzulanan dönüm noktalarından birisidir. Neticede, 'parayı, şöhreti aşkına tercih' etmek yanlıştır ve Azize bunu ağlayarak öğrenir. Nitekim Kenan'ın amcası tarafından –yine tesadüfen- Kenan ile Selma'nın nişanına gittiğinde artık her şey ayan beyan ortadadır. Dilinden o ünlü replik dökülür: "*Her şeye birden sahip olmak isteyen*

kimse, elindekini de kaybeder.” Azize pişman olur ve melodramın temel dinamiklerinden olan o masumiyet alanına tekrar dönmek için her şeyi bir kenara bırakarak doğup büyüdüğü mahallesine geri gider.

“Kadın kahramanlar kendi yaşamlarına ilişkin plan ve program yapmazlar, olayların akışı içinde duygusal çatışmalar yaşarlar, ayrıca tek arzuları evlenip yuva kurmaktır.” (Abisel 2005: 170)

Azize, her şeyi kaybettiğini düşünerek mahallesine döner ve babasına ağlayarak sarılır: *“Her şey bitti babacığım. Bütün hayallerim, aşkım, her şeyim.”* Aslında biten her neyse onun içinde hayalleri yoktur. Fakat zaten asıl mesele o hayaller gerçekleşirken aşkını harcamış olmasıdır. Kariyerle aşkı teraziye koyduğunda ise her zaman aşk ağır basacağı için ‘her şey’ bitmiştir. Azize, ertesi gün balık pazarına döner. İlk masumiyet anına teşrif ettiği bu sahnede aynı kıyafetlerle şarkı söyler ama kimse ona katılmaz. Terk ettikleri tarafından terk edilir. Bu dengeleri tersine çevirip hikayeyi mutlu sona çevirecek yalnızca bir kişi vardır: Kenan. O da nihayet arzı endam eyler. Emektar kemaninin Azize’yi affetmesi ile mahalleli de affeder ve hep birlikte şarkı söylerler. Bu son sahnede de müstakbel kocanın Kenan olduğu aşık bir şekilde sunulur.



Doğu-Batı Dikotomisi ve Müzik

Filmdeki Doğu-Batı dikotomisi, tam da melodramın tipik özelliklerindedir. Bütün hikayenin üzerine bina edildiği karakteristiktir. Bu çatışma müzik üzerinden yürütülür. Film boyunca, üç tip müzik görürüz: Klasik Batı Müziği (Kenan-norm), Geleneksel Türk popüler müziği (Azize-yerleşik) ve Popüler Dans Müziği (Semra-yozlaşmış).³⁵ Batı müziği çalan Kenan ve arkadaşı Orhan'ın diyalogunun akabinde Azize'nin balık pazarındaki *Balıkçı* şarkısına kesme yapılması, çatışma unsurunu başından vererek dramatik yapıyı kuvvetlendiren bir anlatım örneği gösterir. Ayrıca, Gazino sahnesi de son derece önemli bir noktada bulunuyor çünkü gazinoda herkesin sevdiği ve dinlediği kişi olarak Azize vardır. Klasik Batı Müziği'ni temsil eden garson Kenan, müziği beğenilmeyen ve Türk Klasik Müziği'ni temsil eden Handan ikinci plana itilir. Kenan'a kur yapan Handan'ın bu şekilde olumsuz tasvir edilmesi sadece karakteriyle ilgili değil, ona yüklenen mana ile alakalıdır. Batı müziği de aynı şekilde yerilir.

Kenan'ın iş arkadaşı Orhan bile, Kenan Batı müziği icra ederken uyuklar. Sonra onu paylayarak, "*Oğlum topla kafayı da vazgeç bu diş ağrısı kefere müziğinden. Seninki Müslüman mahallesinde salyangoz satmak.*" der. Kenan'ın başta ilkeli durarak "*Alaturka yazacağıma hamallık yaparım daha iyi.*" demesi ve alaturkayı hakir görmesi, 1934 yasağını ve devlet politikalarını akla getirir. Azize ile ilk karşılaşmalarında kadın karakterin sakarlık yaparak Kenan'ın kâğıtlarını düşürmesi üzerine besteler etrafa saçılır. Kenan telaşla, "*Keman partisi, çello partisi, viyola partisi.*" diye kâğıtları alelacele toparlamaya çalışırken Azize dalga geçerek, "*Halk Partisi, Adalet Partisi, Bölükbaşı Partisi.*" der. Burada ilk olarak Kenan ve onun temsil ettiği Batıcı yaklaşım ile alay edilirken, ikinci olarak da o dönem gerçekten de siyaset arenasında olan partilere gönderme yapılır.

Kenan'ın klasik müziği bırakıp Azize'ye popüler şarkıları bestelemesi film için bir dönüm noktasıdır. Kenan'da sentez fikri belirir. Kenan da bir geçiş sürecindedir ve Batı müziğinin Azize'ye -yani halk kızına- ulaşmada engel olduğunu fark etmiştir. Kenan ise daha sonradan bir harmanlama sürecine girerek, Azize'ye Batı enstrümanlarıyla yerli parçalar besteleyerek- bir orta yol bulur. Bu bir nevi pazarlıktır ve Yeşilçam'ın, belki daha evveline gidersek Türk Sineması'nın, devlet ile girmiş olduğu pazarlığın bir yansımasıdır. Mevcut şartların filmde bu şekilde

³⁵ Erdoğan, A.g.e., s. 259-271.

temsili, **Nezih Erdoğan**'a göre, *Karagözlüm*'ü bu ulusal kimlik meselesine eğilen ve “*Yeşilçam melodramını mükemmel bir şekilde*” yansıtan bir film kılar.³⁶ Gerçekten de Kenan, Azize ve Handan arasındaki müzik ilişkisi ve diğer yan karakterlerin çatışma ortamını alevlendiren ilişkiler bütünü aslında içinde bulunulan şartlardan bağımsız olmak şöyle dursun, bizatihi kendisidir.

Netice itibarıyla, *Karagözlüm* filmini anlatı yapısıyla önemli bir örnek olarak değerlendirebiliriz. Zaten senaristin de **Bülent Oran** olduğunu düşünürsek bu daha bir manidar olur. *Karagözlüm* özgün bir film olmakla beraber aynı zamanda içinden çıkmış olduğu dönemi, endüstriyi ve mantaliteyi taşıyan bir üründür. Filmin içinde vücut bulduğu atmosfer, onun bütün kılcal damarlarına sirayet etmiş ve tüm yapısını şekillendirmiştir. Bizim bugün hâlâ bu film(ler)i neden izlediğimiz ise yine bu filmleri inceleyerek anlayabileceğimiz bir meseledir ki tartışmanın bamteli de budur.

³⁶ Erdoğan, A.g.e., sf.: 259-271.

BİLAL BABAOĞLU

Söyleşi: İlker Mutlu

Yerelde sinema üretimi benim yıllardır kafamı yoran bir mesele. Büyükşehirlerde yaşıyor olsa bile neticede İstanbul'a göre taşrada ikamet ediyor olmak, sektörde yer edinmeye istekli amatör meraklılar için tam bir handikaptı. Bunun için ne yapılabileceği veya çözümün nerede olduğu, tek tek insanlar için cevap bulması gerçekten güç meseleler. Bunun için belediyelerin, sivil toplum kuruluşlarının ve kamu yöneticilerinin devreye girmesi gerekli. Hatta taşra için en vahimi, önce özel sektör bu tarz hareketleri desteklemeye ikna edilmeli.

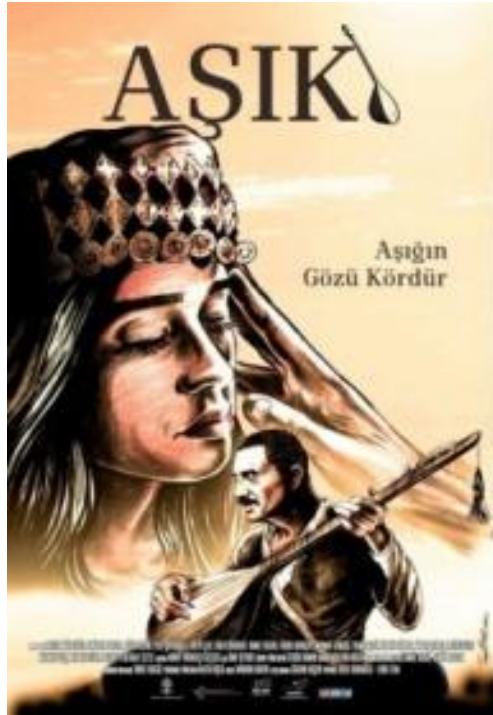
Ege illerindeki belediyeler (belki de çoğu sosyal demokrat olduklarından) bu tarz girişimlere katkı sağlamakta daha öndeler. Bazı belediyeler, özellikle televizyon şirketlerine, üretecekleri dizi filmleri kendi beldelerinde çekmeleri konusunda inanılmaz kolaylıklar gösteriyor, hatta ekonomik katkı da sağlıyorlar bu işlere. Ancak bu kentler sayıca oldukça sınırlı.

Bununla birlikte, alttan alta kaynayan bir hareketlenme de var. Ekonomik yönden hayli zayıf konumda olan yerel kısa filmciler ve dizi üretme sevdalıları, çözümü internette buluyorlar ki bu gerçekten de günümüz koşullarında doğru, gerçekçi bir yöntem. **01 Adana** adındaki bir internet dizisi, milyonlarca tıklanma alarak adını duyurabiliyor ve televizyon şirketlerini arkasından koşturmayı başarabiliyor sonuçta.

Son bir sene içerisinde Samsun'a 'kesin dönüş' yapan iki sinema yönetmeni, **Fuat Yılmaz** ve **Bilal Babaoğlu**, kentte gerçekleştirdikleri bazı projelerle heyecan yaratmış durumdadır. Daha önce **Ezan** (2015) ve **666 Cin Musallatı** (2016) gibi korku türünde filmler çeken **Fuat Yılmaz** (1983, Samsun), son filmi olan **Mezarlık**'ı burada çekti ve teknik ekibi çoğunlukla Samsun'dan karşıladı. Yine film yapım şirketini de buraya taşıdı ve yine ileride bir sene içinde gerçekleştireceği bir internet dizisi ve üç sinema filmini de burada çekmek üzere hazırlık yapmakta.



Bilal Babaoğlu ise (1976, Samsun) gazetecilikten gelerek televizyon dünyasına geçiş yapmış ve 2004'ten bu yana *Sil Baştan* (2004), *Aşka Sürgün* (2005), *Asi* (2007) gibi başarılı dizilerin senaryolarına katkıda bulunmuştu. Yine kendi yazdığı *Aşık* (2016) isimli uzun metraj filmle yönetmenliğe merhaba diyen sanatçı da memleketine döndü ve şimdi de Samsun'da çekeceği bir yapımın hazırlıklarını yapmakta. Onun da Samsun'da çekmeyi düşündüğü bir internet dizisi projesi var ve ekibini de Samsunlu isteklilerden oluşturmak üzere somut adımlar atıyor.



Bilal Babaoğlu ile Samsun sahilinde buluştuk ve sinema hakkındaki düşüncelerini, projelerini konuştuk.

İM: *Bize kısaca kendinizden bahsedebilir misiniz?*

BB: Sekiz çocuklu, çiftçi bir ailenin sekizinci çocuğu olarak dünyaya geldim. Ben bunu çok büyük bir şans olarak görüyorum. Yani hem sinemacı olmak, televizyoncu olmak, yani yazar olmak meselesinde çok besleyici bir şey olduğunu; kalabalık bir aile ve köy, masalsı bir dünyaya doğduğumu düşünüyorum. Yine çok küçük yaşta kaybetmişim, hiç tanımadım annemi. Anneyi kaybetmiş bir ailenin, annesiz bir ailenin çocuğuydum. Bu da gerçekten hikayeci yönümü geliştiren bir şey oldu. Samsun, bana göre bir hayata başlamak için güzel bir coğrafya. Yani orta ılıman, her şeyiyle, kültürel olarak da, coğrafya olarak da, iklimsel olarak da, bir geçiş bölgesi gibi. Onun da besleyici bir yönü oldu. İlkokulu köy ilkokulunda okudum. Sonra ortaokul ve liseyi yatılı okulda okudum, yedi yıl. Keza orası da bana göre çok masalsıydı. Eski köy enstitüsü, Ladik Akpınar Anadolu Öğretmen Lisesi'nden mezun oldum. Anadolu Öğretmen Liseleri'nin de ilk mezunlarındanım. Samsunluluk üzerine bunları söyleyebilirim.



İM: *Senarist kimliğinizle biliniyorsunuz. Senaristlikten film yönetmenliğine geçiş süreciniz nasıl gerçekleşti? Filminizin çekim sürecinde karşılaştığınız zorlukları ve daha sonrasındaki gösterim sürecini, yani filmin serüvenini anlatır mısınız?*

BB: Zaten hep bir şekilde sinema yapmaya heves ediyordum, yönetmenlik de yapmayı istiyordum. Ama yapabilir miyim, yapamaz mıyım gibi endişelerim vardı. Daha önce de hiç kısa film gibi denemelerim de olmamıştı. **Aşık Veysel**'le

İlgili hikayem Kültür Bakanlığı'ndan destek aldıktan sonra yapım desteğine de başvurduğum. O hikayeyi benden başka birisinin uygun bir şekilde anlatamayacağı endişesiyle bu işe dahil oldum. Bir de Türkiye'de son on beş yıldır zaten birisinin hikayesini çeken yönetmen yok. Herkes bağımsız sinemacı, herkes *auteur*. Yani biz senaristlerin o konuda yönetmenlere de sitemi var. Yani yönetmenler başkasının senaryosunu çekmeye hazır değiller, teşne değiller yani, yatkın değiller. Nedense kendi hikayelerini çekmeyi çok istiyorlar. Ben halen kendimi senarist olarak gören biriyim. Ama senaristlikle yönetmenliği bir bütün olarak görürsek, sinema anlatıcısı demek daha doğru olur. Sinema yoluyla derdini, hikayesini anlatmak isteyen bir hikayeciyim ben. Filmin serüvenine gelirsek, dediğim gibi, öncelikle senaryo geliştirme desteği olarak Kültür Bakanlığı'ndan destek aldık. Bu desteği alan hikayelerin proje sahiplerinin ayrı bir avantajı var yapım desteği açısından. Yani öyle bir kotası var. Projem yapım desteği de aldı 2014'te. Kültür Bakanlığı'nın verdiği, 250 bin liralık yapım desteğiyle yola çıktık. Tabii, genelde bütün sinemacılar gibi, Türkiye'de bu destekleri olumlu ve doğru buluyorum. Ancak modelde bazı aksayan yerler var, oraları da fiilen yaşadığımız için biliyorum. Bakanlık aynı zamanda bir süpervizör pozisyonu da üstleniyor filmin gelişim sürecinde. Yani bazı sinemacı arkadaşlarımız, ilk filmini yapan yönetmen arkadaşlarımız açısından özellikle söylüyorum ki, bu Bakanlığın süpervizörlüğü masada, kağıt üstünde kalmamalı, fiilen de gerçekten öne çıkmalı. İlk filmini yapan yönetmenin, zaten yönetmen olarak tecrübesi yok. Yani hiçbir tecrübesi yok, üstüne bir de yapımcılık gibi çok ciddi bir sorumluluk üstleniyor, üstlenmek zorunda kalıyor. Bunun kuşkusuz özgün iş yapabilmek konusunda avantajları var ama öyle iktisat tecrübelerinden gelen insanlar olmadığımız için, hem işin içinde bürokrasi de olduğu için, hem psikolojik olarak, hem de fiilen stres altında hissediyor yönetmen kendini. Bu konuda Bakanlığın daha kolaylaştırıcı, daha öne çıkıcı, belki de başka bir yönetmeni, daha usta bir yönetmeni, meslek birliklerinin önerdiği, öngördüğü, hani nasılsa kurula da nasıl üye veriyorsak biz, üç tane, beş tane yönetmenimiz, o yıllar içerisinde süpervizör olarak atanabilir. Bakanlık, yine o yönetmenlerin o süpervizörlük hizmetlerinin de parasını ödeyerek, ilk filmini yapan yönetmen arkadaşlara yardım edebilir. Ben bunun işe yarayacağını düşünüyorum. Tartışılabilir. Bunun başka bir engel yaratabileceği de öngörülüyor, doğru. Ama ben yine de, en azından yapımcılık meselesi konusunda, ilk filmini yapan yönetmenin böyle bir şeye gereksinim

duyacağını söylüyorum, filen yaşadığı bir şey. Bir 200 bin, 300 bin, 400 bin, 500 bin, 600 bin TL paranın hesabını yapmak, muhasebesini yapmak bir sorun ve de sorunlu oluyor zaten, iş sona erince de. Biz Kültür Bakanlığı'nın desteğiyle başladık. Hiç ortak yapımcımız olmadı. Olsun diye çabalarımız oldu. Ama yine kendim yapımcılık yapmak mecburiyetinde kaldım. Filmin bütün ön hazırlıkları Sivas çevresinde oldu. Çok ciddi, yani bir yıl kadar gittik, geldik. Sivas'ta 1930ların, Veysel'in köyünü, Sivrialan'ını çok aradık. Sivas içerisinde iki bin, üç bin kilometreye yakın yol yaptık. İki üç defa gittik. Hani, olabilir dediğimiz yer oldu, kararını vermiştik, orda yapacaktık. Ama tabii o zaman için söylüyorum, zaten 250 bin liralık bir bütçeyle filmimize başlamayı düşünmüyorduk. Aynı zamanda ortaklık arayışımız vardı. Filmin hikayesi ve senaryosu o bütçeyle çekimine imkan sağlamıyordu. Üç mevsimde geçen, Veysel'in yaklaşık sekiz, on yılını kapsayan, bir aşığın, bir müzisyenin gelişim hikayesini ortaya koyan bir prodüksiyondu. İşte mekanlar var, cemler, semahlar, işte bir yerden bir yere gidiş var, arka fonda bir İstiklal Savaşı süreci ve sonrası mevzubahis. Bir tarihe de tanıklık. O nedenle bizim de hedeflediğimiz, en azından 1 milyon liralık bir bütçeyle filme başlamak şeklindeydi. Bunun arayışı da devam ediyordu. 2014'ten 2015, hatta 2016'ya kadar da bütçe arayışı sürdü. Sivas'ta mekan bakarken, bir yandan da sponsorluk arayışımız oldu ama gerçekleşmedi. Sivas'ta filme sahip çıkan olmadı. Sponsorluk sağlayamadık. Bu konuda biraz Sivas halkına sitemim var. **Aşık Veysel** adına var yani sitemim de. Yoksa hani benim filmime sahip çıkmadılar kısmıyla değil. **Aşık Veysel**'e Sivas'ın sahip çıkmış olması icap ederdi. Ki bizler ekonomik anlamda fedakarlık gösterirken, bir kuruluşluk destek dahi elde edemedik. Velhasıl orada başlayamadık. Eskişehir'de başladık. Orada da devam edemedik. İlk sahneleri Eskişehir'de aldık, daha sonra kalanını, ağırlıklı prodüksiyonu Hatay'da tamamladık. Hatay Belediyesi, sayın **Lütfü Savaş**'ın adını anmakta hakikaten sorumluluk duyuyorum, gerçekten onun **Aşık Veysel** projesine sahip çıkmasıyla bitirilebildi bu film. Çünkü bizim Sivas dönemindeki git, gel, ön araştırmalar ve Eskişehir dönemindeki giderler, Kültür Bakanlığı'nın bize göre çok küçük olan bütçesinin önemli bir kısmını harcamıştık daha filmin yarısı bile olmadan. İşte Hatay Büyükşehir Belediye Başkanı, yapım ekibini, bütün ekibi misafir ettiği için, ev sahipliği yapabileceğini söylediği için oraya gittik. Gerçekten de otuz gün, bizim barınmamız, yememiz, içmemiz karşılandı. Bütün belediye araçları, itfaiye aracı, belediye çalışanları, her biri gerçekten film

ekibinden biri gibi çalıştılar, bize destek oldular. Öyle çıkarabildik. Belediye başkanı, Aşık Veysel'e, zaten hoşgörü şehri Hatay diyerek sahip çıktı da öyle tamamlayabildik. Prodüksiyon, bayağı bir çileli oldu. Yani, üç aya yayılan bir süreç içerisinde tamamlayabildik.



İM: *Hocam, çekimlere sıra geldiğinde karşılaştığınız zorluklar nelerdi?*

BB: Çok olağanüstü bir zorluk yaşamadık Hatay'a başladıktan sonra. Hani her sette olabilecek aksaklıklar, sorunlar. Ama dediğim gibi, ilk film için özellikle, finans sıkıntılı ve hani uygulayıcı yapımcılık tecrübeleri konusunda zayıf oldukları için ilk film ekipleri, yönetmenler, kendi adıma da söylüyorum, asıl oralarda zorluk çekiyoruz. Yani yapımcılık meseleleri bizim kreatif yönümüzü köreltiyor. Yönetmenlik yapmaya vaktiniz kalmaz oluyor. Düşük bütçeli işlerde de mecburen bunu düşünüyoruz. Yani şunu demeye çalışıyorum, bir yönetmen akşam set ekibinin çorbası geldi mi, gelecek mi, o çorba oraya ulaştı mı, oyuncularını setten alıp, otele götürüldüler mi, bunları düşünürken, o sahnede oyuncuların performansına konsantre olamıyor gerçekten. Sıkıntılar yaşıyor. O konuda ne yazık ki birçok işimizde olduğu gibi yaparak öğrenmek zorunda kalıyoruz. E sinema tabii pahalı bir şey. Y yaparak öğrenilmesi pahalı bir şey. Tabii dışarıdan bakan herkes için bunların çoktan halledilmiş olması icap ederdi falan, ama öyle olmuyor ne yazık ki. Tüm buna rağmen, hani ben sette yetişen bir yönetmen değilim. Setten gelmiyordum. Ama set çalışanları, görüntü grubu, rejisi grubu olsun, Türkiye'de gerçekten hala daha sinema üretilebiliyorsa, set

alışanlarının yoğun emek ve fedakarlığıyla üretiliyor. Ne yazık ki bizim yapımcılar, yönetmen olarak bizler de dahil, hani bir anlamda özeleştiri de getiriyorum, bunların çalışma şartlarının bir an evvel kabul edilebilir bir düzeye getirilmesi gerekiyor. Bu, yönetmenin fedakarlığı, kendi eserini yaratmaya uğraşıyor ama set çalışanlarını da sürekli fedakarlığa zorlamak bizim lehimize değil. İnsanların emeğinin karşılığını verebiliyor olmak gerekiyor, doğru olan bu. Tabi ki onlar da bir an evvel, yavaş yavaş, güzel örnekleri var, rgtlenmeliler. Onu da yeri gelmişken söyleyeyim.



İM: *Aslında sormak istiyordum ama aslında bunun cevabını da vermiş oldunuz. İlk filmine başlayacak olan yönetmen adayı arkadaşlar için ne gibi önerileriniz olur, diyecektim ama aslına bakarsanız, verdiğiniz cevap, bunu da içeriyor.*

BB: Bak, orasını çok önemsiyorum. Film yapmış olmaktan edindiğim tecrübeyi paylaşmayı kıymetli buluyorum, çünkü gerçekten çok iyi düşünülmesi lazım. Bak, yakın zamanda okumuştum **Ken Loach**'un bir lafını, şimdi mesela daha iyi anlıyorum. şöyle diyor **Ken Loach**: “Bu hikayeyi anlatmazsam gözüm açık giderim, bunu anlatmazsam ölürüm, demiyorsanız, bir hikayeyi yapmaya kalkışmayın.” Yani onun için ilk filmi yapacak arkadaşlar bin kere düşünsünler. Hiç onların zannettiği gibi olanaklar, inanılmaz kapılar açılmıyor yani. Böyle inanılmaz şeyler olmuyor. Onu aşarız, ondan sonra falan, öyle bir şey yok. İlk film ne kadar zorsa, ikinci film de o kadar zor olacak muhtemelen, yani hayal

edemeyecekleri kadar set kısmı da zor. Set biterse gerisi gelir, demesinler. Tahmin edemeyecekleri kadar koprodüksiyon kısmı da zor. Hemen hemen her kısmı zor. Bir de kimse hemen öyle arkadaş farklı, güzel de bir şeyler yaptı demeye hevesli falan değil. Hele *arthouse* bir işten falan bahsediyorsak, o kadar büyük zorluğu hak edecek ne yaptık diyorum ben, geriye dönüp baktığımda. Film yapmak çileli bir iş. Tatmini de, belki manevi tatmini var, hani ben **Aşık Veysel**'i anlatan bir eser ortaya koyduğum için çok mutluyum. Tam da bunu yapmak için yola çıkmıştım, doğru. Gerçekten aynı bu içten duygular varsa başlasınlar. Tam da bunun için yola çıktık, diyorlarsa bunu yapsınlar. Sonuçta elde ettikleri hayal kırıklığı olabilir. Ne istediklerini iyi biliyor olsunlar.



İM: *Çok güzel. Peki, bu film çekilip bittikten sonra, izlerken, pişman olduğunuz ya da şunu yapabilmişiz, bunu yapamamışız ya da şu bu nedenlerle böyle oldu dediğiniz şeyler var mı?*

BB: Tabi canım, dolu var. Yani her insan bir şeyi yaparak, kendi hayatından öğrenebilir. Sinema da uygulamalı bir iş yani. Ne kadar? Ben bir de senaryodan gelen biriyim. Yazdığımız, hayal ettiğimizin yaklaşık yüzde altmışını falan perdeye yansıtabildiğimi görüyorum ben ilk film için; filme geçer puan veriyorum yani. Tabi ki ben de ilk filmimi yapmaya girişmeden önce, deminki soruyla bağlantılı olarak söylersem, kendimden beklentim çok fazlaydı. Herkes başkasının eserini okurken, izlerken, hep 10 üzerinden değerlendirir ama kendisini nedense 10 üzerinden değerlendirmez de 5 üzerinden değerlendirir.

(Gülüyor) Ama hakkaniyetle baktığımda, ben kendime anca geçer puan veriyorum. O da neden, ben setten gelip, gerçekten sinemanın uygulama kısmında çok tecrübe edinmiş değildim. Bu mazeret doğru mu? Evet, çok imkanım da yoktu. Bir sahneyi üç tekrardan daha fazla çekmeye zamanım yoktu. Diğeri, param yoktu... pahalı bir de sinema. Bir de sinema iki kişinin de aynı düşe yatma, aynı düşünceyi paylaşma çabası. Görüntü yönetmeniyle çok iyi bir senkronizasyon sağlamış olman gerekir. Yani, o süreci anlamaya çaba göstermesi lazım. Çok zor işte oradaki diğer kreatif sanat desteği, katkısı sunan kişilerle yönetmenin aynı çizgiye gelebilmesini sağlamak. Ayrı bir geçim becerisi ve bunu başarmak için de o ekiple çok zaman geçirmiş olman gerekiyor belki. Çok iyi arkadaş olmaları gerekiyor belki. Hani leb demeden leblebiyi anlama haline gelmeleri lazım belki. Ya da acayip hiyerarşik şeylerle yapılıyor olmalı belki, bilmiyordum. Bilmiyordum bu kadar zor olacağını.



İM: *Hocam, diğer sorulara geçmeden önce, film hakkında başka eklemek istediğiniz bir şey var mı acaba?*

BB: Belki içerik üzerine konuşabiliriz. Neden **Aşık Veysel**'le ilgili bir film yapıldığı falan. Özellikle şöyle bir siyasal ortamda, uzlaşmanın, hoşgörünün gereğine inanıyorum. Film mesela şöyle başlıyor: “*Adım Veysel. Söbelanlı (Sivrialan’ın halk dilindeki karşılığı) Kör Veysel derler. Diyeceğim şu ki, madem siz görüyorsunuz, o vakit hoşgörün.*” Hani hep söylenegeliyor bir yerde hoşgörü, her ağzını açan hoşgörüden bahsediyor ama bir yandan da hoşgörü çizgimiz çok altlara indi, çok düştü. Kötü bir şey yani, bu duyguyu kaybediyoruz. **Aşık Veysel**

deyince halen daha en güçlü temanın hoşgörü olduğunu, çağrışımın hoşgörü olduğunu biliyorum. O değerın yeniden hatırlanması adına **Aşık Veysel**'le ilgili film yaptım. Gerçekten, kasten yaptım. Toplumdaki hoşgörüyü, toleransı yeniden güçlendirmek için yaptım. Çünkü bizim, bu kadar kutuplaşmanın başladığı atmosferde, birlikte yaşama değerlerinin hatırlatılmasına ihtiyacımız var. O da kimlerin elinde? Birleştirici isimlerin üzerinden olur; **Aşık Veysel**, **Yunus Emre**, **Atatürk**, bunlar çok güçlü birleştirici değerler yani. Onların hatırlanması gerekiyor. Bunu çok iyi yaptığımız söylenemez. Yani ben ilk filmi yapan bir yönetmen olarak filmimle niyetimin iyi olduğunu hissettirebiliyorum, o anlamda amaca hasıl olduğumu düşünerek de mutluyum. Bir de ele aldığımız hikaye her kim duyarsa çok etkileniyor zaten. Bir erkek kendisini terk eden eşinin çorabına para koyabilmiş. Bu anda farklı bir çağda yaşıyoruz, bu çağın erkeği hani bu gibi bir hoşgörüyü anlamayabiliyor. Çünkü ya benimsin ya kara toprağın arabeskinin saçmalığıyla yetiştirildi. Yitirilmiş değerler meselesi. Hani yaratılanı, yaratandan ötürü hoş görürdük? Bunları bu düşünceyi gerçekten yaşadığı, yaratılanı yaratandan ötürü sevdiği için yapabilir aşık. Bizse, ya benimsin ya kara toprağın! Her gün kadın cinayetleri okuyoruz gazetelerde. Aşk cinayeti diyerek manşet atıyorlar. Böyle bir şey olabilir mi? Aşk ve cinayet sözcükleri nasıl yan yana gelebilir ki? İşte böyle bir çağda, Anadolu'da Veysel gibi ve Veysel'i, yani o hoşgörüyü oluşturan değerleri anlatmak; nasıl bir aşktır bu? Yani bir dünyayı da anlatmayı kıymetli gördüm. Bu değerleri göstererek, hem bizlere Anadolu kültürünü hatırlatmak istedim, hem de dünyaya açılabilceğimiz değerler bunlar yani. O nedenle Veysel'le ilgili film yaptım.

İM: *Ben katılıyorum dediklerinize. Yani, bu açıdan bakıldığında, amacına da ulaşmış bir film karşımızdaki. Peki, daha büyük bir olanak elde ettiğiniz takdirde, Aşık Veysel'in hayatını daha kapsamlı ele alacak bir film yapmayı düşünür müsünüz?*

BB: Ben artık tamam, yani insan nasibi olduğu kadar alır birisinden. Benim de Veysel'den nasibim sinemacı olarak da bu kadarmış. Yapamadıysam eğer, heba olmuş bir ukde olarak bize kaldı. Ne kadar başarmış olduğumu zaman gösterecek. 'Yapmam', sorunun cevabı. Ama yapılmasından da fevkalade memnun olurum. Yapılması gereklidir bence de, güzel olur. Şunu da eklemek isterim, filmin tanınıp, dağıtılıp, izlenmesi gibi şeylerin derdi olarak bir iki şey söylemek istiyorum. Biz izleyiciye ulaşamıyoruz, çok ciddi sıkıntılarımız var orada. Sinema dergilerinde hani mutlaka bunlar da feryat edilmeli. İzleyiciye

ulaşmak konusunda sorunlar, sıkıntılar yaşıyoruz. Filmi hasbelkader yapanlar, dağıtım sorunuyla karşılaştıklarında ancak durumu idrak ediyorlar. Daha önce karşılaşmadıkları için. Bir film çekmek derdinde olan arkadaş, şu anda onları görmüyor. Ama bilsinler ki sinema hakkında, izleyicinin de fikri var. İzleyicimize ulaşamıyoruz. Salonlar salon vermiyor, televizyonlara satamıyoruz. Sonra 'Niye yaptın?'a geliyor yani. Öyle bir sıkıntımız var. Oysa ki o kadar karışık değil, o kadar zor değil. Kamu, alıcı olmak zorunda. Zaten şu anda az çok, festival filminin alıcısı TRT; kendi desteklediği için Kültür Bakanlığı, yapımına destek. Onun haricinde hiçbir yer almıyor. Ama bir destek gücü olarak sinemamız, halkı da buraya kanalize edebilirse. Belediyeler film almalılar mesela. Bir de Avrupa'da bütün kamu yönetimi idaresinin, kendi ulusal sinemasını, kendi ulusal kültürünü korumak adına çok ciddi destekleri vardır. O zaman Avrupa sinemasından bahsedebiliyoruz. Türkiye seyircisi Türk sinemasını seviyor, Türk sinemasına karşı genel olarak sevgisi var. Bu iyi bir şey. Bunun korunması için, ulaşmasını da sağlamamız lazım. Alıcı olman lazım. Gösterici olman lazım. Sadece çeşitli kanallara satamama derdinden kurtarmalılar eser üreticisini. Bir de Türk filmi seyircisinin Türk filmi sevgisini de suiistimal etmemeliyiz. O konuda bizim sinemacıların da iğneyi kendilerine batırması gerekiyor. Şunu söylemeye çalışıyorum, gerçekten kötü film üretemeyiz. Şunu söyleyelim, birçok dizinin ilk bölümü kadar bile emek verilmemiş, özen gösterilmemiş filmler var. Bundan ciddi rahatsızlığı var izleyicinin. Bak Türk sinemasının on on beş yıllık rakamlarına, düşüş var. Film üretim sayısı arttı, izleyici sayısı azaldı. Birkaç tane başat, ticari başarısı olan, vizyonlu filmler, altı-yedi milyonu buluyor ama daha kültür ürünü dediğimiz, festival filmi grubunda gördüğümüz yapımlar, hiç bin kişiyi, iki bin kişiyi bulamıyor. Bu, gerçekten bir kısmının izleyiciyi de hedeflememesinden. Hedeflemesi lazım. Öyle bir şey olamaz yani.

İM: Peki, Yeşilçam dönemi seyirci ile şimdiki seyirci arasında nasıl bir fark var sizce?

BB: Sinema filmi seyircisi için tabii çok net, bariz bir fark var. Aslında bizim Yeşilçam'daki izleyicimiz, bugün televizyonun izleyicisi, yani sinemanın izleyicisi genel olarak orta sınıf ve orta-alt sınıflardı. Şimdi onlar, yani aileler diyelim, orta sınıf bir aile veya orta-alt sınıf bir aile sinemaya gitmiyor. Bu konuda sinema, kendi izleyicisinden kopmuş. Çok net görünüyor bu. Bunun en temel nedeni, televizyonun sinemaya egemen oluşuğudur. Çünkü televizyon ucuz, bedava,

her gün, her an bir şey var ve eski seyircinin, orta sınıfların sinemadan beklediği hoş zaman geçirme duygusunu karşılayan bir şey. O nedenle çok net, seyircinin ilgisini yitirdi Türkiye sineması.



İM: O zaman, izleyici sınıfı da değişti, diyebilir miyiz?

BB: Tabi. Değişti. Yani yönetmenlerin de, sinema yapanların da hedef kitlesi değil artık olması gereken kitle, yani orta ve orta alt sınıf. Sinema yapanların da hedef kitlesi değişti. Çok furya filmi sineması var; o genç nüfusu, dinamik tüketiciyi hedefleyen komedi filmleri, romantik komedi filmleri, gençlik filmleri diyelim. Bahsettiğim filmler, zaten çok sınırlı bir genç izleyiciyi hedefliyor. Başat olan da bu son beş, altı yıldır sinemamızda. Bu veriler, sadece bir hedef kitleye hedeflenmesi, aslında sinemayı, endüstriyel sinemayı sığlaştırıyor. Ama realite böyle.

İM: Bugünkü Türk sinemasının sizce kendine ait bir dili var mıdır?

BB: Ben öyle olduğunu düşünmüyorum. Tabi bu tartışılır bir şey. Kişisel görüşüm böyle. Türk sineması dediğimizde, Yeşilçam için söyleyebileceğimiz, bir anlatı sinemasıydı, kişilik özelliği bu, Arzu Film ekolü, daha da geriye gidersen, işte **Osman Seden, Lütfü Akad**'ın temsil ettiği, art arda gelen. O şimdi

Türkiye’de televizyonda var. Televizyona taşınmış bence. Hani kayıp değil o anlamda. Yine televizyonda yapılmış oluyor ama tabii ki televizyon ekranına geldiğinde anlatı derinliğini yitirmiş oluyor. O anlamda Türkiye sineması, zaten dilini, sinematografik dilini oluşturamamıştı bence. Hani o konuda çok ciddi, naif girişimler oldu. Ama farklı bir Türkiye sineması, sinematografik dilinden bahsedemeyiz. Hani İran sineması deyince aşağı yukarı dilini biliyoruz, Doğu Avrupa sineması deyince de dilini biliyoruz. Hani, bir filmin sesini kıs, Doğu Avrupa sineması kendini, Alman sineması kendini, kendi estetiğini gösteriyor, İran keza yine öyle, Güney Kore, Hollywood da öyle. Ama Türkiye’de ya da Orta Doğu’da öyle bir sinematografik birlik gibi bir şey bence yok.

İM: *Eskiden de yoktu diyorsunuz.*

BB: Eskiden bari anlatısında vardı, içeriğinde vardı. Yani sinematografik bir dil birliği eskisi için de yoktu bence. Ama en azından anlatısına dair, ele aldığı konuları, işte aşk melodramları vesaire gibi, aile komedileri gibi. Aşağı yukarı Türk’e has olan bir anlatı dili vardı ki, o zaten bugün televizyonda yitirilmiş değil. Ama yine de film estetiğini, kendi estetiğini kurabilmiş değil. Kendi başına, tek tek sinemacılarımızın bunu başardığını söyleyebiliriz. Yani bir **Nuri Bilge Ceylan** sinemasından bahsedebiliriz. **Demirkubuz** sinemasından sinematografisiyle, estetiğiyle de bahsedebiliriz ama onların birbiriyle yakınlığından doğan bir Türkiye sineması yok bence.

İM: *Yani, hani Yeni Dalgası yok Türkiye’nin.*

BB: Yok. Yok. Yani o iddiayla olan naif girişimler oldu, Yeni Sinemacılar gibi. Ama onların kendi filmlerinde bile bir sinematografik bütünlük yoktu.

İM: *Yerel sinemacılar, en azından kısa filmciler, gün geçtikçe sayıca artıyorlar. Bunun geleceğe dönük olumlu etkileri sizce neler?*

BB: İkisini beraber birleştirerek söyleyeyim onu. Sadece sinema için değil, toplam olarak da zaten teknolojinin gelişimi ve ulaşılabilir olmasıyla beraber konvansiyonel, çok büyük prodüksiyonlu, çok büyük yatırım gerektirecek sinema yapma şartları ortadan kalkmıştır. Yani artık sen, ben, bizim oğlan, eli yüzü düzgün bir teknik ekipmanla harikalar yaratabiliriz. Böyle bir çağı yaşıyoruz. Bunun yanı sıra da herkese, kitlelere ulaşmak, herkes için olası. Youtube kanalına koyarsın, iyi de bir reklamını yaparsın, sonunda dünyanın en iyi, en çok izleneni olma imkanı var. Bu büyük bir olanak. Bu ne demek? O zaman gerçekten farklılık içeren, avangart işlerin yeri geldiğinde inşa olmasına olanak tanınıyor. Bu, yerel

bir çıkar. Ne diyelim, Afrika'nın bir köyünden çıkan bir sinemacının bile iki gün içinde, belki de yayına koyduktan iki dakika geçmişken, Samsun'un bir köyündeki insana ulaşması olası. Büyük bir imkan bu. Bir de hakikaten farklı ve cesur olanı hayata geçirmeye de olanak sağlayan bir şey. Yani otosansürü ortadan kaldırır bu. Sansürü ortadan kaldıracaktır. Daha farklı, cesur ki insanların da ihtiyacı bu; farklı, değişik olanı izlemek. Bu nedenle büyük bir imkan sağladığını düşünüyorum bu şeyin.

İM: Merkezlerin çökmeye başladığı ve taşranın giderek daha önem kazanacağı fikrine katılıyor musunuz?

BB: Aslında az önce de cevap verdiğim şey bu. Artık küreselleşme denen bu şeyi yaşıyoruz. Ha, çok övünmek anlamında söylemiyorum. Yani elbette küreselleşme denen şeyin olumsuz pek çok yönü var, ama bizim tarafımızdan, yani sinemacılar tarafından bakarsak, küreselleşmenin hayrını konuşalım mesela. Bir de bütün anlatılar için söylüyorum yani. Sinemada özellikle. Çok da pahalı bir şey olduğu için, çok da büyük yatırımları gerektiriyor olduğu için, yani bu merkezlerin çökmesinin iyi sonuçlarını konuşuyoruz. Öyle olunca, sinema üreticileri, televizyon için de geçerli bu, çok daha güvenli, getirisi olan hikayelere gidiyorlardı. Bu da tabii hikayeleri türdeş hale getiriyordu. Yani Türkiye televizyonları için söylüyorum, hep aynı dramlar mı izleniyor ki? Hayır. Ama çoğunluğun seveceği, genel kitlenin seveceği şeyleri üretmek, sinema filmi üreticileri içinde, televizyon dizisi üreticileri için de güvenli yol oluyordu. Pahalı üretici için. Şimdi öyle değil. Şimdi yine üç beş iyi kafadar, sinemayı seven, anlatısını bilen, ne anlatmak istediğini bilen, tekniğine de vakıf olacak asgari düzeyde, daha sınırlı, spesifik izleyici kitlelerini besleyen hikayeler üretebilirler ve bu aslında dünyanın ortak hikayesinin de oluşması, yansıması, ortaya çıkması açısından büyük bir olanak. Yani kim bilebilirdi ki Samsun'un bir kenar mahallesindeki oldukça marjinal denilebilecek sayıdaki insanların hikayesini dinlemek üzerine kim yatırım yapardı? Hangi yapımcı ona para koyardı? Ama şimdi oradan doğan, büyüyen, motivasyonu kendi hikayesini anlatmak olan kişi, bu hikayeyi anlatabilir ve o egemen olan, anlatılagelinen hikaye anlayışlarını, içeriklerini bal gibi de değiştirebilir. Üretim biçimleri de değiştiği gibi, seyirciler de değişiyor. O bakımdan, hani konvansiyonel sinema için söylüyorum, yüz kişi, bir sürü alet, araçla çekiliyor. Şimdi üç beş kişi, sesiz sakince, hiç etrafına da sezdirmeden kayıt yapabiliyor, ses alabiliyor. Çekimi de aynen bu şekilde. Yüz

kişinin, iki yüz kişinin sessizce oturup sinema salonlarında film izlediği dönem de artık bitiyor. O zaman marjinalleşecek, hani o sınırlı sayıda, çok özel bir tüketim haline dönüşecek. Herkes, bir yere oturup, cep telefonlarında onlarca film izliyor. Günde onlarca video tüketen bir kuşak yetişiyor. Bunu hesaba katmak zorundayız sinemada. Kısa filme gün doğuyor. Devir kısa filmin devri olacak. Yeniden kısa film, yeniden belgesel. Çünkü gerçeklikle ilgisi de gittikçe güçleniyor insanların. O kadar fantazyanın, o kadar sanallığın yükseldiği bir yerde, aynı zamanda o kadar fantazyanın ve o kadar sanallığın içinde doğan insanların da gerçeğe tutkusu, arzusu artıyor. Böylelikle, ne demeye getiriyorum; belgesel sinemaya da, bir şeyin, olanın olduğu gibi anlatıldığı sinemaya da ihtiyacımız var. Nasıl organik yumurtayı arıyorsak, onu yaşamın kendisinde de görmek istiyoruz. Ama şimdi öyle bir sinema doğuyor ve kurmacadan daha şanslılar.

İM: *Yeniden sinemamıza dönersek, eski ve yeni Türk Sineması arasında ne gibi farklar görüyorsunuz? Aslında buna biraz, seyircideki değişimi anlatırken de değinmiştiniz ama...*

BB: Şu söylenebilir, Yeşilçam'ın sinematografik bir dil arama gibi bir derdi yoktu. Ortak, belli bir sinema dili zaten yoktu onların. Bugünkü sinemacıların ise aşağı yukarı hepsinin var. Bu toplu olarak bir dili ifade diyor mu? Yani bir Yeşilçam olgusu, dili, kültürü, raconu, hukuku, kurallarından oluşan bir endüstri mi Türkiye Sineması? Hayır, değil. Öyle bir şey olması da olası görünmüyor. Ama çok net farkı eski ile yeninin, yeninin aynı zamanda kendi sinematografik dilini de oluşturmak gibi bir derdi var. Eski sinemanın böyle bir derdi yoktu. Anlatı, izleyiciye anlatısını, senaryosunu aktarsın, yeterdi. Onun için, anlatı sineması ağırlıktaydı. Şimdi, en azından sinemada anlatı daha geriye düştü, sinematografi öne çıktı diyebiliriz. Eskiden zayıf olan, bu sefer hakim oldu ama içerikler bu sefer kitleden kopuk oldu. Çok net böyle bir fark var. Yani, eskiden öz vardı, biçim yoktu. Şimdi biçim var, özü yok.

İM: *Kendinizi yakın bulduğunuz yönetmenler kimler? Daha çok senarist kimliğinizle tanındığınız için, aynı soruyu senaristler üzerinden de sormak istiyorum.*

BB: Senarist olarak, şunu da ayırt ediyorum, aynı zamanda şunun gibi yazmak isterdim gibi düşündüğüm değil, aynı zamanda izleyici olarak oynattığı şeyleri sevdiğim ayrı, ayrıca bir de hakikaten yazar olarak da, onun gibi yazabilseydim, dediğim bölüm ayrı. Ama şöyle söyleyeyim önce, senarist olarak bir kere **Ertem**

Eğilmez ekolünü çok seviyorum. Ben televizyona da senaryo yazdığım için de çok önemsiyorum. Çünkü anlatı sinemasının en baba temsilcisi **Ertem Eğilmez**'di. Tabi onun yazarlarının hepsi bizim için eli öpülesi insanlardı. **Umur Bugay, Sadık Şendil, Yavuz Turgul, Yılmaz Güney** tabi sinemacı olarak. Hem hikayeciliğini, rejisini, sinemasını çok seviyorum. **Lütfü Akad** keza öyle. Gerçekten bunların Türkiye sinemasında yerleri ayrı, sinemayla ilgilenen herkesin ders olarak, okul olarak okuması gereken kişiler. Buraya doğru gelirsek, bizim kuşak olarak, sinemayla bağımızı etkileyen, güçlendiren, değerli sinemacılarımız **Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Çağan Irmak** dahi bile. Dünyayı etkileyen bütün ekolleri önemli bulurum, ama benim kişisel olarak ayrıca sevdiğim, önem verdiğim, farklı anlatıya sahip, postmodern sinemanın babalarını da çok severim, **David Lynch** gibi mesela, **Kim Ki-duk** gibi. Büyük sinemacılar bana göre bunlar. **Kusturica** gibi. Yani onlar bitmez, yabancı sinemadakiler. Belki beni tanımaya yarayabilir öylece isim vermek.

İM: Sizin yerelde bir sinema hareketi bağlamında izleyeceğiniz yol nedir?

BB: Bu şimdi çok iddialı bir şey olur da, işini önemsemeli gerçekten Türkiye'de sinema yapan herkes. Bir yerden kazanma mecburiyetinde herkes, bir yandan kendi izleyicisini sinemaya çekme, ama ille de bu gösterim sinema salonunda olmak zorunda değil. Türkiye sinemaseverlerini Türk hikayelerini izleme konusunda ikna etmemiz lazım. Yani bir kültürel aydınlanma mı diyelim, bir şeyler yapmak mecburiyetindeyiz. Mesela meslek birliklerinin orta öğretime, liselere belki sinema dersini sokma konusunda lobi çalışması yapması lazım. Türkiye sineması konusunda biz sinemacılar yıllarca hep kamunun inisiyatif almasını zorladık. Zaten olmalı, yani ondan vazgeçmemeliyiz. Kamunun film desteği, filmin izlenmesi desteği, alımlardaki desteği gibi, ama halkımızı da sinema konusunda bilgilendirmek, izleyiciye sinema kültürü kazandırmak adına da çaba göstermemiz lazım. Köylere, kentlere, kasabalara kadar gösteriler düzenlemek, belki orada film atölyeleri yapmak gibi işlere de koyulmamız lazım bizim. Bunu belki meslek örgütlerimiz yoluyla yaparız ya da bir başına bir sinemacı yapmalı yani. İstanbul'da film üretmek çabasından çıkmalıyız, çünkü çekim aşamasına gelindiğinde görüyoruz ki birçok film ekonomik nedenlerle taşrada geçiyor ya da anlatıcısının kendi taşrasında kaldığı için bu böyle. Ama madem öyleydi, bunun üretim aşamasından gel ki gerçekten köyde bunun güzel örnekleri de var. **Arama Motoru...**

İM: Atalay Taşdiken.

BB: Atalay Taşdiken'in. Gitti, köydekilerle yaptı. Kamera arkasında da köydeki insanlardan faydalanılabilir. Yetiştirebilir yani, sinemacı gerçekten yetiştirebilmeli kendi set arkası ekibindekileri. Ben, kendi adıma kendimi buna sorumlu görerek yaptım ve Samsun'da film çekmek üzere geldim ve kendi sinema ekibimin burada yetişmesini de mesele ediyorum. Bildiğim kadarıyla onlarla bilgimi paylaşacağım. Zaten sinema bir anlamda etkileşerek öğrenilen bir şey. Ben onları aynı zamanda, hani ustaları gibi, reji ekibini burada seçip burada yetiştirmek, eserin gelişim süreci içerisinde de, ta senaryo yazımından itibaren, bir ekibin hikayesi, bir ekibin projesi olarak hayata geçirmek istiyorum. Böyle işlerin daha başarılı olduğunu, işte en iyi yabancı dalda Oscar almış filmlerin hikayelerine baktığında, projelendirilmelerine, görüyorsun; üç tane, dört tane sinemacının, üç beş kişinin kendi dışından tırnağından arttırarak yaptığı projelerden geldiğini, yani o samimiyetle yapılan işlerde olduğunu, ev yapımı işlerde olduğunu görüyorum. İşte o zaman bizler de bu sorumluluğu göstermeliyiz sinemacılar olarak. Zaten büyük prodüksiyonlar, büyük hikayeler yapamadığımızı göre, öyleyse o zaman küçük ama kalıcı işler yapmayı dert etmeliyiz.

İM: İlerideki sanatsal projelerinizden bahsedebilir misiniz?

BB: Ben ikinci film olarak, bir uzun metraj olarak, 19 Mayıs'la ilgili bir şey yapmayı istiyorum. Önemişiyorum. Çünkü bence Anadolu insanının yazdığı en büyük destanlardan birisi Kurtuluş Savaşı. Hikayesi de anlatılmaya değer ve bu destandan bütün insanlığın alacağı dersler olduğunu düşünüyorum. Hakkıyla anlatırsak, yapmayı başarabilirsek, böyle bir sinema filmine toplum olarak da ihtiyaç duyduğumuzu düşünüyorum şöyle bir dönemde. Cumhuriyet değerlerimizi hatırlamaya ihtiyacımız var. Birleştirici değerlerimizi hatırlamakta yarar olduğunu düşünüyorum. Bu yüzden, bütünüyle hikayesi hakkında bir şey söylemek istemiyorum ama o ilk başlangıç noktasına, ilk adıma dönmekte yarar görüyorum. Hani insanın kendi hayatında da olur, başka bir noktaya dönmek istersin birden, biz toplum olarak da o ilk adımın ruhuna geri dönmeliyiz gibi geliyor bana. Ben de bir sanatçı olarak bütün topluma bunu söylemek istiyorum. O yüzden de 19 Mayıs'la ilgili bir film yapmayı, zaten Samsunlu bir sinemacı olarak da mesele ediyorum. Üzerinde uzun zamandır da çalışıyorum. Halen senaryosu tamamlanmış değil. Hikaye aşamasındayım. Özetle, 19 Mayıs'ta

Samsun'a ayak basan Mustafa Kemal'i burada koruyup kollayan, misafir eden, ona belki de Cumhuriyet fikrine, projesine doğru harekete geçmesi konusunda cesaret veren kişilerin, karakterlerin, kahramanların hikayesi olacak diyebilirim şimdilik. Dediğim gibi, bunu Samsun'un imkanlarıyla hayata geçirmek istiyorum. Bu amatörce hareket etmek anlamına gelmiyor. Finans anlamında belki, Samsun'dan finans arayışı içerisindeyim. İşte bu proje ayrıca Samsun'da bir sinemacı grubun oluşması, bir sinema sektörünün oluşması adına umut olur diye ümit ediyorum. Düşüncemiz bu. Olur, olmaz, bunu zaman gösterecek. Ama sinema ve televizyon faaliyetlerini artık buradan devam ettirip, buradaki bu işi yapan ve belki evet profesyonelce hayatının merkezine alarak da bu işi yapacak olan senarist ve yönetmen adayları arkadaşlarla beraber de çalışmak istiyorum.

İM: Teşekkür ediyorum. Son olarak da en beğendiğiniz, bıkmadan izlediğiniz 10 filmi alabilir miyim?

BB: İyi Kötü Çirkin, Yılmaz Güney'in Yol'u ve Sürü'sü, Selvi Boylum Al Yazmalım, Vesikalı Yarım, benim belki de birimdir Vesikalı Yarım, Hababam'ın hemen hepsi, hiç bıkmam ama hemen her zaman başına geçmeyiz, yani şöyle bir şey, hakikaten su gibi, akar ve içeriz, ne zaman da izlesem ben doyamam derim. Dünya sinemasından Ülke ve Özgürlük, yönetmen olarak saymayı unuttum, Ken Loach ve Woody Allen. WoodyAllen'in Radyo Günleri, Kayıp Otoban ve Zaman diyebilirim, Kim Ki-duk'un.

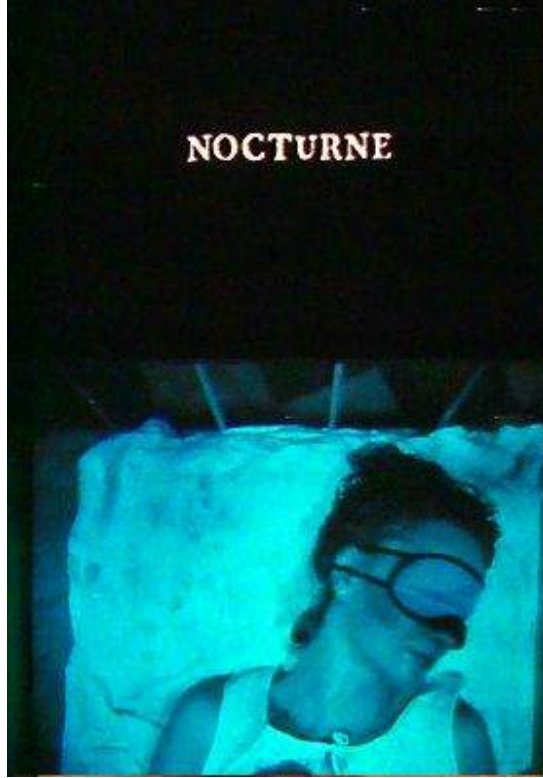
İM: Tamam, hocam. Çok teşekkür ederim. Sorularımız bu kadar.

BB: Ben teşekkür ederim.

NOCTURNE ÜZERİNE NOTLAR...

Katkı Maddesi ve Koruyucu Yoktur

Özgür Erdi Akbaba



Bir sabah uyandım, ormanda yalnız başıma kalmış halde. “Ben buraya nasıl geldim?” diye sormadan yanı başımda birkaç yapraklık bir defter ve bir kalem gördüm... Bu kısa filmi izledikten sonra böyle bir hissiyat içindeyim, çünkü film aydınlıkla karanlık arasına giriyor.

Aydınlıktan uzak, noktürn (gece müziği) havasında bir kadın, özgür ama zifiri bir mottosu var. Görmez gözleri, ama olsun, kuşlar ona yol gösterecek kadar çıkmaz sokak rotasındalar.

Karanlık odada sabit kamera çekimiyle bir kadın görünür ama pencerede aydınlık gün ışığı vardır. Ardından camı kırarak içeri giren bembeyaz giyimli bir kişinin görünmesiyle film başlar. Endişe rüyada belirmiş, kabus uykusuzluğu getirmiştir.



Kadın, telefonda başka bir kadınla konuşurken çay yapraklarının tozuyla demlenemeyen bir çay tadı verir. Filmden alınan belki de en net iki duygudan birisi kadının mutsuzluğudur. Kadının neden mutsuz olduğunu anlamak zor olsa da duyduğu endişe camı kırıp içeri dalan adamda somutlaşarak bir parça olsun bilinmezliği aralar. Telefonda konuştuğu diğer kadına gözlerinden sorununu dile getiren başkarakter uyku bandı takar, gözlerini ovuşturur ve sonra gözüne ilaç damlatarak çözüm bulmaya çalışır ve bizlere yorum yolunu kapatır.



Filmde sık kullanılan kırmızı ışıklı ampul ile kadının sergilediği karakterin durağanlığının uyum sağladığını söylemeden geçmeyelim. Filmin anlaşılır güzel metaforlarından biri, şişeden hızla yere dökülen suyun ardından kadının gözünden akan bir damla gözyaşının çiçeğin yapraklarının üzerine düşmesi. Bunu çok iyi bir detay olarak işaret edebilirim. Filmin diyaloglarının da metaforik anlamlar çağrıştırılması istenmiş. Örneğin, “*Işığın saklayabileceği şeylerden korkuyorum.*” sözü buna iyi bir örnek.



Mizansenini oluşturan aksesuarlar da sekansı tam anlamıyla karşılamış, kırmızı ışığın yanı sıra çevirmeli telefon, göz bandı, vantilatör ve kağıt mendil bunların başlıcaları.

Filmde verilmek istenen iki net duygudan diğeri, kadının kuş sevgisidir. Diyaloglarda anlaşılır devamlılığın olmamasına rağmen “*Kuşunu yarın sabah alacağım.*” sözü ile finalde kadının mutlulukla gökyüzünde uçan kuşları izlemesi, bu tezi güçlendiriyor. Bir başka net verilen kısım, saat 6:10’da Kopenhag üzerinden Buenos Aires’e uçulacağı ve kadının gün ışığından korkarak hareket etmesi ve planlarını ona göre yapması. Kuş ve uçağın ortak eyleminin uçmak olması endişenin kaynağı olabilecek fobik bir vurguya işaret etmesi açısından önemli.

Filmin tamamına baktığımızda bir bütünlük görmek zor, daha çok bir tür deneme-film olarak görülüyor. Anlatını parçalı olması nedeniyle, hareketli görüntüyü bir bütün olarak değil, parça parça ele aldık. Bu tarz, belki dozunda yapıldığında etkileyici bir söylem olabilir. Işığın kameraya etkisinden dolayı bazı sahnelerde kontrolümüzün kısıtlanması da başka bir durum. Bunda filmin günümüze ulaşan kopyasının zayıf bir video olması da etken olsa gerek.

Lars von Trier, deneysel çalışmalarıyla ünlü yönetmen, bu kısa filmi yazıp çektiğinde henüz 24 yaşındaydı. Böyle bir yaşta bu tür sinema adımlarının çok büyük olduğunu düşünüyorum. Her ne kadar filmi yer yer olumsuzlasam da özgünlüğünün altını çizmem gerekiyor.

EKMEK VE SOKAK

Özer Önder

Abbas Kiyarüstemi, geç dönem İran Sineması'nın dünyaya açılan en önemli simalarından biridir. **Kiyarüstemi**, geleneksel İran toplumunun gerçekliklerini, kendine has biçimsel özelliklerle harmanlayarak sanatını icra eder. Gelenekselden evrensele yönelttiği yolculuk, pek çok sinema sanatçısı tarafından beğeni toplamaktadır. Yazıda, yönetmenin "Çocukların ve Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü"nde çekmiş olduğu ilk filmi *Ekmek ve Sokak* (Nan o Küche, 1970) adlı kısa filmi incelenecektir.



Ekmek ve Sokak, küçük bir çocuğun elinde ekmekle eve giderken, sokakta aç bir köpekle karşılaşmasını konu alır. İlkokul çağlarındaki bir çocuk, konserve kutusunu önüne katmış, sokak boyunca evine dönmektedir. Çocuk, evinin bulunduğu sokağa girdiğinde, bir evin kapısının önünde, gölgede miskin miskin yatan sokak köpeğinin dikkatini çeker. Köpeğin saldırgan hırıltıları, çocuğun

sokağın başına kadar kaçmasına sebep olur. Korku ve telaşla geri kaçan çocuk, evine dönebilmek için bir refakatçi aramaya başlar; fakat sokaktan geçen herkes, hayatın doğal akışı içinde kendi halinde devinmektedir. Çocuğu kimse önemsemez. Daha sonra 55-60 yaşlarında bir adam, çocuğun evinin bulunduğu sokağa girdiğinde, çocuk onun peşine takılır. Kulağında kulaklık bulunan adam, çocuğun peşinden geldiğini fark edemez.

Çocuk, adamın peşinden bir süre yürür; fakat çocuk eve ulaşmadan adam yönünü değiştirmiş ve onu korkularıyla, yani köpekle baş başa bırakmıştır. Çocuk, adamın korumasıyla girdiği bu tekinsiz sokakta artık tek başına hareket etmek zorunda kalmıştır; 5-10 metre ilerisinde köpeği görür, duvara yakın, korka korka ilerlemeye devam eder. Köpeğin yanına geldiğinde korkuyla hamle yapar ve köpeğin dikkatini çeker. Köpek çocuğa havladığında, çocuk elindeki ekmekten bir parça koparır ve köpeğe verir ve köpek, çocuğa yolculuk boyunca eşlik eder. Artık arkadaş olmuşlardır. Filmin final sahnesinde, köpeğin küçük çocuğun evinin kapısının önünde beklediğini ve çocuğu korumaya almış olduğunu görürüz.



Ekmek ve Sokak, naif bir hikaye olmakla birlikte, yönetmenin gelecekte sergileyeceği sanat anlayışı hakkında ip uçları barındırmaktadır. Özellikle çocuk imgesi, *Kiyarüstemi* sinemasında büyük yer taşır. *Muzaffer* (Mossafer, 1974) ve *Arkadaşımın Evi Nerede?* (Khane-ye dust kodjast, 1987) filmlerinde karşımıza çıkan çocuk imgesi masumiyeti, ahlakı, saflığı, iradeyi ve zorlukların üstesinden gelmeyi imlemektedir. *Kiyarüstemi* filmlerinde çocukların dünyasına inerek, hayatı ve gerçeği en saf haliyle beyaz perdeye aktarır.

Filmde sokak korkularımızı, çocuk ise insan olma durumumuzu imlemektedir. Bu noktadan bakıldığında köpek ise, ortanca bir anlam ifade eder; ilk bakışta korku nesnesi olarak karşımıza çıkan köpek, filmin sonunda koruyucu görevi üstlenmektedir. “Korkutucu” olandan “koruyucu” olana geçiş, tabii ki çocuğun (yani korku imgesini içinde barındıran insanın) tavrına göre değişkenlik göstermiştir.

Yönetmen filminde, yüzleşme olmaksızın korkuların yenilemeyeceğini, ancak ve ancak ertelenebileceğini söyler. Çocuk her gün kullanmak zorunda olduğu sokağı, köpeğin varlığı aracılığıyla gözünde büyüttükçe, köpekle yani korkuyla başa çıkabilecek bir “büyük” arar. Fakat “büyük”, ona yalnızca bir noktaya kadar eşlik edebilir; bu noktadan sonra, çocuğun yapabileceği tek şey, kendi başına hareket etmek olacaktır. Çocuk -ki çocuk imgesini “ilkel insan belleği” imgesi olarak da düşünebilmek mümkündür- köpek ile gerçek anlamda yüzleştiğinde korkularından arınacaktır. Fakat çocuğun bu işlemi gerçekleştirebilmesi için bir bedel ödemesi gerekmektedir. Filmde, korkuları yenme hususunda verilen bu bedel, ekmektir. Yani, insanlığın yüzyıllar boyunca kullanmış olduğu ana besin kaynağı... Çocuk ekmeğini, yani benliğini paylaşmadan (buradaki temel mantığı, ana besin kaynağı ekmeğin, insanı insan yapan biyolojik unsurlardan en önemlisi olduğu gerçeği üzerine kuruyorum), benliğinden bedel ödemedi korkularından arınamaz.

Burada “benlik” kelimesi ile vurgulamak istediğim, sorumluluk, paylaşım, cesaret gibi insanı insan yapan değerlerin tümüdür. Korkulan sokağa adım atmak cesaret, sokakta ilerlemek sorumluluk, köpeğe ekmek vermek ise paylaşım ister. Çocuk tüm bu aşamaları yerine getirdiğinde korkularına hakim olur (aslında onu kendi benliğine katar) ve ancak bu şekilde onları yenebilir.

Sonuç olarak, **Kiyarüstemi**'nin *Ekmek ve Sokak* filmi, yönetmenin ilk filmi olmakla birlikte, yönetmenin devam eden kariyerinde ele aldığı yaklaşımın ufak bir özeti (hikayenin naifliği, anlatının imgesel yapısı ve oyuncu seçimindeki tercihler), olması bakımından büyük önem taşımaktadır.

POST-SİNEMA II: VIVIAN SOBCHACK

Seda Usubütün

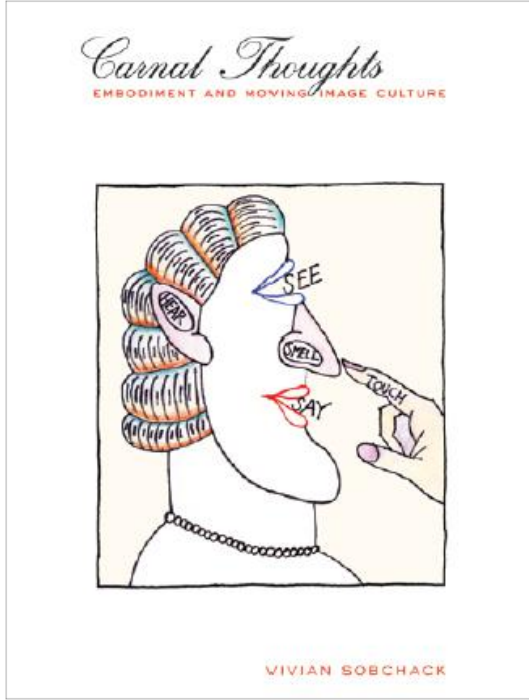
Denson ve **Leyda**'nın (2016) 21. yy medyasının yeni duyarlık biçimlerini nasıl şekillendirdiği ve yansıttığı sorusuna yanıt aradıkları Post-Sinema: 21. Yüzyıl Film Çalışmalarının Kuramlaştırılması kitabında yer alan çok sayıda kuramcı ve ele aldıkları post-sinema kavramlarını gözden geçirmek üzere hazırladığımız bu yazı dizisinde, ikinci durağımız **Vivian Sobchack**. Kitabın Post-Sinemanın Deneyimlenmesi başlıklı ikinci bölümünün yazarlarından birisi olan **Sobchack**, Amerikalı sinema ve medya kuramcısı bir akademisyen. Kitaptaki yazısı "Ekranın Görüntüsü: Fotografik, Sinematik ve Elektronik 'Varlığın' Zihinde Canlandırılması" başlığını taşıyor ve daha önce basılmış olan Bedensel Düşünceler: Cisimleşme ve Hareketli Görüntü Kültürü (2005) isimli kendi kitabında yer almış bir yazısının yeniden basımı. Fotoğraf, sinema ve dijital teknolojileri bedenimizde somutlanmış olarak algılayışımızın dünyayı ve kendimizi anlama pratiklerimize etkilerini inceleyen bu yazıya geçmeden önce **Sobchack**'ın yazılarını yönlendiren kavramlar olan beden, cisimleşme (embodiment) ve varoluşçu fenomenolojiye verdiği önemi gözden geçirelim.

Vivian Sobchack (2005)

"Bedensel Düşünceler: Cisimleşme ve Hareketli Görüntü Kültürü"

Bedensel Düşünceler'in ana teması, insan varoluşunun maddesel ve cisimleşmiş doğasıdır. Yaşanan bedenin (lived body) anlam arayışında bedensel 'duyular'ın önemini vurgular. Bedensel duyularımızın bilinçli anlam yaratma eylemlerimize katılımı yaşamın her anında geçerlidir; bir film izlerken, karmaşık dünyalarımızda gündelik işlerle uğraşırken, hatta kültür, anlam, değerler gibi soyut kavramlar üzerinde düşünürken bedensel duyularımız iş başındadır. Ekranın karşısında

uzamsal olarak aldığımız pozisyonlardan, bir filmin bize ‘dokunduğunu’ söylediğimizde ne demek istediğimize; teknolojinin kaleminden bilgisayarlara, oradan prostetik organlara kadar bedenimizi nasıl değiştirdiğini anlamaya çalışmamızdan, imgelerle dolu bir dünyada ‘görünür’ ve ‘görsel’ olma arasındaki farklara kadar varoluşumuza ilişkin akıl yürütmelerimizin tamamı Bedensel Düşünceler kitabının ele almaya çalıştığı cisimleşme konularıdır. **Sobchack**, bedeni bir başkasına ait soyutlanmış bir ‘nesne’ olarak düşünmekten uzaklaşıp, varlığımızın cisimleşmesi üzerinden, canlı ve başkalaşmış, somut, dışadönük ve ruhsal bir ‘özne’ olarak anlamamız gerektiği üzerine temellenen argümanlar sunar.



Bedensel Düşünceler’in ana teması, insan varoluşunun maddesel ve cisimleşmiş doğasıdır. Yaşanan bedenin (lived body) anlam arayışında bedensel ‘duyular’ın önemini vurgular. Bedensel duyularımızın bilinçli anlam yaratma eylemlerimize katılımı yaşamın her anında geçerlidir; bir film izlerken, karmaşık dünyalarımızda gündelik işlerle uğraşırken, hatta kültür, anlam, değerler gibi soyut kavramlar üzerinde düşünürken bedensel duyularımız iş başındadır. Ekranın karşısında uzamsal olarak aldığımız pozisyonlardan, bir filmin bize ‘dokunduğunu’ söylediğimizde ne demek

istediğimize; teknolojinin kaleminden bilgisayarlara, oradan prostetik organlara kadar bedenimizi nasıl değiştirdiğini anlamaya çalışmamızdan, imgelerle dolu bir dünyada ‘görünür’ ve ‘görsel’ olma arasındaki farklara kadar varoluşumuza ilişkin akıl yürütmelerimizin tamamı Bedensel Düşünceler kitabının ele almaya çalıştığı cisimleşme konularıdır. **Sobchack**, bedeni bir başkasına ait soyutlanmış bir ‘nesne’ olarak düşünmekten uzaklaşıp, varlığımızın cisimleşmesi üzerinden, canlı ve başkalaşmış, somut, dışadönük ve ruhsal bir ‘özne’ olarak anlamamız gerektiği üzerine temellenen argümanlar sunar.

Vurguyu bakılan bedenlere değil, yaşanan bedenlere yapan **Sobchack**, görüş (vision), görsellik (visuality) ve görünürlük (visibility) gibi kavramların hem öznel,

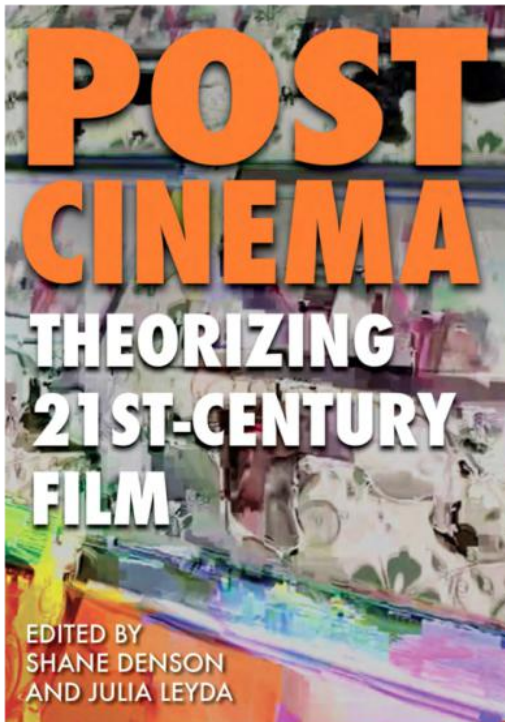
hem de nesnel boyutlarını incelemeye açar. Yaşanan beden aynı zamanda hem öznel bir nesne hem de nesnel bir öznedir: maddesel kapasitelerin duygusal, duygusal ve duyarlı (sentient, sensual, sensible) bir bileşimidir.

Bedensel Düşünceler kitabından **Sobchack**'ın çalışmalarında benimsediği eleştirel yöntemin altında yatan 'varoluşçu fenomenoloji' konusunu da açabiliriz. Fenomenoloji insan deneyimlerinin öznel yorumlanması ile ilişkiliyken, "*varoluşçu fenomenoloji bu yorumda algının ve bedensel eylemlerin rolüne odaklanır.*" (Don Ihde, 1990). Öznel bilincin dünya ile karşılaşması ve değişimlerinde bedensel, tensel ve nesnel varlığın etkisine odaklanan bir felsefedir. Deneyimin uzamsal ve zamansal cisimleşmelerini ön plana aldığı için deneyim üzerine tarih ve kültürün özgül etkilerini ve kısıtlarını da dikkate alır. Dahası, tarih ve kültürden izole bir idealizmin merak ettiği, varlığın sabit özüne ulaşma yaklaşımı yerine, varoluşu ve deneyimi her zaman bir bağlam içerisinde, varlığın öznel ve nesnel özelliklerinin bir sentezi olarak düşünen varoluşçu fenomenoloji için **Sobchack**, **Maurice Merleau-Ponty**'nin (1956) sözünü özetleyici bulur: "*Fenomenolojik indirgemenin en önemli ders, tam bir indirgemenin olanaksızlığıdır.*"

Vivian Sobchack (2005, 2016)

"Ekranın Görüntüsü:

Fotografik, Sinematik ve Elektronik 'Varlığın' Zihinde Canlandırılması"



Martin Heidegger'in (1977) "*Teknolojinin özü hiç de teknolojik değildir.*" sözü ile başlayan yazısında **Sobchack**, teknolojinin nötr bir araç olmadığını; belli bir dönemin, tarihin ve kültürün içinde biçimlenmenin ve anlam üretmenin önemli belirleyicilerinden biri olduğunu söylüyor. **Sobchack**'a göre fotoğrafın 19. yy sonu ve 20. yy başlarında, sinemanın 20. yy boyunca ve elektronik ekranların 20. yy sonu ve 21. yy başından itibaren, bizlerin dünya ile olan ilişkimizdeki varoluş şekillerimize, temsiliyet özelliklerimize, duyarlıklarımıza

ve sorumluluklarımıza birbirinden farklı etkileri olmuştur. Her bir teknoloji, özneliğimizi farklı şekilde başkalaştırmakta, uzam, zaman ve bedene ilişkin formülasyonlarımızı farklı kişisel ve sosyal deneyimlerle bağlantılandırmaktadır. Fotografik, sinematik ve elektronik algılarımız ve temsiliyetlerimiz, yalnızca kavramsal soyutlamalar olmayıp somut ve sonludur, uzlaşımaldır ve kurumsallaşmıştır. Her biri, farklı kültürel fenomenlerle ilişkili tarihi ve zamansal-uzamsal yapıları bilgisiyle donatır ve yaygın paylaşımını sağlar.

Bu noktada **Sobchack**, **Frederic Jameson**'ın (1984) sermayenin dönüşümleri içinde yaşanan teknolojik devrimlerce belirlenen üç tarihsel '*moment*'e ilişkin tartışmasını hatırlatır ve bu *moment*lerde baskın hale gelen kültürel mantık ile şekillenen estetik duyarlıklar ve temsiliyetler alanındaki eş zamanlı devrimleri adlandırmakta 'fotografik', 'sinematik' ve 'elektronik' ayrımından yararlanabileceğini öne sürer. **Jameson**'ın analizinde tarihi *moment*ler, 1840'lar, 1890'lar ve 1940'lara denk düşen temel teknolojik değişimler ve beraberinde sermayede ortaya çıkan dönüşümler olarak 'pazar kapitalizmi', 'tekelci kapitalizm' ve 'çokuluslu kapitalizm'dir. Teknoloji ve ekonomide oluşan değişimlerin kültürel ve düşünsel karşılıkları ise her biri farklı estetik ve etik temsiliyetleri ifade eden 'gerçekçilik', 'modernizm' ve 'post-modernizm'dir. Bu üç döneme karşılık gelen fotografik, sinematik ve elektronik teknolojilerin sermaye devrimleri yanı sıra kültür ve özne için farklı algısal devrimleri ve farklı zamansal ve uzamsal yapıları yansıttığı ise **Sobchack**'in ana argümanıdır.

Fotografik Algı ve Temsil

Fotografik algının ortaya çıkışı, **Jameson**'un (1984) 1840'larda tanımladığı pazar kapitalizmine denk düşer. Buhar gücüyle gelen mekanik, endüstriyel gelişmeler ve teknolojik yenilikler gerçekçilik düşünsel alanını beslerken 'görünürlük' de bu döneme damgasını vurur. Mekanik olarak elde edilen, görgül ve temsil edici 'kanıt' sağlayan fotoğraf, reel dünyayı nesnel olarak var eder ve genişletir. Görülebilir imgelerin tıpa tıp aynısını üreten fotoğraf makinasının mekanik gözü, insan gözünün yerini alır. Görsel deneyim fani ve dünyevi bir akıştan soyutlanıp fotoğraf teknolojisi ile kimyasal olarak ve metaforik olarak sabitlendiğinde, konusunu/öznesini bir görüş nesnesine çevirmiş olur. Maddesel sürecin ürünü de maddesel yapıdadır ve nesnel olarak sahip olunabilir, dağıtılabılır, korunabilir ve

zaman içerisinde değerini pek çok şekilde arttırabilir. **Sobchack**'e göre, fotoğrafın nesnel olarak sahip olunma özelliği aslında üç farklı sahiplenmeyi anlatıyor. Birincisi, gerçek dünyadan yakalanan izlere sahip olması; ikincisi, gerçek bir nesne olarak fotoğrafın sahiplenilebilmesi ve üçüncü olarak da fotoğrafın kültürel olarak tanımlanan semiyotik statüsünün linguistik bir temsile değil mekanik bir yeniden üretime (reprodüksiyon) dayanması, yani kendine sahip olma (self-possession) durumu. Kendine sahip olma durumu teknolojinin yaygınlaşması ve ucuzlaması ile kendini çoğaltma (self-reproduction) zelliği de kazanıyor. Sonuçta fotoğrafın bir nesne olarak varlığı ve sabit ama giderek değer kazanan bir sahip olunma durumu, yaşantılarımızın, kendimizin ve diğerlerinin görgül olarak varlığını ve gerçekliğini onaylıyor.

Sobchack, fotoğrafın, yaşam içindeki geçici, homojen ve geridnşsz akışları bir 'an' olarak soyutlaması, atomize etmesi ve zselleştirmesinin bir bedeli olduğunu söyler. Bu anlar yaşayan anlar olmaktan çıkıyor. Görünür anın tekli ve sabit bakış açısı, yaşamış ve yaşamakta olan bir bedeni barındıramıyor. Bakan kişiye doğrudan yaşayan bir sahne ile buluşturmuyor, imgenin ima ettiği sahnenin hafıza, hayal gücü veya arzular ile tamamlanması gerekiyor. Fotoğraf birisinin elinde tutup bakabileceği bir uzam yaratıyor ancak bunu sağlayabilmek adına nesneleşmesi, paradoksik olarak, bu uzamı oldukça ince, asılsız ve opak kılıyor. Yaşanan bedene yer amıyor.

Fotografik olanın **Sobchack**'a göre bir diğer özelliği de aslında geçmişte kalmış olan bir şimdi yaratmasıdır. Sinematik olanın 'olmakta olan' (şimdide kendini oluşturmakta olan varlık), elektronik olanın 'kendinde var olan' (şimdide mutlak olan varlık) olarak tanımlanan ontolojik özellikleri, fotografik olanda 'olmuş olan' (şimdide hep geçmişte kalmış olan varlık) olarak sabitlenmektir. Bu da farklı bir paradoks yaratır; fotografik olan maddesel, nesnel ve zaman içinde korunan özelliklerine karşın hep bir kayıp, geçmişte oluş, ölüm ile ilişkilidir; anlamı ve değeri 'nostalji'nin yapı, etik ve estetiğine dayanır.

Sinematik Algı ve Temsil

Sinematik algı, fotografik olandan farklı olarak, öznel zamansal deneyim açısından tek bir anı (moment), yaşanan devinirliğe (momentum) evirir. Donmuş bir bakış açısını, dinamik ve istemli, kendiliğinden yer değiştiren görüş haline getirir. İzlenen sahne artık hafıza veya hayalgücü ile tamamlanması gereken değil;

yaşanabilir, yaşanmakta olan bir sekans özelliği kazanır. Fotografik ve sinematik algı ve temsiliyet arasındaki bu farkı ayırt edebilmemiz için **Sobchack, Chris Marker**'ın *La Jetée* (1962) isimli kısa filmini örnek verir.

Fotografik olana bağımlı olsa da sinematik olanın yaşamla ilişkisi daha güçlüdür. Bir kaybı değil, deneyimin birikimini yansıtabilir; fotoğrafı canlandırarak maddeselliği, görünürlüğü ve gerçekliği yeniden yapılandırır. 'Hareketli görüntü', geçmişte olan değil, şimdide olmakta olan eylemin görünür temsiliyetidir. **Sobchack**'e göre, sinematik teknolojinin hareketli nesnelerin görünür temsiliyetini sağlamanın ötesinde bir önemli özelliği daha vardır: Görüşün kendi devinimini de algımıza sunar.

Sinematik teknoloji, **Jameson**'ın (1984) devrimsel momentlerinden 1890'larda başlayan teknelci kapitalizme ve düşünsel olarak modernizme denk düşer. İçten yanmalı motorlar ve elektrik enerjisinin etkisiyle gerçekleşen sermaye dönüşümü, beraberinde getirdiği otonomi ve enerjik dinamizmi ile hareketli görüntüyü yani sinemayı besler. Sinemadaki canlandırma, hareketlendirme, fragmanlar ile çalışma ve yeniden düzenleme olanakları, gerçekçi düşüncenin erekselliğinden (teleoloji) sıyrılır. **Sobchack**'e göre sanatsal alanda modernizmi yansıtan resim, fotoğraf ve heykel akımları arasında Futurizm ve Kübizm, edebiyatta **James Joyce** romanları ön planda anılsa da, sinema ve sinematik algı, dönemi tam anlamıyla temsil eden asıl teknolojidir.

Sinematik olanda fotografik olana göre niteliksel olarak farklı olan temel özellik, dünyayı maddesel olarak görüş nesnelere çevirmenin yanı sıra, kendisinin de maddesel bir varlığı, istemliliği ve özneliği olduğunu algılatmasıdır. Sinematik olanla karşılaşma varoluşçu bir eylemdir ve fenomenolojik olarak hareketli imgelerin istemli bir akışı olarak deneyimlenir. Nesnel bir dünyaya tanıklık sunmasının yanı sıra sinema teknolojisi daha radikal olarak, anonim, mobil, cisimleşmiş ve etik yatırımları olan bir öznenin varlığını bize sunar. Sinema ile görünür kılınan nesne ve öznel görsel bir istemlilik içinde seçilerek dikkate sunulur, onlara karşı tavırlar alınır, estetik ve etik olarak anlamlı eylemleri birikimli bir deneyim olarak algımıza sunulur. Sinematik öznel (fiziksel olarak anonim olsalar da), duruma göre görünür ve bedensel değişimler geçirir, hayal kurar, rüya görür, hatırlar, dünya üzerinde olan varlık ve yaşantılarını cisimleşmiş olarak deneyimler. **Sobchack**, bu noktada yine **Chris Marker**'ın *La Jetée*'sini örnek veriyor ve filmin canlı insan aktörler yerine bir seri fotoğraftan oluşmasına karşın, fenomenolojik olarak zamansal bir akışı olması ve fotoğrafları düzenleyen,

sentezleyen ve bir iddia ortaya atan istemli ve açık yapısıyla, ontolojik olarak sinemaya uygun varoluşsal bir anlatıya dönüştüğünü düşünüyor.

Hareketli görüntüler bizim görüşümüzün nesnesi olduğu kadar kendi görüşünün öznesi oldukları için fotoğraftan farklı olarak kontrol edilebilir, sınırlanabilir ve sahip olunabilir özellikler taşıyor. Sonradan elektronik dönem ile elde edilen teknolojik olanakların (filmlere elektronik ortamda sahip olma, istenilen zamanda izleme, izlerken durdurma, geri sarma, çoğaltma gibi), sinematik dönemin kendi ontolojik özellikleri olmadığı için altını çiziyor **Sobchack**. Sinematik algı döneminde ortaya çıkan önemli bir diğer özellik olan izleyicinin 'özdeşimselliği'nin (self-reflexivity) gelişimini anlamak için bu ontolojik ayırım önemli. Sinema ile ilk kez görünür olan öznel, cisimleşmiş bakış ile başkalarının gözünden kendimizi görme olanağına kavuşuyoruz. Sinema ile bu felsefi içebakış durumu görsel olarak somutlaşıyor ve yalnızca öznel olarak yapılandırılan ama nesnel olarak sunulan öznelere değil, onlardan doğru kendimiz dahil tüm dünyaya bakıyoruz.

Sinematik bakış ile zaman ve uzam algımızda oluşan değişikliklere gelecek olursak, gerçekçi düşüncenin geri dönüşsüz ve ileriye doğru akan nesnel zamanının korunduğunu ancak öznelin çok yönlü ve doğrusal olmayan hareketlerini yansıtmaması nedeniyle sinemada zamanın görünür bir heterojenliğe açıldığı söylenebilir. Sinematik öznelerin hatırlama, geçmişe ve geleceğe yansıtma ve hayal kurmaları ile öznel olarak yapılandırılan zaman, nesnel olan zaman ile birlikte ve aynı anda deneyimlenebilir. Görsel (ve işitsel) olarak öznel hafıza, arzu ve duygudurumların kurgusal genişleme ve daralmalar ile; geri-dönüşler, ileri-sıçramalar, karenin dondurulması, yavaşlatılması, hızlandırılması, geriye doğru akışı ile yapılandırılan öznel zaman, sinematik şimdiyi katmanlandırdığı gibi, sinematik uzamı da genişletiyor. Sinematik gözün kendini konumlandığı 'burası' ile bakışın kendini yerleştiği nesnelere kapsayan 'orası' arasında, sinematik araçlar olan çift pozlama, üst üste bindirme, montaj ve paralel kurgu sayesinde çoklu durumlar ve konumlar aynı anda yaşantılanabiliyor.

Elektronik Algı ve Temsil

Sobchack'in yazısının **Denson** ve **Leyda**'nın (2016) Post-Sinema: 21.yy Film Çalışmalarının Kuramlaştırılması kitabında yer bulmasını en fazla haklı çıkaran bölüme gelmiş oluyoruz bu başlık altında. **Jameson**'ın (1984) sermayenin kendi

içinde yaşanan teknolojik devrimlerin üçüncüsü olarak sınıfladığı, 1940'larda başlayan uluslararası kapitalizme denk düşen elektronik dönemi başlatan keşifler, televizyon ve ordu-endüstri komplekslerinin süper bilgisayarları. **Jameson**, bu iki teknolojik yenilik ile sermayenin meta özelliği taşımayan alanlara genişlediğini, doğa ve bilinçaltına yönelik tarihsel olarak yeni bir tür kolonizasyonunu gerçekleştirdiğini söylüyor. Bu dönem düşünsel ve kültürel olarak post-modernizmin modernizm üzerinde baskınlık sağladığı, varoluşsal hislerimizi maddesel olandan sanal olana dönüştürdüğü dönem olarak da düşünülebilir.

Sobchack'e göre yeni elektronik varoluş hissimiz merkezsiz, yaygın, ağ benzeri yapıda bir 'şimdi' yaratıyor ve anlık uyarılar, sabırsız arzular ile karakterize oluyor. Fotografik ve sinematik olanın analog niteliği dijital elektronik teknoloji ile atomize oluyor, soyut tasarımlara dönüşüyor, pikseller ve enformasyon bitleri olarak aktarılıyor. Aktarılan her bit süreksiz, ilişkisiz ve mutlak; bir sistemin parçası olmasına karşın 'kendinde varlık' özelliğine bürünüyor. Bu özellikleri taşıyan elektronik dünyanın izleyeni/kullanıcısı da, uzamsal olarak desantralize, zamansal bağlantıları zayıf ve bedensel olarak yalancı veya yaygın cisimleşme halinde buluyor kendini. Fenomenolojik olarak fotografik ve sinematik dönemin duyuşsal ve psikolojik deneyimleri ile karşılaştırıldığında elektronik dönemde, maddesel olarak sahip olunan değil, dağınık ve hiç kimseye ait olmayan bir öznel deneyim söz konusu.

Doğadaki görgül nesneliliği yeniden üreten fotoğraf bir yana, cisimleşmiş öznellik ve bilinçaltının temsilini sunan sinema diğer yana; dijital ve tasarımsal olan elektronik teknoloji, estetik değerlerin ve etik yatırımların 'temsilin kendinde' yerleştiği bir meta dünya sunuyor. Orijinal ile bağınyı koparmış kopyalardan oluşan bir simülasyon sistemi olan elektronik meta dünyada izleyici/kullanıcı da ahlaki ve fiziksel yerçekiminden kurtuluyor, anın öforisi içinde, eylemlerinin gerçek yaşam sonuçlarının ağırlığından özgürleşiyor.

Elektronik zamansallık da fotografik ve sinematik olandan farklılaşmış durumda. Elektronik zamansallığın şimdiki anı, teknolojik olanaklar sayesinde kullanıcı tarafından seçilen, birleştirilen, yeniden oynatılan, önceki nesnel zamanın geridönüşsüz ve ileriye doğru doğrusal akan yapısını tamamen altüst etmiş, süreksiz hale gelmiş bir 'an'lar yığını. Özyinelemeli (recursive) zamansallıklar ağı yaratan bu ardı arkası kesilmeyen anlık uyarılar ile önceki dönemlerin kendi içinde bütüncül öznel benliği de 'çağrıldıkça' varoluşa geçen

'dağınık benliğe' dönüşüyor. **Sobchack**'e göre günümüzde kimliği uyum içinde tutan mekanizmalar farklılaşarak cep telefonlarından, web sayfalarından ve elektronik mesajlaşmalardan gelen, kişinin 'dünyada varoluşuna' nesnel kanıt sağlayan anlık uyaranlar şeklini alıyor.

Elektronik dönemde zamansallığın yeniden homojen olması ise fotografik gerçekçilik dönemindeki nesnel ve öznel zamanın homojenliğinden oldukça farklı. Sinematik dönemde heterojen hale gelen zamansallıkta ortaya çıkan öznel zamanın süreksizliği, elektronik dönemde nesnel zaman algısını tamamen ele geçirip, doğrusal ve sürekli olmayan bir nesnel zamanı kural haline getiriyor. Zamansallık elektronik dönemde artık 'süreksizliğin homojen deneyimi' olarak yaşantılanıyor. Buna paralel olarak uzamsal algının da doğası ve özellikleri değişiyor. Uzam, eylemler gerçekleşen gerçek dünyada bir konum olarak değil, soyut, temelsiz ve yerleştirilmiş (bir ekrana veya web sayfasına) bir bulut olarak algılanıyor. Böylesine iki boyutlu ve yüzeysel bir uzamın ilgi çekebilmesi için yetersiz olan zamansal ve bedensel katmanlarının güçlenmesi gerekiyor. Elektronik ortam derinlik, doku ve bedensel hareketin eksikliğini telafi etmek için farklı araçlar kullanıyor. Rengin saturasyonu ve detaylara odaklanma, derinlik ve dokunun yerine geçerken, sürekli hareketlilik, her an kalabalık çoklu ekranlar ve imge bombardımanı, yaşanan bedenin ağırlığını azaltmaya yarıyor, bir anlamda bedensel hislerden ve etik sorumluluklardan özgürleştiriyor.

Sonuç Yerine...

Sobchack yazısının sonunda günümüzdeki kültürel temsillerde baskın olanın, elektronik dönemin tekno-mantığı olduğunu kabul ediyor ancak, bu mantığın sinematik olandan farklı olarak insan bedeninin maddesel varlığını ve maddesel dünya ile olan bağlantılarını fenomenolojik olarak dijital bir ağ üzerinde dağıttığını, bedeni özgürleştirmeye çalışırken önemsizleştirdiğini ve marjinalize ettiğini savunuyor. Elektronik dönemin bazısı olumlu ve değerli keşiflerinin ve değerlerinin, yaşanan bedene sahip özneler tarafından ortaya konuluyor olmasına rağmen, bedensel varlığımız can çekişiyor! **Sobchack**'e göre, günümüzde tarihsel ve kültürel bağlamlara göre farklı yoğunlukta olmakla beraber, yaşanan bedenin bir kriz içerisinde olduğu, elektronik temsillere yanıt olarak kendi ağırlığını, varlığını, statüsünü, incinebilirliğini, ölümlülüğünü ve sosyal yaşantılar için yaptığı

yatırımları görünür kılma çabalarından anlaşılabilir. **Sobchack**, bu histerik ve abartılı yanıtların yaşanan beden kendi varlığına sahip çıkma ve simülasyon veya silinme tehlikesine karşı direnme yönünde verilen stratejik yanıtlar olması umudunu paylaşarak yazısını sonlandırıyor.

Denson ve **Leyda**'nın (2016) *Post-Sinema: 21.yy Film Çalışmalarının Kuramlaştırılması* kitabında yer alan bu yazı ile **Sobchack** varoluşçu fenomenoloji perspektifinden içinde bulunduğumuz elektronik algı ve temsiller dönemini bedensel yaşantılarımız, duyularımız ve hissiyatlarımız açısından bir farklılaşma, bir gerileme ve kayıp olarak çözümlüyor ve sinematik dönemin olumlu yanlarını ön plana çıkarıyor. **Jameson**'ın (1984) 'sermayenin kendi içindeki teknolojik devrimleri' ile paralellikler kurarak fotografik, sinematik ve elektronik olarak adlandırdığı üç farklı dönemin bedensel algı ve temsillerini, zaman ve uzam algılarındaki değişimleri gözler önüne seriyor. İçinde yaşadığımız ve pek kaçma şansımız olmayan, hatta gönüllü olarak teslim olduğumuz elektronik dönemin zihin-beden denkleminde ortaya çıkardığı zorunlu değişimleri, teknolojik iletişim araçlarımızın yarattığı yan etkileri ve post-modern dünya ile eşleştirilen 'dağınık' kimliklerimizi yeniden gözden geçirmek için **Sobchack**'in yazısından yaptığımız bu özeti Sekans okurlarına yararlı olacağını umuyoruz.

Kaynaklar

- Shane Denson & Julia Leyda (eds), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: REFRAME Books, 2016.
- Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, 2005.
- Don Ihde, *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 21.
- Maurice Merleau-Ponty, "What Is Phenomenology?", Trans. John F. Banner, *Cross Currents* 6 (winter 1956): 64.
- Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology," Trans. William Lovitt. Martin Heidegger: Basic Writings. Ed. David Farrell Krell. New York: Harper, 1977. 283-317. Print.
- Fredric Jameson, "Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 1/146 (1984): 53-92. Print.

BİLİNÇDİŐİNİ İZ-LEMEK

Güven Gürler

Bir Anlatı Geleneği: Duyarlılık, Nam-ı Diğer Toplumsal Fayda

Sinema, bir anlatı sanatıdır. Anlatının içeriği hikayelerden oluşur ancak hikayeler de bir hammadde değildir; hikayeler anlatı için son ürün, hatta anlatının kendisi olsalar da bir sinema eseri için yarı mamullerdir. Hikayeler, sinema tarihinde ve geleneklerinde de önemli bir yere sahiptir. Kurmaca bir sinema eserinin, üretim aşamasında karşılaştığı yegane gerginlik sinema ve anlatı ilişkisi ile alakalıdır. Gerginlik, öyle ya da böyle her eserin içeriğinde mevcuttur çünkü anlatı görsel ve işitsel bir ifadeye dönüşmelidir. "Duyarlılık" anlatı etiğinde ve geleneklerinde de mevcuttur. Bu gelenek, tahayyülün telkininden gelir. Eskiden, böylesi bir telkin için hitap edilen topluma dair belirgin bir bilgi yetkinliğine sahip olunması gerekmektedir. Bu yetkinlik, kamu tarafından belirlenen ve anlatıcı ile yapılan sözsüz bir anlaşma gibiydi. Meşruiyeti sağlamadan bir hikaye anlatıcısı, hikayelerini anlatamazdı. Anlatı, anlatıcının aktarımının yanı sıra, dinleyicilerin de ortak kanısı ile şekillenebilirdi. Sözlü gelenekte hikaye anlatıcılarının en önemli özelliği, hitabet konusunda usta olmalarıdır. Hikaye anlatıcıları, anlatılarında görsel olarak jest ve mimiklerini kullanabilirlerdi ve anlatıda dinleyicilerinin tahayyüllerine seslenirlerdi. Bir anlamda dinleyicilerin tahayyülünü telkin ederlerdi. Ortak kanı, karşılıklı bu telkinin icra edilmesi için dinleyicilerin de bu telkine izin vermeleri sonucu oluşurdu. Bu telkin durumu günümüzde psikoterapik bir süreci çağırıştırır. Psikoterapik bir süreçte terapist - danışan arasındaki terapist duyarlılığı da buna benzerdir. Duyarlılık, toplumsal fayda bağlamında, biz izleyicilerin eseri tabii tuttuğu bir kriterdir de. Toplumsal fayda, toplumsal gerçekliğin beyaz perdeye aktarılırken nasıl tekrar üretildiği ile ilgilidir. Biz, sinema ve toplum ilişkisini anlamaya çalışırken, gerçeklik ilkesinden kopmayan, bu gerçekliği "toplumsal gerçeklik" olarak ele almaya çalışan anlatıcıları muhatap almaktayız.

Duyarlılık, bu yazıda aktarmaya çalıştığımız *İgnoramus* etkinliğinin de çıkış noktasıdır. Duyarlılık, aşağıda sunacağımız alternatif inşa yönteminin hemen her aşamasında kendini gösterir. Duyarlılık belirgin bir noktadan ziyade, belirgin bir aralığı ifade eder. Bu aralık gerçekliğin yeniden üretildiği alana tekabül eder.

Sinema ve Hammaddesi: “Toplumsal Gerçeklik”

Sinema ve gerçeklik ilişkisi esasında, sinema ve anlatı ilişkisinde gizlidir. Eğer anlatı bir gerçeği ifade etmek amacı güdüyorsa, sinema ve anlatı arasındaki gerginlik aslında sinema ve gerçeklik arasındaki bir gerginliktir. Eğer ki anlatı gerçeklikten farklı içeriklere sahipse, bu gerginlik farklı entelektüel boyutlarda, örneğin sürrealizm şeklinde tezahür eder. Sunduğumuz *İgnoramus* öğretisi ise “toplumsal gerçeklik”e ulaşmanın alternatif bir yoludur, bir hayal kurma etkinliği değildir. *İgnoramus*, yoğun analitik bir anlatıma sahiptir, bu etkinlik ile ulaşılmak istenen hedef bir bilinçdışı malzemesi ve aynı zamanda sinema (anlatı) eserinin bir hammaddesi olarak “toplumsal gerçeklik” bilgisidir.

Sinemada gerçeklik üretmenin kabaca iki yöntemi olduğunu söyleyebiliriz. Bu yöntemlerden birincisi Türkiye’de de çoğunlukla kullanılan ‘teknik’ yaklaşımdır. Sinema gerçekliğinin üretimini teknik bir mesele olarak inceler ve uygular. Bizim sunduğumuz alternatif, *İgnoramus*, gerçekliğin işlenmesinde ve beyaz perdeye aktarılmasında bir işleve sahip değildir, yalnızca eserin hammaddesine; “toplumsal gerçeklik” bilgisine ulaşmayı vaat eder. Bu bağlamda bilinçdışı bir maden, *İgnoramus* ise bu madendeki hammaddeyi fark etme süreci olarak düşünülebilir. Bu malzemenin toplanmasına ve biriktirilmesine yönelik felsefi bir yaklaşım olan *İgnoramus*, gücünün işe yaradığını ve mümkün olduğunu iddia ediyoruz. Bu bağlamda *İgnoramus*, duygulanımı için altyapısal niteliklere sahip bazı adresler veriyoruz.

İgnoramus

“İgnoramus = Bilmiyoruz: Bilinçdışının Bir Eleştirisine Doğru” başlıklı makale, **Ulus Baker** tarafından 1996 yılında kaleme alınmıştır. Bu dönemde psikanaliz Türkiye’de yeni bir disiplin haline gelmeye başlamıştı. **Baker**, psikanalizin o günlerdeki mevcut durumuna ilişkin bir eleştiri olarak “bilmiyoruz”

fikrini bir alternatif olarak sunuyordu. Biz, *Ignoramus* gücünün benzer bir şekilde eleştirel perspektifini korumaya ancak bu perspektifi psikanalizden ziyade "sinema ve gerçeklik üretimi" konusuna çevirmeye çalışıyoruz.

Bizim anlatımız *Ignoramus*'un tamamından ziyade, daha başlangıç seviyesi, giriş tadında bir niteliğe sahiptir. **Baker**'in makalesi daha iddialıdır; *Ignoramus* makalesinde aktarıldığına göre, bu felsefi güç, "bilmiyoruz" fikri, bilinçdışında kontrollü bir gerçeklik üretimini de mümkün kılar. Bu ifade, bilinçdışının **Jung**'çu bir anlatımla insanlık tarihi boyunca psişik alanda üretilmiş olması gerektiği hipotezine dikkat çekmek amacındadır. Ancak biz bu kadarını söylemeye henüz cüret edemiyoruz ve *Ignoramus* gücünün bir üretim mekanizmasından ziyade "bilinçdışından toplumsal gerçekliğin içeriklerini toplayabileceğimiz (ya da en azından bu içerikleri iz-leyebileceğimiz)" bir düşünce etkinliği olarak ifade ediyoruz.

Ignoramus kelimesinin esas kökeni, *anagnorisis* kelimesinden gelmektedir. *Anagnorisis*; önceden sezilen bir olayı yeniden keşfetmek, tanımak anlamına gelir. **Aristoteles** bu kelimeyi "bilgisizlikten bilgiye doğru bir değişim" olarak tanımlar. Bu kelimenin İngilizce karşılığı (kişi eki olmadan) *re-cognition*'dır; yani "tekrar bilişsel hale getirme". *Anagnorisis* aynı zamanda, **Oedipus**'un annesi ile evli olduğunu fark ettiği anı da ifade eder. Kelime, bir farkındalık kazanma anlamını barındırır. Antik Yunan tragedyalarında kahramanın içinde bulunduğu gerçekliği fark ettiği bölümün adıdır aynı zamanda. Helencede *gnorizo*, "bilmek" anlamına gelen bir fiildir. Ana eki ise bu fiile olumsuzluk anlamı katar. Helence ve Latince fiile yönelik kişi ekleri sonradan gelir. *Ignoramus*'taki "-mus" eki kelimenin anlamını bilmiyor(uz) yapar. *Ignoramus*'taki "-i" eki de bu fiile olumsuzluk anlamı katan bir yapıdır. Aynı *anagnorisis*'teki "-ana" eki gibi.

Ignoramus tahayyülünü canlandırabilmek için, peşinen **Spinoza**'nın geometrik yöntemini anlamaya, **Jung**'un 'kompleks' köprüsüne ve **Durkheim**'in toplumsal gerçekliğine ihtiyacımız var. Geometrik yöntem eklektik bir yapı ile **Baker**'in makalesinde de göze çarpar. **Baker** de Spinozist bir sinema filozofu ve sosyologdur. **Spinoza**, *Etika*'sında tanrının varlığını geometrik olarak ispat eder. **Baker**, **Spinoza**'dan sık sık alıntılarla *Ignoramus*'u tasvir eder. *Etika*'da her bir duygulanım bir fikre tekabül eder. **Spinoza**, tanrının varlığını geometrik olarak ispatlarken esasında onun nasıl evcilleştirilebileceğinin de yöntemini sunar. Bu harita-metod yapı, *Ignoramus* için de gerekli olan yapıdır. *Ignoramus* etkinliğinin

icraatı harita-metod bir sayfada, karelerin içinin tek tek doldurulmasına benzer. Karelerin doldurulması bu keşif süreci içerisinde ‘anlamlandırma’ya tekabül eder. Her bir kare, anlamlandırılarak bilince dahil edilebilir ya da ‘bilmiyoruz’ fikri bu analitik düzlemde bilincin sınırlarını bilinçdışına doğru peşinden esnetir. Yani fikir, bir kareden bitişindeki bir diğerine doğru hareket ederek ilerleme kaydeder. Ne var ki, geometrik yöntem bilinç ve bilinçdışı arasındaki bağı anlamamıza tek başına yetmez, ayrıca ‘bilmiyoruz’ fikri için yön tayininde bulunurken bilinçdışındaki ‘kutsal’ı tanımlamak da bu noktada önem arz eder. **Spinoza**, fikir ile duygulanım arasındaki bu bağı tanrısal olarak ifade eder. Tanrısal olan, **Durkheim**’ın da ifade ettiği gibi esasında toplumsal bilinçtir. Biraz daha ileriye götürecek olursak, tanrısal olan, mekanik bir dayanışmanın bütüncül içeriğidir. Esasında ‘temel ihtiyaçlarımızı örgütlü bir biçimde giderme’ durumu **Spinoza**’nın ispat ettiği tanrıya ve **Durkheim**’ın toplumsal bilincine tekabül eder. Bu temel ihtiyaçların tuhaf tasvirleri ise bilinçdışının en kök içerikleridir. Toplumlar, bireylerin ortak kabullerini barındırır. Normlar, gelenekler, kültürel kodlar... Toplumlar bu ortak kabullerin içine doğan yeni jenerasyonlardan oluşur. Herhangi bir jenerasyon için, içine doğulan verili koşullar kutsaldır. Bilinçdışında da bu kutsal malzemedен bir hayli mevcuttur. **Jung**, bilinçli akılla ‘bilinmeyen’ şeyler hakkında kesin bilgi sağlamak mümkün mü sorusuna ‘evet’ cevabını verir. Ancak bunun doğrudan değil; yalnızca ‘*dolaylı olarak semptomlar ve kompleksler, rüyalarımızda, hayallerimizde ve vizyonlarımızda ortaya çıkan imgeler ve semboller olarak*’ gözlemlenebilir olduğunu söyler. Temel ihtiyaçların örgütlü bir biçimde giderilmesi, yeni doğan jenerasyon için verili yani kutsaldır.

Bilinç ve Bilinçdışı Arasındaki Köprü: Kompleks

Jung ‘kompleks’i bilinç ile bilinçdışı arasındaki köprüler olarak ifade eder ve yaratıcı malzemenin de komplekslerin ötesinde olduğunu vurgular. Bizim toplumsal gerçekliğe olan yaklaşımımız da hem bilinçdışında konumlanması hem de sinema eserinin hammaddesi olması dolayısıyla ile **Jung**’un yaratıcı malzemesi ile benzerlik gösterir. Kompleksler çoğunlukla travma kaynaklıdır ve bireyin en zayıf noktasına işaret ederler. Bilmiyoruz fikri, bilinçten bilinçdışına doğru yol alırken bireyin kendine ait ‘kompleks’ köprüsünden geçmelidir. **Baker**, makalesinde bu

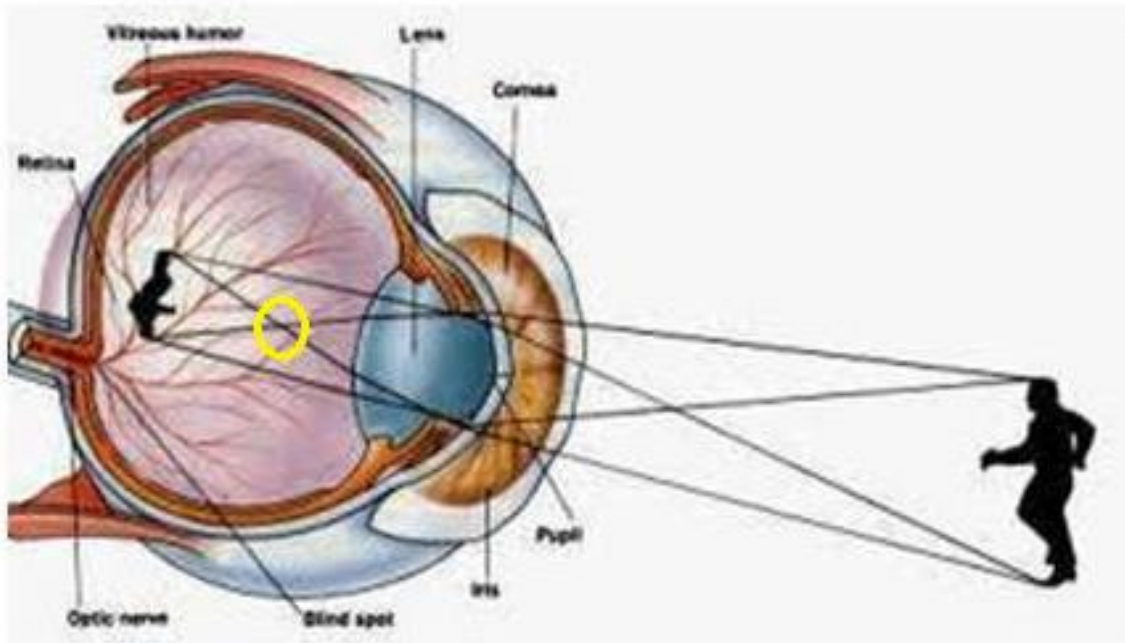
yolculuğun öncelikli şartlarından 'başkalarının hayallerine yakalanmamak' vurgusunu yapar, bunu yaparken esasında 'bilmiyoruz'un ne kadar kudretli olduğunu vurgulamaktaydı. O, kompleks köprüsünde ilerlerken, yoldan sapmamak ve *arketiplerin* çekimine kapılmamak adına; 'bilmiyoruz' tavrı ile tutunduğumuz fikri, bilinçdışının oyunlarından ve cambazlıklarından koruyabileceğimizi söylüyordu. Aksi takdirde fikir kontrolünü kaybedecek ve bilinçdışında savrulacaktı.

Toplumsal gerçekliğin bir hammadde olarak bilinçdışından toplanma imkânı, **Jung**'un 'kompleks'leri üzerinden mümkündür. Bilinçdışı bir toplumsal gerçeklik madenidir. Toplumsal gerçekliğin toplanması ve biriktirilmesi eser inşasının ilk aşamalarıdır. *Ignoramus* öğretisi, örtük de olsa **Jung**'un 'kompleks' konusunu içerir ve ondan faydalanır. Bilinçdışındaki yaratıcı malzemeler **Jung**'un ifade ettiği gibi farklı görünümlere sahiptir. Buradaki malzeme her ne kadar yaratıcılık için elzem olsa da karmaşıktır. Ancak 'toplumsal gerçeklik' arayışı, eğer bilmiyoruz fikrinin egosu haline gelebilirse bir süzgeç işlevi görebilir ve bilinçdışındaki karmaşık malzemenin arasından toplumsal gerçekliği ayırt etmemiz mümkün olabilir. Bu her ne kadar iddialı bir söylem olsa da, bizim için bilmiyoruz fikrinin nihai amacı toplumsal gerçekliğe ulaşabilmektir. Bu süreç içerisindeki anlamlandırmalar bireylere özeldir ve içerikleri bakımından kişiden kişiye farklılık gösterebilirler ancak bir yöntem olarak *Ignoramus* bize bu içeriklerin ortak adreslerini verir. Kompleksler bir köprü işlevi gördükleri için bizi bilinçdışına ulaştırabilirler ancak burada kendimize iğne batırdığımızı ve travmatik anıların içerisinde geçtiğimizi unutmamak gerekir. Ayrıca bu travmaları çözmek amacı ile de onların içerisine girmiyoruz, aksine travmalarımıza ve komplekslerimize araçsal yaklaşıyor ve onların içerisinde maruz kalabileceğimiz dikkat dağıtıcı unsurlara 'bilmiyoruz' tavrı ile fazla bulaşmadan/onlara kapılmadan geçmeyi hedefliyoruz. Bu geçiş, **Jung**'a göre *ego* kişiliğin göreceli sağlamlığına bağlıdır. **Jung**'un dediği gibi kompleksler, bireyin en zayıf noktasına tekabül eder. Kuvvetle muhtemel travma ya da benzeri yaşantılar kaynaklıdır, kolektif bilinçdışında da benzer şekilde toplumsal travmalar mevcuttur. Her ne kadar **Jung**, komplekslerin yaratıcı malzemeye giden yolda önemli bir yer tuttuğunu söylese de, örneğin; popüler kültür ve bu ekseninde sosyal medya kullanımı komplekslerimizi besler. Komplekslerimiz yaratıcı malzemeye ulaşmak için bir araç değil artık beslediğimiz birer amaç haline gelir. Haliyle, bilinçdışı ile bilincimiz arasındaki hududun

kalınlaşmasına sebep olurlar. Kompleksler, bilincimiz ile ötesi arasında bir köprü olmaktan ziyade birer engele dönüşürler. Fikir *arketiplerin* çekimine kapılır ve 'toplumsal gerçeklik' bilgisine ulaşmadan yolundan sapar.

Sinematografinin Kökeni: Optik ve Görme Olayı

Sinematografinin kökü optiktir. Optik tasvirleri ve çizimleri, görme olayının nasıl gerçekleştiğini anlatırken, ışığın nasıl hareket ettiğini de anlamamızı sağlar. **Baker** *Ignoramus* ile buna benzer bir sistem tasvir eder. Görme olayında *retina* bölgesinde görüntü ters döner, görüntü ışık tarafından taşınır, ışığın keşiştiği bu noktanın konumu ışığın alınacağı miktarın da belirleyicisidir. *Ignoramus*, bir güç olarak bu kesişme noktasının alacağı konumu kontrol edebilmektir. Normalde, bu kesişme noktası hareketli ancak kararsızdır, etraftaki ışığın miktarı gözbebeğinde bir tepki oluşturur, gözbebeğinin bu tepkisine göre kesişme noktası hareket eder. Bu nokta ışığa duyarlıdır, duyarlılık belirgin bir noktayı değil, belirgin bir 'aralığı' ifade eder. Haliyle, *Ignoramus*'un önerdiği, 'bilinçdışı tepeden bakmak' durumu ancak bu hareketliliğin kabulüyle mümkündür. Bu nokta, optik tasvirde bizim *Ignoramus*'umuza yani 'bilmiyoruz' fikrine tekabül eder.



Göz'ün içinde, ışığın keşiştiği ve görüntünün ters döndüğü nokta.

Sarı çemberin içinde meydana gelen olay... Bu olay, *Ignoramus*'a tekabül etmektedir.

Bir *İgnoramus* Egzersizi: Ütopik Düşünce

Bauman'ın 'ütopik düşünce sistemi'ne ilişkin soyut tasvirleri ve bu tasvirler üzerinden oluşturduğu örüntü *İgnoramus* gücünün egzersizi niteliğindedir, çünkü ütopik düşünce sistemi de harita-metod bir yapıya sahiptir. Belki de post-modern felsefe etkinliğinin ve hatta etkinliğin kendi tarihinde de en lezzetli olanlarından biridir ütopik düşünüş. Bu sistem, ilerlemeci bir özelliğe sahiptir. Bugünü ölçmeyi sağlayan bir ideal tip peşinde düşündürmektedir. Olasılıklar, bildiklerimizi işaret eder ve gerçeklik kurgumuzu bu olasılıklar üzerine inşa ederiz. Rasyonel olan, ütopya kurgusunun temellerini bu gerçekliğin, yani olasılıkların üzerine inşa etmektedir. Olasılıklar, *İgnoramus* tasvirinin içerisinde bilincin sınırlarını çizmemizi sağlar. **Bauman**, 'olabilirlik' ayrımında, onu ütopyaya has ve mevcut gerçeklikten yani olasılıklardan oluşmuş bir yeni ürün olarak ifade eder. Olabilirlik üzerine yapılan bir düşünce egzersizi, toplumsal gerçeklik arayışlarında *İgnoramus*'un yöneldiği bilinçdışını anlaşılabilir kılar. Yalnız, bilinçdışı ütopik değildir, ütopik düşünce bize bilinç ve bilinçdışını birbirinden farklı 'katmanlar' olarak anlamlandırma imkanı sağlar. **Bauman**, ütopik düşünce sisteminin örüntüsünü sık sık kavramsallaştırmalar yaparak oluşturmuştur. Olasılıklar ile inşa edilmiş en yakın gerçeklik ve temellerini bu alandan alan yeni ütopik bir alan; olabilirlikler. Ütopik düşüncenin en uzak ve en ideal olan içeriği, *İgnoramus* etkinliği için 'kompleksiz' bir *demo* niteliğindedir.

İz-lemek

İgnoramus, her ne kadar 'anagnorisis' kelimesinden geliyor olsa da biz incelememize '*İgnoramus*' kelimesini köklerine ayırarak başlamıştık ve antik Yunandaki '-ig', 'neur/o' ve 'mis' köklerine ayırmıştık. Ancak bu ayırım, hatalı bir ayırımdı. Bu hatalı ayırımımızda '-ig' illegal olan anlamına gelen bir ekti ve biz bunu bir özne olarak yorumlamıştık. Bu bizi, bilinçdışını iz-lemek noktasında yeni anlam arayışlarına sürükledi ve bazı kıvılcımlar verdi. 'İg', illegal anlamı ile 'toplumsal olana karşıt olan' gibi bir anlam içermekteydi biz de bunu acemice, **Durkheim** üzerinden okumaya çalıştık ve bireysel bilincin toplumsal bilinçten koptuğu ve özerkleşerek bağımsızlığını ilan ettiği savı ile bağdaştırdık. Yani 'ig'

esasında bir 'ben toplumsal değilim' anlamına geliyordu. Bu 'ben toplumsal değilim' ifadesi 'mağaradaki el izi' üzerine **Durkheim**'cı bir perspektif ile tekrar düşünmemize sebep oldu. Ve bizi 'izlemek' kelimesini tekrar incelemeye sürükledi.



El izi Tasviri

Mağaradaki bu el izi, esasında kolektif bilinç ile bireysel bilinç arasındaki bir diyalektiğin değil, aksine bireysel bilinci n artık (tanımı gereği) özerkliğini ilan ettiği o ilk anı ifade eder. Bu ilk 'iz' hem bir deneme hem de bir üretilimdir. Birey farkındalığının gerçekliğini test etmişti ve bu testi bir iz bırakarak gerçekleştirmişti. Haliyle bu an bize Antik Yunan tragediyalarındaki anlamıyla ilk *anagnorisisi* yani ilk farkındalığı ifade etmesi açısından önemli görüldü. Buradaki iz bırakma eyleminin üzerinden 'iz-lemek' kelimesinin anlamını tekrar gözden geçirdik. 'İz-le-mek' kelime olarak etken bir eylemi ifade eder görünür ancak 'film izlemek' gibi düşünüldüğünde edilgen bir çağrışım yapar. İzlemek esasen 'iz bırakmak' gibi etkenlik belirten kök bir anlam içerir, eklemek ve tarihlemek gibi. Bu etken anlamı ile izlemek kelimesi bir 'kaydetme' işlevine sahiptir. Kaydettiğimizi takip etmek (yani etken anlamıyla iz-lemek), bir 'tekrar bilişsel hale getirme' işlemidir. *Ignoramus* ile bağdaştıracak olursak, bizce, bilinç dışında ulaştığımız toplumsal gerçeklik bilgilerini 'iz-lememiz' aktif bir eylem olarak mümkün görünüyor.

Sonuç Yerine

Sinemada, toplumsal fayda sağlamanın formülü basittir ancak uygulamada zordur; toplumsal gerçekliği ona mümkün olan en yakın haliyle yeniden üretmek. Bu aşamada esasında 'teknik yaklaşım' üretim sürecinde devreye girer ancak bir hammadde olmadan üretimden de söz etmek mümkün değildir. Toplumsal gerçeklik haliyle bu üretimin hammaddesidir. *İgnoramus* bu hammaddeyi bilinçdışından toplamamızı mümkün kılar. Bilinçdışı madeninde dolaşmaya cüret etmiş filozofun kaskındaki ışıktır belki de *İgnoramus*.

Sinema ve toplum arasındaki ilişki psikoterapik bir süreçtir. *İgnoramus*, bu telkin sürecinin icra edildiği alana dair bir güçtür. Toplum, kolektif bir bilince ve kolektif bir hafızaya sahiptir. Kutsallar, bilinçdışında öznel içeriklerimize sahiplerdir. Bireysel bilinçdışının ötesi, kolektif bilinçdışımıza tekabül eder. Bilinçdışı bireyde de toplumda da benzerlikler gösterir. Bilinçdışı, travma yaşantılarında, bilincin sonsuz sığınağı görevini görür. Travmalarımızı ruh sağlığımızı korumak adına bilincimizden uzaklaştırırız. Konunun siyasi boyutunu bir kenara bırakıp, toplumsal bilinçdışında da benzeri toplumsal travmalar olduğunu vurgulamamız gerekir. Yani, *İgnoramus* ile ulaşılması hedeflenen malzeme esasında toplumsal travmaların içerikleridir. Toplumsal gerçeklik, toplumsal travmaların içerisinde ziyadesiyle mevcuttur. Sinema, toplumsal travmalar üzerine çalışan uzmanlarca, "yas tutamama" problemini çözen, 'yüzleşme'yi mümkün kılan, dahası toplumu tedavi edebilecek bir güce sahiptir. Psikoterapik bir süreç benzerliği ve duyarlılık geleneği üzerinden anlatıların da bu ahlakla ve yetkinlikle inşa edilmesini temenni ederiz.

Kaynaklar:

Ulus Baker. "İgnoramus = Bilmiyoruz: Bilinçdışının Bir Eleştirisine Doğru," Toplum ve Bilim Dergisi, (1996) 70 Güz: 7-63

Jolande Jacobi. *C. G. Jung Psikolojisi*, çev. Mehmet Arap (İlhan Yayınevi, 2002)

Zygmunt Bauman. *Sosyalizm: Aktif Ütopya*, (Heretik Yayınlar, 2016), 32

El izi: [link](#)

PARMAK UCUNDA AİLE

Gülşah Altuğ

Tek bir göz yuvasında fırıl fırıl dönecek.

Kalın, ince, pembe, beyaz, mor tek bir dudak
aralanıp yerlere tütsülenmiş, küflenmiş, küskün,
titrek, kelimeler dönecek.

Onları yerden topla.

Derin bir kuyu kaz. İçine at.

Ne varsa... ne varsa... ne varsa...

Hepsini içine at.

Mine Söğüt - *Deli Kadın Hikayeleri*

“...Hiçbir şeyden habersiz iken ben...” Balkon zeminindeki yansımasından yaşını, boyunu yahut beden ölçülerini tam kestiremediğimiz bir kız çocuğu, genç kız, kadın silüetiyle hareketli görüntü kuşağını sürdürüyor yönetmen. Hareketli görüntü kuşağı diyorum, çünkü film fotoğraf ve görüntülerin bir arada harmanlandığı bir sunu şeklinde ilerliyor. “...Hiçbir şeyden habersiz iken ben, yaptı... ve de ne bileyim bu cinsiyet rollerini yani kadın olmak, kız çocuk olmak falan gibi şeyleri çok önceden, çok erken yaşattı yani bana...” diye devam eden ses kuşağına ek, bir öncekinden daha farklı bir açıdan silüeti izlemeye devam ediyoruz. Silüet çerçevenin solunda, omuz çekim ölçeğinde, balkon duvarına yansırken, sağda başka bir silüet daha görüyoruz; bir kadın balkonundan örtü silkeliyor. Aynı çerçeveye dahil edilmiş kimliksiz kadın silüetleri, soldan sağa doğru vurgulanan kadınlık algısı, anlatıcının kendi öyküsünde yer aldığı noktayı özetler nitelikte. Eklemek gerekirse, filmin genelinde beş farklı anlatıcının kendi seslerinden öykülerini dinliyoruz fakat filmde gerçek kişiler yerine oyuncular; el, kol, omuz çekimleri ile yüzleri gösterilmeyerek kullanılmış.



“...Demek ki ‘aile’ bölünmesin, demek ki her şey gizli kalsın, bu isteniyor.” Kamera soldan sağa çevrinme yaparak bize, eski binalar arasında, köhne bir apartman boşluğu gösteriyor. Sonra daha yakın bir çerçevede muhtemelen oraya savrulmuş olabilecek bir yatak ve yorgan görüyoruz. Muhteşem ailelerin oraya buraya savurduğu, saçtığı muhteşemliklerinin peşi sıra, “...hani devlet sırrı gibi, devletin yapı taşı olan ‘aile’ de benzer bir kutsallığı içeriyor yani...” şeklinde akmaya devam eden anlatıcının soğuk ve donuk sesine karşı sıcak bir iç aydınlatma ile bir konsolun yahut çekmeceli kitaplığın üzerinde özenli, titiz bir duruş sergileyen bir dantel parça, aşağıdan yukarıya konsol boyu çevrinme yapan kamera hareketinin sonlandığı noktada yer alıyor. Kamera, film boyunca pek çok evin mutfağına, salonuna, sandalyelerine, koltuklarına zaten bizi konuk ediyor ve aile yaşamının en sıradan ve olası haline, sıcak yuvalara tanıklık ediyoruz. Ama bu işte bir bozukluk var. Bir terslik... Görüntüler bizde birliktelik, sıcaklık, samimiyet, aidiyet duygularını yeniden üretecek cinsten şüphesiz. Düzen içerisine yerleşmiş “aile” tanımlarını yeniden üretecek cinsten... İçine doğduğumuz, içinde büyüdüğümüz, bütün ahlaki değerleri kavradığımız, temellendirdiğimiz destek ağı, çocuk yapmayı esas alan, heretoseksist, cinsiyetçi roller ve sorumluluklar içeren, toplumun en küçük sosyal birimi, sonsuz ve sorgusuz ait olduğumuz yuva, aile, ocak... Fakat sahne devam ederken, anlatıcı bize aynı aile içerisinde çok başka şeylerin de yaşanabilir olduğundan, yaşanabilir olacağından ve pek çok şeyden daha haber veriyor!

“...Birinin cenazesi oluyor, 150 kişi gidiyor...” Kamera birlikteliğin, kalabalığın, paylaşımın altını çizen sıcak bir aile kahvaltısına bizi konuk ederek masadaki yerini

almış iken, anlatıcı devam ediyor: “...Herkes birbirinin acısına ortak oluyor. Ama demek ki herkes birbirinin acısına ortak olmuyor, yani oradaki amaç ‘bir aradayız ve çok iyiyiz’i sağlamak. Ama aslında içinden baktığın zaman böyle bir şey yok yani, bu kadar güzelliklerle dolu değil...” Biz, nazar boncuklu çay tabaklarının eşlik ettiği kahvaltı masasından uğurlanırken, peşi sıra eklenen görüntüde; 37-38 kişinin birlikte sığabildiği kalabalık bir “aile” fotoğrafı ve yanında yine birlik ve beraberliğe fazlasıyla vurgu yapan büyükçe bir şekerlik, benzer bir diğer dantel örtünün üzerine kusursuzca yerleşmiş. Bu noktada, yönetmenin imgesel dilini görmemek, anlatı yapısının inşasında bu dilin etkileyici ve tamamlayıcı gücünü inkâr etmek mümkün değil. Anlatılan öykü, sahnelerde sunulan görüntülerle tezatlık oluşturmayı sürdürürken yönetmen, aile kavramı üzerinden kültürel kodları, ahlaki değerleri, devlet yapısının öncüllüğünü ve kendi söylemiyle tüm bu tabuları, her şeyin ötesinde tutmaya alışmış, alıştırılmış insanoğlunun normalleştirdiği, görmezden geldiği aslında kendisi ahlaksız olan bir “susuşu” gözler önüne sermek derdinde.



Çerçeveye, bir kavanoz içine sıkı sıkıya kapatılmış çıplak bir kadın figürünün kırmızılar içerisindeki resmi giriyor. “...Kızlar niye gidemiyor dışarı? Babam da der bunu; sana güvensizliğimden değil çevreye güvensizliğimden falan... Ama işte ‘aile’ güvenli... Ama bak aile baştan sıçtı yani, daha yolun başındayken sıçtı senin o ‘güvenli aile’ dediğin şey...” Yönetmenin “aile” kavramına gerek görüntülerle gerek anlatıcının öyküsü ve dili ile bu kadar fazla vurgu yapmasının sebebi sadece filmine “Yuva” demiş olmasından ileri gelmediği gibi ailenin toplum içerisindeki köktenci, belirleyici rollerinin ve onu kutsal ve dokunulmaz yapan tüm bu iç dinamiklerinin

aslında ne kadar politik, tartışılabilir, sorgulanabilir olduğunu ve sanılanın aksine bunların korkusuzca su yüzüne çıkarılmasının ne denli gerekli olduğunu, biraz olsun dillendirmek, yinelemek isteğinden olacaktır. Aile politiktir... Aile ve onun gibi pek çok kavramı güzellemenin, yüceleştirmenin kimseye pek bir yararı olmayacağını hatta böylece içeriden, en dipten gelen felaketlerin kaynağının üstünü örtmekten, onu yok saymaktan öteye gidilemeyeceğini, keskin fakat yerinde bir dille ifade etmeye çalışmış film. Filmde yer alan öykülerin, gerçek anlatıcıların sesinden dinlediğimiz, gerçek yaşanmışlıklar olması, filmin kurgusal dili ve başarılı görüntü kullanımı ile birleşince sıradan bir belgesel anlatımından öteye geçilmiş, oldukça ağır ve kendini yeniden üretmeye meyilli olan bir konunun da üstesinden gelinmiştir.



“...Köye gittiğimde bile bunu yaşıyorsam ben, kendi köyüme gittiğimde, o zaman çevreden niye korkayım ki...? Aile daha mı güvenli...?” Kamera anlatıcının sesine görüntüsel olarak can veren oyuncuyu, martı sesleri eşliğinde uğurlarken, huzursuz bir sallantı ile şehre doğru küçük bir çevrinme yapıyor. Göz alıcı şehir ışıklarının parlaklığında, bir yerlerde tüm bu olup bitenlerin yaşandığı, gizlendiği ve sonra yine yaşandığının acımasız gerçekliği ve huzursuzluğu ile görüntü kararıyor. **Yuva**, gerçekleri görünür kılmak, duyulur kılmak adına üzerine düşeni, sinemasal dili de etkili kullanarak yapmış görünüyor. Bir belgeselin derdi de bu olsa gerek...

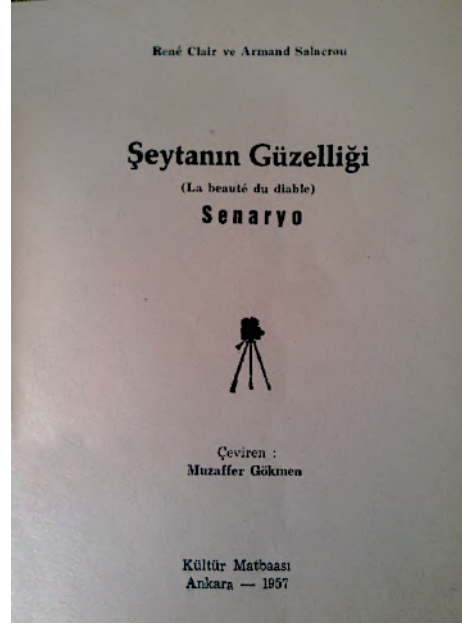
ŞEYTANIN GÜZELLİĞİ

Rene Clair ve Arnaud Salacrou

Çeviren: Muzaffer Gökmen

Kültür Matbaası

1957



Sinema tarihi ile ilgilenenler için **Rene Clair** adı bildik gelecektir, özellikle de 1923 yapımı *Paris qui dort* ile anıldığında. Kitabın önsözünde yönetmenin övgülerle yol alan hayat hikayesi boyunca, adının yanlış yazılması bize ilginç gelmesi, çünkü buna alıştık. Onun 1949 yapımı filmi *Şeytanın Güzelliği* (La beauté du diable) filmi, filmografisinin en parlak ya da en bilinen parçalarından biri olmasa da üzerine en fazla kalem oynatılan yapıtlarından biridir. Filmin 1957 yılında dilimizde yayınlanan senaryosunun çevirisi **Muzaffer Gökmen** tarafından yapılmıştı. Ankara yayını olan kitap, sinema tarihimize meraklı olanlar için bildik bir yayınevi tarafından, Sinema Yayınları'nın 2 numaralı yayını olarak çıkmıştı.

Onca senaryo varken, çeviri için **Rene Clair - Arnaud Salacrou** ikilisinin elinden çıkan *Şeytanın Güzelliği* filminin senaryosunun seçilmesi, yazarının deyişle, iyi bir örneğin sadık bir kılavuz göreceği mantığına dayanıyor. Bir filmin kağıt üzerinde nasıl yazılmış olduğunu görmek, onun anatomisini ortaya koymak açısından faydalı bulunmuş. Kitap o günden bakıldığında öğretici ve form belirleyici olsa da, bugün için tarihsel bir doküman, bir arşiv materyali. Çevirinin orijinal senaryodan yapılmış olması, bir başka deyişle çekim öncesi senaryodan çevrilmiş olması çok önemli. O dönemin sonrasında yayınlanan senaryoların

neredeysse tamamına yakını, filmlerin kurgu sonrası yazılmış senaryosu olduğundan çekim sürecinde ve kurgu aşamasında yapılmış değişiklikleri ve kurgu-dışı bırakılmış sahneleri anlamak olanaksız.

Filmin hikayesine kaynaklık eden *Faust* efsanesine imza atan çok olsa da öncelikli olarak **Goethe** adını akla getirmesi olağandır. **Clair**'in efsaneye getirdiği yenilikçi yorum, onu biraz sinemasal kılma biraz da farklılaştırma amacından kaynaklanıyor. Metnin modernlikle ilişki kurduğunun en açık göstergeleri, tatminsizlik duygusunun ve idealden yoksunluğun anlatıyı sürükleyen güçler olması. Çevirmenimizin metne dönük eleştirisi ise, mekan ve zaman bilgilerinin yeterince vurgulanmamış olması. Ancak her iki saptama da, **Clair** imzalı bir metin için garipsenecek bir durum değil.

Bu kitabın öncesinde Senaryo Tekniği (bkz. Sekans Sinema Yazıları Seçkisi no: 6, 2012) kitabını yayınlayan **Gökmen, Şeytanın Güzelliği** filminin kılavuz niteliği taşıyan senaryosuyla birlikte, iyi bir senaryo yazmak isteyenler için yeterli birikimin sağlanmış olduğu düşüncesini taşımaktaydı. Dönemi için pratikte bir karşılık bulması yakın ihtimal bir dilek. Günümüz içinse o dönemin formunu ve terminolojisini yad etmek için bire bir: Fondu au noir!

Doğu Şenkoy

SAMUEL HACİKİYAN

TAHRAN KARA FİLMİ VE İRAN TÜR FİMLERİNİN YÜKSELİŞİ VE DÜŞÜŞÜ¹

Ehsan Khoshbakht

Çeviren: İlker Mutlu

Yenilikçi yönetmen **Samuel Hacikyan**, kırk yıl boyunca İran'da kapalı gişe oynayan Hollywood-tarzı filmler çekti. Devrimden sonra, yönetmenin batılı ilhamları gözden düştü. Şimdi, yönetmenin şöhretini canlandırmak için az görülmüş işlerinin yeni bir retrospektifini yapmak gerekiyor.



Gece Yarısı Dehşeti (Midnight Terror, 1961)

¹ Bu yazı bfi.org.uk adresindeki Ehsan Khoshbakht'in "Tehran Noir: Samuel Khachikian and the rise and fall of Iranian genre films" yazısından çevrilmiştir. [link](#)

Samuel Hacikyan'ın filmleri, yönetmenin adının da çağrıştıracığı üzere, garip bir muğlaklık içerir. İran sinemasının baba figürlerinden biri olan **Hacikyan**, kırk yıl boyunca Hollywood'dan esinlenen ve geniş seyirci kitlelerince sevilen popüler tür filmleri demektir. Ancak onun biçimsel yenilikleri ve türleri akıcı bir şekilde işleyişi, sadece sinemanın olanaklarını genişletmemiş, devrime doğru ilerleyen bir ülkeye has sosyal ve politik gerilimleri de yansıtmıştır.

Modern Tahran'da Hollywood Tarzı

Hacikyan, kendisinin hoşuna gitmese de 'İran'ın **Hitchcock**'u' olarak anılırdı ve 1950'lerle 60'larda, filmlerinin prömiyerleri trafik sıkışıklığına neden olurdu. Yeni sinema salonları en son **Hacikyan** filmiyle açılış yapardı.

Hacikyan'ın filmleri İran'ın eski zamanlarından kalma görüntüler sunar. Yollarda kükreyen *Cadillac* marka arabalar, komşu evlerdeki partilere giden etekli kadınlar, sabahın ilk saatlerine kadar açık olan barlar, yakında devrimle yıkılacak olan modernleşmiş, darbe sonrası bir Tahran'da ritim tutup sallanan dansçılar. Bu filmler kısmen belgesel kısmen de **Hacikyan**'ın Hollywood tarzını başarıyla harmanlayan bir İran fantezisinin ürünüydü.



Samuel Hacikyan
(kaynak: Film Monthly)

Filmleri o dönemde, yabancı yapımı sanılacak kadar eşsizdi. Bir **Hacikyan** klasiği olan *Gece Yarısı Dehşeti* (1961), hikaye Milano’da geçiyormuş gibi görünsün diye İtalyanlarca satın alınıp isimler değiştirilerek seslendirildi. Kültürler arası farklılığın sebep olduğu tezatlar net bir şekilde anlaşılabilir da iki filmde de tedirginlik duygusu oldukça belirgindir. **Hacikyan**’ın dikkat çektiği otomobil, moda ve göz alıcı malikanelerin fetişist duygularla sahiplenilmesi, İran’daki adaletsizliği, sınıf mücadelesini ve kimlik karmaşasını yansıtmak için seçtiği sembollerden birkaçıydı.

Hacikyan’ın 1950’lerin başı ve 90’ların son yılları arasında yaptığı 37 eseri, melodramlar, savaş filmleri, suç filmleri, müzikaller, komediler ve korku filmlerinden oluşur. **Hacikyan** düzensiz bir ulusal sinemaya biçim ve tarz getirdi. Beş parasız ve desteksiz haldeki yönetmen kimilerince İran sinemasının kurtarıcısı olarak görülmekteydi; diğerleri ise çalışmalarını özgün olmamakla suçluyordu. Taklitçi ya da yenilikçi olsun, **Hacikyan** kendisinden daha düşük konumdaki çok sayıda yönetmen tarafından örnek alınıyordu ve kimse onun İran sinemasının ilk ‘filmin adının önüne geçen yönetmeni’ olduğunu inkar edemezdi.

Tahran’da Bir Ermeni

Hacikyan’ın ebeveynleri, Ermeni tehcirinden kaçarak, yönetmenin 1923’te doğduğu İran’ın Tebriz kentine yerleştiler. Babasının anlattığı tehcir hikayeleri, **Hacikyan**’ın çalışmalarının korkunç ve grotesk unsurlarına içerik hazırladı.

Tebriz’in çalkantılı politik iklimi aileyi Tahran’a taşınmaya zorladığında, **Hacikyan**’a yeni bir dünyanın kapıları açıldı. Başkente gelişinden kısa bir süre sonra film yapmayı nasıl öğrendiği merak konusudur. **Yusuf Şahin**’in gönderdiği film kitaplarının ve eski MGM yapımcısı **Dore Schary**’nin film yapımı üzerine olan 1950 basımı kitabının kendisi için ilham kaynağı olduklarını söyledi. **Hacikyan** bir film setine ya da bir film okuluna hiçbir zaman adımını atmamıştı

Hacikyan, İran sanatlarına, özellikle de sinemaya önemli katkıları olan bir grup Ermeni asıllı İranlıdan biriydi. İran’ın ilk kurgu filmi olan *Abi ve Rabi*’nin (Abi and Rabi, 1930) yönetmeni, bir başka Ermeni asıllı İranlı **Avanes Oganyans**’tı. **Hacikyan**, iki **Greta Garbo** filmini karşılaştırarak **Rouben Mamoulian**’ın (bir başka Ermeni) yönettiği filmin “*başka bir şeye*”, uğruna ölmeye değer bir şeye dönüşmüş olduğuna inandı ve yönetmenliğin önemini kavradı.



Kentimizdeki Fırtına (1958)

Ermeni tehciri, **Hacikyan**'ın çalışmalarındaki dehşet öğelerine kaynaklık etti.
(Kaynak: Behdad Amini)

1953'te önemli bir yapımcı olan **Sanasar Haçaturyan**, **Hacikyan**'dan *Dönüş* (The Return) filmini yönetmesini istedi. Film zarar etti, fakat ikinci filmi *Şirazlı Kız*'ın (A Girl from Shiraz, 1954) başarısı, **Hacikyan**'ın yazım, kurgu, müzik seçimlerine karar verme ve hatta İran sinemasında ilk defa görülen bir durum olan kendi filmleri için fragman hazırlamasına olanak sağladı.

Altın Yıllar

Hacikyan ilk iki filmini yapma deneyimini "*Film farsi* (dönemin İran ticari sineması) *tuzâğına düşmek*" olarak tanımlıyordu. Ancak hayallerindeki kızı memnun etmek için suç dünyasına karışan 'hoş bir genç adam' hakkındaki üçüncü uzun metrajı, *Hadiselerin Kesişmeleri* (The Crossroads of Events, 1955) bir hit haline geldi.

Film, 50'ler İran sinemasının özelliklerini taşır ve inişli çıkışlı olmasına rağmen büyüleyici bir kaliteye sahiptir. **Hacikyan** bir mücevher soygunu sahnesi de içeren usta işi sekanslarla filmle kısmen ilgisiz olanlar arasında gidip gelir. Bütünüyle görsel hikaye anlatıcılığını hedefleyerek, filmi detaylarla ve sinematik buluşlarla doldurur. Zayıf diyaloglar, melodramatik sahneler ve eskide kalmış teknik unsurlar gibi kusurlarına rağmen filmin başarısı **Hacikyan**'ı bir gerilim ustası olarak taçlandırır.



Cehennemde Parti (1956) için hazırlanan bir poster

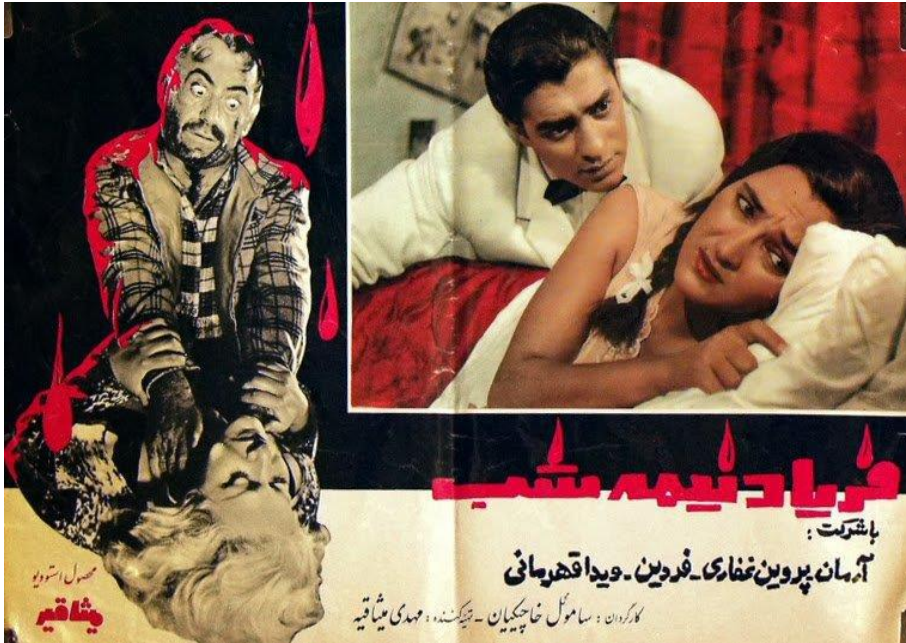
1950'lerin sonlarında, **Hacikyan**, yaratıcı ses kullanımı, süssüz görüntü yönetimi, günah ve suç dünyasını betimlemede kullanılan tipik hızlı kesmeler ve alışılmadık kamera açıları ile kendine ait bir dili mükemmelleştirdi. Yine de son derece popüler bir komedi-korku-fantezi-müzikal olan *Cehennemde Bir Parti*'de (A Party in Hell, 1956) yaptığı gibi yenilikler denemekten kaçınmadı. Film, **Tarzan**'dan **Hitler**'e çeşit çeşit ünlü isme rastlayarak cehennemde bir gece geçiren Hacı Ağa isimli tefeci hakkındadır. *Cehennemde Bir Parti*, Berlinale'ye seçilerek uluslararası bir film festivalinde gösterilen ilk İran filmi oldu. Film, çılgınlık ve eğlence duygularını yaratmaktan zevk alırken cehennem ateşinin Amerikanlarca patlatılan petrolü yaktığını ima eden kurnazca verilmiş bir yorum da taşır.

Türlerin esnek ama sağlam işlenişi, Pers Yeni Yılı'na yakın bir zamanda geçen, deli bir adam, evsiz bir kadın, bir matbaa işçisi ve bir playboyun hikayelerini harmanlayan *Kentimizdeki Fırtına* (Storm in Our City, 1958) filminde de anahtar bir unsurdur. Bu vahşi, bazen anlaşılmayan filmde **Hacikyan**'ın İran'ın modernleşme sürecinin hem umut verici hem de tedirgin edici olmasına getirdiği eleştiriyi bulursunuz. Filmin dışavurumcu görüntüleri, Universal Stüdyoları korku filmine yakın olsa da, **Hacikyan** için 'canavar'ın deli bir bilim adamından ziyade adaletsiz bir toplumun yaratılması olduğu açıktır.



Kentimizdeki Firtına'nın Tahran prömiyeri
(kaynak: Abbas Baharloo)

Firtına'nın devasa başarısı **Hacikyan**'ın **Joseph Vaezyan** ile kendi stüdyosu Azhir Film'i kurmasına yardımcı oldu. Bununla beraber, **Hacikyan**, **Vaezyan** ile tatsız bir tartışmanın ardından geçici olarak stüdyodan ayrıldı ve yeteneklerini *Gilda*'dan (Charles Vidor, 1946) uyarılama *Gece Yarısı Dehşeti* (Midnight Terror, 1961) ile başarı sağladığı kötü şöhretli yapımcı **Mehdi Misakiye**'ye sundu.



Gece Yarısı Dehşeti'ne ait bir lobi kartı

Ancak **Misakiye**'nin **Hacikyan**'a sık sık müdahale etmesi ve kendine pay çıkarmaya çalışması, yönetmeni bir kez daha hayal kırıklığına uğrattı ve **Hacikyan** Azhir Film'e geri döndü. Ardından arka arkaya stüdyonun en büyük hitleri olacak iki filmi çekti: **Endişe** (Anxiety) ve **Darbe** (Strike).

Endişe (1962) **Hacikyan**'ın modern evler, hizmetçiler, Amerikan arabaları ve abone oldukları dergileriyle yeni bir burjuva sınıfının gelişini çizdiği, **Şeytan Ruhlu İnsanlar**'a (Les Diaboliques, **Henri-Georges Clouzot**, 1955) gönderme yapan, sert bir üçkağıt, şantaj ve cinayet öyküsüdür.

Darbe, (1964) **Hacikyan**'ın her zamanki oyuncusu **Arman** tarafından canlandırılan yoksul bir adamın öyküsünü anlatır. Adamın kızı, kirli işlere bulaşmış meslektaşının ve ölmek üzere olan hasta karısının doktorunun ilgisini çeker. Film, sıkıcı ve klişe bir melodram gibi başlar, ancak **Hacikyan** filmi, başlangıcındaki dramın intikamını alırcasına özenle tasarlanmış bir dehşet gösterisine dönüştürür. Sıradan bir ev, soyutlamaya varacak kadar film tekniğiyle uğraşan yönetmenle tehlikeli bir alan ve sapkın zevkler sahnesi haline gelir.

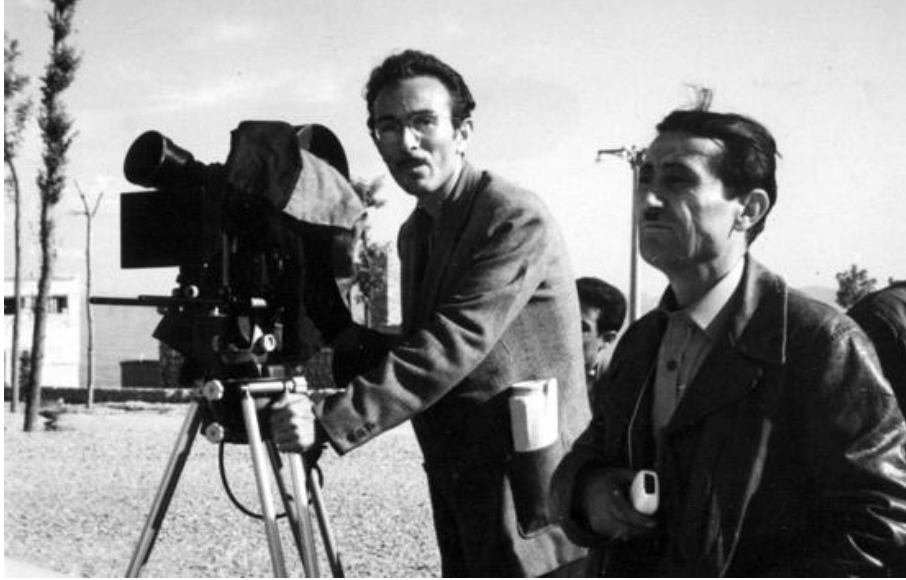
Hacikyan bu durumu, kendisinin İran sinemasının "*film abecesini tazeleme*" çabası olarak açıklar: "*İran sinemasını rohozi'den [popüler ve bayağı bir tiyatro biçimi] kurtarmaya çalıştım. Daha ilk çalışmalarım da bile amacım, mesaj ya da içerik değildi. İstedğim şey aksiyonu, doğru kurgulanması, ışığı vesaire ile tam bir sinemaydı.*"



Darbe (1964)
dehşet gösterisi

Hacikyan'ın filmleri öyle hızlıydı ki Farsçanın hedefleri için çok durgun olduğuna karar verdi. Bu nedenle konuşmalı sahneler, yoksun oldukları tempoyu verebilmek için genellikle 22fps'de çekildi. Teknik kaynakların eksikliği de dinamik etkilere sahipti: Bir noktadan sonra **Hacikyan**'ın elindeki kamera o denli yıpranmış oluyordu ki kamerayı yakmadan bir kerede 25 saniyeden fazlasını çekemiyordu.

Kariyerinin bu noktasında, **Hacikyan**'ın hikayelerini geliştirme yöntemi açıldı: ansızın vahşi bir olayla bölünen belgesel tarzında bir Tahran turunun izlediği dramatik, sıkı kurgulanmış bir açılış. Karakterler, görünüşlerine varıncaya kadar Amerikan filmlerinden türetildi ama **Hacikyan**, yetenekli aktörler ve **Nasır Malek-Motii**, **İreç Kadiri** ve **Rıza Beyk-İmanverdi** gibi geleceğin süperstarlarını tanıttı.



Kentimizdeki Fırtına (1958)
Samuel Hacikyan kamera arkasında
(Kaynak: Film Monthly)

Hacikyan'ın teknik etkisi kesinlikle önemlidir. İran Yeni Dalgası'nın **Mesud Kimyayi** ve **Khosrow Haritash** gibi bazı büyük isimleri ona asistanlık etmişken **Amir Naderi** set fotoğrafçılığını yapmıştır.

1965'te İran sineması bölünmekteydi. **Harun Hazinesi**'nin (The Treasure of Gharoun, SiamakYasemi) sarsıcı başarısı, **Hacikyan**'ın düşlerini yıkarcasına, 'abece öncesi sinema'ya dönüş anlamına geliyordu. Diğer yandan **Tuğla ve Ayna**'nın (Brick and Mirror, **İbrahim Gülistan**, 1966) ticari başarısızlıkla sonuçlansa da oldukça etkileyici gösterimi, sanat evleri için yapılan modern bir sinemanın doğduğunu göstermekteydi. **Hacikyan** bu iki gruba da ait değildi ve gelecek on

yılda bu grupların arasında ona yer yoktu. Her zamanki tevazuuyla şöyle dedi: “*Ben ne ilerici, ne de gericiydim, ama ikisi arasında bir köprüydüm.*”



Beyaz Cehennem (1968)
Samuel Hacıyan İran sinemasına iradeli kadını soktu.

Aslında **Hacıyan** ilericiydi: İran sinemasına güçlü iradeli kadın karakterleri soktu. *Sabrina*'nın (Billy Wilder, 1954) uyarlamasını yaptığı *Hengame*'de (Hengameh, 1968), bir kız uğruna mücadele eden iki erkek kardeş yerine, bir erkek için kapışan iki kız kardeş bulunur. Bu yarı-feminist tavır, son başarılı filmlerinden biri olan, bir hemşirenin makineli tüfekle haydutlarla savaştığı *Hoşçakal Tahran*'da (Farewell Tehran, 1966) da bellidir.

Fakat 1965'ten sonra filmleri taviz vermeye ve gerilemeye başladı. 1970'lerde modernist yönetmenlerin çıkışı ve Tahran ana akım sinemasında seks ve şiddetin yükselişi sonrasında **Hacıyan** hızla demode oldu.

Devrimden Sonra

1979'daki İslami devrimi takiben, pek çok meslektaşı gibi **Hacıyan** da işsiz kaldı. Onun İslam'a yaklaşımı, alaycı öykülerinde bile saygılı ve iyimserdi ama yıldız oyuncuların yanı sıra **Hacıyan**'ın filmlerinde Batılılaştırılmış İran'ın gösterilmesi artık şiddetle reddedilmekteydi. **Hacıyan** yavaş yavaş ve kasten kenara itildi, sonra da yasaklandı.



Hoşçakal Tahran'ın setinde geleceğin İran Yeni Dalgası yönetmeni Mesud Kimyayi, Hacikyan'ın yanında

Resmi sinema otoriteleri, İran-İrak Savaşı sırasında hava kuvvetleri hakkında bir film olan *Kartallar*'ı (The Eagles, 1984) tamamlaması için **Hacikyan**'a döndü, **Hacikyan** da işin çoğunluğunu kurgu masasında gerçekleştirerek filmi tamamladı. Film, tüm gişe rekorlarını kırdı ama başarısı yönetmenin konumunu fazla değiştirmede. Devrime ayak uyduramayan **Hacikyan** yönetmenler birliği kartı edinemedi ve kirasını ödemek için varını yoğunu satmak zorunda kaldı. Kendi deyişle, bundan sonra yönetmenlik, **Hacikyan**'ın hala var olduğunu gösteren zayıf bir fısıltıya dönüştü.

İsteddiği filmleri yapamamış ve Ermenistan'ı ziyaret etmemiş olmanın pişmanlığıyla kalbi kırık bir şekilde 2001'de ölmeden önce **Hacikyan**, "*Harcandım. 40 yıl boyunca harcandım.*" deyip duruyordu. Öldüğünde tabutunun üstüne bir avuç Ermenistan toprağı atıldı.

Kayıp Bir Öpücük

Bolonya'daki Il Cinema Ritrovato için **Hacikyan**'ın gerilim filmlerinin retrospektifini organize etmek, filmlerin trajik ahretini ortaya çıkardı. Neredeyse hiç kamera negatifi kalmamıştı ve bulunan negatiflerin çoğu felaket bir haldeydi.

İran Ulusal Film Arşivi, *Endişe* ve *Darbe*'nin en iyi parçalarını bir araya getirdi ve Bolonya'daki L'Immagine Ritrovata da kopyaları taradı. *Hadiselerin Kesişmeleri*'nin ve *Kentimizdeki Fırtına*'nın da yeni kopyaları bulundu. Bulunan

kopyaların hiçbiri tam değildi ancak kusurlu hallerinde bile güzellik vardı ve İran sinemasının usta öykücüsünün belirgin izleri hala görülebilirdi.



Hadiselerin Kesişmeleri (1955)
Arman (solda) ve Nasır Malek-Motii

Hacikyan, İran sinemasında pek çok şeyi ilk defa gösteren yönetmendi; *Hadiselerin Kesişmeleri*'ndeki bir öpücük gibi. Öpüşme sahnesi, sansasyona neden oldu. Pek çok arkadaşı ve ailesiyle arası bozulan aktris **Vida Kahramani**'yi gözden düşürdü. Sahnenin bir fotoğrafı bulunmakta, ama ne yazık ki, filmin bulunan en uzun versiyonu bile o anı içeren karelerden yoksun.



Hadiselerin Kesişmeleri (1955)
Kayıp öpücük

Bu öpücük, sonsuza kadar mı kayboldu? Bu durum, **Samuel Hacikyan**'ın sinemasına uygun bir metafordur: yitip gitmiş, ilerici ve özgürleştirici bir güzellik anı.

INGRID BERGMAN

GÖÇMEN KUŞ

Nurten Bayraktar

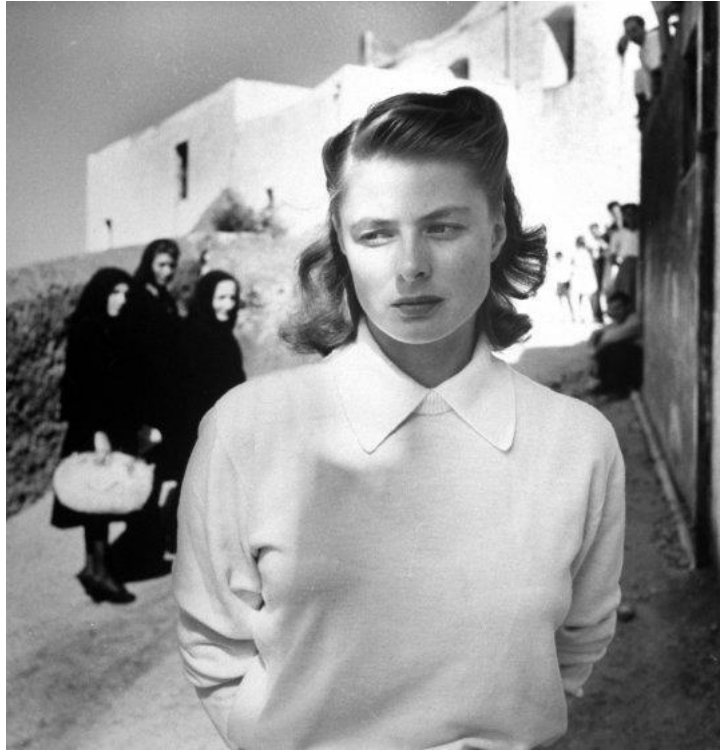
Ingrid Bergman, tüm dünyada tanınan bir oyuncu olmasını büyük oranda kendi cesaretine borçludur. Kendisini dünyaya kanıtlamayı hırs yapmış ve hayranlık duyduğu yönetmenlere birlikte çalışmayı teklif etmekten kaçınmamıştır. Dahası, her şeyi geride bırakıp bir başka dünyanın sinemasına göç etmekten her seferinde haz duymuştur: “İçimde bir göçmen kuş var sanki...”.*



Büyük oranda Amerika ve İtalya’da geçen inişli çıkışlı kariyerinde, Hollywood’un yeri **Ingrid Bergman** için başkaydı. Hollywood’u “*kutsal topraklar gibi*” görürdü. “İsveç küçük bir ülke” diyen Ingrid, kendi başvurularıyla Hollywood’a girmeyi başardı. **Casablanca** (Michael Curtiz, 1942), **Işıklar Sönerken** (Gaslight, George Cukor, 1944) ve Alfred Hitchcock’un **Öldüren Hatıralar** (Spellbound, 1945) ve **Aşkta da Üstün** (Notorious, 1946) filmleriyle tüm kamuoyunun ilgi odağındaki

* Bu ve diğer alıntılar, **Stig Björkman**’ın yönettiği **Ben, Ingrid** (Jag är Ingrid, Ingrid Bergman: In Her Own Words) adlı belgeselden alınmıştır.

oyuncu haline geldi. Dönemin medyasında **Bergman**, oyunculuğundan ziyade sade güzelliği ve alçakgönüllülüğü ile övülürdü. Amerika, aradığı güzel ve ideal kadını bulmuş gibiydi; makyaj yapmayan ve topuklu ayakkabı giymeyen Ingrid, Hollywood'un en gözde ithalatıydı. **Bergman**'ın popülerliği sebebiyle zaman zaman göz ardı edilen oyunculuğunun evriminde **Hitchcock** önemlidir. **Hitchcock**'un deyişiyle “*Ingrid, filmleri hayattan daha ciddiye alıyor.*” **Hitchcock**, **Bergman**'a kamera önünde rahat olmayı öğreten yönetmen olur: “*Farkında olmadığım yanlarımı ortaya çıkarıyor.*”



Stromboli (1950)

Hollywood'dan sıkılan ve kendisinden “*beklenmeyen bir iş*” yapmak isteyen **Bergman**, Avrupa sinemasındaki kadar gerçekçi bir oyuncu olabileceğini gösterme umuduyla bir kez daha kendi girişimiyle yeni bir dünyaya yol aldı. Hollywood'dan **Roberto Rossellini**'ye yazdığı mektubunda “*Çok iyi İngilizce ve biraz Almanca konuşan, Fransızca derdini anlatabilen, İtalyanca yalnızca ‘Ti amo’ diyebilen İsveçli bir oyuncu ararsanız, gelip sizinle bir film yapabilirim.*” der. Doğrusu, **Rossellini** de tam **Bergman**'lık karakterler yarattı. Mektubun geldiği sırada üzerinde çalıştığı senaryoda değişiklikler yaptı ve *Stromboli*'yi (1950) **Bergman**'a özgü kıldı. Hayatı ve özgürlüğü için kaçan bir kadın olan Karin, İtalyan bir balıkçıyla evlenip Stromboli kasabasına yerleşir. Stromboli, Karin'in insanlar tarafından sıkıştırıldığı

ruhani bir tutsaklığa döner. **Bergman** ve **Rossellini**'nin diğer bir önemli filmi *İtalya'da Yolculuk* (Viaggio in Italia, 1954) ile *Stromboli*, karakterlerin benliğinin dışı vurumu ve içinde buldukları dünyaya verdikleri tepkilerin anlık yansımasını yakalamaya çalışan, sinema dilinde alışılmış sözdizimlerini bozan yeni Avrupa sinemasının en dokunaklı filmlerindedir.

Bergman'ın bir oyuncu olarak içinde bulunmaktan hoşlandığı sinema türü aslında Hollywood'du: büyük setler, kalabalık ekipler, gösterişli kostüm ve dekorlar – en önemlisi de senaryo ile provalar. Avrupa ile Amerika'da oyunculuk yapmanın farklarını **Bergman**, şu sözlerle açıklar:

İtalya'daki filmlerde aradığım gerçekliği buldum; ama on sene Amerika'da ve ondan önce de İsveç'te eğitim görmüştüm. Farklı şekilde çalışırdık, senaryomuz olurdu ve diyalogumuz belliydi, prova yapardık... Diyalogları kendim uydurmak ve tamamen doğaçlama olan bir sürü şey yapmak zorunda olmak hoşuma gitmiyordu. Bunu yapamıyordum. Roberto [Rossellini] da 'Her gün yaptığın konuşmalar işte. [...] Neden oturup da bunları yazayım ki ben?' diyordu. Ama yapamıyordum, ne diyeceğimi bilmiyordum. Bunu yapabilen bir oyuncu olmadığımı fark ettim.



George Sanders ve Ingrid Bergman
İtalya'da Yolculuk (1954)

Yeni-Gerçekçi **Rossellini**, gerçekten de **Bergman**'ın anlattığı gibi bir yönetmendi. Metinleri biçimsel açıdan tam bir senaryo değildi ve oyunculara yönergeler vermeyerek onların mizansen ve öykü gereği içine düştüğü psikolojiyi yakalamayı amaçlardı. Dolayısıyla, **Bergman**'ın oyunculuğunu olgunlaştıran en önemli isim **Rossellini**'dir. **Bergman**, bu filmlerle az sayıda mekanda, on-yirmi kişilik ekip ve çoğunlukla amatör oyuncularla sıkça doğaçlama yaptığı farklı bir boyutta oyunculuğu keşfetti. Sonucunda, **Ingrid Bergman**'ın filmografisine bakıldığında en iyi performansları da bu filmlerde görülür. *İtalya'da Yolculuk*'ta zengin, mutsuz ve arayış içindeki İngiliz kadının sık sık karşısına çıkan ölüm duygusu, **Bergman**'ın yüzünden geçen anlık ürpertiler ve geçiştirme amacıyla hareketlenen bedeniyle uyum içindedir. Zaman zaman şımarıklaşan, zaman zaman ciddileşen tavırlarıyla kadın kameranın önünde olgunlaşır.

Hollywood sineması tekdüzeleşirken Avrupa sinemasının yeni dili ve çarpıcı gerçekçiliğinin yükselişinin farkına varan **Bergman** için oyunculuk, bir tür benliğini tamamlama ve kendini kanıtlama yoluydu. Bu sebeple sıra dışı bir oyuncu olma arzusuyla hayatına yön verir ve başladığı yer olan İsveç'te son bulan kariyeri özel hayatıyla paralel gitti. Çoğu zaman filmlerinin sanatsal düzlemde çıkarak eleştirilmesiyle yüzleşmek zorunda kaldı. "*Stromboli, gerçekten iyi ve dokunaklı bir filmi ama insanlar beğenmedi. Skandal, filmlerin önüne geçti.*" diyerek sitemini yıllar sonra dile getirdi. **Bergman**, kırgınlık ve nostaljik özlem karışımı duygularla Hollywood'a döndü. Zamanında onu dışlamaktan kaçınmayan Hollywood, geri dönüşüne kucak açmaktan da çekinmedi. Buna rağmen, **Rossellini**'den sonra **Bergman**'ın filmleri daha az göze çarpan bir oyunculuk düzlemine girdi.

Kaynaklar

Christina Newland, "Ingrid Bergman: 10 essential films." *bfi.org.uk*. [link](#)

Nigel Arthur. "Ingrid Bergman: A life in pictures." *bfi.org.uk*. [link](#)

Pamela Hutchinson. "Ingrid Bergman's early years." *bfi.org.uk*. [link](#)

"The Roberto Rossellini Ingrid Bergman Collection review – a tempestuous affair both on and off screen". *guardian.com*. [link](#)

PEPPERMINT FRAPPÉ

Cem Kayalığıl

Julián (José Luis López Vázquez) doğup büyüdüğü İspanyol kasabası Cuenca'da kalmayı seçmiş, yalnız yaşayan, orta yaşlı ve iyi halli bir doktordur. Çocukluk arkadaşı Pablo'nun (Alfredo Mayo) büyük şehirden Cuenca'ya gelmesi üzerine buluşurlar. Pablo'nun annesine ve Julián'a bir sürprizi vardır: Kendisinden epey genç bir kadınla evlenmiştir. Eşi Elena (Geraldine Chaplin), yaşıyla gelen neşeli girginliğinin ötesinde, günün modasını yansıtan kıyafetleri, makyajı ve sarışınlığıyla da çarpıcı birisidir. *Adeta*, filmin girişinde gösterilen (Julián için olan önemlerini sonradan göreceğimiz) moda dergilerinden çıkıp gerçek dünyaya gelmiş gibidir – desek tam doğru olmayacak: Çünkü Saura'nın kamerası Elena'yı bize, Julián'ın öznel dünyasının içinden tanıtır; bu bakışta (Julián'ın bakışı, bize verilen bakış) Elena, *sahiden* moda dergilerinden çıkmadır, “gibi”si fazladır. Taşralı kalmış Julián'ın baskılanmışlığı, düşlenen kadının sahiden karşısına çıkması —somutlaşması— ama halen ulaşılır olmaması olgusallığında bir kriz durumu yaratır. *Peppermint Frappé* buradaki gerilimi ve bunun öznel çözümünü işler.



Elena'nın filmde görüldüğü ilk sahnesine girişi evin merdivenlerinden inmesiyle olur; aşağı katta oturan Julián'ın durduğu noktadan yapılan çekimde çerçevenin sabit tutulması, Elena'nın bedenini —hemen değil— adım adım ortaya çıkartır, yüzünün gözükmemesini en son ana bırakır ve onun Julián'ın dünyasına ayak basmasına bir törensellik kazandırır. Julián'ı Elena'ya şaşkınlıkla bakar halde izleriz. Filmi seyrederken kısa bir süre için bu şaşkınlığı iki şekilde yorumlayabiliriz: Julián şaşkıncıdır, çünkü Elena'nın güzelliğiyle büyülenmiştir veya Julián şaşkıncıdır, çünkü Elena Julián'ın yanında çalışan hemşire-sekreter Ana'ya çok benzemektedir (Elena'nın aksine esmer ve tutuk olan Ana'yı da **Geraldine Chaplin** oynamaktadır). Ama bu iki yorum da geçersizdir; Julián'ın bu sahne bağlamındaki şaşkınlığı başka bir şeye dayanmaktadır: Araya giren ve hikaye zamanı ve dünyasına yabancı olan siyah beyaz bir dış mekan çekiminde **Saura**, kadın oyuncusunu bize, sarışın haliyle ve aynı beyaz elbise içerisinde, kalabalık bir erkek grubuyla birlikte bando davulu çalarken gösterir. Yani —galiba— Julián Elena'yı daha önce görmüştür (gördüğümüz çekim —galiba— bir geriye dönüştür). İkisi baş başa kaldığında Julián önceden tanışıp tanışmadıklarını Elena'ya sorar. Elena böyle bir şey hatırlamıyor gibidir ama bu o noktada pek de net kılınmaz; Elena belki yalan söylüyordur, belki gerçekten hatırlayamamıştır, kimbilir? Julián'ın yanısıra biz de şüpheyeye düşeriz.



Mesele ancak bir sonraki baş başa kalışlarında detaylandırılacaktır. Julián Elena'ya anlatır: Bir keresinde Calanda'ya gitmiştir. O kasabadaki paskalya

kutlaması geleneği, erkeklerin (sadece erkeklerin) 24 saat boyunca sürekli davul çalmasına dayanıyordu; ama Julián izlediği kutlamada, erkeklerin arasında bir başına davul çalan beyaz elbiseli sarışın bir kadın görmüştür ve o kadının da Elena'dan başkası olması mümkün değildir. Zaten Elena'nın elindeki yara da o kadar süre baget sallamış olmasından kaynaklı olmalıdır. Elena bu hikayeyi eğlenceli bulur ama doğrulamaz; Calanda'ya hiçbir zaman gitmemiştir ve yarasının baget tutmakla bir ilgisi yoktur. Julián ile Elena arasındaki bu anlaşmazlık filmde bir-iki kez daha yinelenecek, ama herhangi bir değişiklik göstermeyecektir.



Saura buradaki hassas denge noktasında yalpalamadan durmayı, iki başoyuncusunun zarif oyunculuklarının da yardımıyla çok iyi kotarır: Anlaşmazlığı doğru bir sıklık ve zamanlamayla yineler, fazla zorlamadan değerlendirmeyi bilir. Buna koşut olarak, bize göre bariz olan Elena-Ana benzerliğini, filmin karakterlerinin gözünde neredeyse önemsiz bir öğeymiş gibi kullanır: Pablo Ana'yla bir kez karşılaşır ve onu Elena'ya benzeyen birisi olarak görmez; Ana'nın Elena'nın fotoğraflarına bakarkenki tepkisi bize gösterilmez, yani filmde konu edinilmez; Julián'sa kadınlar arasında bir benzerlik yakalamış gibi davranır ama aslında fark ettiği, Ana'nın Elena'ya *dönüştürülebilme* potansiyelidir ki bu da, malum, Ana'nın Elena'ya *benzemeyişinin* ön kabulünü içerir (egzersiz aletinde ileri geri giderek kürek çeken Ana'nın bedensel rahatsızlığı ile pistte uçarıca dans eden Elena'nın coşkun rahatlığı arasında, her ikisinde de aynı dairesel kamera hareketinin kullanımıyla, açık bir karşıtlık kurulur). Hatta, bence, ortada *diegetic*

bir benzerliğin bulunmadığını söylemek de pekala meşrudur (aksi halde Pablo'nun da fark etmesi, yahut Julián'ın Calanda'dayken veya hemen Calanda dönüşünde dikkatini çekmesi gerekirdi). Öyleyse, **Saura**'nın aynı oyuncuyu iki ayrı rolde oynatması, *bir*, teknik rahatlık sağlar (Ana'nın Elena'ya dönüşmesini yapımsal açıdan kolaylaştırır ve dönüşümün kabul edilirliliğini güçlendirir) ve *iki*, Julián'ın arzu nesnesi olan kadınların Julián'ın *gördüğü biçimle* bize yansıtıldığını vurgular.



Bu yönetmenlik hünerleri sayesinde, Calanda'da görülen kadının Pablo'yla evlenmiş olan Elena olmadığına ikna oluruz. Bununla birlikte işin polisiye boyutunun, yani o kadının nesnel kimliğinin ve varlığının önemsizliğini de kavrarız. Soru, arzulanabilir birisinin Julián'ın bencil düşselliğine boyun eğip eğmeyeceğidir ve —bunun karşı açısında— gerçek, ancak cevaz verenin Julián tarafından arzulanmakla ödüllendirileceğidir. Bir adım geriye çekilip toplama baktığımızda **Saura**'nın hanesine yazmamız gereken başarı, Julián'ın gerçekliğini yaratan saplantının, ağdalı bir stilizasyona başvurulmadan ve ahlaki bir pozisyon alınmadan işlenebilmiş olmasıdır.

Filmin sinema tarihindeki yeri, kâh anekdotal çerçevede kâh **Saura**'nın profesyonel ve romantik beraberlikleri bağlamında saptanır. İyi bilinen anekdot; **Saura**'nın **Buñuel**'in memleketi Calanda'ya yaptığı ziyarette, paskalya kutlamasında bir kadının davul çaldığını görmesi, gerçekten istisnai olan bu durumdan çok etkilenmesi ve **Peppermint Frappé**'nin fikrinin buradan doğmuş olmasıdır. **Saura**'nın çok saygı duyduğu **Buñuel**'e zaten bir film adama sözü vardır,

taş böylece gediğini bulmuştur (film içi göndermeler de cabasıdır). Başka bir anekdot ise (aşağıda anacağım **Eichenlaub** kitabından aktarıyorum), Mayıs '68 olayları patlak verince **Saura**'nın sokak hareketine destek vermek için kendi filmini Cannes FF'den çekmeye çalışmasıdır. Talep kabul görmeyince yönetmenin duruma yerinde müdahale etmesi, gösterim sırasında projeksiyon odasına dalması ve makineyi zorla durdurması gerekmiştir. Profesyonel ve romantik beraberlikler cephesine baktığımızda senaryo yazarı **Rafael Azcona**'nın (gerçi bu filmdeki katkısı kısıtlı tutulmuştur) ve tabii ki **Geraldine Chaplin**'in anıldığını görürüz: **Peppermint Frappé**, **Saura** filmografisinin (ve biyografisinin) bu iki önemli isminin yönetmenle ilk kez bir araya gelişini temsil eder (**Saura Azcona**'yla 7, **Chaplin**'le 12 yıl süresince birlikte çalışacaktır).

Bunlar bir tarafa, film **Saura**'nın bir önceki işi **Av**'ın (La Caza, 1966) ardından uluslararası çevrede kendisinden bekleneni *özellikle vermediği* ilk film olduğu için de önemlidir. **Franco**'ya ve onun artık eli ayağı tutmamaya başlamış totaliter rejimine ne olacağının öngörülemediği dönemde gerçekçi İspanyol filmleri, çürümüş düzeni tam içinden dışarıya yansıtmaları yönünden onay görürler. Beklenti, yeni İspanyol sinemasının **Av** gibi —veya **Miguel Picazo**'nun **Tula Teyze**'si (La Tía Tula, 1964), **Basilio Martin Patino**'nun **Berta'ya Dokuz Mektup**'u (Nueve Cartas a Berta, 1965) gibi— *alegorik siyasal şamarlar* olarak yorumlanan filmleri üretmeyi sürdürmesidir. (Yorumun haklılığı, yani bu filmlerin ne kadar alegorik olduğu tartışmalıdır ve tartışılmalıdır.) Doğrudan böyle olmasa da buna yakın bir şeyin gerçekleşebilmesi için yönetmenlerin sansür mekanizmasını baypas edecek yöntemleri içselleştirmeleri, onun için de 1970'lerin gelmesi gerekecektir. Ama **Saura** örneğinde **Peppermint Frappé** ve onu takip eden iki filmde siyasal dile veya imalara olabildiğince sırt çevrilmiş olmasında, sansürlenme çekincesinden ziyade, başka bir şeyler söyleme, kendini **Franco**'yla ve İspanya gerçeğiyle sınırlamama, yani *o kadar da İspanyol olmama* isteği baskındır (bunu **Saura**'nın söyleşilerinden biliyoruz). Denebilir ki **Peppermint Frappé**'deki yüzeysel tarihdışılık (yüzeysel, çünkü biraz kazıyınca belli bir ölçüde tarihsellik saptanabilir) ve toplumsallaştırılmaz veya siyasallaştırılmaz öznellik/öznelik, varlıklarını, sansürden çok önce **Buñuel**'in etkisine borçludur. 50 yıl sonra geriye dönüp baktığımızda, **Saura**'nın bu etkiyi, bireyin zihinsel gerçekliğine ilişkin özgün işitsel-görsel ifade yollarını keşfetme çağrısı olarak yorumlamış olduğunu gözlemliyoruz. **Lezzetler Bahçesi**'yle (El Jardín de las

Delicias, 1970) başlayan bir sonraki dönemde buradaki biçeminden ödün vermeden *siyasal da olabilen* yapıtlar kurabilmesi de bizim için, **Saura'nın *Peppermint Frappé***'yle adımlamaya koyulduğu sahanın verimliliği hakkında bir göstergedir.

Bulabilenler için **Hans M. Eichenlaub**'un **Carlos Saura**'sındaki (AFA, 1985) ilgili bölüm, **Peppermint Frappé** hakkında Türkçe kaynak gereksinimini bir nebze giderebilir (kitabın özgün dili Almancadır). İngilizce kaynak olarak **Marvin D'Lugo** imzalı **The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing**'in (1991) **Peppermint Frappé** bölümü, bu film üzerine doğru derinliğe inebilmiş iyi bir çözümler sunar. **Linda M. Willem** "Encircling Linearity in Carlos Saura's *Peppermint Frappé*" isimli makalesinde (**Romance Languages Annual**, 1999 [[bağlantı için tıklayın](#)]) filmin anlatısal yapısının görüldüğü kadar basit olmadığını teşhir ederek dikkate değer bir iş çıkarır.

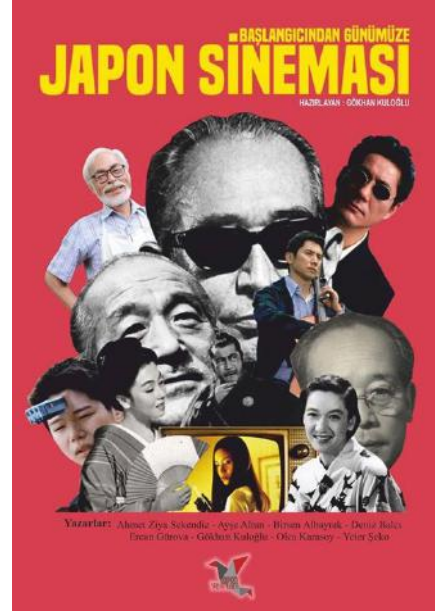
BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE JAPON SİNEMASI

Hazırlayan: Gökhan Kuloğlu

Yazar: Kolektif

Japon Yayınları

2016 / 307 sf.



Kitabın birçok bölümü Japon sineması ve kültürünü kapsayan öğretici ve zevkli bir okuma sunuyor. Ancak ilk bölümün metin düzeltilmesi yapılmadan yayınlandığı gözleniyor; cümle düşüklükleri ve tekrarlar okumayı güçleştirse de diğer yazılara geçtikçe bu sorun azalıyor. Kitaba atılan ilk adımda karşılaşılan bu çetin coğrafyayı geçebilen okur için içerik oldukça kapsamlı. Hemen hemen sinema tarihi başlangıcına denk gelen filizinden 2000'lere kadar Japon sinemasının tarihsel gelişimi derlenmiş durumda. İlk bölümde geleneksel Japon tiyatrosundan sessiz sinemaya geçiş, folklorik altyapının ülke sinemasını dünya çapında kılan özgünlüğü çerçevesinde anlatılmış. Sessiz sinemaları seyirciye aktaran *benshi* adı verilen anlatıcılar, 1911 sansür uygulaması ve geçici kadın oyuncu yasağı ile Büyük Kanto Depremi işlenmiş. Savaş öncesinde usta-çırak ilişkisiyle kotarılan geleneksel dönemin, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan işgali ve sansürünün baskısıyla sonlanarak ne şekilde evrildiği ortaya konmuş. 20'li yılların sonuna gelindiğinde perde yanındaki "*benshi*"lerden sesli sinemaya geçiş, sinemada tiyatral etkinin azalması ve Rus - Alman etkileriyle toplumsal gerçekçilik, dışavurumculuk gibi yenilikçi denemelerin ortaya çıkışı ikinci bölümde anlatılmış.

30'lu yıllarda Japonya'nın yayılmacı politikası sonucu artan milliyetçilikle birlikte propaganda filmlerinin yükselişi, beraberinde getirdiği sansürle birlikte üçüncü bölümde, neredeyse tüm dünyaya savaş açmış Japonya'nın folklorik ve tarihsel

dokusuyla harmanlanarak ele alınmış. Savaş döneminin faşist çizgideki filmleriyle savaş sonrasında bireyi anlatmaya yönelik bağımsız filmlerin farkı vurgulanmış. Yenilgi sonucunda Japon devletinin sansüründen Amerikan sansürüne geçiş, geleneksel filmlerin terk edilmesi, yakılan ilk dönem filmleri, işten atılan muhalif sinemacılar ve değişime uğrayan sinema dili üzerinde durulmuş. Dönemin en önemli yönetmenlerinden **Akira Kurosawa**'nın *Kurbağa Yağı Satıcısı* kitabında anlattığı, 1939 ve 1946 yıllarında getirilen iki yeni sansür uygulaması atlanmamış.

Kaybedilen savaş sonrası **General MacArthur**'un 1947'de yapılandığı liberal yeni anayasa kadar Amerikan sansürünün de getirisi olan yenilikçi bağımsız filmler ile Fransız *Nouvelle Vague* akımının yankısı Japon Yeni Dalga Sineması (*Nuberu Bangu*) ve onunla bağlantılı gelişen *avantgarde* sinema dönemi anlatısı, kitabın en önemli bölümlerinden birini oluşturuyor. Japonya'da halkın ve hükümetin ABD baskısına tepkileri ve sürecinin Japon Yeni Dalga Sineması'nı şekillendiren yansımaları detaylı şekilde değerlendirilmiş. 50'lerde televizyon yayıncılığının başlamasıyla, stüdyoların yenilik arayışları sonucu renge ve geniş ekran formatına geçişinin seyirciyi tekrar sinemaya kazandırma sürecine değinilmiş. Ayrıca manganın ve animenin tv ile kitlesele pazara girmesi ve her sınıfın bu eğlence biçimlerine eşit şekilde ulaşabilmesiyle görülen sosyal denklik vurgulanmış. **Shohei Imamura, Seijun Suzuki, Yoshishige Yoshida, Shuji Terayama** gibi Yeni Dalga ve *avantgarde* sinema yönetmenlerinin bakış açıları, belli başlı filmlerin aldığı uluslararası ödüllerle birlikte kapsamlı şekilde aktarılmış.

1970 sonrasında ekonomik krizle yükselerek sinemaları meşgul eden "B sınıfı" ya da "Pembe Film" olarak tabir edilen pornografik filmler, kitabın bütünlüğünü sekteye uğratacak şekilde akademik dilden uzaklaşarak ve yer yer erkek bakış açısıyla anlatılmış durumda. Bu bölüm, Japon kültüründe ve sinemasında, şiddet ve erkek egemen cinselliğin yansımalarını görmek bakımından yararlı bir okuma sunuyor. Ayrıca *yakuza* filmleri gibi bazı türlere de değinilmiş.

Kitabın zirvesinde Japon korku ve anime sinemasının derlendiği bölüm gösterilebilir. Japon mitolojisi, Budizm ve Şintoizm kökenli korku öğelerinin yanı sıra atom bombalarının ve büyük depremlerin yarattığı korkunun, filmlerdeki paradigmatik unsurlara nasıl kaynaklık ettiği belirgin örneklerle ve sınıflandırmalarla açıklanmış. Korku filmlerinde de görülen şiddet ve cinsel sömürü, Japonya'daki dönemselle ahlaki çöküşün eseri olarak, özellikle kadın karakterler çerçevesinde gözler önüne serilmiş. Animenin ortaya çıkışı ve gelişimi

de takip eden sayfalarda işlenmiş. Bu bölüm, başlıca korku filmleri incelenirken, paradigmatik unsurların da açıklanmasıyla kitabın en verimli kısımlarından biri haline gelmiş.

“Stüdyolar ve Festivaller” bölümü, Japon sinema endüstrisinin detaylı tarihsel gelişimini ve Japon Yeni Dalga Sineması’na sağladığı olanakları ortaya koymasıyla, Japon sinemasının önde gelen festivallerde kazandığı ödüllerin hikâyelerini içermesiyle, ayrıca Japon film festivallerinin tanıtılmasıyla, zevkle okunacak bir içeriğe sahip olmuş.

90’larla 2000’ler arasında Japon sinemasının durumunun ele alındığı son bölümde, 1997’de ortaya çıkan ekonomik kriz ve yaşanan sosyal çöküntünün sinemaya getirdiği etkiler değerlendirilmiş. Bu bağlamda dönem başında bağımsız sinemanın Hollywood çizgisinde kalarak Japonya’da tekrar yükselişe geçmesi ele alınmış. 2000’e doğru Japon sinemasında nispeten kaliteli yapımlar sinemalara dönmüş olduğundan, önemli festivallerde ödül alan bu filmler ve döneme egemen animeler incelenmiş. Ekonomik kriz kadar derin bir sosyal yıkıma yol açan 1995 Kobe Depremi ve “Aum Shinrikyo” sarin gazı saldırısı gibi olayların bağımsız filmlerde bıraktığı izler aranmış. 2000’lerin Japon sinemasının özet halinde incelenmesiyle bölüm kapsamı bitirilmiş.

Kitabın genel olarak sunduğu öğretici derlemenin yanında, sonlara doğru, Japon sineması oyuncularının, başlıca Japon yönetmenlerin ve önemli filmlerinin tanıtıldığı üç geniş bölüm yer almakta ve bu doğrultuda filmleri izlemeyi planlayan okurları, başucu kitabı olmaya aday bir çalışma beklemekte.

Ekin Eren

SİNEMA VE SANAT*

Angela Dalle Vacche

Çeviren: A. Kadir Güneytepe

Amerikan sinemasında bir tür olarak sanat ve sinemanın birlikte kullanılması, seçkin bakış açısı tarafından bir tür “sanata ihanet” olarak algılanmıştır. Avrupa film tarihinde ise İkinci Dünya Savaşı sonrası sanat filmi, Fransa, Almanya ve İtalya film endüstrileri içinde gelişmiştir. Sinema kuramcısı ve tarihçisi **David Bordwell** “Avrupa sanat filmi” tanımının bir türden daha çok bir tarz olduğunu iddia etmiştir; çünkü ona göre bu tarz filmlerin biçimsel düzenleri Hollywood sinemasının kurallarına karşı bir duruşa dayanmaktadır.



Michelangelo Antonioni'nin *Macera* (L'Avventura, 1960) filminden bir sahne

Bordwell, Michelangelo Antonioni'nin *Macera* (L'Avventura, 1960) ve **Ingmar Bergman**'ın *Persona* (1966) gibi filmlerin, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin

*Bu yazı filmreference.com sitesinden çevrilmiştir. [link](#)

Hollywood'un nedensel öykü dili, amaç odaklı kahramanlar ve filmin sonuna yapılan vurgu gibi özelliklerini reddetmesinden doğduğunu iddia eder. Anlamda belirsizlik, çözümlenmemiş anlatımlar, dışavurumcu yönetmenlik, dış mekan çekimleri ve toplumsal bilinç ile varoluştan hoşnut olmama gibi konuların tercih edilmesiyle Avrupa sanat filmi 1950'lerde Hollywood'a bir alternatif oluşturmuştur.

Andre Bazin, bir eleştirmen olarak İtalyan yeni-gerçekçiliği ve Fransız yeni dalgasının yükselişinde etkin bir rol oynadı. **François Truffaut**'un *Jules ve Jim* (Jules et Jim, 1962) ve *İki İngiliz Kız* (Les Deux et le continent, 1972) gibi filmleri, Fransız izlenimciliği ve erken modernist resme dair sanatsal atıflara dayanıyordu. Buna karşın, **Roberto Rossellini**'nin yeni-gerçekçiliği haberciliğe dayalı bakışı ve sanat-tarihi kaynaklarını reddedişi ile övgü almıştı. Dolayısıyla, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin sanat tarihinin dışında var olduğu argümanı naif bir argümandır. Örneğin, *Paisa*'nın (1946) Napoli bölümünde, iri kıyım bir asker ve harabeler arasında oturan küçük çocuk ile figür ve zemin arasında kurulan ilişki, insan merkezli Rönesans resim modelinin sonunu çağrıştırmaktadır. Kente ait manzara, bir yıkım ve enkaz görüntüsünden oluşur; ancak iki karakter, çerçevenin merkezini kaplamaktadır. Karakterler kadrajın tam ortasına yerleştirilmiştir; böylece ortasında oturdukları harabeler, İtalyan resim geleneğindeki mimarının hümanist işlevinin tersine çevrilişinin bir kabulü gibidir.

Bordwell'in Avrupa sanat filmi modeli, altmışlı yılların özdeşünümsel ve modernist filmleri için geçerlidir; ancak 1970'ler ve 1980'lerde ortaya çıkmaya başlayan öykünme benzeri postmodern filmleri içermez. *Geleceğe Dönüş* (Back to the Future, **Robert Zemeckis**, 1985) **Duane Hanson**'un hipergerçekçi heykellerine çok fazla atıfta bulunurken, **Bernardo Bertolucci**'nin *Konformist*'i (Il Conformista, 1970) **Rene Magritte**'in gösterişli ironisini ve art-deco iç mekanlarını kullanmaktadır. **Lina Wertmüller**'in *Aşk ve Anarşi* (Film d'amore e d'anarchia, 1973) için zamanda asılı gibi duran mekan kullanımı **Giorgio de Chirico**'nun tablolarında bulunan metafizik havayı yansıtmaktadır. Aynı zamanda **Bordwell**'in modeline tümüyle uymayan ve diğer taraftan postmodern nostalji ile pek alakalı olmayan birçok sanat filminin de olduğu unutulmamalıdır. Sanat-tarihinin değişik türlerine yaklaşımları açısından bu filmler, sadece aktarımsal metinler ya da özgünlük ve belleğin kayboluşunu telafi etmek için çekici kılınmış yüzeysel öykünmeler değildir. Ayrıca bu filmler her zaman, yeni gerçekçiliğin tutarlı ve nedensel öyküler yerine vinyet ya da skeç kullanımı ile anlattığı insanın yabancılaşma hikayeleri olarak yapılandırılmamıştır.



Lina Wertmüller'in *Aşk ve Anarşi* (Film d'amore e d'anarchia, 1973) filminden bir sahne

F. W. Murnau, Eric Rohmer, Alain Cavalier ve Andrei Tarkovsky gibi yönetmenler, sanat tarihinin varlığının bilincindeydi ve onu görsel bir hazine olarak değerlendirip ötesine geçmeyi başardı. Bu yönetmenlerin filmlerine “görsel biçim” filmleri denebilir; çünkü resmetmeye dayalı türlerin içgörülerini kendi çalışmalarıyla birleştirmişlerdir. Örneğin *Nosferatu: Bir Korku Senfonisi*'nde (Nosferatu – eine Symphonie des Grauens, 1922) Murnau, Caspar David Friedrich'in sis, uçurumlar, ürkütücü doruklar ve büyük kaya parçalarından oluşan manzaralarıyla özneliği birleştirerek film karelerinde kullanır. Geniş doğal alanlara karşıt kullandığı küçük ve yalnız insan figürlerinin ardındaki Murnau kadrajları, yücelik ve korkunun karışımı bir duyguyla (*sublime*) doludur. Yönetmenin içsel bir bakış eklemesi, Friedrich'in *ruckenfigur* denilen tekniğine benzer. *Ruckenfigur*, manzara içerisine yalnız bir insan figürünün yerleştirilmesi tekniğidir. Tekniğin amacı, bir manzaranın, ilahi ve korkutucu bir güce duyulan arzunun hayal ürünü olabileceği hissini vermektir. Bu sebeple *Nosferatu*, sessiz bir Alman dışavurumculuğu bağlamında ulusal sinema olarak film ve sanat arasındaki geçişe bir örnektir. Heinrich von Kleist'in kısa romanından uyarlanan Eric Rohmer'in *O Markizi* (Die Marquise von O..., 1975) filmindeki görsel biçim, yeni-klasik ve Fransız romantik resmi arasındaki gerilime uygundur. Rohmer, sözcüğün duyumsallığını görüntünün içe dönüklülüğüyle karşı karşıya getirerek, Aydınlanma Çağı'nın akılcılığı ile romantik fevriliğin çatışmasını sorgular. Tarkovsky, *Andrei Rublev*'de (1969) dini ikon resimlerinin uyuşturucu gücünü

keşfetmek için değişken kamera hareketleri, kapı ve pencere çekimlerini kullanır. Aynı biçimde **Alain Cavalier**, *Thérèse*'de (1986), nesnelere yakın plan çekimleri ve sade bir renk şeması kullanarak natürmort resim türü ile tanrının kullanırının alçak gönüllüğü ve kadın itaatkarlığı arasında bağ kurar.

Bir ulusal sinema geleneğinin parçası olan filmler (avangard bir harekete bağlanmış olsun ya da olmasın), modernist sanat filmleri, postmodern öykünmeler ve görsel-biçimli filmler bu kategorilerin esnekliği ile örtüşmektedir ve sanat ile filmin buluşmasının zenginliğini taşımaktadır. Avrupa sanat filmlerinin altın çağının sona ermesine rağmen, Asya, Orta Doğu, Latin Amerika ve Afrika sineması, film ve sanat arasındaki ilişki ışığında daha yakından incelenmeyi hak etmektedir. Örneğin, İranlı yönetmen **Abbas Kiarostami**'nin ayrıntılı görsel kullanımı ve *Kirazın Tadı* (*Ta'm e guilass*, 1997) ve *Rüzgar Bizi Sürükleyecek* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999) filmlerinde kullandığı geniş manzara görüntüleri ağırlıklı olarak Fars minyatür resim biçimine dayanır. **Sergei Paradjanov**'un filmi *Narın Rengi* (Sayat Nova, 1968), kompozisyonlarından bazıları beyazperdeden sanat galerilerine taşınan montajlar gibi adlandırılrsa da Rus halk kültürünü performans sanatıyla birleştirir. Film ve sanat üzerindeki eleştirel çalışmaların çoğu Avrupa'dan film örneklerine dayansa da yukarıda bahsi geçen bölgelerde üretilen sanat filmlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için İslam ve Afrika görsel geleneklerinin ele alınması özellikle önem kazanmıştır. Japon ve Çin sineması da ahşap baskı ve parşömen boyama resim sanatının ulusal geleneklerinden çokça etkilenmiştir.

1960'lı yılların Amerikan avangard film yapımı, görsel sanatlardaki minimalizmden oldukça etkilenmiştir. **Andy Warhol**, **Michael Snow**, **Hollis Framton** ve **Paul Sharits**'in filmleri, hepsi de çeşitli mecralarda çalışmış **Carl Andre**, **Robert Morris**, **Donald Judd** ve **Robert Smithson** gibi sanatçıların eserleriyle ilişkilidir. Sanat galerilerinde olan bitenin beyazperdeyle ilgisinin farkına varan Amerikalı sanatçı **Eleanor Antin** (d.1935) "kara kutu, beyaz küp" diye bir deyiş üretmiştir. İlk terim sinemaya, ikinci terim ise sanat galerisine göndermedir. Bu deyiş film ve video alanlarında çalışan sanatçılar tarafından giderek daha fazla kullanılmaya başladı. Türlerin harmanlanmış bir biçimde sıkça kullanılması heykel, film, mimari, video sanatı ve resim arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır ve belki de bu yüzden "kara kutu, beyaz küp" deyişi beğenilmiştir.

SİNEMADA EDEBİYATIN OLANAKLILIĞI

A. Kadir Güneytepe

Homeros ve Joyce'un *Ulis* Uyarlamaları Üzerine

Sinema ve edebiyat arasındaki ilişkiye bakıldığında ilk tartışma alanı olarak 'uyarlama' sorunsalı karşımıza çıkar. Özellikle edebiyat tarihinde oldukça derin izler bırakmış ya da iyi okurlar için bile ciddi bir uğraş gerektiren kimi yapıtların uyarlanması sinemacılar açısından oldukça riskli ve zor bir seçimdir. Edebi bir yapıtta yazarın yapmaya çalıştığı şey, sözcüklerle okuyucuda bir duygu uyandırmak, bir görme ve imgeleme biçimine zorlamaktır; ancak okuyucunun kavrayabileceği kadarıyla. Bu yapıt sinemaya uyarlandığında okuyucunun kendi yorumları ve düşünceleriyle ürettiği imgelem dünyası arasına yönetmen ya da senaristin görme biçimi girmektedir. İzleyici bu görme biçimi üzerinden yeniden bir imgelem dünyası üretmeye çalışır. Bu kimi zaman ciddi düş kırıklıkları üretirken kimi zaman da şaşırtıcı sonuçlar ortaya çıkarabilmektedir. Bu bağlamda oldukça fantastik figürlerin karakterize edildiği mitolojik öykülerin ya da edebiyat tarihine damga vurmuş ve içinde birçok biçimsel tarz ve deneme içeren edebi eserlerin sinemaya uyarlanması olumlu ya da olumsuz açılardan eleştirilmiştir. Bu yazı kapsamında da edebiyat tarihi içerisinde bu iki açıdan önem taşıyan iki uyarlama yapıt, karakterin realize edilmesi ve sinematografik açıdan incelenecektir.

Filmlerden ilki **Homeros**'un epik öyküsünden uyarlanan 1954 yapımı *Ulisse*'dir (**Mario Camerini**, 1954). Özgün yapıtta Ulis, Ithaca Krallığı'ndan 20 yıl uzakta, bir anlamda sürgün hayatı geçirmiştir. Bu sürenin yarısı Troya Savaşı'nda, geri kalan süre de evine ve eşi Penelope'ye ulaşma çabasıyla geçmiştir. Penelope ise çok sayıdaki talibiyle uğraşmaktadır. Oysa Ulis hala yaşamaktadır ve Ithaca'ya oldukça yakındır. Ancak belleğini yitirmiştir. Tam Nausicaa'ya aşık olmuş ve sonsuza kadar

orada kalmaya karar vermişken, düğünden hemen önce her şeyi anımsayacaktır. Başına gelen tüm olaylar ve evden neden bu kadar uzun süre ayrı kaldığına ilişkin tüm anıları gün yüzüne çıkar. O, deniz tanrısı Neptün'ü çok kızdırmıştır.

Bu yolculuğu ve Ulis'in başından geçenleri anlatan **Homeros**'un oldukça iyi bilinen fantastik maceraları içeren kitabı **Odesa**'nın ilk film denemesi **Mario Camerini**¹ ve **Mario Bava**²'nin yönettiği 1954 yapımı **Ulisse**'dir. Bu filmin başarısı daha sonra **Herkül** (Hercules, **Pietro Francisci**, 1958) filminin yapımına yol açacak ve yapımcıları cesaretlendirecekti. Bu film aynı zamanda İtalyan '**kılıç & sandalet**' türünün patlamasına da ön ayak olacaktır.



Film yer yer ufak gerilimler barındırsa da genelinde eğlenceli bir fantastik film olarak değerlendirilebilir. Amerikan, İtalyan ve Fransız (çoğunlukla İtalyan) ortak yapımı için yönetmen olarak ilk önce, sessiz film **Pandora'nın Kutusu**'nu (Pandora's Box, 1929) çekmiş olan **George Wilhelm Pabst** düşünülür; ancak **Pabst** son anda ayrılır ve yerine **Mario Camerini** getirilir. Büyük çoğunluğunu

¹ **Mario Camerini** (6 Şubat 1895 – 4 Şubat 1981) İtalyan sinema yönetmeni ve senarist. 1930'larda İtalya'da en çok bilinen filmlerin yönetmeniydi. Bu filmlerin birçoğu **Vittorio De Sica**'nın rol aldığı komedi filmleriydi.

² **Mario Bava** (31 Temmuz – 27 Nisan 1980) İtalyan korku filmlerinin altın çağından çıkan İtalyan yönetmen, senarist, özel efekt sanatçısı ve görüntü yönetmenidir. **Giallo** denilen, daha çok gizem unsurlarının olduğu ve suç kurgusu üzerine dayanan, doğüstü korkunun pek az da olsa kullanıldığı 20. yüzyıl İtalyan gerilim ve korku filmi ile modern '**işkence içerikli film**' türünü başlatmıştır. Olağanüstü renk kullanımı, filmlerinin en dikkat çekici yönü olarak bilinir.

Franco Brusati yazmış olsa da Hollywood'da bir usta olarak kabul edilen **Ben Hecht**'in de bulunduğu yedi kişi senaryonun üretiminde yer almıştır. Filmin büyük bölümü **Homeros** tarafından betimlenen adalar ve kıyılarda çekilmiştir. Ithaca'daki çekim planları bir deprem yüzünden gerçekleşmemiştir. Bazı kaynaklara göre **Camerini** film çekiminden çekildi, bazılarına göre de hızlı ve güzel bir iş çıkaramadı ve **Bava** filmin bir kısmını yönetmesi için kadroya alındı. Film yalnızca 2B olarak piyasaya sürüldü ve hem İtalya'da hem de uluslararası alanda oldukça ilgi çekti.

Film, metne bağlılık açısından değerlendirildiğinde ilk göze çarpan nokta karakterlerin birçoğunun tanrı Athena da dahil olmak üzere metindeki adları kullanılırken Odesa (Ulis) ve tanrı Poseidon'un (Neptün) Roma dönemindeki adlandırmalarıyla kullanılmasıdır. Film öyküyü oldukça kıvrak bir biçimde ele alır ve **Homeros**'un öyküsünü yansıtacak bir biçimde ilerler. Buna karşın ekrana yansıtılması ne yazık ki o kadar başarılı değildir. Öykü oldukça basitleştirilmiştir. **Homeros**'un öyküsü inanılmaz maceralar, cinsellik, acımasız Olimpos tanrıları, tarihin en sadık kadını, sarhoş kikloplar, ağlayan sirenler, eve özlem gibi birçok konuyu barındırır ve fantastik karakterlerin birbirini izlediği en yoğun antik dönem eserlerinden birisi olan **Odesa**'nın tümüyle ekrana yansıtılması zaten neredeyse olanaksızdır. Belki de bundan dolayı filmde kısmen Ulis'in su perisi Nausicca tarafından yedi yıl boyunca esaret altında tutulması gibi bazı ayrıntılar yoktur ve bu ilk sahnelerin bazıları oldukça durağandır. Troya'nın yağmalanmasını uyarlamak için boyanmış bir ahşap at kullanılır. Birkaç aksiyon çekiminin ardından Penelope ve Ulis'in oğlu Telemachus'la fazla odaklanılan sahneler gelir ve sonunda yeniden Ulis'e geçeriz. Ulis uzunca ve iyi kurgulanmış bir güreş sahnesinde, yenilmez gözüken rakibini alt eder. Ancak yine de Ulis anılarını anımsayıp belleğini geri kazanana kadarki sahneler izleyiciye biraz soğuk ve ağır gelebilir. Ardından film hareketlenir ve Ulis'in maceralarını kitaptakilerin bir kısmı da olsa yaşamaya başlarız. Ancak Ulis birçok insanı katleder ve sanki yalnızca bunun için bir eylemlilik içinde gibidir. Dolayısıyla bu biçimiyle film gençlere yönelik bir uyarlama gibidir. Bu, biraz cinsellik ve kadın cazibesiyle de süslenmiştir.

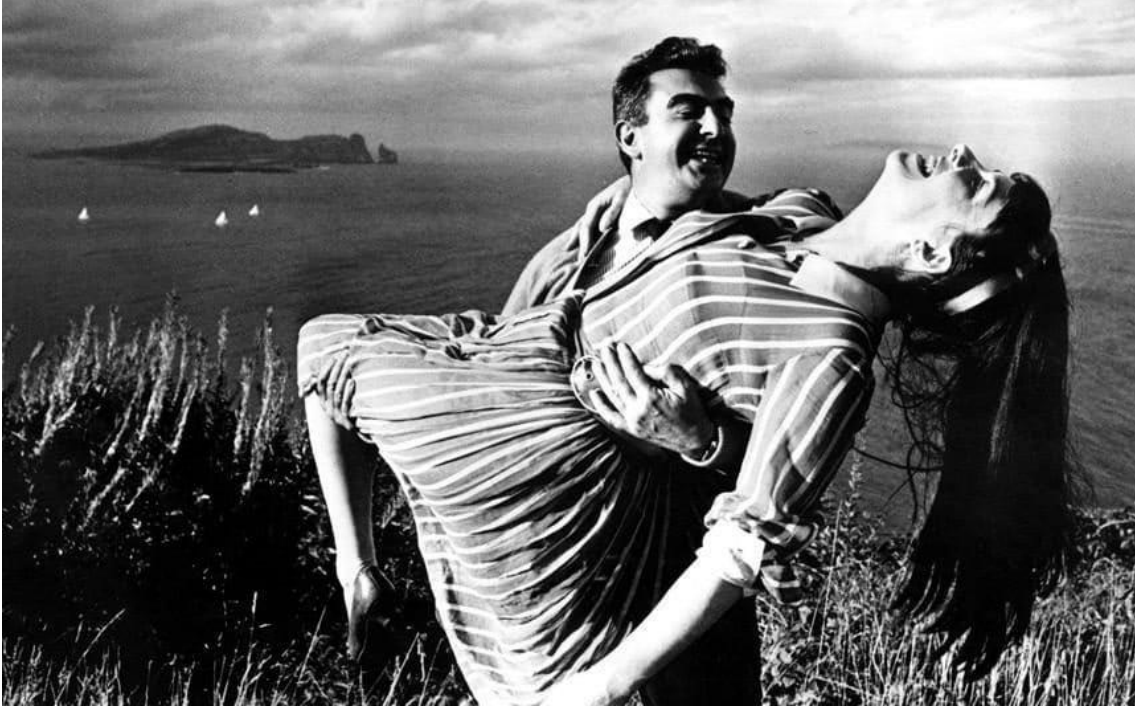
Filmde Ulis'in mücadele ettiği fantastik canlı ya da tanrılar arasında en heyecan verici olanı Kiklops Polyphemus'la karşılaşmasıdır. Film için otuz beş ayaklık bir mekanik dev inşa edilmiş, teller ve körüklerle taşınmıştır. Karakter büyük görünmesi için aşağıdan çekilen maskeli bir aktör tarafından canlandırılmıştır.



Ancak Polyphemus'u sarhoş etmek için üzümü ezdikleri sahne oldukça gülünçtür aslında. Üzümleri ezdikçe anında şaraba dönüşmüş halde sunulması bir tutarsızlık içermektedir. Sonunda bir de dilenci kılığındaki Ulysses'in Penelope tarafından tanınmaması da biraz ilginç bir sahne olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bunların dışında, Hollywood sinemasına egemen olan espri ve mizah anlayışının antik bir dönemi anlatma çabası içeren bir film için eğreti durmuş gibidir. Sinematografik açıdan bakıldığında ise çekim açıları, ışığın kullanımı, açılardaki görsel derinlik ve renk çeşitliliği ve iyi tasarlanmış kostümlerin kullanımı -her ne kadar bazıları Orta Çağ'a bazıları antik Roma dönemine ait olsa da- filmi izlenebilir kılan unsurlardır. Özel efektler çok sınırlıdır. **Bava**'nın dokunuşu ise Ulysses'in Circe'nin adasında olduğu bölümde görülür. İyi tasarlanmış bir mağara planı ve yeşil renklerin kullanımı, adamları kaplayan sis sahnesi ve adamların domuzdan insana dönüşümünün canlandırılması... Ayrıca müziklerin seçimi ve uyumu da oldukça başarılıdır. Sonuçta, her ne kadar birçok bölüm sınırlı ve zayıf sunulmuş olsa da döneminin kaynaklarıyla bir edebi eserin beyaz perdeye taşınmasına ilişkin iyi bir örnek olarak gösterilebilir.

Bir diğer Ulysses yorumu ise, **Homeros**'un *Odesa*'sı üzerine kurulu olan, filmleştirilmesi neredeyse olanaksız olarak görülen **James Joyce**'un yapıtı üzerine cesur ve iyi düşünülmüş bir bakışla Amerikalı yapımcı ve yönetmen **Joseph**

Strick'ten *Ulis* (Ulysses, 1967) filmiyle gelmiştir. *Ulysess*, neredeyse herkesin kitaplığında bulunan ama çoğu kişinin beş on sayfadan daha fazla okumadığı bir kitaptır. Edebi eser olarak da oldukça zordur. **Strick** ilk önce, metnin her kelimesine sadık olacak şekilde on sekiz saatlik bir film yapmak istemiş; ancak hiç de şaşırtıcı olamayacak bir biçimde fikrini destekleyecek bir yapımcı bulamamıştır. **Strick** gerekli desteği bulabilmek için senaryoyu daha uygun bir süreye indirmiştir.



Strick yine de bu oldukça zor kitabı filmleştiren hiç okumamış olanların bile erişebileceği bir uyarlamayı temel almıştır. Bu da metne ne kadar bağlı kalsa da izleyiciye yakınlaşmak için metnin derinliğinden uzaklaşma ve aynı zamanda izleyici kitlesini ana akım kitleye dönüştürmeyi de beraberinde getirmektedir. Ancak içinde birçok referans ve örüntü içeren bir kitabı bu kadar kısa bir zaman dilimine sığdırmak, entelektüel olmayan bir izleyici kitlesine kitabın içeriğini anlatabilmeyi de gerektirmektedir. Bu da metnin yönetmen tarafından belirli bir kısmının vurgulanması ya da öne çıkarılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Film, edebi metnin aksine çok daha pasif bir araçtır ve izleyiciden çok şey beklemez.

Strick'in yorumunda da temel vurgu Bloom ve Stephen arasındaki zinaya kadar giden evlilik sorunlarının altında yatanın oğul kaybı, genel olarak da baba-oğul ilişkisi üzerinedir. Burada sorunun çözümü olarak Stephen'in rolü vurgulanır. Bloom'un bir süreliğine bile olsa ebeveyn olabilmesi, genç bir adamın vekaleten ebeveyni olmasına rağmen, bir koca olarak kaybettiği özgüveni ona geri kazandırır.

Strick'in yorumu, Bloom'un Stephen'a duyduğu babalık ilgisine oldukça odaklanmıştır. Eccles Sokağı'nda bir pastanede Bloom ve Stephen'ın bir kakaoyu paylaşmaları, ardından Nighthtown ve bahçede samimi bir biçimde birlikte işemelerini anlatışı... Tüm bu sahneler evlilik sorunlarının giderilmesinin bir aracı olarak baba-oğul ilişkisine yapılan vurgulardır. Filmi buna uygun bir biçimde Molly'nin yüzünün zevk içinde giderek dağıldığı bir görüntüyle bitirirken karı ve koca arasındaki olası bir yeniden yakınlaşmayı vurgular. Böylece kitabın aksine, okuyucularını kendi yorumlarını üretmeleri için cesaretlendirip zorlamak yerine kendi yorumuyla belirli, belki de istediği bir sona razı etmektedir. 'Circe' dışında ne yazık ki metnin kendisinin okuyucusuna sunduğu edebi üslup ve örüntülerin iletiminde film metin gücünü aktarmak açısından etkisiz kalmıştır. Ancak **Strick** ilginç bazı denemeler de yapmıştır. Örneğin, Stephen Sandymount Kumsalı boyunca yürürken kör olmanın nasıl bir şey olabileceğini anlamak için gözlerini kapadığında, yönetmenin ekranı birkaç saniye karartması izleyiciyi Stephen'ın yerine yerleştirme çabasıdır. **Strick**'in aynı zamanda, Stephen'ın üreme ve doğurganlık üzerine yaptığı uzun iç konuşmalarını, arkeolojik doğurganlık figürleri ve eğrilerin soyut biçimleriyle anlatma biçimi de güçlü görsel imgeler olarak dikkat çekicidir.



Strick 1966'da *Ulis*'i filme almak için Dublin'e geldiğinde, geniş oyuncu kadrosu için şehirde üç büyük tiyatro sahnesinden yararlanır. Ancak bu aktörlerin geneli tiyatro kökenlidir ve sinema deneyimleri pek yoktur. **Strick**, Molly Bloom rolünde çalışacağı **Barbara Jefford**'u Los Angeles'ta Old Vic sahnesinde izlemiştir. Leopold Bloom'u oynayan **Milo O'Shea** ve Josie Breen olarak **Maureen Potter** de son derece başarılı müzikal komedyenleriydi.

Milo O'Shea, Leopold Bloom olarak çok iyi bir performans sergilemektedir: ağır başlı, kırılğan, duyarlı ve trajikomik. Aynı zamanda akıllı ve şehvet düşkününü bir kahraman olarak, onun gerçek üstü ve sarmal fantezilerini çok iyi hissettiren dış konuşmaları, dönemin güçlü gizli cinsel eğilimlerini göstermektedir; hatta belki de onlara bağlıdır. Bu yanıyla film **Joyce**'un, Bloom'un düşünce ve fantezilerine yaptığı vurguyla, mevcut kültürel ve ahlaki sınırları zorlayışını sürdürmüş; belki de bu aşırılıklar kitapta olduğu gibi film için de aynı biçimde unutturulmaya çalışılmıştır. **Jefford** koyu saçlı Yahudi kadın görünümüyle, kitaptaki Molly Bloom tanımlamasına uygundur ve **Strick**'in Molly'si feminist çıkışlar içerir. **Strick**'in bu anlamıyla da Molly Bloom'u cinsel bir nesneden çıkarıp bir kadınlık sorununa dönüştürerek karakterize ettiğini söyleyebiliriz. Bir anlamda kadınlık ve erkeklik sorunlarına ilişkin bir bakış geliştirmiştir. Bunun yanında **Maurice Roèves**'in Stephen Dedalus canlandırması ise düz ve cansızdır. Martello kulesindeki Mulligan ve Haines'le olan konuşma sahneleri tuhaf ve doğallıktan uzaktır; ancak belki de onları yapmanın bir başka yolu yoktu.



Tüm bunların yanında filmin asıl odağı Dublin'in kendisidir. Siyah beyaz sinematografik anlatım, şehrin estetik boyutunu gözler önüne serer. O'Connell Caddesi, Ha'penny Köprüsü ve Glasnevin Mezarlığı kentin modern yapısı içerisinde simgesel-görsel bir dekor olarak öne çıkar. Filmin en keyifli noktalarından biri de budur: sokakları ve köprüleri, rehinci dükkanları ve sokak kitapçıları, anıtlar ve deniz manzaralarıyla Dublin'e dair kareleri yakalayan **Wolfgang Suschitzky**'in mükemmel siyah beyaz görüntüleridir. Böylece, kitapta anlatılan ortamın yakalanması için izleyiciye ayrıntılı bir görsel dil de sağlanmıştır. **Strick**, aslında bir anlamda Dublin'i öne çıkartarak, **Joyce**'a sadık kalmıştır.

Joyce'un daha önce dediği gibi: “*Kendim için hep Dublin hakkında yazıyorum; çünkü Dublin'in kalbine ulaşabilirsem dünyanın tüm şehirlerinin kalbine ulaşabilirim...*”

Strick'in yorumu büyük oranda metni izlemiştir. **Strick'in** romanı orijinal metni ile 1904 Dublin'i yerine 1960'ların Dublin'ine uyarlama kararı, **Joyce'un** çağdaşlığına da yapmak istediği bir vurgu olabilir. Geçmiş ile bugünün bir araya getirilişı filmi eşsiz bir zamansızlık algısı içine yerleştirir. Tıpkı **Joyce'un Homeros'un** mitolojik kahraman ve olaylarını 1904'ün sıcak bir haziran gününe uyarlaması gibi **Strick** de kitabı 1960'ların Dublin'ine uyarlamaya karar vermiştir. Bu, aynı zamanda **Joyce'un** İrlanda sosyal hayatı ve cinsellik alışkanlıklarına yönelik eleştirilerinin hala sürdüğünü gösteren bir karardı. Ancak film, ‘*kamu ahlakına karşı yıkıcı*’ olduğu için İrlanda'da yasaklandı ve 2000 yılına kadar öyle kaldı. Neredeyse romandan kelimesi kelimesine oluşturulan senaryo, filme En İyi Uyarlama Senaryo dalında bir Akademi Ödülü adaylığı kazandırmıştır; ancak ironik bir biçimde metne bağlılık filmin İrlanda'da yasaklanmasına neden olmuştur.

Kaynaklar

<http://horrorcultfilms.co.uk/2015/09/ulysses-1954/>

<http://thequietus.com/articles/06434-bloomsday-special-joseph-strick-s-1967-adaptation-of-ulysses-19>

<https://gerryco23.wordpress.com/2011/10/29/joseph-stricks-ulysses/>

http://s-space.snu.ac.kr/bitstream/10371/29505/1/Inmun_v52_3.pdf

GERÇEKÜSTÜCÜ FİLM AKIMI, SANATÇILAR VE BAŞLICA YAPITLARI*

Çeviren: A. Kadir Güneytepe

Gerçeküstücülüğün Ortaya Çıkışı



Gerçeküstücülüğe ilişkin ilk göstergeler, 1920'lerin başında resim ya da sinemada değil, geleneksel şiirsel kalıplar, ahlak ya da akılcı anlamın süzgecinden geçirmeden neredeyse hipnotik bir biçimde yazma biçimi olan özdevinimli yazmayı (automatic writing) açımlayan, **André Breton**, **Paul Eluard**, **Philip Soupault** ve **Louis Aragon**'un şiirlerinde görülmüştür. 'Gerçeküstücü' terimini ilk kullanan kişi öncü ve yaratıcı bir şair ve sanat eleştirmeni olan

* Bu yazı, [theartstory.org](http://www.theartstory.org) sitesindeki "Surrealist Cinema" içeriğinin "The Start of Surrealism" başlıklı bölümünden çevrilmiştir. <http://www.theartstory.org/movement-surrealist-film.htm>

Guillaume Apollinaire'di. 1917'de yazdığı, skandala dönüşen *Tiresias'ın Memeleri* (The Breasts of Tiresias) oyununun alt başlığı olarak bu terimi seçmişti. Kubist akımının önemli bir figürü olan ve I. Dünya Savaşı'nda kaybolan **Apollinaire**'e genç şairler hayran kalmış ve onun onuruna akıma 'Gerçeküstücülük' adını vermişlerdir. İlginçtir ki **Apollinaire**'in son projelerinden biri, *Breton'lu Kız* (The Breton Girl, 1917) adlı bir senaryoydu; ancak bu senaryo filme çekilmedi.

Gerçeküstücüler şiirlerinde, birbiriyle benzeşmeyen nesnelere ve gerçekler arasındaki gizli bağları, insanlığın bilinçaltı ve bilinç düzeyindeki yaşamı arasındaki 'geçirgen bağ'ı bulmaya çalıştı. Tıpkı düşler gibi arzu ve aşk –hatta delicesine aşk, *amour fou*– yaşamın kendine özgü sırlarını açmanın yollarından biriydi. Şiir, dili anlam, sağduyu ve geleneksel yansımalarından özgürleştirecekti – **Paul Eluard**, "Hiçbir sözcük bir daha maddeye bağlı kalmayacak" diye yazdı. Birkaç yıl sonra, birçoklarının ilk otantik Gerçeküstücü film olarak gördüğü, *Deniz Kabuğu ve Rahip*'in (The Seashell and The Clergyman, **Germaine Dulac**, 1928) senaristi **Antonin Artaud**, imgeleri dilden özgürleştirmeye çalıştı: "Tamamen görsel duyumlardan oluşan bir film elde etmeliyiz..."

Gerçeküstücülük Öncesi Sinema:

Gerçeküstücülere İlham Veren Erken Dönem Filmler



Gerçeküstücülüğün kurucuları tutkulu film izleyicileriydi. En sevdikleri filmler ise acımasız bir hırsızın hikayesi, kılık değiştirmiş bir efendi ve sadist bir katilin

öyküsü olan *Fantoma* (Fantomas, **Edward Sedgwick**, 1920) gibi serüven serileriydi. Bir kalenin altında, en modern teknolojiyle donatılmış bir kumanda merkezinde suçla mücadele eden karanlık bir karakter olan *Judex*'in (**Louis Feuillade**, 1916) serüvenlerini de severlerdi. **Breton**'un favorileri arasında **F. W. Murnau**'nun erotik vampir klasığı *Nosferatu: Bir Korku Senfonisi* (Nosferatu: A Symphony of Horror, 1922) ve gerçeküstücülerin 'gerçek modern kadın' olarak nitelendirdiği, **Musidora** adıyla bilinen aktrisin filmleri de vardı.

Robert Wiene'nin *Dr. Caligari'nin Karavanı* (The Cabinet of Dr. Caligari, 1920) filminde kalıcı bir hipnoz durumunda yaşayan genç adam Cesare, gerçeküstü karakterlerin ilk örneğiydi ve karakterin bu kalıcı hipnozu, gerçeküstücü şairler tarafından özgürleştirici ve gizli olanı açığa çıkaran bir durum olarak idealleştiriliyordu. **Wiene**'nin filmi, tüm öykünün aslında bir delinin sanrıları olduğunu öğrendiğimiz bir tımarhanede bitmekteydi. İlk Gerçeküstücü manifestoda **Breton**, "bizlerin yargılama biçimimize ve hatta onlara verilen çeşitli cezalara karşı delilerin derin kayıtsızlığı" için Cesar'a övgüler düzmüştür.

Erken Gerçeküstücüler ve hatta **Luis Buñuel** ve **Salvador Dalí** gibi gelecekteki Gerçeküstücü film üreticileri, **Max Sennett**'in *Keystone Polisleri* (Keystone Cops, 1912-1917), **Harold Lloyd**, **Charlie Chaplin** ve özellikle **Buster Keaton** gibi isimlerin Amerikan *screwball* komedilerini çok sevdi. Bunun nedenini anlamak çok zor değildi: Bu komediler, durmaksızın devam eden makineleşme ile beklentilerin insanlıktan çıktığı, kafa karıştırıcı bir dünyada hapsolmuş alt sınıf karakterlerin şansızlıklarıyla duygudaşlık kurarken bir yandan da modern yaşamın erkesini ve karmaşasını somutlaştırmaktaydı. Bu filmlerin çoğunda otorite figürleri, özellikle polisler alay konusuydu. Gerçeküstücüler, **Harold Lloyd**'un kalabalığın hızla aktığı bir şehrin üzerinde bir saat kadranında asılı kalması gibi saçma olay örgüleri ve durumları barındıran bu filmlere övgüler düzdüler. Ancak **Buster Keaton** filmlerinin çoğunda saçmalığı (absürtlük) bir tık daha arttırıyordu. Gündelik eşyalar 'gerçeküstü' bir biçime dönüştürülüyordu: Puro çiviye, muz silaha dönüşüyor; duvara çizilmiş iki boyutlu ceket kancası gerçekten bir şapkayı tutuyor; bir manken ekmek kuyruğunda bekleyen işsiz kalmış bir işçiye dönüşüyor; kilden bir at eriyor ve parçalarına ayrılıyordu. *Bir Hafta* (One Week, **Edward F. Cline** & **Buster Keaton**, 1920) filminde **Keaton**'un ipe bir piyanoyu çekmeye çalışması seyyar bir evin çarpıklaşıp Kübist-benzeri bir yapıya dönüşmesine ve zemininin zarar görmesine neden oluyordu. Bu sahneyle, *Bir Hafta*'dan dokuz yıl sonra

çıkan, erkek karakterin bir iple iki büyük piyanoyu bir apartman dairesine çekerek duvarları ve döşemeyi yıktığı *Endülüs Köpeği*'ni (Un Chien Andalou, **Luis Bunuel**, 1929) hatırlamamak olanaksızdır. 1921 yapımı uzun metrajlı film, *Yüksek İmza*'da (The High Sign, **Edward F. Cline**) **Keaton** karakteri toplum tarafından dışlanmış, en uç noktada bir karakter olarak tanımlanır: “*Hiçbir Yerden gelen –Herhangi Bir Yere gitmemiş ve Bir Yerden kovulmuş.*”

Deneysel Filmlerin Yükselişi

Korku, suç ve komedi filmleri 1920'lerin popüler kültürünün bir parçasıydı; ancak bu yıllar aynı zamanda, özellikle Almanya ve Fransa'daki deneysel sinemanın da ortaya çıktığı yıllardı. 1921'de **Hans Richter**, ilk soyut film olan *Ritim 21*'i (Rhythm 21, 1921) çekti, arkasından 1924'de **Viking Eggeling**'in *Çapraz Senfoni*'si (Diagonal Symphony) geldi. 1924, aynı zamanda **Rene Clair**'in yönettiği ve **Francis Picabia**, **Marcel Duchamp** ve **Man Ray** gibi Dada akımı ve ilk-Gerçeküstücü hareketin önemli sanatçılarından bazılarının oynadığı *Perde Arası*'nın (Entr'acte) gösterildiği yıldır. Saçma bölümlerinden dolayı *Perde Arası* çoğu zaman Gerçeküstücü bir film olarak yanlış bir şekilde anılmaktadır; ancak Gerçeküstücü sinemanın temelini oluşturan arzu, şok ve düşsel edingenlik (*oneiric passivity*) gibi unsurları barındırmayan tuhaf doğası, filmi Dadaizm'e çok daha yakın kılar. Aynı şey iki önemli deneysel film için de söylenebilir: **Fernand Leger**'in *Mekanik Bale* (Ballet Mechanique, 1924) ve **Marcel Duchamp**'ın yedi dakikalık *Anemik Sinema* (Anemic Cinema, 1926) filmi. ['Anemic', 'Cinema'nın tersten okunuşunun neredeyse aynısı]. *Anemik Sinema*, bir hipnozcinunun sarkacı gibi izleyicisini hipnotize eden spiralleri ve tıpkı özdevinimli şiirdeki gibi Fransızca kelimeleri *pun*¹ ve aliterasyon yoluyla evirip çevirmesi gibi özellikleriyle Gerçeküstüçülüğe benzese de Dadaist bir film olarak ele alınmalıdır.

1920'lerde Paris'te çalışan Amerikalı fotoğrafçı **Man Ray** de *Akla Dönüş* (Return to Reason, 1923) ve *Barış* (Give Peace, 1926) filmlerini yöneterek deneysel sinemaya dahil olmuştur. Gerçeküstücü **Robert Desnos**'un şiirinden yola çıkan, *Deniz Yıldızı* (L'Etoile de Mer, 1928) filminde, gerçek anlamda Gerçeküstücü düşsel-erotik bir imge (*oneiric-erotic simulacrum*) yaratmıştır.

¹ *Pun* en basit haliyle, yazılışları farklı, okunuşları aynı olan sözcüklerin kullanımı ile anlam belirsizliği yaratan bir söz sanatıdır.

Kavramlar ve Biçemler

Bu akımın kurucusu **André Breton** 1924'teki manifestosunda, Gerçeküstücülüğü tanımlar: *“Düşüncenin gerçek işleyişini sözlü, yazılı ya da başka herhangi bir biçimde ifade eden saf psişik özdevim. Aklın kullandığı tüm denetimlerin yokluğunda, estetik ve ahlaki ön yargıların dışında düşüncenin dikte edilmesi.”* Şunu da ekler: *“Gerçeküstücülük, daha önce göz ardı edilen çağrışımların üstün gerçekliğine, hayal gücünün her şeye kadir geldiği inancına dayanır.”* Bu tanıma göre, gerçek Gerçeküstücü filmler, hayali oluşturanın iradesinin olmadığı, imge ve eylemlerin mantıksal filtreleme, geleneksel işlevler, doğrusal bir ardışıklık ve biçimlendirilmiş estetize güzellikten kurtulduğu hayallerin mekaniğini kopyalar. Böylelikle düşlerin, düşsel özdeviminin (*oneiric automatism*) bir taklidini (*simulacrum*) yaratır. Akılcı gerçeklik, düşlerin ‘üstün’ gerçekliğine ve sansürsüz arzuya yer açar. Gerçeküstücü resimler ve şiirler gibi Gerçeküstücü filmler de bir bulut ve ustura, piyano ve çürümüş eşek leşi, İsa Mesih ve cinsel sadizm gibi, ‘normal’ gerçeklikte asla etkileşimde bulunmayacak ya da ilişkilendirilmeyecek, birbiriyle uyumsuz görüntülerin bir araya getirilmesiyle oluşan zıtlığı keşfetmeye çalışır.



Gerçeküstücü Filmin Yapı Taşları

Gerçeküstücü filmler şu temel özellikleri paylaşır: İlk olarak, genellikle ahlaki ya da mantıksal sınırlamalardan bağımsız olarak hareket eden ya da gerçek hayallerde insanların deneyimlediği edilgenliği ve iktidarsızlığı gösteren karakterlerin,

rüya/kabus durumunun bir kopyasının oluşturulması; ikincisi, mantıksal anlatı dizisinin ya da olay örgüsünün düzeninin bozulması; üçüncüsü, günlük dünyanın, normal nesnelerin alışılmış işlevlerinden ve çevrelerinden uzaklaştırılıp garip bir dönüşüme uğraması veya diğer, uyumsuz olgularla ilişkilendirilmesi. Yoğun bir fiziksel/optik korku uyandıran, izleyiciyi edilgenliğinden ayıltan şok edici görüntülere olan ilgi de bunlara eklenebilir.

Siyaset ve Toplumsal Yapılar Üzerine Gerçeküstücü Film

Birçok gerçeküstücü film, siyasetin veya toplumsal konuların gerçeklerinden çok uzak bir dünyada ortaya çıkmış gibi görünse de bazıları toplumsal değerlere ve kurumlara (örneğin din, aile) saldırmış, aşağılamış ve alay etmiştir -özellikle **Buñuel** filmleri. **Breton** da dahil olmak üzere pek çok gerçeküstücü, Dadaist akımla ilişkilendirilmiştir. Dadaizm topluma, özellikle de din, vatanseverlik ve kapitalizm gibi kavramlara amansızca saldırmıştır. Dadaistler, Birinci Dünya Savaşı'ndan derinden etkilenmiş ve kurulan düzenle dalga geçmek için alaycılık ve absürtlüğü kullanmıştır; ancak bu süreçte sanatın telafi etme/düzeltilme gücüne olan inançları da kaybolmuş ve 'anti-sanat' ve 'anti-şiiir' kavramlarını yaratmışlardır. Gerçeküstücülük, Dadaizm'in toplumsal eleştiri bakışını miras almış; ancak nihilizmini reddetmiştir. Gerçeküstücüler, bilinçaltının özgürleştirilmesi yoluyla -kişisel ve toplumsal- kurtuluşa, şiiir ve sanatın sağlam birlikteliğine, romantik aşkın gücüne inanmışlardır. Dadaist filmler garip bir tür kaosu yüceltirken, Gerçeküstücü filmler karanlık mizahtan başka her şeyden kaçınmaya ve insan ruhunun daha tehlikeli bölgelerini keşfetme çabasıdır. **Buñuel**'in *Altın Çağ* (L'age d'or, 1930) filminde İsa'nın çarmıha gerilmesini kadın kafa derilerinin çivilenmesine dönüştürmesindeki gibi toplumsal sembolleri bozup saçma ve hatta korkunç görüntülere dönüştürerek toplumsal değerlere saldırmışlardır. Gerçeküstücülük ise çarpıtma, aykırılık ve sembolleri önemsizleştirme yoluyla bunu yapmıştır.

Güzellik ve Estetik Üzerine Gerçeküstücü Filmler

Gerçeküstücülük, geleneksel güzellik kavramlarını geleneksel ahlak için duyumsadığı aynı aşağılama duygusuyla değerlendirdi. **Breton**'a göre,

gerçeküstücülüğün uygulandığı bütün sanatlarda, 'tüm estetik ve ahlaki kaygılardan uzak' olmalıydı. Gerçeküstücülük, İzlenimcilik, Kübizm veya Sembolizm gibi bir diğer sanat akımı olmak istemedi; toplumsal değişim arayışında olmaları solcu siyaset ve psikanalitik araştırmalarda etkin bir rol oynamasına neden oldu. Ancak **Breton**'un biçimsel estetik güzelliği reddetmesine rağmen, biçimsel ve liriksiz estetik bakış açısı ya da duygusu birçok gerçeküstücü filme etki etmiştir. **Man Ray**'ın 1920'lerdeki çalışmalarından, *Bir Şairin Kanı*'ndaki (The Blood of a Poet, **Jean Cocteau**, 1930) Yeni Klasik öğelere ya da *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın (Last Year at Marienbad, **Alain Resnais**, 1961) heykelvari zarif objeler ve yansıtıcı yüzeyleri ile terzi mükemmelliğinde üretimine kadar örnekler verilebilir. 1940'larda Gerçeküstücülüğün etkisi, yüksek moda dünyasına kadar ulaşmıştı. **Elsa Schiapirelli** gibi tasarımcılar **Salvador Dali** ve **Jean Cocteau**'yla işbirliği içinde varlıklı kimseler için garip ama şık kıyafetler tasarladı. **Man Ray**'ın kendisi *Vogue* dergisinde başarılı bir moda fotoğrafçısıydı. Öte yandan, *Endülüs Köpeği*, *Altın Çağ* ve **David Lynch**'in *Silgi Kafa*'sı (Eraserhead, 1977) gibi filmler, uzlaşmaz, agresif, estetik olmayan görüntü ve sahnelerde amaçlarını ifade etmekteydi.

Mit ve Öykü Anlatıcılığı Üzerine Gerçeküstücü Filmler

Mit, Gerçeküstücülük için de **Freud** ve **Jung** için olduğu kadar önemlidir. Sonuçta efsaneler, bireylerin kendi yaşamlarının güçlüklerini yeniden canlandırdıkları, kolektif bilinçaltının bir parçasıdır. Batı uygarlığı mitleri için el kitabı **Ovid**'in *Metamorfoz* (MS 8. yy) şiiridir. Bu efsanelerin çoğu, tanrıların kendilerini ve çevrelerindeki dünyayı dönüştürme yeteneğini gösterir –bir adam bir kuğuya, kadına ya da defne ağacına; bencil bir insan çiçeğe dönüşebilir. Gerçeküstücüler, gerçekliğin akışkan ve sihirli doğasını gösteren bu dönüştürme gücünden büyülenmiştir. Gerçeküstücüler antik efsaneleri kullandıklarında, hikayeleri çağdaş koşullarda canlandırmayı ve Narkissos ya da Orfe'nin hikayesi gibi efsanelerin dönüşümselliğini ve büyülü yanlarını vurgulamaya çalışmışlar; ancak bu fantastik öğeleri korurken bir yandan da öyküleri doğrusal anlatılarından çıkarmışlardır. **Jean Cocteau**'nun *Bir Şairin Kanı*'yla başlayarak, Gerçeküstücü filmler genellikle Orfik efsanesine atıfta bulunurlar. Bunu *Öğle Sonrasının Ağları* (Meshes of the Afternoon, **Maya Deren & Alexander Hammid**, 1943), *Orfeus* (Orpheus, **Jean Cocteau**, 1950), *Geçen Yıl Marienbad'da* ve düşük bütçeli

Amerikan korku yapımı olan **Ruhlar Karnavalı** (Carnival of Souls, **Herk Harvey**, 1962) gibi filmlerde görebiliriz. 1956'da Amerikalı yönetmen **Willard Maas**, efsanenin gerçeküstü yönlerini, New York'un o yıllardaki bohem ve gey yeraltı dünyasından sahnelerle karıştırarak olağanüstü **Narcissus**'u yaptı.

Sonraki Gelişmeler

Birleşik Devletler'de Gerçeküstücü hareket İkinci Dünya Savaşı süresince varlığını korudu. **André Breton**, **Salvador Dalí**, **Luis Buñuel**, **Max Ernst** ve birçok diğer Avrupalı Gerçeküstücü New York'ta kendilerine yer buldu. Amerikan edebiyatının en hakiki Gerçeküstücü şairi **Charles Henri Ford**, 1940'dan 1947'ye kadar yayınlanan **View** adlı pahalı dergisinde Amerikan okurlara Gerçeküstücülüğü tanıttı. **Ford** kendi nesli ile 1960'lı yılların Pop dünyası arasında bir köprü oldu ve **Andy Warhol**'un deneysel filmciliğine ilham kaynağı oldu. **Ford** kendi gerçeküstücü filmi **Johnny Minotaur**'u (1971) yaptı. 1940'larda ana akım sinema bile Gerçeküstücülüğün bazı yönlerini özümsemi: **Salvador Dalí**'nin setlerini hazırladığı **Alfred Hitchcock** filmi **Öldüren Hatıralar** (Spellbound, 1945) ve **Otto Preminger**'in bir dedektifin (**Dana Andrews**) ölü olduğunu düşündüğü bir kadın için *amourfou*'yu deneyimlediği **Kanlı Gölge** (Laura, 1944) - ki muhtemelen filmin ikinci yarısı dedektifin düşlerinden başka bir şey değildir- bu dönemin Gerçeküstücülükten etkilenmiş filmlerindendir.

Beat akımının genç yazarları ve **Maya Deren**'in ardından gelen **Stan Brakhage**, **Kenneth Anger**, **Willaard Maas** ve **Jonas Mekas** gibi genç yönetmenlerin başarıları sırasında 1940'ların sonlarından 1950'lerin başlarına kadar olan dönemin Amerikan Soyut Dışavurumcu ressamı, Gerçeküstücülükten derinden etkilenmişlerdir. **Alain Resnais**'in **Geçen Yıl Marienbad**'da ve **Chris Marker**'ın yönettiği **Dalgakıran** (La Jetée, 1962) gibi filmlerdeki etkisi devam etse de Avrupa'da resmi Gerçeküstücülük hareketi 1960'lı yıllarda git gide önemini yitirdi. 1970'lerde **Luis Buñuel** başta olmak üzere, bazı özgün Gerçeküstücü yönetmenler, çarpık olay örgüleri, sıra dışı erotizm, din eleştirisi ve *amourfou* gibi Gerçeküstücülükten kalma öğeleri koruyan filmler yapmaya devam etti. Bunlara ek olarak, Gerçeküstü imgeciliği, **David Lynch**'in **Silgi Kafa**'sında büyük bir etkiyle yeniden canlandı.

EMPRESYONİZM, FOTOĞRAF VE MR. TURNER

Ajda Alçın

Mike Leigh'in 2014 yapımı filmi *Mr. Turner*, seyircisine görsel bir ziyafet sunarken, bunun yanı sıra diyaloglarındaki hem doğrudan hem de satır aralarına gizli kültürel göz kırpmalarla bizi üzerinde düşünmeye, araştırmaya ve tekrar izlemeye davet ediyor. **Leigh**, İngiliz ressamın hayatının son 25 yılını perdeye taşıırken, O'nun resim yapma tarzına ve akademinin beklentilerine rağmen radikal ve cesur tavırlarını gözlemlerken, öte yandan da dönemin sanatçılarına ve resimde geleneksel ile yeninin çatışmalarına tanık oluyoruz. Filmin ilk sahnesinden başlayarak, ressamın peyzajlarındaki gibi, ışığın ve rengin atmosfer oluşturmadaki rolünü hayranlıkla izlemek mümkün. **Turner**'ın resimlerinde objeleri sarmalayan ışık kadar; renklerin, bulutların, fırtınanın, sis, pus ve buharın da kendi hayatında yaşadığı değişken ve muğlak duyguların bir yansıması olduğunu hissediyoruz. Hayatının anlatıldığı bu kesitte her ne kadar **Leigh**'in penceresinden yer yer huysuz, duyarsız ve katı gibi görünse de **Turner**'ın sanatçı duyarlılığı, dönemin ressamlarından **Haydon**'a yardım etmesi, babasının ölümüyle sarsılması, resmini çizdiği fahişenin karşısında ağlaması, hayatının son dönemlerinde yaşadığı aşkı, resimlerinde dağılan imgelerin arasında yer alan küçük detaylar gibi, filmin içinden seyirciye fısıldanıyor. **Turner** ile eski bir gemici olan **Mr. Booth** arasında geçen diyalogda, gemilerde kölelerin yaşadığı korkunç olaylardan bahsedilir. **Turner**'ın gerçek yaşamında köleliğe karşı duruşuna ve insani duyarlılığına, '*Köle Gemisi*' tablosu aracılığıyla gönderme yapılır; resimlerini satın almak isteyen kibirli İngiliz sanayicisiyle yaptığı konuşmada **Turner**, resimlerini İngiliz halkına miras bırakacağını söyler. Bu şekilde **Turner**'ın yurttaş duyarlılığı, **Leigh** tarafından izleyiciye aktarılıyor.

Filmin başından sonuna kadar bazı bölümlerde beni etkileyen ve üzerinde düşünmeme neden olan diyalogların bir kısmına değineceğim. **Leigh** filmde her bir sahneyi, satır aralarındaki diyaloglarla ilmek ilmek örerken, aynı zamanda

Turner üzerinden, sanatçının da içinde bulunduğu dönemi anlatma yolunu seçiyor. **Bonitzer**'in 'kültürel göz kırpması' kavramı filmdeki satır aralarında ve dönemin akademik tartışmalarında çokça mevcut. Bu noktada filmi anlamak ve değerlendirmek için kültürel ön hazırlık yapmak büyük önem taşıyor.

Filmin sonuna doğru **Turner**'ın *Camera Obscura* ile karşılaşma anı ile bitireceğim çözümlememde, film içerisinde yapılan göndermeleri -ki bu benim algım da olabilir- çözümlerken, gerçekleştirmiş olduğum kültürel ön hazırlık çalışmalarından faydalanacağım.

BÖLÜM 1

Tablo Plan



Sarının turuncuyla karıştığı sabahın ilk ışıklarında, pastoral renklerin hakim olduğu bir manzaraya bakarak başlıyoruz **Mr. Turner**'a. Yeşil doğa manzarasının dikeydeki 1/3 lük kısmında bir yel değirmeni, yatayda ise yeşil alan ile gökyüzü hemen hemen dengeli bir şekilde görüntüyü ikiye bölmüş; sol alt köşeden başlayan su diyagonalden görüntünün sağ orta kısmına doğru devam ediyor. Bu durağan manzaraya bakarken sağdan dönemin kıyafetleri içinde elinde kovalarla ilerleyen iki kadının görüntüye girmesiyle hareketlenen kamera bize bir anda izlediğimiz görüntünün bir film karesi olduğunu fark ettiriyor. **Bonitzer**'in sinemada apayrı bir figür olarak gördüğü *Tablo Plan* kavramını bu sahne üzerinde irdelediğimizde,

(...)sanki filmde sinema ile resim mücadele etmekte, dövüşmektedir. Planın hareketiyle tablonun hareketsizliği arasındaki bu kaydedilmiş farkın, bu belirgin kopmanın bir adı vardır: diyalojizm. Tablo-plan'ın işlevi diyalojiktir. Çift yanlılık, iki sesli söylem, yukarının (resim) ve aşağıının (sinema), hareketin (plan) ve hareketsizliğin (tablo) istikrarsız karışımı.¹

Bonitzer'e göre *Tablo Plan* zaman zaman filmin hareketinde bir durma anı yarattığı için anlatının ritmiyle bütünleşemiyor gibi gözükse de “yapıntıyla bütünleştiği, hatta onun önemli bir ögesi olduğu durumlar vardır, ama çok kendine özgü ve gizli biçimde.”² Kadınlarla birlikte kameranın hareketiyle elinde kalem ve defteriyle günün ilk ışıklarında manzarayı defterine çizen Mr.Turner'la karşılaşana kadar geçen planda bu çift söylemin ‘resim ve sinemanın, planın ve tablonun mücadelesi’ yani *diyalojizm* yaşanmakta fakat filmin önemli bir ögesi olarak Mr.Turner'ın film içerisinde söylediği “Siz Tanrıçalar Hypnos'un Krallığında yarı cansız yatarken ben tarlakuşundan önce uyanarak Helios'un kendini çıkarmasına şahit oluyorum”³ sözüne ve ressamın İzlenimci anlayışına ışık tutmaktadır. “Sinemayla resmin, planla tablonun karşılaşması açık seçik, şiddetli, dramatik olabilir ya da tersine taklidin imalı niteliği filmdeki derin bir sırta gönderme yapabilir.”⁴ Işığın ressamı olarak bilinen sanatçının hayatından kesit sunan bir filme **Leigh'in** bir *Tablo Plan* ile başlangıç yapması **Bonitzer'in** “Sinemacıyı ressama, sinemayı resme yaklaştıran, planların yapıışıdır.” sözünü hatırlatıyor. Filmin farklı planlarında da özellikle deniz manzaraları kullanarak **Leigh'in** filmde **Turner'ın** resimleri gibi -ama yeniden sunum diyemeyiz- *Tablo Plan'lar* oluşturduğunu, **Turner'ın** renksel yaklaşımını da filmin renk atmosferinde kullandığını görmekteyiz.

Turner, doğanın ışık konusundaki muhteşemliğine hayrandır, öyleyse **Leigh'in** filmin ilk sahnesini gün doğumuyla açması ve sonunda da **Turner'ın** “Güneş tanrıdır”⁵ diyerek ölmesi tesadüf değildir.

¹ Bonitzer, P. (2011) *Kör Alan ve Dekadrajlar*. İzzet Yaşar (çev.). İstanbul: Metis

² Bonitzer, A.g.e.

³ Filminden.

⁴ Bonitzer, A.g.e. sf.: 131

⁵ Filminden.

BÖLÜM 2

CAMERA OBSCURA “Karanlığın Bir Amacı Var”



Filmin bu sahnesinde Turner'ın yardımcısı ve babası resimlere bakmak için gelen misafirlerini resimlerin sergilendiği odaya almadan önce çok az ışığın bulunduğu bir antrede bekletir. Onların üzerine kapıyı kapatırken “Karanlığın bir amacı var.” der. Bu bölümde konukların beklediği karanlık oda; “Camera Obscura”, yani ‘Karanlık Kutu’ mudur? Fotoğrafın icadından sonra daha çok fotoğraf makinesine atfedilse de Camera Obscura'nın tarihi çok eskilere dayanır. **Da Vinci**'nin çizimleri arasında yer alan bu aygıt ressamların doğru perspektifle çizmek için kullandıkları, üzerinde bir delik olan ve görüntüyü karanlık bir kutu içerisinde karşı yüzeye ters olarak yansıtan bir mekanizmaydı. Fotoğraf makinesinin icadına kadar görüntünün netleştirilmesi için çeşitli lensler kullanılmış, kimyanın devreye girmesiyle de görüntünün bir yüzey üzerinde sabitlenmesi mümkün kılınmıştı. Bu yüzey üzerine sabitlenen görüntü ise ‘fotoğraf’ olarak anılacaktı. Yani Yunanca ‘Işık (photos)’ ve ‘çizmek (graphos)’ manasına gelen sözcüklerin birleşiminden türemiştir ve fotoğrafçılar da ‘ışıkla çizen’ kişilerdi.

Leigh'in filmin bu bölümünde ışığın ressamı olarak bilinen Turner'ın resimlerine bakmak için konukları önce karanlık odada bekletmesi filmin sonunda da Turner'ı Camera Obscura ile karşı karşıya getirmesi, ışıkla görüntü yaranları

kesiştirdiği bir noktadır benim için. Görmek önce ışıkla mümkün olmaktadır. Işık yoksa görüntü de yoktur ve konuklar kapılar açıldığında aydınlık bir odada ışığın varlığıyla yapılmış resimlere bakarlar. Onlar resimleri incelerken Turner da bir delikten (pinhole olabilir mi?) onları izlemektedir.



BÖLÜM 3

ESKİDEN YENİYE

“kzlerden iyisi olamaz”



Turner, Lord'un evindedir ve şöyle bir diyalog gelişir:

- Turner: Harman dövücüğü mekanikleştirme konusunu tekrar düşündünüz mü?
- Lord: Öküzlerden iyisi olamaz.
- Turner: Öyle mi dersiniz, Lordum?
- Lord: Muhakkak.
- Turner: Geçen baharda bir pulluk yarışması düzenledik.
- Lord: Atlar takımı ve öküzler takımı arasında.
- Turner: Kim galip geldi?
- Lord: Atlar.
- Turner: Öküz ağırkanlı bir hayvan.
- Lord: Evet ama güçlü.
- Turner: Üstelik de doğal çalışma hayatının sonuna geldiği zaman çok leziz bir yemek oluyor.

XIX. yüzyıl başları sanatta gelenekten kopuş dönemi olarak adlandırılır. Bu dönemde sanatçılar yeni konular aramaya başlamış, dinsel ve tarihi olaylar dışında gündelik hayata, hayal dünyalarına yönelmişler, geleneksel konuları umursamamaya başlamışlardır. **Gombrich** *Sanatın Öyküsü* adlı kitabında gelenekten kopuşu manzara resminde, **Turner** ve **Constable** özelinde şöyle anlatır:

Sanatçının konusunu seçmedeki bu yeni özgürlükten çok yararlanan resim dallarından biri de manzara resmi oldu. O zamana dek manzara resmi, sanatın küçük bir dalı olarak görülmüştür... Bu tutum, XVIII. yüzyıl sonlarının Romantik havasının etkisiyle bir ölçüde değişmişti ve büyük sanatçılar bu tür resmi yüceltmeyi yaşamlarının bir amacı olarak gördüler. Gelenekler bu alanda da hem yardımcı hem engelleyici olarak kullanılabilirdi. Aynı kuşaktan olan iki İngiliz manzara ressamının bu soruna ne kadar farklı yaklaştığını görmek ilginçtir. Bu sanatçılardan birisi **J.M.W. Turner** (1775 – 1851) ötekisi de **John Constable**'di (1776 – 1837).⁶

Gombrich'e göre **Turner** gelenekle yarışmak ve onu geçmek isterken, **Constable** için gelenek baş belasıydı sadece. “*Gelenekten kopuş, sanatçılara **Turner** ve **Constable** ile somutlaşan iki seçenek bırakmıştı. İsterlerse resmin şairi olup etkileyici ve dramatik sonuçlara ulaşabilirler ya da önlerindeki konuya bağlı kalmaya*

⁶ Gombrich, E. H. (2014). *İmge ve Göz*. Kemal Atakay (çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

*karar verip, ellerinden geldiğince sabır ve dürüstlikle onu keşfederlerdi.”*⁷ **Turner Claude Lorrain**'i keşfetmiş, O'nun düzeyine ulaşp O'nu geçmeyi hedeflemişti **Gombrich**'e göre. Oysa ki **Turner**'ın resimleri **Lorrain**'in güzel, sakin, açık, seçik ve somut fakat gösterişli etkileri bulunmayan tablolarına göre “*ışık dolu, güzelliklerle kamaşan fantastik bir dünyanın görüntülerine sahiptir, ama bu dünya sakin değil hareketlidir; sade ve uyumda değil, göz kamaştırıcı bir görünümde dir. Resmine onu daha çarpıcı, daha etkileyici yapacak her şeyi doldurmuştur.*” **Turner**'ın yaklaşımı cesaret doludur. Filmin ilerleyen sahnelerinde **Turner**'ın gittikçe soyutlaşan, renklerin birbirinin içinde kaybolduğu, duygulara seslenen, dramatik tabloları alay konusu olacak Empresyonizm'in öncüsü olan bu üslup geleneksel resmin temsilcileri ve soylular tarafından zaman zaman yargılanacaktır.

Filmin bu bölüme konu olan sahnesinde **Lord** ve **Turner** arasında geçen bu diyalogda, **Leigh**'in güçlü ökü zler ile geleneksel sanata, atlarla da yeni sanat anlayışına gönderme yaptığını filmin genel akışı içinde kavrayabiliyoru(m)z.

BÖLÜM 4

PUNCTUM

“Buraya geldi ve silahı ateşledi”

Roland Barthes *Camera Lucida* adlı kitabında fotoğraf üzerine iki kavram ortaya koyar; ‘*Studium*’ ve ‘*Punctum*’. *Studium* ortalama duygular yaratır,

...insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir *studium*... İkinci öge *studium*'u kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (*studium* alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: Bu sözcük benim durumuma daha iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar kesinlikle

⁷ Gombrich, A.g.e.

birer noktadır. O halde studium'u bozacak olan bu ikinci ögeye punctum demeliyim; çünkü punctum aynı zamanda ısıruk, benek, kesik, küçük deliktir... Bir fotoğrafın punctum'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır.⁸

Yine aynı kitabın devamında şöyle yazar: “*Belli fotoğrafların bende uyandırdığı uysal ilgileri böylece gözden geçirdikten sonra, studium'un, beni çeken ya da üzen bir ayrıntı (punctum) ile geçilmediği ve kırbaçlanmadığı sürece, tekil fotoğraf diyebileceğimiz yaygın (dünyada en yaygın olan) bir fotoğraf türünü meydana getirdiği sonucunu çıkarmıştım.*”



Kraliyet Sanat Akademisi'nin yıllık sergisi için büyük salona giren **Turner** salonda resimlerinin birinin sergilendiğini görür, etrafındakilerle selamlaşır, tek tek tablolara bakıp yorumlar yapar ve diğer resminin nerede olduğunu sorar. Diğer resim girişe asılmıştır. **Turner** gibi gelenekselliği kendine has yorumuyla aşan hatta onu küçümseyen dönemin ressamı **Constable**'in tabloları salondadır. **Constable**'in deniz manzarası tablosuna yaklaşan **Turner** eline aldığı fırçayla dalgaların üzerine kırmızı bir leke yapar. Dalgaların üstünde fırtınayla boğuşan gemiler tablonun konusudur. Tabloyu bozar. Akademinin üyeleri kendi aralarında konuşur:

⁸ Barthes, R. (1996). CAMERA LUCIDA Fotoğraf Üzerine Düşünceler. Reha Akçakaya (çev). İstanbul: Altıkkırkbeş

- Böyle bir şeyi neden yapıyor?
- İnanıyorum ki Bay Turner ne yaptığını biliyor.
- Öyle mi dersin?
- Bir şaheseri mahvetti.
- Bence mahvetmedi.

Constable'ın yüz ifadesi şaşkın ve üzgündür:

- Çok kötü, çok kötü... Buraya geldi ve silahı ateşledi.

der ve salondan çıkar.



Sahne **Turner**'ın tekrar salona girip kırmızı lekeye müdahalesiyle devam eder. Leke bir şamandıraya dönüşmüştür. Salondakiler hayranlıkla “bravo” derler. **Turner**'ın **Constable** tablosuna müdahalesinden tam da önce geçen diyaloglarla akademi üyelerinin Majestelerinin beklentisini karşılamak arzusunda olduklarını **Leigh** bize göstermektedir. **Turner**'ın değişen resim anlayışıyla beklentileri çok da karşılamadığı resimlerinden birinin salon dışına asılmasıyla bize aktarılır.

Öyleyse **Turner** kendi izini salondaki bir diğer resme bırakır, tabloyu deler, oradaki küçük leke artık tablonun *punctum*udur. Ateşlenen silah tabloyu delmiştir. Klasik fırtınalı deniz manzarasının hakim olduğu sarı-yeşil-kahve tonlarının arasında gemilerden birinden düşmüş kırmızı şamandıra küçük bir detay olarak düşsel olanı bozar gerçeğe yaklaştırır.

Bu sahnede ateşlenen silah tabloyu delen ve **Turner**'laştıran **Barthes**'ın *punctum*u mudur, yoksa **Constable** ile arasındaki rekabetin ateşlenmesi midir, tam olarak kestirememsem de **Leigh**'in yarattığı bu plana her iki durumda da hayran kalmamak mümkün değil.

BÖLÜM 5

AN'I YAKALAMAK

“Fakat daima geliyor veya gidiyorlar”

Psikanaliz nasıl sezgisel-bilinçsiz alanı açmıyorsa, fotoğraf da ilk kez olarak görsel-bilinçsiz alanın farkına vardırma.

W. Benjamin

John Ruskin'in **Turner**'a hayranlığı birçok sanat tarihi kitabında geçiyor, **Leigh**'in de bunu ıskalması düşünülemez. Filmin bu bölümden önceki sahnelerinde Ruskin'in şarap tüccarı olan babasıyla **Turner**'ı ziyaret ettiğini ve tablolarına hayranlığını ifade edişini izlemiştik. **Ruskin**'in **Turner**'a hayranlığı o kadar büyüktür ki **Proust** bundan şöyle bahseder: “Ömrünün sonuna kadar tamamen ilgisiz gibi görünen eylemlerinin bile itici gücü olan **Turner**'a hayranlığı, karşı yakasında **Bay Groult**'nun eşsiz bir koleksiyon oluşturduğu **Manş**'i aştı.”

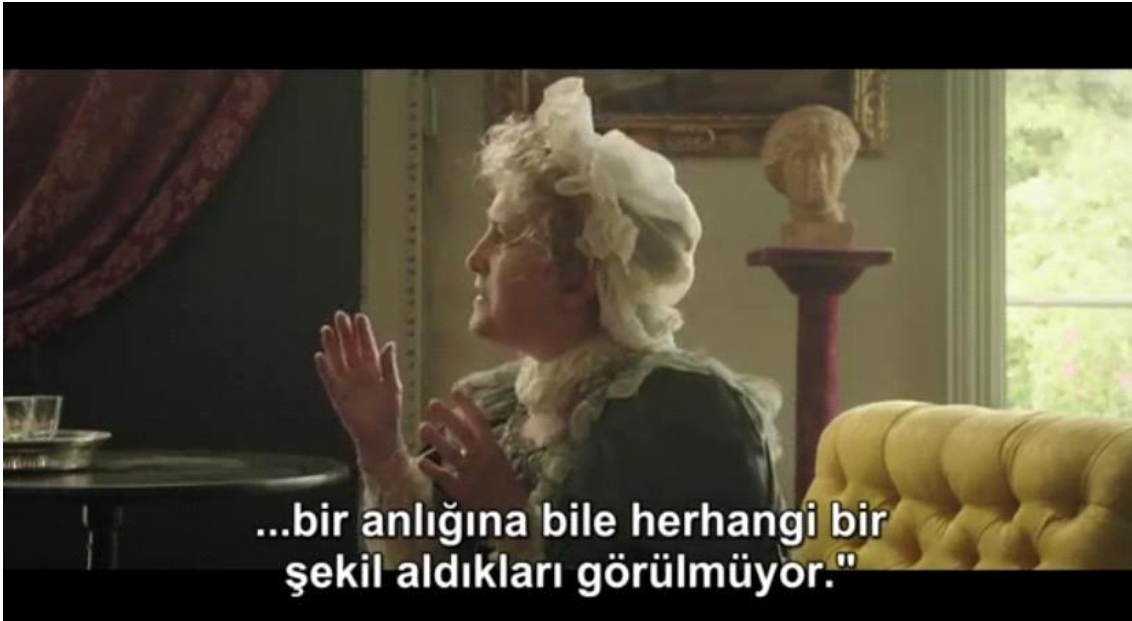
Misafirleriyle babasının da şarap tüccarı olduğu düşünüldüğünde üzümler üzerine yapılan sohbetten sonra **Ruskin**:

“Resim sanatında denizlerin ve okyanusların betimlenişi bahsini bir tartışma konusu olarak öne sürebilir miyim?” der. Uzun zaman önce ölmüş olan ressam **Claude Lorrain**'in deniz tasvirlerini “sıkıcı, sönük ve yavan” bulduğunu itiraf eder. **Turner** gibi çağdaş bir ressamın şaheserlerini tecrübe etmiştir ve aynı heyecanı **Lorrain**'in resimlerinde yaşayamamaktadır. *Köle Gemisi* tablosunda tayfunun gelişiyse gemiden atlayan köleleri yutan pembemsi tuzlu suyun etkisi kalbinin atışlarını hızlandırmaktadır.



Turner, Lorrain'in bir dahi olduğunu söyler çünkü tam bir **Lorrain** hayranıdır. Sanatın Öyküsü'nde **Turner'ın Lorrain** hayranlığından bahseder **Gomrich** “Resimlerini ve eskizlerini ulusuna bıraktığında ileri sürdüğü koşul, bunlardan birinin, daima **Claude Lorrain'in** bir yapıtının yanında asılı durmasıydı.” **Gombrich'in** yine aynı paragrafta yazdıklarıyla filmde **Ruskin'in Lorrain'i** savunan **Turner'a** tevazu gösterdiğini söylediği sahne örtüşür:

Böyle bir kıyaslamayı istemekle Turner kendine karşı pek adil davranmıyordu. Claude'un tablolarının sakin ve huzurlu oluşları, açık seçik ve somut oluşları, bunlarda gösterişli etkiler bulunmayışındandır. Turner de ışık dolu, güzelliklerle kamaşan fantastik bir dünyanın görüntülerine sahiptir ama bu dünya sakin değil, hareketlidir sade bir uyumda değil, göz kamaştırıcı bir görünümüdür.



Bu tartışmaların içinde **Ruskin'in** annesi O'nun çocukluğunda deniz kenarında dalgaların gelip gidişini izleyişinden bahseder: “Dalgalar gidiyor veya geliyorlardı, bir anlığına bile bir şekil aldıkları görülüyor.”

Ruskin'in Modern Ressamlar kitabında yazdıklarını **Gombrich, İmge ve Göz** kitabında şöyle paylaşır: “**Ruskin, Van der Velde'nin** ya da **Canaletto'nun** daha erken döneme özgü geleneksel betimlemelerinden üstün bulduğu **Turner'ın** resimlerindeki gerçeğe bağlılığı övmek için *Modern Ressamlar* kitabının ‘Suyun Gerçekliği Üzerine’ başlıklı bölümünü yazdığına, **Turner'ın** bir dalgayı yakalayamadığından ya da daguerrotype fotoğrafını çekemediğinden” yakınıdır. “...bu yüzden, katıksız bir serimlemeye ulaşma söz konusu değildir.” Bununla birlikte,

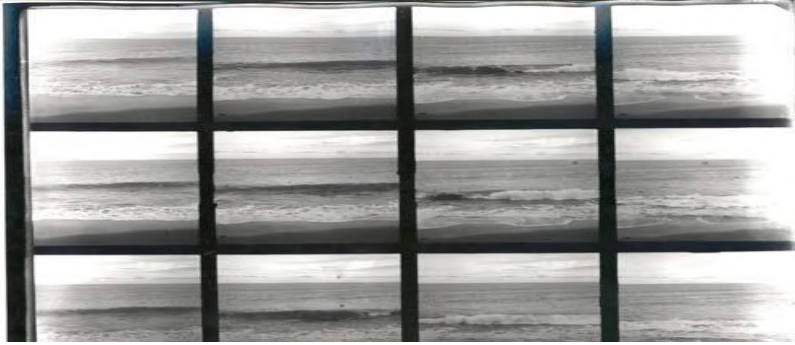
belli ki **Ruskin** şundan emindir: “Fotoğraf bir dalgayı yakalayabilecek olsa, **Turner**'in haklı olduğunu kanıtlayacaktır.”

Yine aynı kitapta **Ruskin**'in amacı “geçmişin en ünlü manzara ressamlarının bile gerçekliği algılamada yetersiz kaldıklarını ve **Turner**'in hepsini aştığını kanıtlamaktır. (...) bir dalgayı yakalamam da daguerreotype fotoğrafını çekmem de mümkün değil, bu yüzden katıksız bir kanıt göstermenin yolu yok”⁹

Ta ki fotoğraf keşfedilene kadar: “Ama on bir yıl sonra, yeni bir işlem aracılığıyla bir dalgayı fotoğraf camı üzerinde yakalamak ve istenirse bunu **Turner**'la karşılaştırmak olanaklıydı artık.”¹⁰



John Dillwyn 24 Mayıs 1854



Albert Londe DALGA, 1893.

BÖLÜM 6

KAMERANIN KARŞISINDA

“Korkarım ki ben de bittim”

Filmde üzerine düşündüğüm ve sonuca gittiğim son bölüm **Turner**'ın *Camera Obscura* ile karşılaşması. 1827'de ilk olarak **Niepce**'nin görüntüyü sabit bir yüzey üzerine kaydetmesiyle başlayan fotoğraf deneyimi 1839'da Fransız Bilimler Akademisi'nin bu icadı duyurmasıyla Dünya'nın her yerine yayılmış, aslen Amerikalı olan **John Mayall**'in İngiltere'de açtığı stüdyosuyla **Turner**'ın hayatına da girmiştir. **Leigh**, filmin bu sahnesinde ışığın ressamı olarak anılan **Turner**'ın bu müphem aygıtın karşısında yaşadığı tedirginliği hem kişisel bir korku hem de ressamlığı adına yaşadığı kaygıyla ele alır. Bu da dönemin düşünür ve ressamlarının görüntüyü kusursuz olarak yüzeye aktaran bu icat karşısında verdiği tepkiye denk düşmektedir.

⁹ Gombrich, E. H. (2014). *İmge ve Göz*. Kemal Atakay (çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. sf.: 234

¹⁰ Gombrich, A.g.e. sf.: 234



Fotoğrafın icadından sonra birçok yerde açılan atölyeler aristokrasinin, sarayın, sanatçıların, siyasetçilerin ve yüksek sosyetenin portrelerini çektirmek için gittiği yerler olmuştur.

Mr Turner, **Mayall**'in stüdyosuna girdiği anda etrafı incelemeye başlar, **Mayall**'e sorular sorar:

Mr Turner: Mekanizma bu mu?

Mayall:Evet efendim, biz buna “kamera” diyoruz.

Mr Turner: Kamera mı?

Mayall:Evet efendim.

Mr Turner: “Camera Obscura” gibi mi yani?

Mayall:Tam olarak öyle bayım, şimdi şöyle oturun lütfen.

dese de, **Turner** sormaya devam eder. Bir yandan da aletleri incelemektedir. **Mayall**'in modelin kımıldamaması için kafasını sabitlemek istediği aleti **Turner**'ın başının arkasına tutturmak istediğinde **Turner**'ın korkuyla irkilmesi ve fotoğrafı çekilirken kasılmasını **Quentin Bajac**, **Valicourt**'un dagerotipçilik üzerine kaleme aldığı incelemesinden şöyle aktarır: “Güneş ışığının hala fazla uzun süren etkisi altında tüm yüz ifadelerinin sokulduğu cendere, bu portreleri gerçekten işkence gören insanların yüzlerine benzetmiştir.”



Yine **Nadar**; fotoğraf makinesinin karşısında yaşanan korkuyu şöyle yazar: “*Bu tehlikenin önünde duraksayanlar sadece eğitimsiz ve cahil olanlar değildi. Genel deyişteki gibi, ‘En aşağıdakilerden en yukarıdakilere kadar’ herkes, gümüşlü levhaya (dagerotip) fotoğrafları çekilirken tir tir titrerlerdi.*”

Fotoğrafın icadıyla fotoğrafın sanat olup olmadığı üzerine birçok tartışma yaşanmıştır. Bu tartışmalara en ağır tepkiyi veren **Charles Baudelaire** olmuştur. *Fotoğraf sanat mı?* başlıklı yazısında çok ağır ifadeler kullanır:

Resim ve yontu alanında, ekâbiran takımının, özellikle de Fransa’da (ve her kim olursa olsun bunun tersini söylemeye cesaret edeceğini sanmıyorum) güncel Amentüsü şu: ‘Ben doğaya ve yalnızca doğaya inanıyorum (bunun için geçerli nedenler var). Sanatın tam bir doğanın yeniden üretimi olduğuna ve bundan başka bir şey olmadığına inanıyorum (ürkek ve ayrılıkçı bir tarikat tiksindirici doğal nesnelere dışarıda bırakılmasını istiyor, bir lazımlık ya da bir iskelet gibi). Böylece bize doğanın tıpkısı olan bir sonuç verecek sanayi ürünü mutlaka sanat olacaktır.’ Öç alıcı bir Tanrı bu kalabalığın dualarını kabul etti. Daguerre onun mesihi oldu. Ve o zaman kalabalık şöyle dedi: ‘Madem ki fotoğrafı tıpkılık konusunda istenen bütün güvenceleri sağlıyor (buna inanmıyorlar, aymazlar!) sanat da fotografidir.(...) Fotoğrafi sanayi, öğrenimlerini tamamlayamayacak kadar yetenezsiz ya da tembel, bütün başarısız ressamın sığınağı olduğundan, bu evrensel düşkünlük yalnızca körleşmenin ve budalalığın izlerini taşımakla kalmıyordu, ama bir öç almanın da rengine sahipti. (...) ama şuna eminim ki, fotoğrafının kötü uyarlanmış gelişmeleri, esasen bütün o salt maddi gelişmeler gibi, Fransız sanatındaki yaratıcılığın, zaten

onca az olan yaratıcılığın kurumasında fazlasıyla yardımcı olmuştur.(...) eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmesinde fotografiye izin varsa, yığınların ahmaklığında bulacağı doğal ittifak sayesinde, çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tamamen yozlaştıracaktır.

Turner hayranı **Ruskin** ise **W.Harrison**'a yazdığı bir mektupta fotoğrafla ilgili görüşünü şöyle açıklar: *“Kuşkusuz yüzyılın en harikulade icadı bu; kanımca geniş yıkıcılar kitlesinin faaliyetinden bazı kalıntıları kurtarabilmemiz için elimize tam zamanında verilmiş bir icat. Sanat konusuna gelince, böyle bir icat keşke hiç yapılmıyaydı diyeceğim geliyor, çünkü gözü basit bir yorumla yetinemeyecek denli müşkülpesent hale getirecek.”*



Turner fotoğrafını aldıktan sonra son yıllarını birlikte geçirdiği **Mrs. Booth**'u da alarak tekrar gider fotoğrafçının stüdyosuna. Bu sefer **Mrs. Booth** dehşetle bakmaktadır kameraya. **Mr. Turner**'ın kaygıları boyut değiştirmiştir. Tüm hayatını seyahatlerle geçiren eskizlerini çizmek için sabahın ilk ışıklarında yollara düşen **Turner**, böyle bir aygıtın ressamların elinden kalemi ve kağıdı alacağını düşünür. **Mayall**'e sorar: *“Makineyle manzara çekiyor musun?”* **Mayall** çektiğini söyler, mesela hem *Büyük Niagara Şelaleleri*'ni hem de gökkuşağını yakalamıştır. *“Size çok imrendim doğrusu”* der **Turner**. Yüzünde tuhaf gergin bir ifade vardır. Uzun zamandır görmek istediği bir doğa harikasını **Mayall** makineyle saniyelerle süren zamanda kağıt üzerine üstelik gerçeğe en yakın haliyle aktarmıştır.



“Yakında ressamlar kollarının altında, bir portfolyo yerine tamirciler gibi bir kutuyla dünyayı dolaşacak.” der **Turner**. **Mayall**: *“Bitti efendim”* der, **Turner**'ın cevabıysa: *“Korkarım ki ben de bittim.”* olur.

Bu sahne dönemin sanatçılarının fotoğraf makinesinin icadı karşısında geliştirdiği refleksin de ifadesidir. **Leigh** film boyunca resim sanatı içindeki değişimin, *‘geleneksel ile yeninin’* çatışmasını aktarırken bu tartışmaların ortasında infilak eden icadın resim sanatını etkisizleştireceği düşüncesini ve dönemin ressamlarının kaygılarını Mr. Turner’ın ağzından aktarmıştır.

SON OLARAK

Film içerisinde kırılma noktasını oluşturan, Empresyonizm’in kendini en çok hissettirdiği meşhur tablosu *‘Yağmur, Buhar, Hız’* üzerine **Will Gompertz**'in yorumunu aktaracağım:

Turner'ın konusunu ele alışı da en az konusu kadar keskindi. Altın sarısı güneş ışığına bulanmış yağmurdan bir peçe resmi verevine yıkıyor, neredeyse tüm resimsel ayrıntıları muğlaklaştırıyor. Son hız giden trenin ön tarafından yükselen siyah baca zar zor seçilebiliyor, (koyu kahverengi boyanmış) ön taraftaki köprü de öyle; sahnenin geri kalanı ise buğulu. Güneş, yağmur, nehir, tren ve köprü birbirlerine karışıp iç içe geçerek mavilerden, kahverengilerden ve sarılardan oluşan çalkantılı bir karışıma dönüşürken ırak tepeler sol yandaki bir başka köprü ve nehrin uzak kıyıları

belli belirsiz uzak hatlar haline geliyorlar. (...) **Turner** sadece Empresyonistlerin ortaya atacağı atmosfer yaratan teknik yaklaşımı değil ama aynı zamanda Amerikan Soyut Dışavurumcuları'nın, **Turner** 'Yağmur, Buhar, Hız'ı' resmettikten 100 yıl sonra ünlenecekleri saf duygu patlamalarını da öncelemişti.

Gelenekselden kopan yeni **Monet**'in çevresindeki genç manzara ressamı ise kuraldışı resimlerini sergileyecek sergi salonu bulamıyorlardı. Bu sanatçılar 1874'te bir araya gelip, bir fotoğrafçının atölyesinde bir sergi düzenlediler. Bu sergide adı katalogda '*Impression: soleil levant*' (İzlenim, gündeğümü) olarak geçen, **Monet**'nin bir tablosu vardı. Tablo bir limanın sabah sisleri arasından görünümüydü. Bu tablonun adını özellikle gülünç bulan bir eleştirmen, tüm bu sanatçılara Empresyonistler (İzlenimciler) adını verdi.

Bu fotoğraf stüdyosunun sahibi dönemin en ünlü fotoğrafçılarından **Nadar**'dan başkası değildi. Yeni keşfedilen bir aygıtın ürettiği görüntünün sanat olup olmadığı tartışmalarının içinde yenilikçi resamlara atölyesini açan **Nadar**'dı. Ne de olsa fotoğrafçılar da sanat düşünürleri tarafından en az Empresyonistler kadar hırpalanmışlardı.

Empresyonizm'in öncüsü sayılan **Turner**'ın hayatından bir kesit sunan filmin sonlarında fotoğrafla karşılaşma ve deneyimleme sahnelerini hatırlayacak olursak öncüsü olduğu bu akıma adının bir fotoğraf stüdyosunda verilmesi de evrenin bir şakası olmalı.