

sekans

sínema kùltürü dergísí

NİSAN 2018 | Sayı e7



Sevgisiz / Kırmızı Balon
Personel / A Ghost Story
Chungking Express / Unagi
Münir Özkul / Carl Th. Dreyer
Korku Sineması

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi
Nisan 2018, Sayı e7, 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

Tansu Ayşe Timuçin
tansuaysetimucin@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Seda Usubütün
sedausubutun@sekans.org

Cem Kayalığıl
cemkayaligil@sekans.org

Tansu Ayşe Timuçin
tansuaysetimucin@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz
ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

Le Ballon Rouge (Albert Lamorisse, 1956)

Katkıda Bulunanlar

M. Baki Demirtaş, Oğuzhan Dursun, Ekin Eren, Süheyla Tolunay İşlek, Nagihan Konukcu,
Sertaç Koyuncu, İlker Mutlu, Mine Tezgiden, Seda Usubütün

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

ÖNSÖZ

Sevgisizlik psikozu üzerinde durmaktı amacım.

Ama böyle, bu nedenle, bu kıvamda değil...

Kış vişnesi denince aklıma ilk gelen, 1985 yapımı bir Rus filmi oldu yıllarca: Deneyimli yönetmen **Igor Maslennikov**'un insanın yüzüne gülücükler konduran, orta karar bir Slav romansı, *Zimnyaya Vishnya*.

Dünlerden bir gün, belki de günün birinde silinip gidecek bu kayıt, kayıtsız kalmanın olanaksız olduğu bir olayla silinmez hale geldi.

Salon yangınlarının neden olduğu ölümler, sinemanın ilk yıllarında çok sık rastlanan olaylardı ve kanıksanmış olmaları nedeniyle unutulup gittiler.

Ne garip bir tesadüf ki Rusya'da ve Kış Vişnesi adını taşıyan bir AşkınViraneMekani'nda (AVM) çıkan yangında, oyun alanında oynayan ve sinema salonunda film seyreden minik ruhlar göçüp gittiler.

Oyunlarının yarım kalacağını, izledikleri filmin son filmleri olacağını bilemezlerdi.

Dünyaya film izleyerek veda etmenin en güzel veda olacağını düşünürdüm. Bunun her durumda geçerli olmadığını, olamayacağını öğrenmenin yolu bu olmamalıydı.

Son anlarını yaşayan çocukların yakınlarına gönderdikleri mesajlarda ortak bir kelime vardı: Sevgi! Dünyalarını besleyen, saf halini taşıdıkları ve belki de ihtiyaç duydukları şeydi o. Dünyayı adım adım yıkıma götüren ve adına sevgisizlik denen şeyi en iyi anlatan kelimeyi onlardan daha iyi kim bilebilirdi?

Bu olay, nitelikleri paçalarından akan çok önemli lider bozuntularının ve yalakalığı meslek edinmiş havarilerinin gündelik pespayeliklerini sergileyen haberlerin ve süre doldurmak için haberden sayılan vasatlıkların arasında kaynadı.

Siyasilerin ve melodramatörlerin dilinde çok bildik kelimeler ardı ardına gargara edildi. İhmal dendi, kaza dendi, kader dendi. Şıklardan doğru olanı e olup, hiçbiri seçeneğiydi.

Hiçbiri seçeneğinin altına gizlenen doğru cevap ne miydi? Sevgisizlik!

SEKANS

FİLM ELEŞTİRİSİ
FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

YARIŞMASI 2018

sekans
sinema kültürü dergisi



SEKANS
FİLM ELEŞTİRİSİ
FİLM ÇÖZÜMLEMESİ
YARIŞMASI 2018

Son Başvuru: 20 Mayıs 2018
yarisma@sekans.org

ayrıntılı bilgi için
www.sekans.org

BAĞLAM

doruk
YAYINLARI

1407
KİTAP

EVRENSEL
BASIM
YAYIN

redingot
kitap

DERGÂH

KÜRE

yitiK ülke
yaYınLARı

SEKANS SİNEMA GRUBU, film eleştirisi alanında ürün veren amatör veya profesyonel yazarların ürünlerini değerlendirmek ve böylece film eleştirisi üretimini desteklemek ve özendirmek; sinema kültürünün gelişmesine katkı ve bu alanda üretim yapan kişilere ortam sağlamak ve ulusal sinemanın, film eleştirisi alanında üretilen yazılar aracılığıyla daha geniş bir platformda tanınması ve tartışılmasının önünü açmak amacıyla düzenlediği **Sekans Film Eleştirisi Yarışması'nın yedincisini** gerçekleştirecektir.

Yarışmaya gönderilen yazılar film eleştirisi ve film çözümlemesi olmak üzere iki ayrı kategoride değerlendirilecek, ödül almaya uygun görülen ilk üç yazı her iki kategori için ayrı olarak belirlenecektir.

KAPSAM VE KOŞULLAR

1. *Başvurular elektronik olarak (e-posta yoluyla) yapılacaktır. Yazının tarafımıza ulaştığı bilgisi, başvuru sahibine iletilecektir.*
2. *Yarışmaya katılacak yazılar **Türkiye yapımı filmler** üzerine olmalıdır.*
3. *Yazıların daha önce (internet dahil hiç bir ortamda) yayımlanmamış olması gerekmektedir.*
4. *Her yazar, her iki kategoriye de, kategori başına en fazla iki yazıyla başvurabilir.*
5. *Çeviri eleştiri veya çeviri çözümleme yazılarıyla yarışmaya başvurulamaz.*
6. *Yazılar Times New Roman karakterinde, 12 punto ve çift satır aralıklı olmalıdır.*
7. *Yazılara konu olan filmlerin yapım yılı, türü vb. konusunda bir sınırlama yoktur.*
8. *Filmin künyesine ait sayılan bilgilerin tamamı yazının girişinde yer almalıdır: Filmin Adı, Yılı, Süresi, Yönetmeni, Senaryo Yazarı, Görüntü Yönetmeni, Sanat Yönetmeni, Müzik, Kurgu, Oyuncular.*
9. *Yazıların dili Türkçe olmalıdır.*
10. *Yazarların bir sayfayı aşmayan biyografilerini iletmeleri zorunludur.*
11. *Katılımcılar açısından amatör/profesyonel ayrımı yoktur.*
12. *Başvuru, yazıların yazarları tarafından yapılır. Eser sahipliği ve telif hakları konusunda yaşanacak herhangi bir hukuki sorun karşısında başvuru sahibi sorumludur.*
13. *Yarışmaya katılan tüm yazıların yayın haklarının 1 Haziran 2019 gününe kadar SEKANS SİNEMA GRUBU'na ait olduğu, katılımcılar tarafından kabul edilmiş sayılır.*
14. *Yarışmaya katılan herkes bu kapsam ve koşulları kabul etmiş sayılır ve yerine getirmediği takdirde ön elemeyi aşamazlar.*

BAŞVURU YÖNTEMİ

Yarışma başvuruları, başvuru kategorisi belirtilerek (film eleştirisi veya film çözümlemesi) son başvuru tarihi olan **20 Mayıs 2018 Pazar** gününe kadar yarisma@sekans.org adresine yapılır.

DEĞERLENDİRME SÜRECİ

Ön Değerlendirme

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

Ön değerlendirme kriterleri:

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

Seçici Kurul Değerlendirmesi

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

Seçici Kurul

Hakan Kardeş (Akademisyen)

Neşe Ürel (Sinema Yazarı)

Semih Erelvanlı

Sertaç Koyuncu (Sinefil)

Ekin Eren (Sekans - Sinema Yazarı)

SONUÇ DUYURUSU

Yarışma sonuçları **31 Mayıs 2018 Perşembe** günü Sekans web sitesinde ve medyada duyurulacaktır. Ödül alan yazılar elektronik dergimiz SEKANS Sinema Kültürü Dergisi'nde yayımlanmak üzere değerlendirilecektir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	1
DUYURU	2
İÇİNDEKİLER	5
ELEŞTİRİ	
<i>Kırmızı Balon'un Peşinde</i>	7
<i>Kırmızı Balon (Le Ballon Rouge)</i> , Albert Lamorisse Mine Tezgiden	
<i>Desamourussia</i>	19
<i>Sevgisiz (Nelyubov)</i> , Andrei Zvyagintsev Gökhan Erkiç	
ÇÖZÜMLEME	
<i>Sahne Arkası Işıkları (Personel)</i> , Krzysztof Kieslowski	25
Oğuzhan Dursun	
<i>Umuda Yolculuk</i>	35
<i>A Ghost Story / Bir Hayalet Hikayesi</i> Film Çözümlemesi M. Baki Demirtaş	
<i>Wong Kar-Wai Yapbozunun Chungking Express</i> Parçası	44
Süheyla Tolunay İşlek	
<i>Unagi / The Eel</i>	51
<i>Shohei Imamura'dan Bir Yılan Balığının Metamorfozik Öyküsü</i> Ekin Eren	
KURAM / YORUM	
<i>Korku Sineması, İki Metin, Bir Karşılaştırma</i>	57
Sertaç Koyuncu	
ARDINDAN	
<i>Münir Özkul</i>	63
İlker Mutlu	
ANISINA	
<i>Carl Th. Dreyer</i>	69
Cem Kayaligil	

50 YAŞINDA

Nevinost Bez Zastite / Innocence Unprotected 79
**Dusan Makavejev Eliyle Yeniden Hayat Bulan Bir Film:
*Korunaksız Masumiyet***
Gökhan Erkiç

Vesikalı Yarım 85
İlker Mutlu

100 YAŞINDA

Otets Sergei 93
Gökhan Erkiç

SİNEMA KİTAPLIĞI

Béla Tarr, Ertesi Zaman 96
(Jacques Rancière)
Nagihan Konukcu

Sinemada Aşkın Üslûp: Ozu – Bresson – Dreyer 99
(Paul Schrader)
Cem Kayaligil

Belgesel Sinemaya Giriş 105
(Bill Nichols)
Seda Usubütün

KIRMIZI BALON'UN PEŖİNDE

Mine Tezgiden

Kırmızı Balon (Le Ballon Rouge)

Yönetmen & Senaryo: Albert Lamorisse

Görüntü Yönetmeni: Edmond Sechan

Müzik: Maurice Le Roux

Ses: Pierre Vuillemin

Kurgu: Pierre Gillette

Oyuncular: Pascal Lamorisse, Georges Sellier, Wladimir Popof, Paul Perey,
Renée Marion, Sabine Lamorisse, Michel Pezin

1956 / 34' / Fransa



Kırmızı Balon'la ilk karşılaşma: İlkokuldayım... Kardeşim ve benim için alınan, Can Çocuk Dizisi'nin 6 bordo ciltli kılıfının içine dizilmiş yaklaşık 36 kitaptan birisinin kapağında bana bakıyor. Kapağı kaldırmak kaçınılmaz. Açar açmaz sarı sayfalarda, herkesi ama özellikle bir çocuğu içine çekmeyi başaran kocaman basılmış fotoğraflar... Güzel sokaklar, evler, değişik sokak lambaları arasında sarışın bir çocuk ve bir balon... Yalnızca fotoğraflar neredeyse öyküyü anlatacak. Kitap ince, üstelik fotoğraflarla dolu, hızlıca okunabilir! Bundan başlamalı...

Kitap (*Kırmızı Balon*, **Erdal Öz**) bittiğinde bende bıraktığı duygu: “Keşke böyle bir balonum olsaydı”... Çünkü dost! Çünkü hep yanı başında, sırdaş, sevimli, sadık, oyun arkadaşı... Ve kız kardeşim belki bunlar için henüz çok küçük... Ya da arkadaşlarım, kuzenlerim belki fazla inatçı, mızıkçı veya başka oyunlar seviyorlar... Büyükler zaten başka gezegendeler... Bilmiyorum... Belki ben de yalnız hissediyorum... Pascal gibi...

İkinci karşılaşma, 2008: Bir afiş... **Kırmızı Balon'un Yolculuğu** (*Le Voyage du Ballon Rouge*, **Hsiao-Hsien Hou**, 2007). Yine bir balon, bir çocuk ve bir kadın, **Juliette Binoche**: “Çok severim”... Hemen detaylar: 1956 Fransa yapımı bir kısa filmde yola çıkıyormuş...“Nasıl düşünemedim, o fotoğraflar...”



2017... Kırmızı Balon ve Pascal yeniden karşımdalar. Bu defa, o sarı sayfalardan tanıdığım sokak lambası ve Arnavut kaldırımlar, sabah pusu altındaki kent silüeti önünde filmi açıyorlar... Ve Pascal kadrāja girip elinde çantası bir kediye doğru yürüyor... Film (*Kırmızı Balon / Le Ballon Rouge*, **Albert Lamorisse**, 1956) bittiğinde yine sarmalanmışım Pascal'la, balonlarla, ama bu kez başka düşünce ve duygularla...

Çocukken okuduğum kitap, önce küçük kuzenlerin evlerine gitmiş, şimdi kim bilir kimin rafında? Şimdi ancak sahaflarda bulabildiğim 4. baskısında, ilk baskının Can Yayınları'ndan 1990 yılında çıktığı yazıyor. Oysa bizim aile tarihine, hesabına göre daha eski olmalı. Araştırırken görüyorum ki, Cem Yayınevi de 1990 ilk baskısı ile *Kırmızı Balon* yayımlamış. Üstelik derleyeni **Cemal Süreya**! Artık o da basılmıyor, ona da ancak sahaflardan ulaşılabilir ne yazık ki, keşke yeniden basılsalar... **Erdal Öz** kitabın arka kapağındaki tanıtım yazısında şöyle söylüyor: “...film *ilk gördüğümde 20 yaşındaydım. ...Her izleyişimde o çocukça hüznü yeniden yaşadım.*” Peki ne olabilir bu 34 dakikalık sade filmin çekiciliği ki farklı coğrafyalardan insanlar, yıllar sonra film üzerine yeniden yazmaya, film çekmeye, konuşmaya devam etsin?



Pascal ile Kırmızı Balon'un karşılaştığı ilk sahneye geri dönelim... Pascal sokakta gördüğü bir kediyi sevdikten hemen sonra merdivenlerden inerken, sokak lambasına dolanmış sanki onu bekleyen kırmızı bir uçan balon görür. Çantasını bırakarak lambaya tırmanıp, ağzıyla ipini tuttuğu balonla aşağı iner. Balonla bir süre yürüyüp, durakta beklemeye başlar. Pascal'a ilk kırmızı ışık otobüs durağa geldiğinde yanar. Otobüsteki görevli parmağını sallayarak Pascal'a duyamadığımız bir şeyler söyler. Otobüs ayrılırken, Pascal ile Kırmızı Balon durakta kalakalırlar. Balonla otobüse binmek yasaktır!

Pascal bir an düşünür ve koşmaya başlar. Balonundan vazgeçemediği için okula yetişmek için tek yol koşmaktır. Pascal 50'lerin ortasında, Paris sokaklarında, seyyar satıcılar, ahşap-cam vitrinler, bisikletler, atlar, arabalar, insanlar arasından elinde balonunun yanı sıra kulplu, tokalı, incecik deri okul çantasıyla, yalnız başına koşarak okula gider. Çünkü henüz kentler araba yığınlarıyla, çocuklar servis araçlarıyla ve koca sırt çantalarıyla bu denli kuşatılmamıştır.

Pascal okula vardığında kapı kapanmıştır. Kapıyı zorlar açamaz, zile basarak kapının açılmasını sağlar, balonuyla içeri girer. Ancak sınıfa balonla giremeyeceğinin farkındadır. Otobüs gibi okulda da kurallar vardır. Yerleri süpüren görevliden o sınıftayken balonunu tutmasını ister ve balonu ona bırakıp sınıfa yalnız girer. Bu esnada okul müdürü -başka işi olmasa gerek- pencereden onları izleyip not almaktadır.

Okul çıkışı yağmur başlamıştır. Elinde balonla okuldan en son çıkan Pascal, kendisinin ıslanmasını dert etmez ama balonunun ıslanmasına içi el vermez ve şemsiyeli büyüklerden yardım ister... Önce onların şemsiyelerinin altında, sonra şemsiyesiz yürüyerek, koşarak, otobüse binmeyi denemeden, evin yolunu tutar.

Annesi Pascal'ı asık bir suratla pencerede beklemektedir, geldiğini duyunca içeri yönelir, fakat ihtimal Pascal'ın balon yüzünden geç kalmış olmasına kızarak, balonu pencereden dışarı bırakır, atar. Otobüse ve sınıfa sığmayan Kırmızı Balon eve de sığmaz. Ancak tuhaf bir şey olur ve balon havalanıp kaybolacağına, biraz yükseldikten sonra, atıldığı pencereye geri döner... Bunu gören Pascal hiç şaşırılmaz! Ve balonu gizlice içeri alır.

Sabah dükkanlar açılır, postacılar mektupları dağıtmaya, seyyar satıcılar sokaklarda dolaşmaya başlar. Bizim Pascal da okula gitmek için evden çıkarken annesine yakalanmamak için balonu pencereden bırakıp, tıpkı otobüs görevlisinin kendisine yaptığı gibi parmağını sallayarak, ondan kendi sözlerini dinlemesini, ona

itaat etmesini ve uslu olmasını ister. Aşağı inip apartmanın önünde balonu yanına çağırır. Kırmızı Balon gelir ama Pascal'ın kendisini tutmasına izin vermez, Pascal'ın arkasından yürümeyi tercih eder. Pascal ve Kırmızı Balon birbirlerine oyunlar oynayarak sokaklarda yürürler. Pascal bir ara balonu tutsa da, muhtemelen yanından ayrılmamasını söyleyerek onu serbest bırakır. Bunun üzerine balon Pascal'ın sözünü dinler, bir süre sonra da kendisini tutmasına izin verir. Aralarında birbirlerinin özgürlüklerini kısıtlamadan, birlikte hareket edebileceklerine dair bir anlaşma, bir güven oluşmuştur...



Kırmızı Balon, Pascal'ın içinde olduğu otobüsün peşinden uçarak okula vardıklarında, balon Pascal'ın yanından ayrılıp çocukların yanına gider ve onlarla kovalamaca oynar, oyuna Pascal da dahil olur. Öğretmenler çocukları içeri alırken balon her seferinde dışarıda kalsa da, duvar pencere dinlemeyip sınıfa dalınca ortalık karışır. Kırmızı Balon'un arkasından sınıfa giren Müdür balonu kaçıtır ama onu okula getiren Pascal'ı sınıftan çıkarıp bir odaya kapatarak cezalandırır. Neyse ki, Kırmızı Balon'un Müdür'ün peşini bırakmayarak sokaklarda utandırması sonucu, ceza odasından kurtulur.



Özgürlüklerine yeniden kavuşan Pascal ve Kırmızı Balon, antika eşyaların, resimlerin satıldığı sokaklarda dolaşırlar... Resimler arasında elinde çember tutan bir kız çocuğu portresi de vardır. Burada hoş bir sinema büyüsü olur... Pascal resimdeki kendinden kuşaklar önceki çemberli kız çocuğunu izlerken, biz de Kırmızı Balon'lu Pascal'ı izleriz...

Ardından Pascal ve Kırmızı Balon sokaklarda yine arkalı önlü yürürlerken Kırmızı Balon, küçük bir kız çocuğunun elindeki Mavi Balon'un peşine takılır. Pascal Kırmızı Balon'u alıp döner ama bu defa da Mavi Balon, Kırmızı Balon'un peşinden gelir. Sonunda kız çocuğu koşarak gelir ve kendi balonunu alır, herkes kendi balonuyla yürür, ayrılırlar... Peki bu aşk mıdır yoksa öncelikle bizim gibi olanların mı yanında olmak isteriz? Acaba özgürlük isteği mi bulaşıcıdır? Sonunda dostluk mu kazanır ya da hangi tercihler ağır basar? Nereye ait olduğumuzu veya kiminle yürüyeceğimizi belirleyen nedir?

Annesi ve elinden tuttuğu Pascal'ı bu kez özenle giyinmiş biçimde kiliseye doğru giderken görürüz. Kırmızı Balon da peşlerinde onları takip eder. Fakat balon içeri girdikten sonra, nedense ortalık yine karışır. Bir kırmızı balon ortalığı karıştırmaya kadirdir, içeriden gürültüler gelir ve Pascal elinde balon kiliseden koşarak çıkar. Arkasından da bir kilise muhafızı ve annesi... Pascal'ı kaçıran muhafız onun yerine annesine kızar, söylenir... Balonların kiliseye de girmesi yasaktır!



Pascal ve Kırmızı Balon'a rahat yoktur. Mahalle sokaklarında da peşlerine erkek çocuklar takılır. İkili daha önce çocukları atlatmayı başarsa da, fırın önünde Pascal'ı bekleyen Kırmızı Balon, bu defa çocuklara yakalanır. Teşhir töreni başlamıştır. Kırmızı Balon uzun bir ip bağlanıp sokaklarda, sopalar eşliğinde gezdirilir. Ardından başka bir grup sapanla taş atarak onu ele geçirmeye çalışır. Bu sırada Pascal balonu görüp çocukların ellerinden kurtarsa da, dar sokaklardaki kovalamacanın ardından, Pascal yakalanır ve taşlı, sopalı, sapanlı çocukların ortasında kalır... Pascal, Kırmızı Balon'a uzaklara uçmasını söyler ama balon Pascal'ı bırakmaz ve sapanla vurulur... Darbe alan Kırmızı Balon yavaş yavaş söner ve yere düşer. Son darbe de bir çocuktan gelir, ayağıyla Kırmızı Balon'u patlatır...

İşte o an, şehirde tuhaf şeyler olur... Farklı yerlerdeki balonlar çocukların elinden kaçmaya başlar. Mavi, yeşil, pembe, kırmızı, beyaz, sarı balonlar, satıcılardan, çocuklardan, evlerden, pencerelerden, çatılardan, dükkanlardan, belki de su üstünde patlatılmak için dizildikleri nehirden, tek tek ya da gruplar halinde kaçarlar... Şehrin üstünde bir sürü balon olur... Şehrin tüm balonları birleşip, toplanıp, kırmızı balonun yanında üzgün oturan Pascal'ın yanına gelmektedir. Onun üzüntüsünü hafifletmek, ona destek olmak, onu alıp uçurmak, başka diyarlara götürmek için... Pascal gelen rengarenk balonları tutar, onlara tutunur ve balonlarla birlikte Paris göklerine havalanır...

Aslında çözmem gerekirdi... Ne de olsa en çok duyduğumuz atasözlerinden biriydi: Ağaç yaşken eğilir! Fakat şu kısmı anlamakta zorlanabilirdim: Gökyüzüne uzanması gereken ağaç neden eğiliyordu? Neden tazecikken kırılıp, bükülüyordu? Çok **Oğuz Atay** bir dile ve yere gidiyorum, farkındayım. Ama mecburum! Hatta bildiğim, bilmediğim başka isimler de, beni bu noktada kuşkusuz çağırıyor olmalılar... **Louis Althusser** gibi... Mecburum çünkü Pascal'ı yaşken eğmeyi görev edinen birçok mekanizma bu filmde resmi geçitteler. Ebeveynler, görevliler, öğretmenler, kilise muhafızları... Daha küçükken kural tohumlarını bu canavarların içine atmazsan, sonra bu gürültülü şeyler çok daha fazla baş ağrıtabilirler! Kural deyip geçme... Bunun toplumsal olanı var, görgü için olanı var; kızlara göre olanı var, oğlanlara göre olanı var; sağlık, temizlik için olanı var, sonra kanun var hukuk var...



Nedir bir balonu böyle rahatsız edici ve tehlikeli yapan? Çünkü düzen bozulabilir, daha kötüsü düzenin bozulması alışkanlık haline gelebilir. Herkes kuralların olduğunu ve kurallar dahilinde hareket etmek gerektiğini bilmelidir. Bu yüzden en baştan tedbir alınmalı, sonradan önü alınamayacak olaylara mahal

verilmemelidir. Balon dediğın dikkati dağıtır mı dağıtır, herkes otobüse balonla binirse, herkes okula balonla gelirse ne olur? Dolayısıyla herkes kurallara uymalı, mümkün merteye herkes aynı olmalıdır!

Dolayısıyla küçücük bir farklı durum, bir çocuğın elindeki ya da elinde tutmayı arzu ettiğı, hayal ettiğı bir kırmızı balon birdenbire herkese dert oluverir... Pascal kurallara uymaya çalıştığı halde, balonuyla birlikte olma isteğinden vazgeçmediğı için, her şekilde dikkat çeker ve herkesi rahatsız eder. Bir taraftan yok edilmesi gereken kural bozucu unsur olurken bir taraftan da öne çıkan burnu sürtülmesi gereken ya da paylaşılamayan, ele geçirilmesi gereken bir kıskançlık unsuruna dönüşür. Yine de Pascal arzusu ya da dostu için sonuna kadar çaba harcar, ondan vazgeçmez... Neticede Kırmızı Balon patlar ve belki bu gayret sonuçsuz kalır... Fakat bu emekten, dostluktan etkilenen rengarenk balonlar, başka çocuklar, yetişkinler, dostluklar kazanılır...



Kırmızı Balon çocukluğumuz, belki masumiyetimiz ama her şeyden önce hayallerimizdir! Soldukça solduğumuz, yitirdikçe kaybolduğumuz... Bizi özgün kılan, farklı kılan, bazen yalnızlaştıran ama aynı zamanda çoğaltan var olma enerjimizdir... Her gün gerçeklik canavarıyla çarpışıp, yaraları sarılması gereken;

can suyu, vitamini, kitaplar, müzikler, resimler, filmlerle beslenmesi güçlendirilmesi gereken; idmandan düşmemesi, arka raflara itilmemesi, dosyalar, işler güçler arasında yitmemesi gereken “kendimiz”dir... Dolayısıyla sık sık gölgesinde uyumak, onunla havalanmak, bakımını yapmak gerekir... Pascal’ı uçuran ya da uçuracak olan da onlardır... Ve elbette kendi balonlarımız, hayallerimiz, farklılıklarımız kadar, başkalarının balonlarının renklerinin solmaması, patlamaması, patlatılmaması için de üzerlerine titrenmesi gerekir ki, dünyamızı renklendirmeye, zenginleştirmeye devam edebilsinler... Aksi: grilik, bezginlik, yoksulluk, yokluk...

İşte asıl buydu yetişkin aklımı, ruhumu yine **Kırmızı Balon**’un arkasına düşüren...

Kırmızı Balon sanırım çocuksu duruluğunun yanı sıra bu metaforik yapısıyla da pek çok kişinin kalbine kondu ve dünyanın pek çok yerine uçtu... Tokyo, Londra, New York, Meksika’da ödüller aldı. 1956 Cannes Film Festivali En İyi Kısa Film Ödülü ve En İyi Özgün Senaryo dalında Oscar ödülü en bilinen ödülleri... Filmin yönetmeni **Albert Lamorisse** maalesef 1970’de, henüz 48 yaşındayken, İran’da bir belgesel film (**Saba Rüzgarı** / Le Vent des Amoureux / The Lovers' Wind, 1978) çekerken, hem de bir helikopter kazasında hayatını kaybetti... **Kırmızı Balon** ise 62 yıldır uçmaya devam ediyor...

Albert Lamorisse’in filmde kendi çocuklarıyla çalışması, filmin başarı faktörlerinden yalnızca biri olmalı... **Pascal Lamorisse**, **Kırmızı Balon**’un sakin, naif, duyarlı, sevimli, becerikli, kararlı Pascal’ını titizlikle canlandırırken, **Sabine Lamorisse** mavi balonlu minik kız olarak bir sahnede yer alıyor. Film, diyalogsuz denilebilecek kuruluşu, müziğin mizansenlerle kurduğu ilişki, yer yer Müdür’le çizilen tip gibi unsurlar nedeniyle adeta sinemanın sessiz dönemine selam duruyor. Müzik ve Pascal’ın oyunculuğun yanı sıra pusu, yağmuru, buharlı trenleri, atları, arabaları, çatlak duvarları, boş arsaları, düşen yaprakları ve bezendiği yırtık afişleriyle kırık dökük Paris dokusu da filmin taşıdığı duygusal atmosferi belirleyenler arasında... Filmi renklendiren neredeyse tek şey düşler gibi uçan balonlarken, sanki tüm şehir, Pascal’a giydirilen kıyafette olduğu gibi gri...

Yeşil perdenin olmadığı, tekrarın bugünden çok daha zor olduğu analog bir dünyada **Kırmızı Balon**’un neredeyse kusursuz hareketini, Pascal ile uyumunu, oyununu ve balonların Pascal’ı uçurma sahnesini başlı başına ele almak gerekir... Dolayısıyla bu kadar basit görünen unsurlarla ve kısa filmin zaman kısıtıyla, her

yaşın kalbine dokunur, zihnine kazınır karelerle, katmanlı bir filmin kotarılması ve zamanla dans ederek önümüzde durması, şapka çıkarmaya ve bu film türünün imkanları üzerinde bir kez daha düşünmeye zorluyor.

Bir de kusur mu bulayım? Pascal'ımızın çantasının yönü bir iki sahnede devamlılık sorunu yaratırken, **Sabine** de boş durmaz ve kısa bir an kameraya bakar. Fazlasını beklemeyin, görmem zor, biz eski dostuz...

Ve **Cemal Süreya**'nın dediği gibi Kırmızı Balon "*Şimdi kimbilir nerededir? Belki de Çin'dedir.*"...



DESAMOURUSSIA

Gökhan Erkiç

Sevgisiz (Loveless / Nelyubov)

Yönetmen: Andrei Zvyagintsev

Senaryo: Oleg Negin ve Andrei Zvyagintsev

Görüntü Yönetmeni: Mikhail Krichman

Müzik: Evgueni Galperine ve Sacha Galperine

Kurgu: Anna Mass

Oyuncular: Maryana Spivak (Zhenya), Aleksey Rozin (Boris), Matvey Novikov (Alyosha), Marina Vasileva (Masha), Andris Keiss (Anton), Aleksey Fateev (İvan)

2017 / 127' / Rusya - Fransa - Almanya - Belçika

Uzun zamandır sorulan ve cevapları bulunmuş bazı sorular:

İnsan denilen şeyin özü doğaya mı, plastiğe mi, metale mi yoksa hiçliğe mi ait?

Anne ve baba olma durumunu hayata aracılık etme misyonuna indirgeyen nedir?

Boğan, körleştiren, soğutan, yaşam alanlarını daraltan ve nihayetinde öldüren sevgisizliğe ne zamandır tutsak düştük?



Nelyubov özelinde sorulan sorular:

Hayat denilen şey, karlar altında kalmış bir göl kıyısında, zamanın darbesini yemiş ağaçlardan birinin dallarına asılı kalmak mıdır?

Bir çocuğu sessizliğinin altında için için kaynayan öfkesiyle bir kayıp olmaya götüren nedir?

Geçmişimizden kurtulabileceğimiz zannıyla hareket edercesine bir an önce satmaya çalıştığımız evimiz ve kurtulmak istediğimiz eşimiz, kişisel varlığımız ve ortak geçmişimiz için ne ifade eder?



Ne olduğunu bilemesek ve zaman zaman kendimize bile anlatamasak da çekicilik-iticilik kavramları üzerinden duygusal, duygusal olmanın da ötesinde sığ kararlar vererek ilişkiler kuruyor, sonra da rasyonel ortamlarda var olmaya, varmışız gibi gözükmeye çabalıyoruz.

Çoğu yaşanmışlık geleceği tüketirken, azı hayatı yeniden kurar. Asla bağışlanmayacak hataların yükünü taşıyan hayatlar, taşınmaz yük olur ruhlara. Karar vermenin doğru olmadığı zamanlarda hata yapma olasılığımızın her zamankinden çok olduğu saptamasını tartışmaya bile gerek yok oysa.

Görülür olmadıkları için sosyo-ekonomik sınıflar üzerinden değerlendirme yapmanın artık olanaksız olduğu, epeydir gözde bir entel muhabbet konusu. Kristalliği daha saf bir gerçek var oysa: Bakmazsan görmezsin, göremezsin. Sosyal sınıflar arasındaki uçurum sadece ekonomik veya kültürel değil; insani ve duygusal varlıklarımız arasında çok daha derin uçurumlar var. Çağımıza yoksulluk çağı demek ironik, teknoloji çağı demek dar bir tanımlama; insani yoksunluklar ve sevgisizlik çağı demenin daha doğru, kapsayıcı ve gerçekçi bir tanımlama olduğu kanısındayım.



Zhenya her yerde karşımıza çıkan, çok ama çok bildik bir karakter. Sevgi arsızlığı yapması sevgi açlığı çekmesinden kaynaklanan Zhenya, sevgi üzerine sadece düşünür gibi yapmayı ve onu sınırsızca istemeyi bilir, ancak yüreğinde olmadığı için ve olmayanı veremeyeceği için Alyosha'ya da veremez. Arzuyu sevgiyle takas edebileceği yanılgısı içindedir. Tipik bir telefon bağımlısıdır, sanki eşi o; zamanla onu tamamlayan veya kendisiyle tamamladığı organı haline gelmiştir: Kullandığı, kullanabildiği iki organından biridir. Oğlu Alyosha'nın gündelik hayatı, eğilimleri ve alışkanlıkları hakkında sorulan soruları ancak "Sanırım" diyerek yanıtlayabilir. Peki, Zhenya biri diye biri var mı? *Sanırım*, yok.

Boris bir serseri mayın. Çift çekirdekli olduğu izlenimini veriyor. Sanırımcılar cephesinde saf tutmuyor. Olduğundan epeyce küçük ama olduğundan epeyce büyük bir olduğuna inananlardan. Her saat başı karşılaşılabileceğiniz ve ne günah işleyip de aynı ortamda bulunduğunuzu sormanıza neden olabilecek biri.

Sarışın tutsak Masha, Slav romantizminin aramızda yaşayan bir kahramanı olarak tarihi bir eser. Geçen yüzyıldan günümüze düşmüş gibi. Çekirdek Rusya'dan bir esinti!

Ve Anneanne... Rusya Ana çıldırmış olmalı. Dev Katerina'nın attığı sağlı sollu bozkır kroşeleri kentlerde yankılanır. Eskilerden kalma bir alışkanlıkla, her ne kadar **Moskova Gözyaşlarına İnanmıyor** diye bilsek de inançsızlığın her yana yayıldığı, hükmetmediği bir yer kalmadığı anlaşılıyor.

Sahnede bir de devlet var oyuncularıyla. Sivil arama-kurtarma görevlilerinin polisten daha hızlı ve verimli olduğunu söylemekle sınırlı bir rolleri var. Varlık nedenleri yokluklarını ilan etmek.

Zvyagintsev'in oyuncu seçimine diyecek yok, her zamanki gibi müthiş. Ancak bu kez tamamı Anadolu sahillerinde her an karşımıza çıkacak türden tipler, Homo HD (HerşeyDahilus diye okunmasın lütfen, demek istediğim hiçbirşeydahilus!) kreasyonumuzdan!



Radyo ve tv geçen yüzyıl birer iletişim aracıydılar, şimdi çok daha fazla kullanılıyorlar ama artık bir iletişim aracı değiller, artık genellikle dekorasyon malzemesi olarak kullanılan iletişim aracı onlar. Nicedir birleşik bir cihaz olmasına rağmen cep telefonu dediğimiz şey artık bunların hepsinin yerine geçiyor. Hemen her yerde ve epeydir rastladığımız bir tür insan, bu şeyle fena halde içli dışlı: Kafalarından kablolar çıkan bu türe garip hareketler yaparken, reanime cihazına bağlanmışçasına pozlar verirken, bazen yere kapaklanırken, bazen de arabaların altına girmişken rastlıyoruz. Hayatını kablolar sayesinde telefona bağlı olarak sürdürdüğünü düşündüğüm bu türü, bazen de telefonun bir

parçası olarak algılamak mümkün. Asosyal tepkiler veren bu çok özel türün istilası, insanın iç dünyasının sonsuz boşluğuna teslimiyetinin ötesinde, sevgisizlik çağının dışavurumlarından biri olarak okunamaz mı?



Filmi fırsat bilip, onun üzerinden Rusları yargılayanlara bir itirazım var. Dikte edilmiş lüzumsuz ihtiyaçları nedeniyle bankaya olan kredi borçlarını ödemek için çalışmak zorunda olmaları, her an işten atılma korkusu sinmiş yüzleri, avmlerde ömürlerinin çeyreğini tüketmeleri, tekno bağımlılıkları, başkalarını aptal yerine koyarak akıllı geçinmeleri, ancak azgelişmişlik kanıtı olabilecek düzeyde espriler üretebilecek bir yaratıcılığa sahip olmaları, birbirlerini yiyerek ayakta kalabilmeleri, hayatta olduklarına dair kanıt oluşturabilecek bir tutku, arzu, uğraşı, hedef, hayal, hobi sahibi olmamaları ve yıkıcı öfkelerini gizleyen sinisi yüzleri günümüz insanının ortak özellikleri. Film, küresel insanın Rusça konuşan kısmının bir öyküsü üzerine kurulmuş olsa da en açık belirti-göstergesi sevgisizlik olan küresel insanı anlatıyor.

Filmin belki de en büyük katkısı sevgisizlik üzerine bir tartışma, düşünme ortamı yaratması oldu. Sevgisizlik bireyin donanımlı, özgün ve yaratıcı olmasını engelleyen bir durum, yaşama arzusunu yok eden ve insanı tektipleşmenin girdabına çeken bir güç. Sevgisizliğin hüküm sürdüğü ortamlar inançsızlık doğurur ve kaygı, kibir, nefret ve şiddete davetiye çıkarmakta gecikmez.



Sinema aşkla yoğrulmuş bir yönetmenin elinde sevgisizliğe karşı bir direniş ve varoluş eylemine dönüşebilir. Ancak günümüzün yönetmenleri de sonuçta dünya dışı yaratıklar değil, onlar da sevgisizlik çağının yıkıcı etkilerinden paylarını alıyorlar. Yüzyılımız ekonomi ve politikanın birbirinden rol çalarak küresel modellemelere entegre olduğu, insani değerlerin rafa kaldırıldığı, seviyesiz ve cahil liderlerin boy gösterdiği, hak ve adaletin hırsızlık ve zorbalıkla takas edildiği, paçoğluğun övgülerle kutsandığı, emeksiz kazancın kutsallaştırıldığı, akla gelebilecek her şeyin paranın satın alabileceği bir şey haline getirilmeye çalışıldığı ve insanın en ucuz nesne haline getirildiği bir yüzyıl. Böyle bir ortamda varoluşunun anlamını yitiren insan şiir yazmaz, şarkı söylemez, kültüre dokunmaz ve sanata uzanmaz olur. Şizoid, depresif ve paranoyak toplum ideallerini ve hedeflerini yitirir. *Nelyubov*'un yitiği bu nedenle sadece küçük Alyosha değildir, gelecektir, geleceğimizdir.

Sevgisizlik küresel bir hastalıktır.



Nelyubov'un sorunu nerede? Hissettiğimiz olmamışlık duygusu nereden kaynaklanıyor? Kısmen sayacak olursak: tekrarların dayanılmaz ağırlığı, kesilse filmi daha derli toplu bir hale getirecek veya farklı bir şey söylemediği halde korunmuş sahnelerin varlığı, gereksiz yere uzatılmış sahneler, aynı anlama hizmet eden mizansenler, ağırlığın dengesiz dağıtılması nedeniyle yamulan bir anlatı omurgası, çok şey söyleyeceğim derken kekeleme hali, diyalogların yer yer esnetmesi, görüntü tasarımının özenli yapıldığı sahnelerin diğerlerinin idare ederliğini görünür kılmasıyla ortaya çıkan dengesizlik, temaya bol gelen öykünün hissettirdiği darlık algısı, yavanlığı anlatırken yavanlığa düşme riskinin gerçekleşmesi.

Madem ki bunca sorunu var, nasıl oluyor da ödüllerin ardı arkası kesilmiyor? Ödüllerin ağırlıklı kısmının alt sınıf festivallerden alındığına dikkatinizi çekerim. En iyi film ödülleri içinde A sınıfı festivallerden alınan bir ödül yok. Önemli ödüller görüntü yönetmenine verilmiş. Alınan ödüllerde filmin Avrupalı yapım ortaklarının sektörde söz sahibi konumda olmalarını kullanmış olabileceklerini de, yönetmenin adının bir marka değeri olduğunu da unutmamak gerek. Ayrıca, ödülün çok adaylığı olması da bir soruna işaret ediyor: Demek ki jüriler filmi

ödül kazanabilecek değerde, olgunlukta görmemiş. Bu olmamışlık haline örnek gösterilebilecek onca şey varken, bu konu üzerinde daha fazla durmanın da bir anlamı yok.

Yönetmenin ani irtifa kaybı beklenmedik bir durum mu? *Elena* (2011) ve *Leviathan*'ın (2014) ardından beklediğim bir gelişme olduğu için sürpriz yaşamadım. Bu sonuçta, yönetmenin *Vozvrashcheniye* (2003) ve özellikle de *Izgnanie* (2007) ile çıtayı epeyce yükseğe taşımasının da rolü büyük. Sevgisizliği bir tema olarak ele alırsak, her iki filmin de bunu daha başarılı işlediğini ve aktardığını söylemeden geçmek doğru olmaz.

Yaptığı söyleşilerden aklımda kaldığı kadarıyla, etkilendiğini söylediği isimler arasında **Antonioni**, **Bergman**, **Dostoevsky**, **Tarkovsky** bulunan bir yönetmenin filmini izlemiş olduğuma inanmakta zorlanıyorum. **Zvyagintsev** sinema tarihinde çokça rastladığımız türden bir tutumla açıkça stoklarını eritiyor.

Acaba **Zvyagintsev**'e filmografisinden bir filmini silme şansı verilse, diğer filmlerinden birini seçer miydi? Ya da zamanı 2017 öncesine geri almak ister miydi?

Kendini amansızca dayatan başka bir soru: **Zvyagintsev**'e olanak verilse, *Nefret* filmini nerede çekerdi acaba?



Ay'ın karanlık yüzü üzerine Ay'ın karanlık yüzünde kalan bir film, *Nelyubov*.

SAHNE ARKASI IŞIKLARI (*PERSONEL*, KRZYSZTOF KIESLOWSKI)

Oğuzhan Dursun

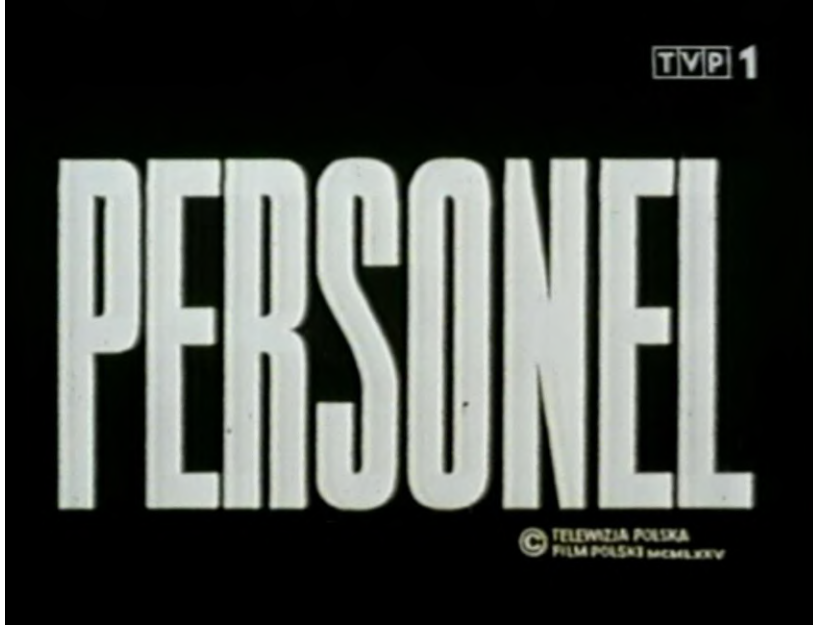
Ben haklıydım: Potemkin'in "Yıldızsız Bir Film" başlığıyla çıkışının ertesinde, övgülü eleştiri yazılarının ardı arkası kesilmiyordu.¹

Krzysztof Kieslowski'nin 1975 yapımı filmi olan *Personel*, yönetmenin Telewizja Polska için çektiği bir tv filmi. Kariyerine bir belgeselci olarak başlamasını ve öğrenciyken çektiği *Urząd*'tan (1966) ölümünden dört yıl önce çektiği *City Life*'a (1990) kadar belgeselle bağını kopartmamış olmasını *Personel*'i incelerken göz önünde bulundurmalıyız. 1971-1980 arasında 23 eser ortaya koyması ve bunların 20 tanesinin belgesel olması da yine dikkate değer bir veri. İşte bu süreçte sosyal meseleleri ele alması, insanları yakından gözlemlemesi onu kurmaca dünyalar oluşturduğunda da takip etmiştir ve filmleri bu ekseninde şekillenmiştir (Hamid, 2007). Bununla beraber, sahne arkasında filmi ortaya çıkaran ekiple bire bir ilişki kurmuş ve Sovyetler'e yakın olan Polonya'da yaşarken de bu minvalde eserler ortaya koymuştur. *Personel*'in incelenesi bir film olarak görülüp ele alınması da *Amator*'dan (1969), yani Kieslowski'nin uluslararası arenaya adım atmasının evvelinde ortaya çıkmış ve sinema dünyasının içinden – her ne kadar *Personel*'in konusunu tiyatro oluşturuyor olsa da- kendisi hakkında yorum yapan bir film olmasından ileri geliyor.

Personel'de bu kendi kendine yorum yapma meselesi –yani *self-conscious* oluşu- hem tematik olarak hem de işlenen konu bağlamında tezahür ediyor. Her ne kadar ucu açık sonla bitirilse de film, tiyatronun –ve dahi sinemanın- bu yerleşik yapısına bir eleştiri getiriyor. Sahne veya perde önündekiler ile onları

¹ Eisenstein, Sergey M. 1984. *Film Duyumu*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları, s. 11.

oraya hazırlayan ekip arasındaki ilişki ve bundan doğan iç-dış çatışmalar filmin ana karakteri olan ve **Juliusz Machulski** tarafından canlandırılan Romek'in zihin dünyasında ve eylemlerinde kendisini gösteriyor. Bazen **Janusz Fastyn** vb. isimlerle ortak yazsa da (örn. **Zyciorys**, 1975) **Kieslowski** senaryolarını kendisi yazan bir isim, **Personel**'i bu sebeple onun üzerinden okumak çok da yanlış değil. Dolayısıyla, filmde bu yerleşik düzene yöneltilen eleştiriye de senarist-yönetmen **Kieslowski**'nin bir göz kırpması olarak okumak lazım.



Filmin isminin **Personel** olarak seçilmesi –ki Türkçedeki manasıyla uyuyor- tesadüf değil elbette. Film, bu sahne arkası çalışanları ile sahnedekiler ve kendisini onların arasında bulan ana karakterin çatışması ile şekilleniyor. Filmin isminin, yani **Personel**'in kocaman bir puntuyla ekranı kaplaması ise birazdan mevzu bahis olacak büyüklük-küçüklük yahut önemlilik-önemsizlik dikotomisi ekseninde önem arz ediyor. 4:3'lük bir ekranda ne kadar kocaman görüldüğü de malum. Zaten bu ikilikler, telefoto lensin vermiş olduğu büyütme etkisiyle film boyunca ironik bir şekilde ele alınıyor ki bu metnin genel konusunu tam da bu oluşturuyor.

Önemliler-Önemsizler

Filmin ilk karesi aynaya arkasını dönmüş olan Romek ile kendisini gösteriyor. Onun ikiye bölünmüş ruh halini tüm filme yansıtan işaret fişeği bu karede

ateşleniyor aslında. Aynada kendisine bakması, arkasını dönmesi, tekrar bakması bu ikiliğin devam eden aksiyonla desteklenmesi bir amaç uğruna yapılıyor. Daha sonradan kadraja giren tiyatro oyuncularının dansı ve oyuncuların art arda belirip yok olması da önemli. Fakat asıl önem arz eden kare, set ekibi tarafından taşınan aynalar ve bu ayna taşıyıcılar ile ötede gördüğümüz “önemli” oyuncular arasında kalmış, aynada bir belirip bir yok olan, metaforik olarak iki grup arasına sıkışıp kalmış olan Romek. Bütün film, tamamen şu formül üzerine bina ediliyor zaten:

Sahnedeki ve yönetici “önemliler” ↔ Romek ↔ Sahne arkasındaki “önemsizler”

İş görüşmesini yapmak üzere merdivenlerden “yukarı” çıkan Romek, oradaki güvenlik tarafından -dinlenmeden- sert bir şekilde başka bir yere yönlendiriliyor. Böyle yapıyor, çünkü yukarıya çıkmak herkesin haddi değil. Yukarı kata yalnızca “önemliler” çıkabilir. Uyarı üzerine hemen aşağı inen Romek duraksıyor ve henüz merdivenlerdeyken ışık gelen yuvarlak camdan “aşağıya” bakıyor. Sahnede kullanılacak bir at maketini “yukarı”dan indiren çalışanlar ipin aniden boşalmasıyla ezilme tehlikesi atlatıyorlar. Romek’in yüzüne dışarıdan yansıyan ışık ise onun bu olaya tanık olmasına ve ondan doğan farkındalığının filizlenmesine işaret ediyor olabilir.

Oraya teyzesi vasıtasıyla giren Romek –ki bizdeki “Dayı” figürüne karşılık geliyor ve “yukarıdan aşağıya” şeklinde işliyor- teyzesinin tanıdığı ihtiyarla konuşurken biz yine izleyici olarak bu önemlilik meselesiyle karşı karşıya kalıyoruz. Adam, Romek’e yıldönümü fotoğraflarını gösterirken “İşte bunlar hep yönetmen.” diyor ve bir resimde küçücük olan kendisini gösteriyor parmağıyla. Üstüne üstlük telefotonun verdiği yakınlık hissi yakın çekimle daha da artıyor fakat buna rağmen izleyici olarak o adamı göremiyoruz. Görünmüyor çünkü aslında varlığıyla yokluğu bir; bütün mesele de bu zaten. Kendisini “var” sansa da esasen bir “yok” o.

Personel’de yoğun bir şekilde kullanılan yakın çekimlerin manası çok dikkate değer bir şekilde kendisini belli ediyor. Bu set-arkası çalışanları işlerini sahne performansına yetiştirmeye çalışırken biz onların yüzlerini ekranı kaplar vaziyette görüyoruz. Film, anlatısal olarak onların “aşağı” durumundan bahsederken anlatım olarak onları büyük gösteriyor.



Örneğin, sahneye çıkacak olan solist Szedledski'yi giydiren Sowa ve diğer teknik elemanların daha cana yakın, gülen kişiler olduğu görüntüleri ve yakın plan çekimleri bunu destekler nitelikte. Yine bu solistin şaka sigarası Romek'in ağzında patladığında biz o ve diğer sahne arkası ekibinin yakın çekimle büyük gösterildiğini ve solistin sadece karede bir figür olarak ele alındığını görüyoruz. Halbuki yakın çekimle vurgulanan **personel'in**, ne kadar önemli olduğu anlatımsal olarak ortaya koyuluyor.

Arafta Bir Sorgulama

Ana karakter Romek, set arkası ile perde önündekilerin arasındaki uçurumu yavaş yavaş gözlemleyerek ve etrafındakilerle konuşarak fark etmeye başlıyor; onlarla hemhal oluyor ve kendi fikrini ona göre şekillendiriyor. Fakat yine de tam olarak konumunu belirleyemiyor. Filmde kullanılan bakış açısı çekimleri ise farklı bir şekilde cereyan ediyor. Bunu genele yaymak yanlış olur fakat örneğin, Sowa ile Romek'in sohbetleri esnasında konuya girmeden evvel, bir görüntü geliyor ekrana, biz sonradan görüyoruz o bakışın sahibini: Romek. Yahut bale yapan oyuncularını gizlice tepeden izlediği bir sahnede yine ilk önce bakılanı, diğer karede bakanı görüyoruz. Bu bakılan ve bakan ilişkisinden, iki arada bir derede kalan Romek'in durumunu anlıyoruz.

Bir diğerk sahnede Sowa, dertli bir edayla, içinde bulunduğu o durumdan yakınıyor. O konuşurken kamera ara sıra bale yapan kızlara, bazen Romek'e, bazen de ona yöneliyor: *"Buraya ilk geldiğimde her şeyi çok sevmiştim. Beni en çok etkileyen; tiyatrodada insanlar, artistlerin küçük şeyler hakkında konuşmasıydı, tıpkı bizim gibi. Birisi televizyona, arabaya ne kadar para vermiş falan."* Sonra kamera uzak çekime geçiyor manidar bir şekilde ve şöyle devam ediyor Sowa: *"Bunu fark etmem üç yılını aldı. Başka hiçbir şey tartışmıyorlar. Biz teatral sanatları okulda buradan daha çok tartışırdık."* Romek sorar: *"Peki gerçek mi?" "Ne gerçek mi?" "Sanat?" "Tabii ki gerçek."* Buradaki ışık kullanımının da dikkatleri çekmesi gerekiyor. Biz Sowa'nın yüzünü karanlık, Romek'inkini ise aydınlık olarak görüyoruz. Bu ışık oyunu, filmin sonunda yinelenerek asıl manasına orada kavuşuyor ki ona daha sonradan geleceğiz.

Karakterlerin anlatı içerisinde sorduğu (yahut sordurulan) bazı sorular –tıpkı yukarıdaki *"Sanat?"* gibi- aslında halihazırda olan duruma karşılık geliyor. Yönetmenin rastlantısal olarak ortaya attığı diyaloglar değil bunlar. Bir diğeri de sahne için deniz dekorunu toplayan adama yardım eden Romek'le görevli arasında gerçekleşiyor. *"Şöyle yaysak daha iyi olur."* diye öneriyor ana karakter, ama adam, *"Olmaz."* diye yanıtıyor. *"Artistler orada tenis oynuyor."* Romek'in kafasında soru işaretleri böyle böyle çıkıyor: *"Asıl önemli olan ne?"*

Romek, duyduklarıyla ve gördükleriyle bu ikiliği sorgulamayı gitgide derinleştiriyor. Tuvalette eli sifonda tetikte, gizlice sigara içtiği sahnede tuvalete girmiş olan "önemli" oyuncuların yüksek perdeden konuşmalarını duyuyor. Kamera, alt açıdan çekiyor o, tuvalette sigara içerken, onun bulunduğu konumu vurgularcasına. Bekleyip onlar gidince koşarak merdivenlere yöneliyor ve aşağıya, ait olduğu yere iniyor.

Aradaki bu ikilikle karşılaştığı sahnelerden birisi de terfi alan bir karakter için yapılan kutlama esnasında gerçekleşiyor. Sowa, *"Yönetmeni de çağırırsak iyi olur."* diyerek içeri gidiyor fakat yönetmen gelmiyor. Durumu sorduklarında, *"Kabul etmedi."* diyor. Terfi eden kişi, *"Şaşırmadım."* diye yanıtıyor. Yönetmenin kutlamayı reddinden sonra hemen yakın çekimler geliyor ekrana. Burada da büyüklük-küçüklük meselesi irdeleniyor. Fakat ironik bir şekilde oradaki karakterlerden birisinin temennisi de şu: *"Senin için her şeyin en iyisini ve yükselmeni diliyorum."* Buradaki "yükselme" kelimesi önemli çünkü hem bu alt-üst hiyerarşisinden şikayetçiler hem de içten içe üste doğru yol almak istedikleri

gibi bir anlam çıkıyor. Aslında burada **Eisenstein**'i hatırlamak yerinde olacak çünkü bu film Sovyetler'in etkisi altındaki bir Polonya yönetimi döneminde şekilleniyor sonuçta. 11 Ağustos 1925 tarihli *Kino*'da yayınlanan bildirisinde **Ekim** (Oktyabr,1927) filminden bahsederken **Eisenstein** şöyle diyor:

...bu filmin yapımında üç dört bin örgütlü emekçi 1917 Temmuz'unda Petrograd sokaklarındaki kitle kıyımını canlandıran oyuncular olarak yer aldı. Hiçbir provaya gerek yoktu; emekçiler bunun nasıl yapıldığını çok iyi biliyorlardı. İşte böylece bir film, binlerce emekçi ve uzmanın rol aldığı ve katkılarını yönetmenin bireysel biçemi doğrultusunda biçimlendirdiği büyük bir ortaklaşmacı çabanın ürünüdür. Bu bizim çalışma yöntemlerimizden biridir ve biz bunu geliştirerek, sinema için gerekli olan üçüncü ve son merkezileştirme işlemine doğru yol alıyoruz: yöntemin merkezileştirilmesi. (Eisenstein, 1993: 30)

Sözü edilen sahnede ise **Kieslowski**, davete gelmeyen yönetmenin bu yokluğuna karakterin memnuniyetsizliği ve onu şaşırtmamasıyla aslında bir eleştiri yöneltiyor. Kolektif olarak başarılan bu sanat ve harıl harıl çalışan o set-arkası ekibinin önemsizleştirilmesini yeriyor. **Eisenstein**'in "*Biz yaptık, oldu.*" dediği pratiğin yokluğunu resmediyor. Bu önemlilik-önemsizlik meselesinin zirve noktası ise önem derecesini belirleyen o "sahne"deki oyun provaları sırasında gerçekleşiyor. Tam da olması gereken yerde! Oyun prova edilirken sahnenin kenarında duran bir grup onları izliyor ki Romek de aralarında. Solist olan Szedledski, kostümün dar olduğundan şikayet ediyor ve yönetmen de bu duruma inanmayınca kostümü kimin diktiğini soruyorlar. Kostümü diken Sowa sahneye geliyor ve savunma olarak solistin bizzat kendisinin böyle uygun gördüğünü söylemesine fırsat dahi verilmeden, Szedledski eğilip bükülüp dar olduğunu göstermek isteyerek cart curt yırtıyor kostümü. Bağırarak azar çekiyor ve alıp üstüne atıyor terzinin. Sowa arkasını dönüyor, eğiliyor, kollarını uzatıyor, kendi elbisesi de öyle yırtılıyor. Böylece, her elbise öyle yırtılır demek istiyor. Sinematografik olarak çok başarılı bir sahne. Buna katlanamayan Szedledski, "*Burada durmaya iznin bile yok. Benim var! Çünkü ben bu sahnede şarkı söylüyorum.*" diyerek tepki gösteriyor. Kamera, onları soğukkanlı bir şekilde izleyen yönetmene de yöneliyor. Buradaki objektif manevraları ile anlatımsal olarak bir mesaj verilmek isteniyor. Kostümünü yırtıp atan, "özgür" ve rahat

olunca nasıl güzel söyleyebildiğini göstermek isteyen Szedledski'den zoom-out yaparak onu sahnede gittikçe küçük, gittikçe daha da küçülen –ve zaten küçük olan- bir figür haline getiriyor kamera.



Artık gitgide düşüncesini berraklaştıran ve safını netleştiren Romek, Sowa'yı savunur oluyor ve kendi kabarelerini kurma teklifinde bulunuyor. Burada aslında Sovyetler'in kuruluş mantığına da bir atıf olabilir, bu her ne kadar tarihsel olarak çok problemlili bir iddia olsa da. İşçinin yahut emekçinin kendi idaresini kurup iradelerini gerçekleştirmek istemesi onların bu çıkışıyla benzerlik gösteriyor. Kamera da bu konuşmalar olurken, konuşmacıların arasında bir figür gibi kendisini gösteriyor. Bunu, asıl konuşana odaklanmak yerine önüne kafaların, şekillerin girmesine izin vermesinden çıkarıyoruz. Karar alma arifesindeki grubun içinde bir üyemişçesine, katılımcı gözle izliyor, onları dinliyor (çekiyor). Buna ilaveten, bir iç konvansiyon olarak, yine yakın çekimler, oradaki figürlerin büyüklüğünü göstermek için yoğun olarak kullanılıyor. Sowa'nın dingin bir ses tonuyla ifade ettikleri ise sanki yönetmenin varmak istediği noktayı işaret ediyor: *“Sanırım Bay Szedledski elbiseyi yırtmakta haklıydı. Ama bunu bırakalım. Bilmiyorum. Bugün benim kostümümü giyer, yarın dekorasyona üzülür, sete ağlar... ama hiçbirimiz bir şey demeyiz. Buradaki durum bu. Oyuncular bizi görmezden geliyorlar. Kendilerini görmezden geliyorlar. Bizi görmezden geliyorlar. Halkı görmezden geliyorlar. Bu tiyatro tükenmiş.”*

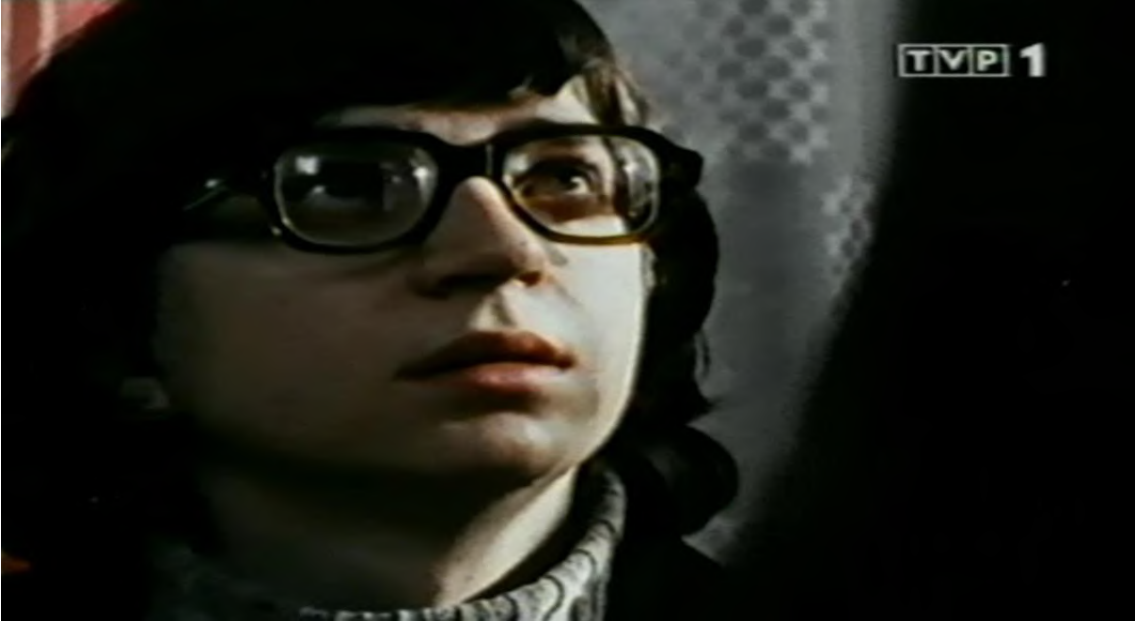
Konuşmasının akabinde izleyen karenin arka taraflarda tenis oynayan bir “önemli”yi çekmesi ise ironinin tavan yaptığı noktalardan birisi sanırım.

Yine Bir Açmaz

Romek'in set-arkasında çalışan teknik elemanlarla ayrı bir kabare kurma fikrinden sonra "önemliler"den birisi, teknisyenler komitesinin başı, Romek'e aralarına katılmayı teklif ediyor: *"Okulunda da yardım ederiz."* Ardından ona numaralı bir gözlük veriyor. Bu gözlük sembolik olarak önemli çünkü Romek'in artık o gözle görmesini istiyorlar.

İlk sahnede terslendiği ve geri çevrildiği merdivenleri çıkararak "yukarı"ya, büyük ağabeylerin olduğu odaya giriyor Romek. *"Senin hakkında hep iyi şeyler duyduk."* diyerek onun kabare girişimini desteklediklerini söylüyorlar. Tabii ki bu, onu kendi yanlarına çekmenin bir gizli politikası. Solistle geçen probleme konuyu getirip *"Bay Sowa'nın arkadaşıysın, değil mi? Senden o kostümle ilgili bildiğin her şeyi yazmanı istiyorum."* diyor yönetici. Burada Romek, durup adama bakıyor. Yukarıda duran adama. Kamera bunu aşağıdan alıyor. Aslında yöneticinin niyeti açık: *"Bir iç mesele açıklığa kavuşturulmalı. Elimizde zaten iki ifade var, ama onlar, yönetimin iki yaşlı üyesinden geldiği için suçlanabilir. Biz, onun kendi jenerasyonundan birinden bir belge istiyoruz... Al sana boş bir kağıt."* diyerek Romek'e yeni bir hayatı temsilen boş bir sayfa uzatıyor. Ne yazması gerektiğini soran ve kendisini geleceğiyle gördükleri arasında bir karar verme açmazında bulan Romek'e, *"Her şeyi."* diye yanıtlıyor yönetici. Fakat manipüle ederek, *"Kostüm kötü dikilmişti, bu gerçek. Sadece üç giydirme vardı, bunu biliyorsun. Bu giydirmelerde Bay Sowa ağzı bozuk bir şekilde konuştu. Hatta tiyatromuzu aşağılayıcı bir şekilde."* diyor ve onu boş kağıtla beraber odada yalnız bırakıyor. Buradaki boş kağıt, dışarıdan gelen parlak ışık ve "her şey" ibaresi önemli.

Bu son sahnede onlar konuşurken sağa pan yapan kamera Romek'i daha büyük gösteriyor fakat burada ona üstten bakan yöneticileri görüyoruz. Pencereden göz alan bir ışık geliyor. Romek'in bir tarafı karanlık ki geldiği yeri temsil ediyor, bir tarafı aydınlık ki geleceğini temsil ediyor; o ise bir başına tam ortada. Adamın kadraja giren kolu meseleyi kontrol etmek isteyen bir figür profili çiziyor çünkü çekim tam olarak bir amors değil. Bu üstencilik, arada kalmış yanına çekme çabası anlatısal olarak zaten ayan beyan ortada; kamera da bunu destekler nitelikte objektifini hareket ettiriyor.



Biz karar anını bilmiyoruz. Fakat ne yazarsa yazsın, arkadaşı aleyhinde kullanılacağı kesin. İki arada bir derede kalan, sonra bir süre düşünceleri netleşen ve sonra tekrar araftaki yerine dönen Romek'in iç çatışması dış çatışmalarla böylece öyküleniyor. Nihayetinde de bir *anti-climax* ile baş başa bırakıyoruz, **Kieslowski**'nin ileriki yıllarda da terk etmeyeceği bir üslup özelliği olarak. Öyle olmalı, çünkü bu durumun devam ettiği, gerçek hayatta da süregeldiğinin mesajını biz alttan alta bilmeli, hiç olmazsa hissetmeliyiz.

Son Söz

Personel'de aslında bir üstyapı ile alt'ın çatışmasını görüyoruz. Aynı platformda çalışan insanların rollerine göre önemli ve önemsizleşmesini izliyoruz. Her ne kadar direkt politik bir konu olmasa da hiyerarşi ve altta kalanın ezilmesi meselesi anlatının göbeğinde yer alıyor. Eleştirilerini sunan Sowa'nın kendi hatasını –aslında tam da öyle olmasa bile- kabul etmesi ama eleştirmesi ve Romek'in bunu fark etmesi dönüm noktasını teşkil ediyor. Aslında zaten filmin neredeyse tüm dönüm noktaları Sowa ile olan sahnelerde gerçekleşiyor. Romek burada geçişlerdeki bir yaprak misali salınıyor. Karşı duruşu Sowa temsil ediyor. Romek iki arada bir derede kalan karakter olarak karşımıza çıkıyor. Anlatımsal olarak, telefoto lensin vermiş olduğu büyütücü etki ile anlatısal olarak “küçük” veya “önemsiz” olan karakterler büyük gösterilirken “büyük” yahut “önemli”

olanlar karede daha küçük bir alan kaplıyor çoğunlukla. Bu da aralarındaki uçurumu dengeliyor ve hepsini aynı çizgiye getiriyor, hatta belki de set-arkasını daha öne bile çıkartıyor.

Kaynakça

- Eisenstein, Sergey M. 1984. *Film Duyumu*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları
- Eisenstein, Sergey M. 1993. *Sinema Sanatı*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları
- Hamid, Rahul. 2007. "Camera Buff", *Sensesofcinema.com* ([link](#)) Erişim Tarihi: Mart 2015.
Ayrıca bkz. Cinémathèque Annotations on Film, Issue 42.

UMUDA YOLCULUK

A GHOST STORY / BİR HAYALET HİKAYESİ FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

M. Baki Demirtaş



Bir Hayalet Hikayesi (A Ghost Story, 2017, David Lowery), alışık olduğumuz hayalet filmlerinden oldukça farklı bir hikayeyi, gene aynı farklılıkla sinemaya yansıtıyor. Elbette, filmin adındaki veya afişindeki “Hayalet” seyirciyi bir korku filmi beklentisi içine sokabilir, ama *Bir Hayalet Hikayesi*’nin yapmak istediği en son şeyin seyirciyi korkutmak olduğunu hemen belirtelim. Hatta film seyircisini korku duygusundan uzaklaştırmak için hayaletini bilgisayar efektleriyle oluşturmak veya süslemek yerine, en basit, ilkel ve biraz da komik şekliyle beyaz bir çarşafa bürünmüş olarak gösteriyor bize. Bütün bunlar, adından da

beklenildiği gibi korku duygusunun filmin anlatmak istediği daha evrensel ve hatta kozmik meselenin önüne geçmesine engel olmak için uygulanıyor. Peki nedir bu kozmik ve evrensel mesele? Bir hayaleti evini terk etmemeye zorlayan şey nedir? Aslında filmin yaptığı, hayalet nezdinde bütün insanlığın sorunu olan bir meseleyi irdelemek: Umut.

M (kadın) ve C (erkek) uzun yıllardır oturdukları tek katlı, bahçeli banliyö evinden taşınmanın arifesindedirler. C taşınma işine çok da istekli olmadığından bu konudaki her şeyi M'ye bırakmıştır; M kitapları toplar, evdeki fazlalıkları atar, yeni ev için emlakçıyı ziyaret eder vs. Filmin ilk yarısında, bir süre onların evdeki yaşamlarına tanıklık ederiz; dünyadaki tek ev gibidir bu ve M ile C de dünyadaki son insanlar. Dünyanın keşmekeşinden, kokuşmuşluğundan yalıtılmış kişisel bir evrendir, özellikle C bu evde çok mutludur, ancak "*Ben hep buradaydım.*" diyen M de mutlu olmasına rağmen bu evden ayrılmak istemektedir. Bir de geceleri arada sırada evde duydukları sesler ve gördükleri garip ışıklar vardır; ama ne olduğu üzerine çok da fazla kafa yormazlar. Tam da kendi rüyaları içinde mutlu mesut yaşarken bir sabah evlerinin önündeki trafik kazasında C hayatını kaybeder. Sonraki sahnede, M'yi hastanenin morgundaki bir sedyede üzeri beyaz çarşafı örtülü yatan C'nin cansız bedeni başında görürüz. Bir süre C'nin öldüğüne inanmaz bir şekilde bakar onun yüzüne, sonra yüzünü de çarşafı örtüp oradan ayrılır. Bu sefer kamera takılır kalır uzun süre C'nin bedenine; biz de bekleriz mecburen, bekleriz; bir umudu bekler gibi bekleriz C'nin o sedyeden kalkıp gitmesini.

Sonra üzerini örten çarşafı birlikte sedyeden kalkar C, yattığı morg odasından hastanenin koridoruna çıkar, hastanenin gündelik telaşı arasından geçer; bu sırada karşısında öbür tarafında göz alıcı bir ışığın parıldadığı kapı şeklinde bir portal açılır. Burada kapının, **Jerry Zucker**'ın ünlü *Hayalet* (Ghost, 1990) filminin finalinde **Sam Wheat**'in içinden geçtiği yukarıdan süzülen yoğun ışık demetinden oluşan portali fazlasıyla hatırlattığını da belirtelim. C bir süre, kapıdan geçip geçmeme arasında kapının karşısında dikilir. Filmde sık sık karşılaşacağımız gibi ağır ağır ilerleyen uzun bir bekleyiştir bu. M'nin gittiği yöne doğru bakar, bakar, bakar. Sonra o yöne doğru yürümeye devam eder ve yürüyerek evine gider, sıradan bir insan gibi. O artık bir hayalettir.



“Koridorun sonundaki ışık”

Evine dönen C, evdeki kendi yokluğuna şahit olur; M'nin acısına, onsuz geçen günlerine, yalnızlığına şahit olur. Zamanın geçişine, hayatın devam edişine şahit olur. Anlamsızca ve sessizce evin içinde dikilerek veya kanepeye oturarak seyrederek gelip geçen ve değişen her şeyi. Zamanı geldiğinde M'nin başka bir erkekle eve gelişine ve kapıda onunla öpüşmesine de şahit olur. C'nin en kızgın olduğu anlardan birisidir bu ve yaşadığı bu kızgınlık anında kitaplıktaki kitapları dağıtır ve telekinetik olarak. Biz de böylece ilk defa C'nin bir hayalet olarak nesnel dünyaya müdahale edebildiğini de görürüz. Aslında bu müdahale yine **Zucker**'ın **Hayalet**'ine bir göndermedir; orada da hayalete dönüşen **Sam Wheat**'e 'usta' bir hayalet, nesnelere müdahale edebilmesi için içinde öfke uyandıran bir duyguyu/anı düşünmesi gerektiğini veya gerçekten öfkelenmesi gerektiğini söyler. Tıpkı C'de olduğu gibi; kaldı ki bu son öfkelenmesi olmayacaktır onun da. Sonunda C'siz kalan M'nin, 'ölenle ölünmez' diyerek yaşadıkları evi terk etmesine, yani yeni bir hayatı seçmesine tanık olur C. Buruk bir şekilde arkasından bakakalsa da M'nin geride bırakıldığını, vazgeçildiğini kabul etmez. İçinde onun geleceğine dair bir 'umut' vardır, ama bunun için sebebi de vardır. Tabii bundan sonra ev zaman içinde farklı kiracıları da barındırır ve C bunların hepsine tanıklık eder. Hatta anne ve iki çocuğundan oluşan ilk aileyi hayalet numaralarıyla rahatsız ederek evi terk etmelerini sağlar. Çünkü zihninde yer etmiş kendi ev düzeninden farklı bir düzen kurarlar evde ve bunu anılarındaki yuva kavramına bir tecavüz olarak görür C.

İkinci kiracı bir ateisttir, evdeki bir partide uzun uzun ateizm üzerine konuşur misafirleriyle ve C tanrının ispatıymış gibi orada dikilerek onu dinler, ama kimse onu göremediği için de bir teorem olarak kalmaya devam eder orada. Sonra o kiracı da taşınır ve geriye duvarları harap olmuş evle C kalır.

M henüz evi terk etmeden önce, C evde yalnız olduğu bir gün pencereden dışarıya bakarken karşıki evin penceresinde de yine kendisi gibi çarşafli başka bir hayaleti görür. Diğer hayalet ona el sallar, “*Merhaba.*” der; C de el sallayarak karşılık verir, “*Merhaba*” der. Sonra aşağıdaki kısa diyalog geçer aralarında, kısa ama film için önemli bir diyalogdur bu:

- Birini bekliyorum!
- Kimi?
- Hatırlamıyorum ki.

Ancak bir süre sonra karşıki ev iş makineleri tarafından yıkılmaya başlanır ve o zaman Hayalet, C’ye “*Sanırım kimse gelmeyecek.*” der, hemen ardından da çarşafli boş bir çuval gibi yere yığılır. Yani artık hayalet yok olur. C’nin hayaletinden biliyoruz ki bir hayalet beklediğinin bir gün geri geleceğini umut ettiği sürece var olabilmektedir. Ancak komşu evdeki hayalet, C hayalete dönüştüğünde bile o kadar uzun zamandır beklemektedir ki, aralarında geçen diyalogdan artık kimi beklediğini bile unuttuğu anlaşılmaktadır. Tek amacı beklemeye dönüşmüştür ve birini beklediği ev artık yıkılınca kimsenin geri gelmeyeceğini anlamış ve geleceğe (hem zamansal hem de fiili olarak gelecek olana) dair umut beslemeyi de bırakmıştır. Bu da onu yok eder.

Aslında burada film önemli bir noktaya değinmektedir. Sinemanın hayalet mitolojisinden biliyoruz ki, bir insanı öldükten sonra hayalete dönüştüren şey yaşadığı mekana veya geride bıraktıklarına bağlılığı ya da yarım kalmış bir işidir (tamamlanmamış cenaze töreni, yaşarken yarım kalmış bir mesele vs.). Elbette tüm bunlar ölü bir kişi için ‘lanet’ sayılmaktadır. C yaşarken bile M’nin tüm ısrarlarına rağmen yaşadıkları evden taşınmak istememekte; bu tercihi M.’ye bırakmaktadır. Tabii daha sonra anladığımız kadarıyla evin tek katlı, ahşap ve bahçeli ‘şirin’ yapısı da bu bağlılıkta etkilidir. Çünkü C bir hayalete dönüşüp üzerinden yıllar geçtikten sonra, evi yıkılıp yerine gökdelenler yapıldığında bile bir süre daha yeni binada barınmaya çalışır; ama medeniyetin ışıklı, yüksek, cilalı şehri karşısında yükselince kendisini binadan aşağıya atar. Çünkü içinde varlığını ve umudunu yaşattığı ‘yuva’ yabancı, garip bir yapıya dönüşmüştür artık.

Bir ölüyü, her şekilde hayata bağlayan ve onun diğer tarafa gitmesine engel olup hayaletle dönüşmesini sağlayan şey, aslında aynı zamanda onun 'laneti'dir. Bu yüzden hem C hem de 'birini bekleyen' diğer komşu hayalet için umut ve umut etmek bir lanettir. Umutları onları hayaletle çevirip sonsuz bir bekleyiş içine sokmuştur. Aslında temelde de insanoğlunu yaşatan umuttur. Gelecek hakkında umut beslediğimiz sürece kendimizde yaşama isteği duyarız; gelecek hakkında sürekli planlar yaparız çocukluğumuzdan itibaren ve bunları gerçekleştirmeye çalışırız. Gerçekleşen her plan daha ileriye gitmek için bize yeni bir umut doğurur. Aslında bir diğer gerçek de, gerçekleşen planlarımızın insanlığın %95'i tarafından da umut edilen basit planlar olduğudur. Bunlar zaten yaşadığımız hayatın bir parçasıdır, zaten gerçekleşeceklerdir er, geç ve biz henüz bunun bilincinde değilizdir. Dolayısıyla bu basit umutlar, daha büyük umutları besler ama onların da çoğu boşa çıkacaktır aslında. Umutsuzluk insan için ölüm demektir. Tıpkı umudu tükenen hayaletlerin yok olması gibi. Bakıldığında, umut ve umut etmek insanoğlunun da lanetidir. Türkçe'deki "Umut fakirin ekmeğidir" deyimini bunu sosyolojik olarak da ispatlar. Fakirsen herhangi bir şeyi umut edersen, onu gerçekleştirmek için yaşarsın ve fakir olduğun için onu gerçekleştiremeden ölürsün; ama ölene kadar belki 60, belki 70-80 yıl aynı umut seni besler. "Umarım!" dersin, "İnşallah!" dersin; "Bir gün..."le başlayan cümleler kurarsın daima. Belki umudun tükenmez, ama ömrün tükenir. Ancak sistem içerisinde kurulu bir robot gibi yaşarken, aslında bu umutların hiçbir zaman sonuçlanmayacağını göremezsin. Bu nedenle sistem seni yeni umutlarla beslemeye başlar ve seni daha yaşarken bir hayaletle dönüştürür. Hayallerinin gerçek olmasını beklersin sen, beklersin... Sonra bir bakmışsın, ölmüşsün! Ve hayallerinin hayaletine dönüşmüşsün.

C'nin hayaleti gökdelenin tepesinden kendini atarken ise, henüz umudu tükenmemiştir daha. Ama yuvasının yerini alan şeyler, oluşan yeni kente yabancılaşmasına sebep olur. Neon ışıklarına, bilim-kurgu filminden çıkmış gibi parıldayan bir uzay gemisine benzeyen ışıltılı kente dayanamaz ve kurtulmak için kendisini atar gökdelenen. Ancak ölüm bir hayalet için yokluk değil, zamansızlıktır. Bu nedenle gökdelenen aşağıya atlayan C'nin hayaleti kendisini 1800'lerde bulur. Yine yuvasındadır, ama henüz inşa edilmemiştir; inşa edileceği arazi parçası üzerindedir. Bu sırada at arabasıyla bir aile gelir. Ailenin babası arazi parçasına kazıklar çakmaya başlar, "Buraya evimizi yapacağız." der. Ailenin küçük



Ve artık bir hayaletsin.

kızı da sabah uyandığında, henüz herkes uyurken bir kağıt parçasına bir şeyler karalayarak (ne yazdığını görmeyiz) bunu evin yapılacağı alandaki bir taşın altına saklar. Kızın bu hareketi C'nin eşi M'yi hatırlatır bize. M de küçüklüğünden beri birçok ev değiştirmiştir ailesiyle ve taşınmadan önce ufak bir kağıda, o an içinde bulunduğu ruh halini anlatan çeşitli şairlere ait şiirler yazarak eve saklamayı alışkanlık haline getirmiştir; daha filmin başında bize bu alışkanlığını anlatır M, “Çocukken sürekli taşınıp dururduk. Bir kağıda bir şeyler yazıp iyice kıvrıp katlayarak farklı farklı yerlere saklardım. Olurda tekrar geri dönersem bir parçam beni beklemiş olurdu.” der C'ye, henüz hayattayken, yazdığı satırları da “Eski şarkılar ve şiirler sadece. O evde otururken unutmak istemediğim şeyler veya evin sevdiğim yanları.” diyerek açıklar M. Nitekim C öldükten bir süre sonra M yaşadıkları evden taşınır ve taşınmadan önce yine bir kağıt parçasına birkaç satır yazar ve salonun kapısının pervazındaki bir çatlağa sokar onu. M evi terk ettikten sonra C'nin hayaleti parmaklarıyla çatlağı büyütüp almaya çalışır, ama başaramaz. Bir yandan M'nin bir gün eve geri döneceğini umut ederek beklemeye başlayan C, diğer taraftan çatlağı büyütüp kağıdı almaya çalışır. Tekrar, tekrar, tekrar... ve bu eylem onun bekleme eylemini besleyen umudu olur.

Diğer taraftan C'nin 1800'lerde gördüğü küçük kız, taşın altına o küçük notu yerleştirdikten sonra bir Kızılderili saldırısında ailesiyle birlikte ölür. Aslında başta M'nin atalarından biri sandığımız küçük kız bu noktadan sonra M'nin eski

yaşamlarından birine dönüşür ya da M onun bir reenkarnasyonuna. Hayalet hikayesinin yanına, yine metafizik dünyanın bir parçası olan reenkarnasyonu da ekler böylece yönetmen. Ayrıca C'nin hem evine hem de M'ye bağlılığındaki sebeplerden birini de öğreniriz böylece; evinin doğumuna şahit olduğu kadar, karısının da ölümüne ve doğumuna şahit olmuştur aslında. 1800'lerden itibaren o boş arazi parçası üzerinde kendi evinin inşa edilmesine ve zaman içinde gelişimine tanık olur C. Sonra bir gün bakar ki, eve taşınan yeni çift aslında M ve C'dir. Bu noktadan sonra da C o evdeki kendi yaşamına şahit olur. Filmin başında duyulan seslerin ve ışıkların müsebbibi aslında C'dir, yine kendisidir. Bir süre sonra kendi ölümüne şahit olur; ancak artık aynı evin içerisinde birbirini göremeyen iki hayalet vardır. C'nin bekleyişi böylece bir kısır döngü, çıkmaz içerisine girer; ama bunu sadece biz fark edebiliriz. Takip eden sahne M'nin notu kapı pervazına sokup evi terk ettiği sahnedir. Ardından bakakalır C'nin hayaleti, ama diğer hayalet C. onun döneceğine dair tüm umutları beslemektedir içinde. Sonra eski hayalet kapı pervazına gider ve M.'nin yerleştirdiği notu çıkarıp, okur. Okumasıyla birlikte hayaletten geriye çarşafı kalır sadece; C tamamen yok olur. Çünkü nottaki yazıyı okumasıyla birlikte umutları da tükenmiştir. Zamansız bir varoluş içinde de olsa, artık M'nin dönmeyeceğini anlamıştır.

Yönetmen bize notta ne yazdığını göstermez, ancak film içerisinde çeşitli şekillerde M ve C'nin okuduğu kitapları gösterir. Bunlardan bir tanesi **Virginia Woolf**'un *Perili Ev* (A Haunted House) isimli kitabıdır, hatta bir sahnede M bu kitabı okumaktadır. Aslında bu kitap filmin alt yapısını oluşturur ve filmin başındaki epigraf da bu kitaptandır; “Gece ne zaman uyanırsan, hep bir kapı kapanır oluyor.” Evet, yönetmen notta ne yazdığını göstermese de, C. hayalete dönüştükten sonra bir kızgınlık anında raftaki kitapları hareket ettirir; M düşen kitapları toplarken yine bu kitap karşısına çıkar ve açılan sayfayı okur¹: “ ‘Burada yatmıştık’

¹ Raftaki kitaplardan isimleri okunabilenler: 1. *Contact* / Mesaj, **Carl Sagan** (Aynı isimle sinemaya da aktarıldı); 2. *Exploration & Empire*, **William H. Goetzmann** 3. *The Death Of Ivan Ilyich* / İvan İlyich'in Ölümü, **Tolstoy**; 4. *The Reader* / Okuyucu, **Bernard Schlink** (Aynı isimle sinemaya da aktarıldı); 5. *The Haunted House and The Other Stories*, **Virginia Woolf**; 6. **Truman Capote** (yazarın sadece adı görünüyordu, kitabının adı kadraj dışında kalıyor); 7. *The Fifth Child* / Beşinci Çocuk, **Doris Lessing**; 8. *The Adventures of Huckleberry Finn* / Huckleberry Finn'in Maceraları, **Mark Twain**; 9. *Love In The Time of Cholera* / Kolera Günlerinde Aşk, **Gabriel Garcia Marquez** (Aynı isimle sinemaya da aktarıldı); 10. *Room* / Oda, **Emma Donoghue** (Aynı isimle sinemaya da aktarıldı); 11. **Nietzsche** (Yazarın bir kaç kitabı görünüyor ama isimleri okunamıyor); 12. *Dubliners* / Dublinliler, **James Joyce**; 13. *Eichmann in Jerusalem*, **Hannah Arendt**; 14. *Leaving Cheyenne*, **Larry Murtry** (1974'te Lovin' Molly adıyla sinemaya uyarlandı.); 15. *Fountainhead* / Hayatın Kaynağı, **Ayn**

dedi kadın...”, “terk etti, kadını terk etti...”, “senin hazinen...” satırları akar ekranda. M.’nin o küçük nota yazdığı satırlar da bu sayfadandır işte, tam olarak bilemesek de kelimeleri yönetmen bunun için filme kaynaklık eden hikayeyi de okumamızı istemekte ve kelimelerin seçimini bize bırakmaktadır.

Uzun uzun sedyede yatan C’yi seyrettiğimiz morgdaki sahne dışında, C öldükten sonra M’nin evin mutfağında yere oturup turta yediği 8 dakikalık sessiz sahne de bize devamında gelecek şeyi merak ettirmesiyle ‘umudu’ aşılacaktır. Çünkü bu sahne M’nin en umutsuz olduğu andır ve yediği turtanın lokmaları ağzında büyürken, geçmeyen dakikalar da bizim ruhumuzda aynı etkiyi yaratarak sonrası için bir umut beslememize sebep olmaktadır. Aslında ‘ev’ mitolojideki Pandora’nın Kutusu ve C de Pandora’nın kutunun içine kapattığı umuttur. M’nin, geride C’nin hayaletini bırakarak evi terk etmesi Pandora’nın kutu içerisine umudu kapatmasıyla aynıdır. Geride kalan C beslediği umutla, bizim nezdimizde umudun simgesine dönüşür. Filmdeki bir diğer önemli nokta da, C intihar etmek üzere gökdelenin çatısına çıktığında karşısında beliren şehir manzarasıdır. Burada tam C’nin karşısındaki bol neon ışıklı gökdelenin çatısında yine neon lambalarından oluşturulmuş dev bir göz vardır. Tam karşısından C’ye bakan bu göz, antik Mısır uygarlığından beri bilinen Tanrı’nın Gözü’nün sembolüdür. Adeta zamanın ötesinden C’nin yokluktaki varlığını gözlemektedir. Bu gözün diğer bir benzerliği de *Yüzüklerin Efendisi* üçlemesindeki kötülük kaynağı Sauron’dur. Bu benzetmeyle de C’nin yaşadığı dünyanın masumiyetini kaybetmesiyle birlikte hızla değişerek, Sauron’un kontrolündeki Orta Dünya’nın vahşiliğine büründüğü vurgulanmaktadır.

Filmin kitaplarla ilişkisi sadece **Woolf**’un kitabıyla sınırlı değildir. Karakterlerine M ve C gibi harflerden oluşan birer isim veren yönetmen bunu yaparken hiç şüphesiz isimleri kısaltmıştır. Burada M, yine C’nin düşürdüğü kitaplar arasında yer alan ve *Lovin’ Molly* adıyla sinemaya da aktarılan *Leaving Cheyenne* romanının kadın kahramanı Molly’nin adına gönderme yapmaktadır. Rastlantıya bakın ki **Zucker**’ın *Hayalet*’indeki baş kadın kahramanın adı da Molly’dir. C ise, yine rafta

Rand; 16. *The Lonely African*, **Colin Turnbull** 17. *Barrel Fever*, **David Sedaris**; 18. *Age of Iron* / Demir Çağı, **J. M. Coetzee**; 19. *Jitterbug Perfume* / Parfümün Dansı, **Tom Robbins**; 20. **Thomas Mann** (yazarın sadece adı görünüyor, kitabının adı okunamıyor); 21. *Notes from Underground & The Grand Inquisitor* / Yeraltından Notlar ve Büyük Engizisyoncu, **Dostoyevksi**; 22. *A Farewell to Arms* / Silahlara Veda, **Hemingway**; 23. *Nineteen Eighty-Four* / 1984, **George Orwell**; 24. *The Night Listener*, **Armistead Maupin** (Aynı isimle -Gecenin Sesi- sinemaya da aktarıldı).



Kadim “Tanrı’nın Gözü”yle bakışan C.

Contact isimli romanıyla yer alan ve insanlığa zamanın ve uzayın sırlarını açıkladığı *Cosmos* belgeselini hazırlayan **Carl Sagan**’a bir gönderme olmalıdır (Buradaki C’lerin anlamlı uyumu da gözden kaçmamalı: Carl/Contact/Cosmos). Sonuçta hayalet C de bizi zamanda ve uzayda sonsuz bir yolculuğa çıkarıyor, umudun peşinde. Diğer taraftan C ve M harfleri, bu karakterleri canlandıran oyuncuların isimleriyle de uyumludur; C’yi canlandıran **Casey Affleck**’in adının baş harfi C; M’yi canlandıran Rooney Mara’nın da soyadının baş harfi M’dir.

Bir Hayalet Hikayesi ağır temposu, seyrek diyalogları ve uzun sahneleriyle herkese hitap etmeyen ama kesinlikle izlenmesi gereken, hatta türü içerisinde başyapıt sayılabilecek bir film. Daha doğrusu, umuda dair hem bir hayaletin iç çekişleri hem de bir insanlık durumu.

Bitirirken, hem filmin başındaki **Virginia Woolf**’tan alıntılanarak yapılan epigrafi hem de filmin hikayesini tamamlayan **Mereke Morten Andersen**’in *Zaman Okyanusu* isimli romanının açılış paragrafını buraya eklemek istiyorum;

Evlerin içinde kımıldayan bir şey var. Yaz akşamı aydınlık ve kuru, yukarı kalkmış kollarla dolu, birileri oturuyor, sonra yeniden ayağa kalkıyorlar, birileri başını pencereye çeviriyor. Canlılar, başka hiçbir şey bilmiyorlar, dizlerini büküyor, esniyorlar, başka bir odaya gidip kapıyı arkalarından kapatıyorlar. Veya bir dolabı açıyor, küçük bir tıkırtı çıkarıyor, karar değiştirip kapatıyorlar, arkalarını dönüp başka bir şey yapmak istiyorlar.

Bu sadece, *Bir Hayalet Hikayesi* mi diye sormak düşer bize de en sonunda!

WONG KAR-WAI YAPBOZUNUN *CHUNGKING EXPRESS* PARÇASI

Süheyla Tolunay İşlek

Kendi içinde parçalı bir yapıya sahip olsa da bütününe baktığımızda birbirine bir yapbozun parçaları gibi bağlı olan **Wong Kar-wai** filmleri Hong Kong sinemasında özel bir yere sahip. 1980 ve 90'ların politik belirsizlik ortamında yılda ortalama 200 filmin çekildiği Hong Kong'ta **Wong Kar-wai** filmleri sanat filmi statüsünde kabul edilen ilk filmlerden. **Thompson** ve **Bordwell**, *As Tears Go By* (1998) ve *Days of Being Wild* (1990) filmlerinin Hong Kong sinemasında mihenk taşı olarak kabul edildiğini çünkü hiçbir Hong Kong filminin bu iki film kadar cesur ve psikolojik olarak derin olmadığını söyler.¹

Wong Kar-wai'nin özgün sinematik dilini irdelemeden önce filmlerinin yaslandığı tarihi ve politik arka plana baktığımızda odak noktamız Hong Kong'un siyasi ve idari yapısı olacaktır. Kaldı ki **Kar-wai**'nin de mensubu olduğu "Hong Kong İkinci Yeni Dalga Yönetmenleri"nin en önemli özelliği sanatsal özgünlüğün yanı sıra siyasi ve sosyal konulara da değinmeleridir. 1842 yılında Nanking Antlaşması'yla Çinlilerden İngilizlere geçen Hong Kong, 1997 yılına kadar 155 yıl İngiliz sömürgesinde kalır. 1997 sonrası ise Çin Halk Cumhuriyeti'ne bağlı 'Özel Yönetim Bölgesi' statüsü kazanır ve "bir ülke iki sistem prensibi" ile yönetilmeye başlar. Aslen Çinli olup, Hong Kong'a beş yaşında ailesiyle birlikte taşınan **Kar-wai** için Hong Kong özel bir önem taşır ve birçok filmine hem mekansal hem de mecazi açıdan fon olur. Filmlerdeki birbirine teğet geçen ama genelde birbirinden bağımsız ilerleyen ikili hikayeler adeta Hong Kong'un politik-idari metaforu olarak görev yapar.

¹ Kristin Thompson & David Bordwell (2003). Film History. New York: McGraw-Hill, s. 658

Halkının iradesi ve söz hakkı dışında gerçekleşen siyasi ve idari süreçler açısından bakıldığında Hong Kong ile **Kar-wai**'nin, kaderleri genelde başkalarına bağlı karakterlerinin yaşadığı süreçlerle benzerlik gösterir. Yönetmen, bütün filmlerinde Hong Kong'un ikili yapısı ile karakterlerin yaşadığı ikilemler arasında paralellikler kurar. Geçmişini unutamayan, geleceğe başlayamayan yalnız karakterlerin melankolik ve tedirgin ruh halleri dinamik ve kapitalist Hong Kong'un görünmeyen yüzüdür sanki.

Kararsız ve arafta kalmış karakterler için Hong Kong hep geri dönülmek istenen evdir çoğu zaman. **Chungking Express**'de Faye, hep hayalini kurduğu California'ya gittikten sonra yine Hong Kong'a döner. **As Tears Go By**'da mafya ilişkilerine bulaşmış kardeşler bir türlü Hong Kong'dan ayrılmak istemezler. **Days of Being Wild**'da Hong Kong'da okuyup mezun olduktan sonra bir ofis işi bulmuş arkadaşına gıpta eden genç bir kadın şehirde tutunmaya çalışır. **Happy Together**'da ise Arjantin'e giden çiftin amacı bir süre sonra Hong Kong'a dönebilmek olur. **In the Mood for Love**'da Hong Kong'daki Şanghay diasporası konu edilirken aşkın en güzel sahnelerine Hong Kong sokakları tanık olur. **Fallen Angels**'ta ise bütünsellikten ziyade bölük pörçük Hong Kong şehir panoramaları bizi tıpkı bir *flaneur* gibi Hong Kong gece hayatında dolaştırır.



Filmlerin biçimsel özelliklerine baktığımızda **Kar-wai**'nin kendine özgü mizansen, kurgu, sinematografi ve ses kullanımı olduğunu görürüz. Zira **Kar-wai**, filmlerinde klasik anlatıdan özellikle kaçınarak daha ilk filmi **As Tears Go By** ile kendine has zaman-mekan kullanımı oluşturmuş *auteur* bir yönetmendir.

Hong Kong sokaklarının neon ışıklı, kalabalık caddeleri, birçok filmde asıl mekandır. Parçalı bir zaman-mekan algısı oluşturmayı seven yönetmen bütün filmlerinde zamanla ilgili oyunlar oynar. İzleyiciye zaman atlamaları aracılığıyla zamanın varlığını, geçiciliğini hissettirmeye çalışır. Aşk tanımını bile zaman üzerinden yapan **Kar-wai 2046**'da şöyle demektedir: “Aşk, bir zamanlamanın tanımıdır. Er ya da geç doğru insanla karşılaşmak değildir.” Mekan değişmezken karakterlerin kostümlerinin değişikliği vasıtasıyla zamanın geçtiğini ve aslında sanılanın aksine zaman ve mekanın birbirinden kolaylıkla ayrılabilceğini anlatır.

Wong Kar-wai, bütün filmlerinde dramatik bir olay örgüsü örmektense “an”lara odaklanır. Hayatın aslında an’lardan ibaret olduğunu söylercesine filmlerini bol miktarda “dondurulmuş kareler” ve yavaş çekimlerle bezer. El kamerası ile gezdirdiği sokakları ve takip ettiği karakterleri ani bir kesmeyle izleyiciden kopartarak onlara bir film izledikleri gerçeğini hatırlatmayı ve onları öyküden kopartmayı sever. İkinci filminden beri sinematograf **Christopher Doyle** ile çalışmakta, her karesi durdurulup dakikalarca izlenecek kompozisyonlar yaratmaktadır. Renklerle anlam yaratmayı seven yönetmen aşkı kırmızıyla, yalnızlık anlarını yeşille, aşk acısı çekmeyi sarı ile, geçmişle yüzleşip sükunet kazanmış olmayı ise genelde mavi tonlarıyla anlatır. Bölünmüş ekran (split screen) ile ayrı dünyaların insanlarını ayırır, kadraj içi kadraj ile karakterlerin sıkışmışlıklarını anlatır. Hatta Hong Kong bile bir karakter gibi kadraja sıkıştırılır. Hayal dünyaları ile gerçeklik arasında kalmış karakterlerin aynadaki yansımalarla gösterilmesi bütün filmlerinde görülen bir kullanımdır.



Bütün filmlerinde yoğun bir oranda film müziği, atmosfer sesi ve dış ses kullanımı vardır. Diegetik-olmayan ses olarak müziğin hiç susmadığı **Kar-wai** sinemasında dış sesler de yönetmenin vazgeçmediği anlatım unsurlarındandır. Dış sesler bazen “karakter dış-sesi” olarak karakterlerin kendi duygu dünyalarını anlatırken bazen de sembolik olarak “her şeye kadir dış ses” (omnipotent voice-over) olarak geleceği bilen bir anlatıcı görevi üstlenir, tıpkı Faye'nin altı saat sonra başka bir adama aşık olacağını söyleyen ses gibi.

Kar-wai sinemasına anlatısal açıdan bakıldığında ise karakterler ve hikaye evreninde bir devamlılık olduğunu görmek mümkündür. Örneğin *Fallen Angels*, konserve ananas yiyen karakteri anlatması nedeniyle *Chungking Express*'in devamı olarak kabul edilebilir. 2046'da ise *In the Mood for Love* filmindeki hüznü bir aşk hikayesinin kahramanlarından olan bir yazarın geçmişine takılıp kalması konu edilir. Tıpkı ikili bir yapıya sahip Hong Kong gibi karakterler de geçmiş ve gelecek arasında ikiye bölünmüş ve kararsızlardır.

Wong Kar-wai için olay örgüsü ikincil bir önem taşısa da karakterlerin içsel yolculukları, geçmişle yüzleşme *auteur* yönetmenin dert edindiği konulardandır. Hong Kong'un siyasi yapısına daimi bir göndermeyi karakterleri üzerinden yapan yönetmen, geleceğin ancak geçmişle yüzleşildiğinde geleceğini söyler. Bu yüzleşmeyi başaramayan karakterler ise hep geçmişte takılı kalırlar. *Happy Together*'da ve *Chungking Express*'te ana karakter (Tony Leung Chiu Wai) sevdiği kişiyi özgür bırakır, çünkü bilir ki her kahraman kendi yolculuğunda geçeceği nehirleri geçmeli, ödenecek bedelleri ödemeli ve sonunda kararlarını özgürce verebilmelidir. Hong Kong'lular geçmişte sömürülmüş, kendi ülkelerinde “Köpekler ve Çinliler giremez” tabelalarına maruz kalmış, kendi fikirleri sorulmadan kentleri bir gecede anavatan Çin'e iade edilmiş, kendi kaderlerini tayin edememiş ve Çin tarafından siyaset yapmalarının tüm kanalları kapatılmıştır. **Kar-wai** de adeta bir film karakteri gibi çektiği, sokaklarında gezdirdiği 90'ların Hong Kong'unun kendi politik geleceğine kendisinin özgür iradesiyle karar vermesi gerektiği inancını adeta filmleri aracılığıyla dile getirir.

***Chungking Express*: “Bir ülke, iki sistem” alegorisi olarak “bir film, iki hikaye”**

Yönetmenin *Ashes of Time*'in (1994) yorgunluğunu atmak için çektiğini söylediği ve çekimlerini üç ayda tamamladığı *Chungking Express*, filmografisinde

bir kırılma noktası oluşturmakta. Aşkı, aşk acısını birbirinden çok farklı yaşayan iki polisin, sevgililerinden ayrıldıktan sonraki süreçlerini anlatan bir aşk filmi **Chungking Express** aslında. Ancak iki hikaye, kurgusal olarak adeta iki apayrı filmin uç uca eklememesini içeren bir yapıya sahip. Film bu yapısı ile adeta Hong Kong'un "bir ülke iki sistem prensibi"nin alegorisi gibi. Bu nedenle yönetmenin hem önceki hem de bu filmde sonra çekeceği filmlerinden farklı. Sanatın gücünü, farklı bakış açıları ortaya atması, sorgulatması, tek taraflı bakıştan ziyade zıtlıkları göstermesinden aldığını düşünüyorsak, **Chungking Express** tam da bunu başaran bir film. Zira yönetmen, film bitiminde hikayelerin niçin böyle bağımsız aktarıldığını sorgulatıyor izleyiciye. İzleyiciyi düşündürten bu iki hikayeli kurgusundan başka hiçbir bir sinemasal yol, Hong Kong'un ikili yapısının yanı sıra iki polisin aşka ve hayata bakış farklılıklarını belki de daha iyi anlatamazdı. Diğer birçok filmde olduğu gibi bu filmin de arka planını Hong Kong oluştursa da iki hikayedeki Hong Kong temsili birbirinin tam zıttı.

Filmin proloğu (ön sözü) tekinsiz bir müzik eşliğinde hızlı kaydırmalı çekimlerle ve *in-medias-res* olarak başlar. Nerede olduğumuza dair bir ipucu vermeyen el kamerası adeta bir kara film karakteri gibi giyinmiş güneş gözlüklü, pardösülü, sarı peruklu bir kadını takip eder. Kadının çevresindeki insan kalabalığı ise oldukça hızlı, bulanık ve parçalı bir kurgu ile gösterilir. Ani kesmeleri ve hızlı kurgusu ile bu açılış sekansı, baktığımız şeylerin ne olduğunu tam da anlamadığımız bir takım imgeler topluluğu göstererek nüfus yoğunluğu olarak dünyanın dördüncü yoğun şehri olan Hong Kong'u tasvir eder adeta.



Bu açılış sekansından sonra karanlık ve yağmurlu gökyüzünü büyük ölçüde kapatan çatılar alt açılı ile gösterilirken bir dış ses filmin evrenine dair açıklamalar yapmaya başlar. Filmin ilk hikayesi, 223 numaralı polisin, *femme fatale* görünümlü sarı peruklu kadınla çarpışmasının ardından 57 saat sonra bu kadına aşık olacağını söylemesiyle başlar. İkinci hikaye de yine 223 numaralı polisin, bu sefer Faye'nin başka bir polise 6 saat sonra aşık olacağını söylemesi ile başlasa da bu anlatı benzerliği dışında iki hikaye arasında başka hiçbir benzerlik yoktur. Örneğin yönetmen, ilk hikayede Hong Kong'un hızlı temposunu izleyiciye aktarmak için hızlandırılmış çekimi tercih ederken kapitalist ekonomik işleyişin kaosunu anlatmak için de sarsıntılı el kamerası kullanır. İkinci hikayede mekan yine Hong Kong olsa da çekimler daha durağan, mekanlar daha naif ve tehlikeden uzaktır. İlk polisi bir kovalamacada kesmeli kurguyla tanıtan yönetmen, ikinci polisi kaydırmalı çekimle sakince not alırken ve her zamanki şef salatasını sipariş verirken tanıtır. İlk hikayede neredeyse hiç gün ışığı görmezken ikinci hikayede öğle vakti güneşli Hong Kong sokaklarını izleme şansına sahip oluruz. Dekor öğesi olarak küçük büfe, fast food yiyecekler her iki filmde de ortak olsa da ilk filmde türlü kıyafet ve oyuncaklara saklanan uyuşturucu ve silah asıl dekor öğeleri iken ikinci hikayede peçeteye yazılmış uçak biletleri, ağlayan bezler ve bir zayıflayıp bir şişmanlayan sabunlar dekor öğeleri olarak tercih edilir.



Mizansen öğelerinden kostüm, karakterler kadar karakter değişimleri hakkında da bilgi vermekte. Örneğin mafya bağlantılı kişileri kovalayan birinci polis film

boyunca üniformasızken, yalnızca bir deftere not alırken veya salata yerken gördüğümüz ikinci polis filmin son sekansına kadar hep üniformalıdır. Ancak filmin sonunda ikinci polis ve Faye birbirleri için değişip dönüşürken kostümleri de değişir. Faye artık üniformalı bir hostes iken, ikinci polis ise sivil giyinmiş bir büfe sahibi. Her ikisinin de kostümü onlara biçilmiş kaftan gibi durmasa da aşkları için değişimi kabullendiklerini gösterir.

İlk hikaye *syuzhet* süresi olarak ikinciden kısa olmakla beraber yönetmen kasıtlı olarak zamanı kısa kısa, kopuk kopuk ilerleterek onu hissetmemizi sağlıyor. İkinci hikayede ise zaman California Dreamin' şarkısı ve kendini belli etmeyen bir kurgu ile akıp gidiyor. **Kar-wai**, neden-sonuç ilişkisini büyük ölçüde dışlayan zaman-mekan kurgusunu filmde çokça kullanır. Bu filmde de zaman atlamaları ve parçalı zaman-mekan kullanımı, anlatımda belirsizlik veya yabancılaşma etkisi yaratmaktan ziyade karakterlerin çeşitli "an"larının görselleştirilme çabasına yönelik. **Chriptopher Doyle** ve **Wai Keung Lau**'nun sinematografisi ve diegetik olmayan müzik kullanımı da bu "an"ların duygusal yoğunluğunu izleyiciye geçirmeyi amaçlar. Dondurulmuş kare kullanımı ise karakterlerin duygu durumlarını izleyicinin zihnine kazımak için yönetmenin kullanmayı tercih ettiği anlatım yöntemlerinden.

Mizansen öğelerinden son kullanma tarihinin bitmesine az kalmış konserve ananaslar sembolik olarak İngiliz sömürgesi statüsünün geçerliliğinin bitimine 3 yıl kalmış bir Hong Kong'u temsil eder. Filmde her şeyin bir son kullanma tarihinin olduğu iması üzerinden sömürge bölge olmaktan çıkmaya umutla bakılır. Filmdeki hikayelerin farklılıklarına rağmen her ikisinin de sonunun umutla bitmesi, yönetmenin 1994 yılındaki umudunu yansıtır adeta. Eski ilişkilerinin yasını tutup sorgulamalarını yaparak yeni ilişkilere yelken açan karakterler de, son kullanma tarihli konserveler kadar sembolik ve Hong Kong kadar dönüşüme karardır.

UNAGI / THE EEL

SHOHEI IMAMURA'DAN BİR YILAN BALIĞININ METAMORFOZİK ÖYKÜSÜ

Ekin Eren

Halüsinatif bir kıskançlık içinde sıkışan beyin kıvrımlarının, işin içinden çıkamayınca yılan balığı gibi düzleşerek hayata tutunması... “Ama neden yılan balığı?” diye soranlara, “Çünkü beni dinliyor, duymak istemediğim şeyler söylemiyor” diyor (bu yeni beyin). Delilik sonucu gelen metamorfoz, her zaman **Gregor Samsa**’ninki gibi olmuyor. Kendisiyle savaştan kışkanç bir mizantropun başarılı dönüşümüne bakalım.

Çok çalışan ve tek eğlencesi balık tutmak olan **Takuro Yamashita**, filmin başında, evine varmak için her gün olduğu gibi dik yokuşunu çıkıyor. Yokuş, “Evinize gitmek ne kadar zor, Bay Yamashita! Gitmeseniz mi?” der gibi; sorun göstergesi. Neyse, birazdan aşağıya doğru bisikletiyle kuş gibi süzülecek zaten.



Eve erken dönerek baskın yapan Takuro, kıskançlıktan delirip, aldatan karısını öldürüyor. Tokyo'nun Wakaba'sında, 1988 yazında. “Yılan balığı müziği”, katliam sahnesinden başlayarak onun ruh halinin bozulduğu durumlarda filme dahil oluyor.

1996'da hapisten erken tahliye ediliyor. Şartlı tahliye memuru gibi, gardiyanlar da babacan; beyninizi (pardon!), “Yılan balığınızı unuttunuz, poşete oksijen bastım; gün boyu size yeter.” diyerek hapishaneden yolculuyorlar onu. Takuro da balığın şartlı tahliye memuru oluyor, ne şartla bırakacak bakalım.



Hapishanenin izleri üzerinde, ancak hem zamansız bir ölümü, hem de yeni bir başlangıcı simgeleyen sakuralar onu beklemekte. O hapisteyken ölen annesinin bıraktıklarıyla, Tokyo'ya bağlı Sawara'da -Sahra gibi boş bir yer- yıkılacak gibi duran ıssız bir binada berber dükkanı açıyor, sessizce yılan balığına burayı sevdiğini söylüyor.

İssız dükkanın önünden bir kadın geçiyor ve kırmızı elbisesi, kanla giydirdiği karısını hatırlatıyor Takuro'ya. Romantik mor çiçekler yerleştirilen sahneyle, dönüşüm başlıyor. Balığına yem aramaya giderken, aynı kadını, karısını en son gördüğü haldeki gibi, sazların arasında bilinçsiz yatarken buluyor. Keiko, “yanlış aşk” sonucu intihar etmiş olsa da, kendisini kurtararak güven veren bu kişinin hayatına giriyor, berber çırağı olarak işe başlıyor.

Sawara'ya gelir gelmez şartlı tahliye memuru Nakajima'nın tanıştırdığı zoraki arkadaşı Takada ile, hapisten önceki hayatında yaptığı gibi, gece balık avlamaya gidiyor berber. Ondan yılan balıklarının hayat döngüsünü öğrenince çok etkileniyor; meğer yılan balıkları Atlas Okyanusu'nu aşıp üreyecekleri Meksika sahiline gitmek için çok uzun bir göçe başlarmış, yeni doğanlarsa ebeveynlerinin geldiği yer her neresiyse, o ülkeye dönmek için geriye göç edermiş. Gel gör ki bu fahri yılan balığı biyoloğu, zıpkınla bir tanesini avlayıp kanlar içinde kıvrılırken bırakınca, Takuro dehşete düşüyor, kabuslar görüyor ve gecenin belgesel

tadındaki büyü bozuluyor. Sonunda bu görüntü, onu yeniden kendi karın ağrısına düşürüyor, çünkü o da bir yılan balığı (aslında yalnız olmak istiyor, ama insanlar hep peşinde).



Balıklara bile kıyamıyor, katil olduğuna inanmazdık; görmeseydik. Delilik ve cinayetin ardından tek dostu olan yılan balığından sonra ilk kez Masaki adlı meczuba yakınlık duymaya başlıyor Takuro, çünkü o da insanlarla arkadaş olmaktan, onlarla uğraşmaktan korkan alt türden geliyor, bir çeşit mizantrop. Biri yılan balığıyla, diğeri uzaylılarla arkadaş; iki benzer kaçış.

Öğrendiğime göre, yılan balıkları büyük göçe başlayabilmek için metamorfoz geçirirmiş. Bir ay sonra çırağı ile mutlu mesut dükkanını işlettiğini gördüğümüz yılların mizantropu, balık babası Yamashita, arkadaşlarıyla mutlu görünüyor; metamorfozuna başlamış gibi. Keiko da mutlu, o kadar ki “Bu mu intihar etmiş?” diyoruz. Dükkanda çocuklar, gençler bile var; berber herkesin buluşma noktası olmuş. Tek sıkıntıları Keiko ile haklarında başlayan dedikodular.

Takuro’nun mektup halüsinasyonu akvaryum ortamında devam ediyor, harika sahneler. Akvaryuma dalıyor sanrısında. Akvaryumun içinde bir mektup olsa alamaz mıydın, a Takuro? Bir yandan da yeni çevresinde katil olduğunun öğrenilmesinden korkuyor, ağırlıklı da kendisine özel ilgi gösteren Keiko tarafından. Nakajima’nın aynı zamanda rahip olduğunu ve sohbet havasındaki dualarla ona yol gösterdiğini görüyoruz.

Derken Keiko’nun “yanlış aşk”ı Dojima çıkageliyor. Keiko’nun deli annesi, kaçışını flamenkoda bulmuş “Akita’nın Karmen’i” de gelince, kızın düzelmeye başlayan hayatı tekrar bozuluyor; intihara meylinin nedenlerini görmüş oluyoruz. Takiben Takuro’yu hapishaneden tanıyan Takasaki mahallenin çöpçüsü olarak hayatlarına musallat oluyor ve berberin özenle gizlediği suç dosyasını Keiko’ya

anlatıyor. Ama Keiko seviyor, farketmez katil matil. İkisinin de kaçtıkları geçmişleri berbere ve kabuslarına gelmiş oluyor, ne çok ortak yanları var. Ayrıca Takuro yılan balığı ile konuşarak veya balık tutarak; Keiko çamaşır yıkayarak terapi oluyor.

Takuro deşifre olduğunu anlayınca, karanlık yanını, arka planda kendisine eşlik eden aydınlatmanın her gerçekte bir karartılması eşliğinde Keiko'ya açıklıyor ve haliyle, Tokyo'da acil bir işi çıkan kızın, kendisinden kaçtığını düşünüyor.



“Ben hapishanedekinden farklı biri değilim!” diyor kendi kendine Takuro; metamorfoz henüz gerçekleşmedi. Yine balığa çıkıyor Takada ile ve arkadaşlıkları “teknede itiraf” mertebesine varıyor, ancak itirafın büyüğünü evde yine yılan balığına yapıyor; polis sorgusundaki o sorular aklına takılıyor ve zihninde bir aksiyon yaratıyor: “Mektuba ne oldu? Kim yazdı? Attım mı? Ne zaman? Nerede?”

Mektubu aramak için yine akvaryuma dalsa da, yılan balığı olmuş beyni boyunca koşursa da, zahiri mektubu tutamadığını filmin bu en özel sahnesiyle görüyoruz. “Ama belki... gerçekten öyle bir mektup yoktu...”



Sonrasında Takasaki çıkageliyor ve gece gece çıkardığı laf kavgasında, Keiko'nun hamile olduğunu söylüyor, iş boğuşmaya varınca yılan balığı yere düşüyor, belli ki gidici bu hayvan. Tüm bu karmaşanın sonunda bu sefer Takasaki

“yılan balığı müziği” eşliğinde içini döküyor ve aslında Masaki gibi delimtrak olduğu için, Takuro onun da zararsız olduğunu anlıyor. Keiko’dan kaçıışı da, onun aslında kürtaj olamayacak kadar hamile ve hayatta kaybetmiş biri olduğunu öğrenince sonlanıyor; üstün değil, eşit görünce.

Ertesi gün de Dojima gelip Keiko’yu tartaklıyor, Takuro’nun şartlı tahliyesini tehlikeye sokan, ancak ülkemiz şartlarında gayet zarif kalan bir mahalle kavgası başlıyor böylece. Dojima’nın Mercedesli sarsak korumalarına karşı Takuro’nun her biri ayrı gedikli arkadaşları -özellikle aşağıda görülen fevri Takada- berberin şartlı tahliyesini kurtarmak için, onun yerine kavgaya girişince, yılan balığı “tek dost olma” vasfını kaybediyor. Bu arada Takada Dojima’yı pek orantılı, pek güldürüşlü dövüyor. Ayrıca kavgayı ayırmaya sadece bir polisin gelmesi de filmdeki hoş unsurlardan biri.



Kavgada haksızlığa ve hakarete maruz kalan Keiko ise, berberliğini konuşturarak usturayı Dojima’ya sallıyor, başaramasa da yeni düzeni getiriyor. Bıraktığı yerden Takuro devam edecekken, doğru arkadaş seçimi, eski mizantropun şartlı tahliyesini kurtarıyor. Bir yılan balığı yapabilir miydi hiç bunları? Takuro bu arada babası belirsiz bebeği sahipleniyor. Japonya’nın kavgaları depremleri gibi değil; düşük şiddette ve uzun sürüyor dedirten sekansta, Keiko’nun sakar eliyle başından yaralanan Takuro bir yana, düşen yılan balığı bir yana dağılıyor. Keiko’nun bu darbesiyle, arkadaşları yerden alıp kurtarmaya çalışsa da yılan balığı ve müziği Takuro’nun beyninden atılıyor; yerine bebek konuluyor.

Mizantropumuzun tutunduğu dal, ince uzun bu omurgalıya benzese de, kendisiyle barıştıranın, yılan balığı gibi babası belirsiz bir bebek olduğunu görüyoruz. “Sonunda senin gibi oldum; bilinmeyen bir babaya ait bir çocuk

büyüteceğim.” sözü, Takuro’nun, bu balıklar gibi metamorfozunu tamamladığını anlatıyor. Şimdi Meksika’ya değil, hapisaneyeye doğru göç vaktidir; ama bu çetin balıklar gibi, evine geri dönecektir.

Finalde kızı ve bebeği kazanan Takuro, balığını şartsız tahliye ediyor, beyni tazelenmiş; mektup falan olmadığını anlıyor. Keiko da benzemekten korktuğu annesiyle içten içe barışıyor; gördüğü zulümden kurtuluşundaki özgürlüğü, annesinden kalacağını sandığı delilik yerine, onun bıraktığı flamenko dansı ile ilan ediyor. Son çekimde kayığın içindeki beyaz kimonolu gelin Keiko. Mizantrop ehlileştirildi, hamile kız evlendirildi; deli ve intiharcı toplumla barıştırıldı. 3 (deli), 2 (intihar), 1 (cinayet), THE END (mutlu)...

KORKU SİNEMASI, İKİ METİN, BİR KARŞILAŞTIRMA

Sertaç Koyuncu

Bu metin karşılaştırması, *Horror And The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection* (Creed, 1986) ile *Her Body, Himself: Gender In The Slasher Film* (Clover, 1987) metinleri üzerinden ilerleyerek, korku sinemasının karakterizasyonu üzerinde durmayı, türe özgü kodlamaların doğasını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

İki metin arasında zaman dizinsel olarak önde gelen **Barbara Creed**'in *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection* metni, tamamen **Julia Kristeva**'nın 1980 tarihli *Powers of Horror* (Korkunun Güçleri) metni üzerinden ilerler. **Kristeva**, *abjection* (kaynak metnin çevirisinde *iğrençlik* olarak, **Richard Kearney**'in *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar* metninin çevirisinde *mecis* olarak Türkçeleştirilmiştir) formları olarak Paganizm, Yahudilik ve Hıristiyanlık tabularını ve kirlilik-arınma ritüellerini ele alır. Dini anlamda iğrenilen ortakları cinsel ahlaksızlık ve sapkınlık, fiziksel deformasyon, çürüme ve ölüm, insan kurban etme, cinayet, ceset, bedensel artıklar, ensest ve feminen beden olarak ifade eder. **Creed** ise tüm bunların korku filmlerinin tamamında görünür olduklarını, bu tür filmlerin *abjection*'in etkileyici ve baştan çıkarıcı görünümünü inşa ettiğini ve bununla yüzleştiğini iddia eder.

Kristeva'ya göre *abject*, sembolik düzene ve paternal (babaya ait) yasaya uyum sağlayan öznelğin inşasında vazgeçilmezdir. Çünkü bir yandan hayatı tehdit ederken, öte yandan onu tanımlar ve öznenin sembolik düzen ile ilişkisinde kendine uygun yeri edinmesini sağlar. Simgesel düzen içinde iğrenç (*abject*) olarak tanımlanan şey, insan öznesini 1) sınır kavramı ile (*the border*) ve 2) anne-çocuk bağı ile ilişkisine göre yapılandırır. **Kristeva** *abject*'in maternal (anaya ait) otoriteye ait alanda bulunduğunu ve paternal yasayı tehdit ettiğini iddia eder.

Ona göre anaya ait beden çelişen arzuların alanıdır ve çocuğun simgesel düzene adım atması için annenin kendisinin *abject* hale gelmesi gerekir. Dışkılamanın, adet görmenin, hiçbir bedensel salgının iğrenç olarak tanımlanmadığı maternal evrende bebek ve anne arasındaki bağ utanmanın olmadığı bir evrene aittir. Paternal düzen ise iğrençliği, dolayısıyla utanç duygusunu tanımlayarak evrenini inşa eder.

Creed, **Kristeva**'nın edebiyat analizlerine uyguladığı bu psikanalitik perspektifin korku filmleri ile bağdaştığı noktaları ortaya çıkarır. Buna göre:

1) Korku filmleri iğrençliğin işleyişi açısından hem sapkınlıktan zevk alma hem de iğrenç olanı ortaya çıkarma ve onu defetme arzusunu içerir. Bu konuda izleyicilerin korku filmi izleme deneyimlerini ve bu filmler hakkında sarf ettikleri bir cümleyi işaret eder: “*It scared the shit out of me!*” (“Ödüm bokuma karıştı!” şeklinde Türkçeleştirilebilir. Bu, iğrenç olanın korkunç olanla ilişkisini ve bu deneyimden alınan zevkin heyecanla dışavurumunu içeren bir örnek cümledir.)

2) Korku anlatıları **Kristeva**'nın *abject*'i öznenen ayıran *sınır* kavramının görünür olduğu ikilikleri içerir: insan- yaratık, normal-doğaüstü, normal cinsel arzu-anormal cinsel arzu, uygun cinsel roller-uygunsuz cinsel roller gibi... **Creed** son olarak **Kristeva**'nın teorisi ile korku sinemasının bağlantısını kurar ki: *Monstrous-feminine* (Canavarsı-feminen).

3) Korku filmleri de anaya ait (maternal) figürü *abject* olarak yapılandırır. **Carrie** (**Brian de Palma**, 1976) ve **The Exorcist** (**William Friedkin**, 1973) filmlerindeki adet görme metaforunu işaret eden yazar, erginliğe geçişin ve maternal olana adım atışın bu filmlerde iğrenç olarak yapılandığını vurgular. Ona göre korku sineması, esasen sembolik düzeni tehdit eden her şeyin, özellikle de annenin ve onun evreninin ifade ettiklerinin elekten geçirildiği ve sembolik yapılanmanın derinliklerinde arındırıldığı modern bir arınma ritüelidir.

İkinci metin olan **Carol J. Clover**'ın *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*, eğlence arayan bir grup genç kız ve erkeğin bir seri katil tarafından tek tek öldürüldüğü anlatı yapısını tekrar eden bir film furyası olan *slasher* filmlerini odak alır. Bu filmlerde herkes öldürüldüğünde daima geriye bir kız kalır ve bu kız seri katille son bir savaşa girerek onu mağlup eder. **Halloween** (**John Carpenter**, 1978) ile başladığı kabul edilen bu furya **Friday the 13th** (**Sean S. Cunningham**, 1980), **A Nightmare on Elm Street** (**Wes Craven**, 1984), **The Texas Chain Saw Massacre** (**Tobe Hooper**, 1974), **Scream** (**Wes Craven**, 1996), **I Know What**

You Did Last Summer (Jim Gillespie, 1997) gibi filmlerle izleyici kitlelerini kendine çekmeye devam etmiştir. Çoğu film eleştirmenine göre zor durumda, yarı çıplak, genç ve güzel kadınları vahşi biçimlerde öldürülürken gösteren bu filmler, cinayet sekanslarını POV (Point of View / Bakış Açısı) planlarıyla çekerek, çoğunlukla erkek olan izleyicileri katille özdeşleşmeye ve bundan zevk almaya zorlarlar. Ancak **Clover** bu yaklaşımları reddeder. Final Kızı (*Final Girl*) dediği sona kalan kızın, filmin sonuna doğru maskülen bir hale büründüğünü ve bu şekilde *slasher* alttürünün, 1) klasik anlatıda kendilerini kurtarma gücüne sahip erkeklerin yerine kadın formunu getirdiğini, 2) geleneksel filmlerin izleyiciye sundukları erkek bakışını (*male gaze*) -en azından finalde- kadının bakışına çevirdiğini, 3) Western anlatı formunun epik yasalarını kırarak şekilde, final kızını sembolik olarak fallikleştirerek korku ögesine dönüşen fallus eksikliğini kadın üzerinden giderdiğini iddia eder.

Bahsi geçen ilk metin (**Creed**) arzu, iğrençlik ve cinsellik üzerinden, daha çok psikanalitik bir okuma yaparken, ikinci metin (**Clover**) seyircilik, özdeşleşme, maskülen ve feminen kavramları üzerinden *slasher* filmlerinin sinematik aygıtı dönüştürdüğü noktalara odaklanır. Klasik bakış teorilerinde **Laura Mulvey** ve **Mary Ann Doane** gibi araştırmacıların iddia ettiği, kadın karakterin sorgulayan aktif bakışa sahip oluşunun (*active investigating gaze*) ancak kendi cezalandırılması ile eşzamanlı oluşabildiğidir. Ancak **Clover**, *slasher* filmlerinin anlatı yapılarında erkek bakışının kadın bakışına dönüştüğü bir ivme olduğunu ifade eder. Ona göre bu filmlerde erkek ya da kadın izleyicinin özdeşliği *crossgender*'dir. Erkek izleyicinin erkek katille özdeşleştiği başlangıçtaki hal, filmin ikinci yarısında Final Kızı'nın varlığıyla kadınla özdeşleşmeye dönüşür. **Clover**'a göre Final Kızı, oedipal durumların erkek vekilidir, homo-erotik bir dublördür; erkek izleyiciler onu kendi sadomazoşist fantezilerinin bir aracı olarak kullanır. Final Kızı, katilin kolunu keserek, onun göğsünde bıçakla bir delik açarak, hatta cinsel organını keserek fallus eksikliğini (*phallic lack*) kapatacak güce sahip olur. Onun elindeki bıçak, balta, dikiş iğnesi ve nice alet, anlatıdaki fallik eksikliği kendince yöntemlerle giderebilmesi için araçlardır.

Clover için kadın ya da erkek izleyici özdeşleşmesi herhangi bir fark yaratmaksızın geçerli olan şey: 1) Final Kızı'nın işkence edici tecrübelerle maruz kaldığı ve 2) aslen ve aktif olarak antagonisti yok edip kendini kurtardığıdır. Bu durum, *slasher* alttüründe klasik filmlere oranla biyolojik cinsiyet ve toplumsal

cinsiyet arasında düzensiz kombinasyonlar yapıldığını ve yine bu iki kategoride anlamsal gevşemelerin oluştuğunu ifade eder. Ve bunlar **Clover**'a göre *slasher* filmlerin, izleyiciyi kadın ile özdeşleşmeye davet eden ilk genre olduğunu kanıtlar.

Clover'ın metnindeki eleştirel yaklaşım **Kristeva**'da bulunmaz. **Creed**, **Kristeva**'nın teorisinin ataerkil kültürün temsillerine hiçbir eleştiri getirmediğini ifade eder ve bu teoride toplumsal cinsiyet açısından pek çok sorunun cevapsız bırakıldığının altını çizer. **Kristeva**'nın *abject* olan ile ilişkilendirdiği maternal perspektifte kadınlar, adet görme ritüellerinin kendilerine gayet negatif şekilde yansıdığı göz önüne alınırsa, bu arınma / kirlenme ritüelleri ile nasıl ilişki kurarlar? Belirli kültürel gruplardaki kadınlar, kendi doğurganlık fonksiyonlarını *abject* olarak yapılandıran tabular içinde kendilerini nasıl görürler? Kadının *abject* olduğu sosyal yapılanmaya nüfuz etmek mümkün müdür? Yoksa bu değiştirilemez midir? Toplumsalın devamlılığı kadının iğrençleştirilmesine (*abjection*) sıkı sıkıya bağlı mıdır? **Creed** bu soruların havada bırakıldığının altını çizdikten sonra, **Kristeva**'nın korku filmlerinde kadının konumuna uyarlanabilecek çok etkili bir hipotez sunduğunu ve araştırmacılara yeni kapılar açabilmek için bu metnin bir başlangıç noktası olabileceğini söyler. Dolayısıyla iki metin de toplumsal cinsiyet araştırmaları çerçevesinde kadının konumunun korku filmlerindeki aktif mevcudiyetinin altını çizer.

Üzerinde uzun uzadıya durulmamış olsa da iki metnin de sadomazoşizm kavramına dikkat çektiğinin altını çizmek gerekir. **Kristeva**, *abject* ve *abjection*'i “benim (*my*) cankurtaranlarım” olarak tanımlar. “Öznenin, *abject*'i dışlaması şarttır”. *Abject*, ‘ben’in (*I*) katlandığı bir acı çekiştir, muhteşem ve harap edicidir (**Kristeva** buna, çocukken sütün üstündeki tabakadan nefret edişini, ancak ailesinin onu tabakayı yutmaya zorlamasını örnek gösterir). Ancak eğer ‘*I*’ onu kabullenirse, ‘*me*’ imha olur -‘*ben*’ onu kabullenirsem, ‘*beni*’ imha eder.¹ Dolayısıyla *abject* ve *abjection* benim (*my*) cankurtaranlarımdır (Sütün üstündeki tabaka midemi kaldırır, ondan iğrenirim ve içime girdiği anda kusarım). Simgesel düzen (*paternal law* [paternal yasa]) babamın hesabına, benim iğrenç olanı ayırt etmemi sağlar. ‘*I*’ bunu babanın hesabına depozit eder, onu hayal edebilmek

¹ ‘*I*’ (*ben*) egoyu ve özneyi temsil eder, ‘*me/my*’ (*beni/bana*) ise egonun nesnel (*objective*) durumunu temsil eder.

adına ona katlanır. Bu, **Lacan**'ın *sapkınlığın* yeniden kavramsallaştırılması üzerine olan *Critique of Sadomasochism* metninde “*père-version*” dediği şeye karşılık gelir; buna göre sadomazoşizm yasanın bedeni değildir (*Body of Law*).²

Sanıldığına aksine babaya yönelme (*turning towards father*), *jouissance* ve zevk içinde olan bedenleri tanımlamamıza olanak verir. Babaya yönelme, işlerlikte olan yasanın bedenini (*Body of Law*) aşan potansiyel bir etiğin temelini oluşturur. Burada *abject* olanı tanımlayan paternal evrene dönüş, utancın kaynağına bakışa, sadomazoşizmin potansiyeline vurgu yapılmaktadır. Buna benzer bir şekilde **Clover** da **Kaja Silverman**'dan bir alıntı yaparak *slasher* izleyicisinin sadomazoşistik konumuna değinir. Bu filmlerde acı çeken kadın karakterleri izleyerek *sadistik* bir zevk aldığı söylenebilecek erkek izleyici, maskülen tavırlı ama kadın formundaki Final Kızı ile özdeşleştiği anda, karakterin başına gelenlerden *mazoşistik* bir zevk alır hale gelecektir. **Silverman**'a göre ise dikkatlerin üzerinde olduğu kişi her daim *kurban*dır -pasif pozisyonda bulunan figürdür- ve (erkek kadın fark etmeden) bu öznenin zapt edilmesiyle izleyici zevkinin yinelemesini deneyimler. “Sadistik bir bakış açısının büyüğü yalnızca ortaya çıkan mazoşistik öyküyü izlemek için en iyi bakış noktasını sunmasından kaynaklanır.” Bu durumda iki metine göre de korku filmleri -özel anlamda da *slasher* filmleri- özdeşleşme açısından sadomazoşist güdülerin gıdıklandığı bir izleme deneyimi sunmaktadırlar.

Son olarak, iki metin arasındaki önemli ortaklıklardan en dikkate değeri olan anne-oğul ilişkisi vurgusuna bakılabilir. **Clover** kişinin cinsel anlamda otonomi kazanması adına ailesini tekrar tekrar öldürmesi gerekliliğinin, katili erksiz kılan temel sebep olduğunu vurgular. Bunun -tüm zihni faaliyetin belli bir nesne üzerinde yoğunlaşması anlamına gelen- *cathexis* olduğunu söyler; bu durumda *cathexis*, katilin öfke ve koşulsuz bağlılık gösterdiği ailesidir. Final Kızı ise gün ışığının altında elinde bıçağıyla durduğunda, yetişkinlerin dünyasına ulaşmayı başarmış olur. Final Kızı bir zamanlar katilin olduğu haldedir; eğer kaybederse, katilin öz-cinselliği adına verdiği savaşta kaybetmiş haliyle bir olacaktır. **Texas Chasinsaw Massacre II**'de Leatherface'in gaddar babası “*Bir seçme şansın var oğlum,*” der, “*seks ya da testere; seksin ne olduğu hiç belli olmaz, ama testere—testere ailedir.*” Final Kızı, katilin deneyip de başaramadığı ebeveyn öldürmeyi,

² Lacan'ın sadomazoşizm tanımı, Frankfurt Okulu'nun sadomazoşizm tanımından—“kendilerini isteyerek sadistik kontrolün öznesi haline getiren kitleler”den farklıdır.

katilin vekili olarak başarır. **Creed** de anne ve çocuk arasındaki bağdan bahsederken *annenin*, çocuğun kendi alanından çıkıp simgesel düzene girmesi yolunda *abject* olduğu noktasına vurgu yapar. Maternal her şey, paternal düzende dengesizliğe yol açar. **Sarah Arnold**'a göre, anne, çocuğun üstüne kapanıp simgesel düzene adım atmasını engellerse, çocuğunu boğduğundan ötürü *Kötü Anne* haline gelir. Ama ters kutupta kalsa da, yani aşırı iyi ve korumacı olsa da yine çocuk üzerinde benzer etkileri olacağından *Kötü Anne*'ye dönüşebilir. Bu anlamda, *monstrous-feminine* aslında annelik ve anneliğe ait özellikleriyle (tabii ki *paternal yasa* ve *simgesel düzen* açısından) tehdit edicidir ve *abjection*'ın temel odaklarından birini oluşturur.

İki metinde de korku sinemasında kadının konumuna dair toplumsal cinsiyet açısından yenilikçi okumalar yapmıştır. Sonuç olarak, korku sineması, toplumsal cinsiyet açısından çözümler ve gevşemeler yaratma gibi devrimci bir potansiyele sahiptir denilebilir.

KAYNAKÇA

- Arnold, Sarah (2013) *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*. UK: Palgrave Macmillan, 2013.
- Clover, J. Carol (1987) "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film", *Horror: the Film Reader* içinde. London, USA, Canada: Routledge, 2002.
- Creed, Barbara (1986) "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection", *Horror: the Film Reader* içinde. London, USA, Canada: Routledge, 2002.
- Kearney, Richard (2003) *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar* (çev: Barış Özkul) İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Kristeva, Julia (1980) *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (çev: Nilgün Tural) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Tarr, Carrie (2010) "Mutilating and Mutilated Bodies: Women's Takes on 'Extreme' French Cinema", *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean* içinde. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

MÜNİR ÖZKUL

İlker Mutlu

Zaten aktör dediğin nedir ki?.. Oynarken varızdır, yok olunca da sesimiz o boş kubbeye, bir hoş sada (seda) olarak kalır... Olsa olsa eski program dergilerinde soluk birer hayal olur kalırız... Göroorum hepimiz gardroba koşmaya hazırlanıyorsunuz... Birazdan teatro bomboş kalacak... Ama teatro işte o zaman yaşamaya başlar... Çünkü Satenik'in bir şarkısı şu perdelerden birine takılı kalmıştır... Benim bir tiradım şu pervaza sinmiştir... Hiranuş'la Virjinya'nın bir diyalogu eski kostümlerin birinin yırtığına sığınmıştır... İşte bu hatıralar, o sessizlikte saklandıkları yerden çıkar, bir fısıltı halinde yine sahneye dökülürler... Artık kendimiz yoğuz... Seyircilerimiz de kalmadı... Ama repliklerimiz fısıldaşır dururlar sabaha kadar... Gün ağırır, temizleyiciler gelir, replikler yerlerine kaçıtır... Perde...

Münir Özkul'un Haldun Taner'in *Sersem Koca'nın Kurnaz Karısı* isimli oyununda seslendirdiği bu muhteşem tiradın Osmanlı döneminin meşhur tiyatrocularından **Tomas Fasulyeciyan**'a ait olduğu söylenir. **Tarık Buğra**'nın 1970'te yazdığı tarihi roman *İbiş'in Rüyası*, 1930'lu yıllarda İstanbul'da geleneksel tiyatro anlayışı ile oyunculuk yapmayı inatla sürdüren bir ortaoyuncunun çileli sanat hayatını ve fırtınalı aşkını anlatıyordu. Belki de İbiş'te **Buğra, Fasulyeciyan**'ı model almıştı. Yaşanan trajik olayları bir rüyaya benzeten, romandaki dönemde İbiş rolüyle ünlenmiş Nahit, nihayet uyanıyor ve gerçeklerle karşı karşıya kalıyordu.

Küçücük bir çocuktum TRT'de *İbiş'in Rüyası*'nı (**Sırrı Gültekin**, 1979) izlediğimde. Genelde komedi rollerini bildiğimiz, onlarla sevdiğimiz bir aktör olan **Özkul**'un dram yönünü görmek beni çok etkilemişti. Sonradan diziyi tekrar izlemek için arayıp durmuştum. Bugünlerde tek ümidim, TRT Arşiv'in bu diziyi de internete vermesi.

Çocukluğunuzun o saf, temiz dimağında kendi gerçeğinizi yaşarken, dünya sizin kafanızdakinden ibaret oluyor, başkası ne derse desin. Bu Yeşilçam'ın başarısı ebette, seyirci aktörleri oynadıkları rollerle kolayca özdeşleştirir, içine alır, aileden biri yapar. Ben de çocuk aklımla yıllarca, **Adile Naşit** ve **Münir Özkul**'u karı koca sanırdım. Gerçekten de Arzu Film, **Eğilmez**'in anlatı gücünün ve birbirinden özel senaristlerin, bugün Türkiye şartlarında bir araya getirmenin mümkün olmayacağı oyuncu kadrolarının sayesinde bizi farklı bir hipnozun içine atardı. Aile filmleri yapmak bir amaçtı firma için ve kullanılan kurgu çok da farklılık içermiyordu. **Hababam Sınıfı** serisi bile öyledir, bir aile filmi kalıbındadır: Kel Mahmut baba, Hafize Ana anne ve Hababam ekibi de çocuklardır. Bu durum açıkça vurgulanır filmlerde. Şimdi bugün o havayı yakalamak mümkün olmuyor. Denemeler oluyor belki, ama buharlaşıveriyor hemen. Bugün o güzel sanatçılardan geriye bir elin parmakları kadar kaldı ki onları da yeterince değerlendirebildiğimiz söylenemez. Onların en babalarından olan, halka mal olmuş filmlerinde de her zaman ailesini kanatları altına alıp, sarıp sarmalayan babayı canlandırmış **Münir Özkul** da gidiverdi işte...

Onu sadece bir komedyen olarak düşünmemek lazım. Yer aldığı komedilerde bile dozunda bir dram ile beslerdi oyununu. Arzu Film güldürülerinden önceki sanat hayatında ciddi rolleri de vardı. Örneğin, bugün kayıp bir film olan **Tuş / Bir Aşk Hikayesi** (**Şadan Kamil**, 1955), **Haldun Taner**'in bir öyküsünden çekilmişti ve güzel, tutkulu bir sevdayı anlatmaktaydı kaynaklara göre. Keza **Kalbimin Şarkısı** (**Lütfü Akad**, 1956) da sıkı bir melodramdı ve şansımıza bugün temiz bir kopyasına ulaşabiliyor.

15 Ağustos 1925 tarihinde İstanbul Bakırköy'de doğan **Özkul** küçük yaşlarda tiyatroya merak sardı. Bir paşa torunu için fazla içine kapanık bir çocuktuktu. Bu özelliğini yıllar sonra katıldığı televizyon programlarından görmek mümkün. Sahnelerde, beyazperdede devleşen oyuncu, birebir sohbette mahçuplaşıveriyor, heyecanlanıyordu. İstanbul Erkek Lisesi'nden mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nde ve Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde eğitimine devam etti. Mahçup çocukluğu ve gençliği boyunca kendini ancak karanlık sinema salonlarında ya da tiyatrodaki buluyordu. **İsmail Dümbüllü** hayranlığı da o yıllarda başlamıştı. Oyunculuk hayatı için ilk ışığı oradan alacaktı.

Eğitiminin tamamlayan **Özkul**, Bakırköy'de bulunan Halkevi'nde oyunculuga adım attı. İlk amatör sahne deneyimlerini burada gerçekleştirdi ve İstanbul Devlet

Tiyatrosu'nda bir süre oynadıktan sonra Ankara Devlet Tiyatrosu'na, oradan Ses Tiyatrosu'na, ardından da özel bir tiyatro olan Küçük Sahne'ye geçti. Burada yeteneği **Muhsin Ertuğrul**'un gözünden kaçmayan **Özku**, birçok başarılı oyunda yer aldı.

Tiyatro sahnelerinden film setlerine geçişi 50'li yılların başına denk düşüyor. 1950'de sinemada ilk rolünü **Üçüncü Selim'in Gözdesi**'nde (**Vedat Ar**) alıyor. Türk sinemasına damgasını vuran önemli karakter oyuncularına arasına girmesini sağlayacak sinema serüveni böylece başlamış oluyor. Sonrası 220 film, 20 tiyatro oyunu ve 10 dizilik bir maraton. **Hababam Sınıfı**'nın (**Eğilmez**, 1974) Mahmut Hoca'sı, **Bizim Aile**'nin (**Engin Orbey**, 1975) Yaşar Usta'sı, Adile Naşit'in can eşi, Türk filmlerinin vazgeçilmez babacan adamı, **Münir Özku**.

Sinema '50lerde tıpkı şimdi olduğu gibi yabancı sinemanın etkisindeydi. **Burhan Felek** o dönem Lorel-Hardi benzeri bir ikili yaratma fikriyle **Edi ile Büdü**'yü yazıyor ve **Özku** beyazperdede bu ikiliye **Vasfi Rıza Zobu** ile birlikte can veriyor. 1952'de **Şadan Kamil**'in iki filmlik bir seri olarak gösterime sunduğu yapım, seyirci tarafından hayli tutuluyor.

İpek Film yapımlarıyla ilk yıllar hep komedi filmlerindeki mimikleriyle dikkat çekiyor **Özku**. Ancak asıl başarıyı 70'lere gelindiğinde Arzu Film yapımı filmleriyle yakalayacak, hangi rolde arandığını öğrenecekti. Arzu Film'le tanışıklığı, yapımevinin kuruluş yılıyla eşdeğer neredeyse. 1964'te faaliyete geçen firmanın daha yedinci filminde, **Senede Bir Gün**'de (**Eğilmez**, 1965) rol alıyor sanatçı ve bu, uzun bir birlikteliğin başlangıcı oluyor. **Fakir Kızı Leyla** filminde (**Orhan Aksoy**, 1969) evin kahyası olarak rol alıp, ilgiyi en çok üzerine çekmeyi başaran karakterdi. Bu filmde sonra defalarca bu kalıpta roller alacaktı. Sinemada çok seviyecek, nerede yufka yürekli bir babaya ihtiyaç duyulsa akla ilk o gelecekti. O, asla kötü adam rollerinde olmayacaktı.

Sinemada gittikçe popülerleştiği günlerde dahi tiyatrodan vazgeçmeyen **Özku**, 1960'ta kendi tiyatrosu olan Bulvar Tiyatrosu'nu kurmuştu. Yıllar sonra 1978'de yeniden Şehir Tiyatroları'na dönecek, 1983'te ise Dormen Tiyatrosu'nda 1961'de kendi tiyatrosunda sahnelediği ve ilgi gören oyun **Generalin Aşkı** ile tekrar sahnede olacaktı. 1968'de Altan Karındaş Topluluğu'nda sahnelenen **Kanlı Nigar** oyunundaki performansıyla İlhan İskender Armağanı'na layık görüldü. İşte ödül aldığı **Kanlı Nigar** oyununun asıl ödülünü de hayranı olduğu, ona oyunculuk hevesini aşıl原因an **İsmail Dümbüllü**'den aldı. 1968'de Arena Tiyatrosu'nda bu oyunun prömiyerinde ona da, oyuncululuğuna da hayran kalan **Dümbüllü** uzun

süredir aradığı çırağını bulduğunu anlamıştı. **Özku**'a “*Sen kitaplı tiyatrodan geliyor olsan da yerine göre Pişekar, yerine göre Kavuklu olmayı başardın. Kavuk senin hakkın.*” diyerek, **Kel Hasan**'dan devraldığı ve Türk Tiyatrosu'nun sembolü olan kavuğu ona devretti.



1980'de **Ferhan Şensoy**'un Ortaoyuncular Topluluğu'na katılan **Özku**, sahnelere vedasını da bu topluluk bünyesinde gerçekleştirecekti.

Hababam Sınıfı çekildiğinde, Özel Çamlıca Lisesi'nin Müdür Yardımcısı Mahmut Hoca rolüyle oyunculuğunu konuşturmuştu. Bu film bir anda ulaştığı seyirci başarısıyla devam bölümlerinin önünü açtı. Mahmut Hoca, yukarıda dediğim gibi, sert müdür karakterinin altında, aslında o kurumun babasıydı. Bu kimlik ona yapışacaktı. İyi ki de öyle oldu. Arzu Film'in aile hikayelerinde **Adile Naşit** ile unutulmaz bir çift oldular. Bugün (istisnalar bence zorlamadır) ekran karşısında kanaldan kanala zaplarken ne zaman bu filmlerden biri çıksa takılıp kalmaz mıyız? Az sonra gelecek espriyi bin kere duymuş olmamıza rağmen, yine de keyifli bir gülümsemeye bir kere daha izlemez miyiz? Bu nostalji eleştirilecek bir şey belki, belki bir hastalık, ama “bizi biz yapan amansız sevdâ” aynı zamanda. **Mavi Boncuk** (Eğilmez, 1974), **Gülen Gözler** (Eğilmez, 1977), **Neşeli Günler** (Orhan Aksoy, 1978), bizim gönül dağarcığımızdaki karakter galerisine nicelerini sokmuştur ki sökmek ne mümkün.



1972'de bu tür sıcak yapımlardan olan *Sev Kardeşim*'deki oyunculuğuyla Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü, 1977'de *Bizim Aile* filmindeki Yaşar Usta rolüyle Azerbaycan Film Festivali'nde özel ödül kazandı. Bu filmdeki Yaşar Usta tiradı unutulmazlarımız arasına girdi, inanılmaz sevildi. Gözleriyle oynuyordu **Özkul** ve bize onur ne demektir, insan şerefi için neler yapardı, yapmalıydı, bunları anlatıyor ve her sahnesiyle bizi gülmekten yerlere yatıran filmin ters köşesi oluyordu bu sahne.

Yaptığı dört evlilikten ancak sonuncusunda mutluluğu bulabildi sanatçı. 1986 yılında yarı yaşındaki Umman Hanım'a aşık oldu ve ölümüne kadar bir arada kaldılar.

2003'te demans teşhisi konan **Özkul**, evine kapandı. Hastalığı hafızasını günden güne sildi. Arkadaşlarının öldüğünü bile bilmedi. Hasta, yatalak bir **Münir Özkul** gelmiyor değil mi gözünüzün önüne? Hani *Hababam Sınıfı*'nda kalp krizi geçirip, hastaneye düşer. Hababam Sınıfı sahte diplomalarla ziyaretine gidip, mutlu eder hocalarını. Pencereden sokağa bakar ve yüzlerce öğrenciyi görür, ona tempo tutan. Ölüp gittiği şu anda bile, hasta yatağından doğrulup, o pencereden bize el sallayacak gibidir zihnimizde. **Adile Naşit**'le gerçek karı-koca oldukları yanılsaması gibi...

Ekrana, perdeye fazlasıyla yakışan, güzel bir oyuncu daha terk-i diyar etti. Hababam Sınıfı ekibi için de ilginç anlamlı bir durum bu. Adeta sıraya girdiler cennetin kapısında ve bir tören havasında düzgün adım, bekçinin kapıyı onlara açmasını bekliyorlardı...



CARL TH. DREYER

Cem Kayalığıl

Carl Theodor Dreyer, bundan 50 yıl önce, 20 Mart 1968 günü maddi dünyayı terk edince, “Hoşça kalın!” dediği insanlık sadece önemli bir yönetmeni yitirmiş olmadı. Giden, sinema tarihinin ilk *auteur*’lerinden birisiydi; bunu rahatlıkla söyleyebiliriz ve özellikle belirtmeliyiz. Koşullar, onun kişilikli yapıtları arasına uzun süreler soktu: **Dreyer** kâh yapımcı bulamadı kâh yapımcılarla anlaşamadı. Her ikisinin ardındaki temel sebep ise filmlerine ilişkin her şeyde kendisinin tek söz sahibi olmakta diretmesiydi. Bedeli, 1928-1964 arasındaki 36 yılda altı üstü 5 konulu film çekebilmesi oldu (ve yapmayı çok istediği, İsa’yı konu edinecek o film de ancak senaryo düzeyinde kaldı). Bununla birlikte, bizzat bu inatçılığı sayesinde, filmleri kuşkuya yer bırakmaksızın birer “**Dreyer** filmi” olarak tarihe kaydedildi.

Danimarkalı yönetmen, Avrupa sinemasının erken zamanlarındaki veriminde önemli rol oynamış olan yapım şirketi Nordisk Film’de çalışmaya 1913’te başladı. Burada ilk başta ara yazıların düzenlemesini, sonra yazılı senaryoların kontrolünü ve bunun ardından da bazı filmlerin senaryo yazarlığını üstlendi. Nihayet *The President* (Præsidenten, 1919) ile yönetmenliğe adım attı; onu takip eden *Leaves From Satan’s Book*’un (Blade af Satans Bog, 1921) yapımı sırasındaki uyuşmazlıklar ise, onun yapımcılar dünyasıyla sürtüşmesinin miladı oldu. Nordisk Film’i terk ettiğini bildirdikten sonra 1928’e dek ülke ülke gezip çeşitli yapımcılarla çalışarak 6 sessiz daha çekme şansı buldu. Kaynaklara bakılırsa, kariyerinin bu ilk döneminde *Master of the House* (Duskalære din Hustru, 1925) sinematografisiyle öne çıkıyor. Tesadüf olmasa gerek: **Dreyer** ismini duyuran ve 1928’deki kritik filme giden yolu açan da bu film olacaktı.

Birçoklarına göre yönetmenin başyapıtı, ilgili herkese göre de sinema sanatının zirvesindeki klasiklerden olan *Jeanne d'Arc'ın Çilesi* (La Passion de Jeanne d'Arc)... Fransız film konsorsiyomu Soci t  G n rale de Films'in *Jeanne d'Arc* projesi; *Marie-Antoinette* ile *Catherine de Medici*'nin yanında, filmini yapması için *Dreyer*'e sunulan   nc  se enekti. *Dreyer* daha sonraki filmleri için de olacağı üzere, ele aldığı konuyu (bu örnekte: kişi olarak *Jeanne d'Arc*'ı ve onun yargılanma tutanaklarını) derinlemesine araştırdı. Film mekanlarının gerçekçi inşası için yapımcaya çok para harcattı, büyük zarara neden oldu; bunların sonucunda da sözleşmesi feshedildi.

Yapıtına baktığımızdaysa yönetmenin başarısı mutlaktır: Konusuna getirdiği yorumdaki cesaret ve sergilediği sinemasal yetkinlikle *Dreyer*, *Jeanne d'Arc*'ın suretinde, zamana aşkın bir iradeye işaret eder.



Fransa'nın, bu tarihi karakterin kahramanlığını kimlik kurucu bir öge olarak kullandığı yeni tarihselliğinde, *Jeanne d'Arc*'ın bedensel ızdırabının insaniliğini vurgulamaktan kaçınmaz — ama bunu acıklı bir ağıta da dönüştürmez.  zg rce, dünyevi deneyime yabancılaştırıcı bir görsellik yaratır. Görürüz: Kübist estetiğin

Sovyet montaj anlayışıyla alaşımı, çapraşık ve sarsıcı, arkaik ve her zamanın ilerisindedir. İzler ve duyumsarız: **Jeanne d'Arc** bir süre için kendisinden yana şüpheyeye düşer, ama ne zaman ki inancının büyüklüğünden korkmaz, kendi kaderiyle buluşur.

Bu, yani *kaderde yazılmış rolün üstlenilmesi* (ya da, nadiren, kaderin ağırlığının altında kalınması), **Dreyer** dramasının imzası olarak görülebilir. **Jeanne d'Arc'ın Çilesi** ve sonrasında yaptığı dört filmde de yönetmen, dünyevilikte deneyimlenemeyen, aşkın bir gücü tanımanın (özellikle “sayma” anlamıyla tanımanın) ve bildirmenin ardında gibidir. Karakterleri, bedensel varoluşun sınırlarından içeri nüfuz edebilen bu güç ile, dünyevi ve/veya sosyal bir temas kuramamanın çatışmasını yaşarlar ve bunu bir *sınav* olarak deneyimlerler; asıl gerçeğe aralarında inanç bağıını kurmanın yolunu gördüklerindeyse buna bilinçlice onay verirler. İrili ufaklı şaşkınlık vesileleri, aşkınlık katının yerküredeki yansuları, akisleridir. Bunların esasıysa, *zorunlu kalındığından* kabullenilecek veya istemeye istemeye *razı gelinecek* bir gerçek değildir: Ona *içtenlikle* ikna olunmalıdır, tinsel huzura böylelikle kavuşulacaktır. Ya da, nadiren, karakterler (**Vampir**'deki kötücül varlıklar, **Gazap Günü**'nün Absalon'u ve **Gertrud**'da Gertrud'a aşık olanlar) durumu kavrayamayacak gibilerse, aslında nelere sebep olduklarından habersizlerse, safdışı bırakılma ve ölüm onların nihai sonu olur.

1932 tarihli **Vampir** (Vampyr), filmi başrolde oynaması karşılığında finanse eden **Baron Nicolas de Gunzburg**'un bireysel yapımcılığında çekildi. **Dreyer**'in bu ilk sesli filmi, düzayak çağrışımlarına karşın, **George Melford** ve **Tod Browning**'in yönettiği, ikisi de 1931 yapımı olan filmlerin komşuluğundaki üçüncü bir **Dracula** yorumu değildir. İşin aslı, fantastikle veya korku türüyle de ilgisi yoktur; ama, bugün izlendiğinde bile, *tekinsiz* olarak nitelendirilmeyi baştan sona hak eder. Işık-gölge-pusluluk oyunlarının bundaki görsel etkisi büyüktür büyük olmasına, ama bunların ötesinde anlatısal ve çerçevesel gerekçelendirmenin (dramatik ve mizansenik motivasyonun) yokluğudur bizi rahatsız eden: İzlediğimiz genç adamla tam bir yakınlaşma kurulacak gibi olduğu hemen her durumda, onunla özdeşleşmemizin potansiyeli inkar edilir ve yanlıştır (kamera onun bakış açısını yansıtmaz –ama yine de *bir şeyin* bakış açısını kuruyor gibidir – o şey nedir, o şey filmin dünyasında nerededir – o şey yoksa filmin dünyasında değil midir?).



Hatta sonlara doğru bu karakterin gidişata katkısı hepten küçültülür. Bu arada tehdit ve tehlike çok büyük oranda kurgu dışında bırakılır (kötü şeyler oluyordur da ne-nasıl oluyordur, gösterilmez). Çözümü, başta yan karakter olduğunu varsaydığımız birisinin getirmesine koşut olarak, anlayamadığımız (çünkü filme alınmayan) birtakım güçler kötülere cezalarını vermekte, iyileri kurtarmaktadır. İşin özeti, yavanlığa düşme pahasına, şu şekilde çıkartılabilir: Orada, filmin gerçekliğinde, *çok acayip* şeyler dönmektedir.

Hızlı bir zaman atlamasıyla buradan 1966'ya gidip, **Dreyer**'in *Cahiers du Cinema in English*'teki şu sözlerine bakalım: "Bir gün Danimarkalı bir eleştirmen bana şöyle dedi: 'En azından altı filminizin üslup bakımından birbirinden tamamen farklı olduğu izlenimine kapıldım.' Bu beni etkiledi, çünkü bu gerçekten yapmaya çalıştığım şeydi: Tek bir filme has, o film için anlamı olacak bir üslup bulmak." (Aktaran: **Schrader**, yazımın sonunda andığım kitabının Türkçe çevirisinde, s. 119) Yönetmenin bahsettiği çabasını, *Jeanne d'Arc* ile *Vampir*'i karşılaştırarak düşündüğümüzde apaçık görüyoruz; yaptığı biçimsel seçimleri, her bir film metnine özgü kurucu öğeler olarak tasarlamış olduğunu anlıyoruz. Bu herhalde **Dreyer**'e ilişkin en çarpıcı şeye işaret eder (en başta

yaptığım vurguyu da hatırlatarak): Filmsel özgünlüğü (her bir filmin biricikliğini) daha o yıllarda bile dert edinmiş olması ve bunu yönetmen kişiliğinin tanımlayıcısı yapması.

Bunu daha geniş bir bağlamda da görmeli: 1920'ler ve 1930'larda, evrensel bir sinema dilinin olgunlaştığı, ABD çıkışlı devamlılık kurgusunun norm statüsü edindiği yıllarda ürün veren birçok yönetmen için temel sorunsal; metinlerin, seyircinin yeni yeni alışmaya başladığı *sinemasal anlatı tarzına* nasıl yedirileceği idi. **Dreyer** bu tarihsel bağlamın iki boyutuyla da zıtlaşıyordu: Göstere göstere *devamsızlık* kurgusunu benimsiyor (birinci boyut), bunu da ayırksı olmak veya yenilikçi addedilmek için yapmıyordu. (Bunların bedelinin yapımcı bulamamak olduğunu unutmamalıyım. *Auteur*'leşmenin oturmadığı yıllardan bahsediyoruz: Eleştirmen övgüsü almanın bugünkünden bile önemsiz olduğu zamanlardan.) Dönemiyle bağdaşmayan tavrının gerekçesi (ikinci boyut), film metni dediğimiz şeyi *filme öncül* olarak görmemesiydi. "Şunu nasıl filmleştiririm?" sorusunu sorarken *filmleştirmeyi* teknik bir kayıt ve sergileme icrasından fazla bir şey olarak yorumluyor, film mecrasına içkin ve özgü anlam katlarını yokluyordu. Bu bakımdan **Dreyer**'in ilk *auteur*'lerden olduğunu saptarken, aklımıza sadece kendisinin filmleri üzerindeki bütüncül hakimiyeti gelmesin. Ben **Dreyer**'in hem *ilklerden oluşunu* hem de çağdaşlarının arasından sıyrılma şeklini, hakimiyetine eş derecede önemsiyorum.

Böyle dedikten sonraysa, o eleştirmenin sözünü ettiği ve **Dreyer**'in de benimsiyor görüldüğü *üslupçu olmayış* halinin tartımını hassaslaştırmayı istiyorum. Doğrudur: Üslup cinsinden bakıldığında *Jeanne d'Arc* ile *Vampir* birbirine uzak düşer; dahası, sonraki üç filmde de hepten başka bir film yapma tarzı veya tarzları güdülüyor gibidir. *Vampir* ile ardılı *Gazap Günü* (Vredens Dag / Day of Wrath, 1943) arasında geçen uzun zamanda (11 yıl) yönetmen, adeta bütünüyle deri değiştirmeyi beklemiştir. Çekim ve sahne süreleri uzamış, tempo düşmüş, kamera ehlileştirilmiş, karakterlerin ayak bastığı dünya biraz daha olağanlaşmıştır. Ayrıca, mizansene verilen ağırlık ve oyuncular arasındaki etkileşimin vurgulanması yüzünden yapıta, filme alınmış bir teatrallik hakim gibidir. Retrospektif bakıldığında yönetmenin *Gazap Günü*'yle birlikte keskin bir viraj aldığı önyargısını destekleyecek başka göstergeler de vardır: Bu filmden sonra **Dreyer**'in biçimsel sorunsallarından birisi, *sanki*, bu üslup değişikliğinin

görünümüne iyice, sere serpe dikkat çekmektir. Öyle ki 12 yıl sonraki **Söz** (Ordet / The Word, 1955) ve son filmi **Gertrud**'da (1964) **Dreyer**, adım adım, yavaşlar... durağanlaşır..... sinemasal..... değerleri..... yok sayar..... diyebilir miyiz? Bu kadarı tamamen yanlış değilse bile abartılıdır, filmografisinin özellikle belirtilmesi gereken geniş zamanlı tutarlılığını silikleştirir.



Hikayesi aslında şu şekilde yazılabilir: **Dreyer** film yönetmenliğini her zaman birincil olarak *mizansen yönetimi* olarak ele aldı. Filmsel çerçeveyi, sınırlarının tarifi ve içeriğindeki öğeler ve hareketliliğiyle, en özel anlam birimi olarak tasarladı (bu husustaki titizliği meşhurdur). Yaratmak istediği anlam dünyasının temeliniyse insanlığın edebi ve teatral birikimine özellikle dayandırdı. **Bordwell**

onun sinemayı, edebiyatın ve tiyatronun devamında, temel insani durumu yansıtmak yönünden onlardan ayrılığı olmayan bir sanat olarak gördüğünü yazar. Nitekim filmlerinden edindiğim izlenime göre **Dreyer** tarihselliği geniş dilimlerle düşünme eğilimindeydi. Film mecrasının gündelik ve eğlencelik amaçlar için harcanmasındaki tehlikeyi erken bir zamanda fark edebildi ve sinema sanatının kendine özgü olanaklarını, *onu edebiyat ve tiyatrodan koparmak için değil*, bu sanatların insanı çıkardıkları düzleme yeni yollardan varmak için kullandı. Kameranın, *ayrıcalıklı konumdaki edilgin öykü kaydedicisi* olarak kullanımından kaçınması, ondaki potansiyeli ayırt etmesinden ötürü olduğu kadar seyirciyi mecrağa yabancılaştırma isteğinden de ileri geliyordu. Görsel akıştaki tempoyu yavaşlatmak ve dramatik durağanlığı benimsemek bu yöneliminden doğan tercihlerdi, **Gazap Günü**'nden itibaren uygulamaya koyacağı yeni yabancılaştırma olanaklarıydı. Ama **Dreyer** bunlarla birlikte şuna da dikkat çekiyordu: Yavaşlık ve durağanlık, seyir deneyiminin sınırlılığını ve dünyeviliğini vurgulamaya da yarar; bunun ötesine ilişkin olaraksa -filmlerindeki karakterlerin yaptıkları gibi- bir inanç sınavından geçmek gerekir. Böylece **Dreyer**'in sanatının kurucu motifi olarak *aşkınlığı* hatırlayıp üslup bahsini tamamlayabiliriz. Yönetmenin herhangi iki filmi arasında sahiden ihmal edilemez üslup farkları varsa da bunlar, filmografisini kuşatan yalın, *dönemi için yenilikçi ama insanlık için kadim* bir arayışın uygulamalarının ve görünümünün düzeyindedir.

Gazap Günü'nde ve sonrasında mekan olarak *eve* (bunun varyantı olarak da -ev içi olmak zorunda olmayan- oda ve salonlara) **Dreyer** sinemasında özgül bir önem atfedilir. Bunun dış hatlarını çıkarmak için iki şeyi anabiliriz: Mekansal kapalılık ile bedensel sınırlılık arasındaki -yalnızca görsel olmayan- analogik bağıntıyı ve evdeki çatışmaların, insanın yakın çevresiyle olan sosyal uyumunu örneklendirişini (bununsa dünyevi bir sınav oluşunu). Gerek düz gerekse metaforik anlamlarıyla bir **Dreyer** evine girdiğimizde, mizansende görünüm bulan soyut düzlemin tanımlayıcı kavramları; aile (kurumu), görgü, kan bağı, evlilik bağı, gençlik-yaşlılık zıtlığı, eskinin karşısında yeni, ve aşktır. Bunların yanında, o evlere aşkın olarak bir de, elbette (önemsiz **Gertrud** istisnasının bozamayacağı önemli bir kaide olarak), *doğüstü* vardır: **Gazap Günü**'nde *can alıcılık* üzerinden işlenen cadılık söylemi, **Söz**'deyse *can vericilik* ile eşleştirilen mucize vaadi.



Doğaüstü *Gazap Günü*'nde, evcil varoluş üzerine *yansıdığı* kadarıyla bırakılır. Absalon'un sonunu getirenin ne olduğundan yana bir belirsizlik vardır: Failin Anne olduğu (hiç olmazsa seyirci açısından) açıktır da bu, Anne'in aşk'ının dile gelmesiyle mi yoksa onda cadılığın vücut bulmasıyla mı olmuştur? Martin kritikmiş gibi görünen soruyu Anne'e sorar: "Ölüm çağırma gücün mü var?" Anne "Seni seviyorum, tek suçum bu." karşılığını verir; biraz sonrasında da "Bu günahı birlikte işledik." diye ekleyecektir. Anne, Martin'e aşık oluşunu kendi kaderi olarak bilip kabullenmiştir; ama sahiden de ikisinin kaderi bir mi çizilmiştir? Bunun cevabını **Dreyer**'in kamerası çok net bir şekilde verir. Cadılık ise *herhalde* (en azından anlatısal açıdan bakıldığında) muhtemel olmak ama müphem de kalmak zorundadır.

Söz ise, "Başlangıçta söz vardı"daki söz'ün *film oluşu* olup, kesinlikle *kesinliğe* ilişkindir. Doğaüstünün, Borgenlerin ev hayatına olan müdahalesi öylesine doğrudan, belirgin ve sürprizsizdir ki çift anlamlılığa ve kuşkunun stilizasyonuna hiç yer bırakmaz. Ingen'e son kez veda etmeyi düşünerek toplananlar, onun küçük kızı için "Anlamıyor, henüz çok genç... Ama biz de anlamıyoruz." derler. Oysa varlığa ilişkin soru, bir anlama değil inanma sorusudur. Böyle olduğu içindir ki

Johannes'e (yaşanılan dünyaya yabancı kalan, kulağa sıkıcı ve anlamsız gelen sözlerin hatibi olan kardeşe) içtenlikle kulak vermek, yani ikircimsiz, tam ve mutlak bir inanç, çatışmanın son bulup bütüncül huzurun tesisi için yeterlidir.



Söz'deki görsel sadelik, tekil bir anlama odaklanmış olmanın kararlılığına dayanır. Ben bunu, zanaatini böyle bir damıtıma varmak için inşa etmiş bir sinemacının sözünün billurlaşması olarak yorumluyorum: İlla kullanacaksak “başyapıt” sıfatı en çok *Söz*'e yakışır; 1955'teki Altın Ayı ödülü de bu tek filmde ziyade 35 yılı kat etmiş bir filmografinin bütünüdür.

Ama, bitmedi, bir de *Gertrud* vardır! 18 Aralık 1964 günü Paris'teki prömiyerinde yuhalanmış olan filmin, *Dreyer* filmografisinin son halkası olmasına insan hayıflanıyor. Hayır, ben bunu filmin aslında iyi olduğunu veya *Dreyer*'in bu noktadan sonra yapabileceklerinin işaretini barındırdığını düşündüğümde değil; en sona gelmeden *önceki* bir durağı temsil etseydi, onu, hakkında pek bir şey yazmadan geçiştirebileceğim için söylüyorum! Aslında filmin, *Dreyer*'in bulunduğu bir gösteriminde ayakta alkışlandığı vakidir ve sevenlerinin sayısının yıllar geçtikçe arttığından da bahsedilir. Yine de, neyse ki, *Gertrud*'un, çok özel bir yönetmenin yaptığı *sahiden* kötü bir film olduğunu söyleyenlerin ayıplanmadığı bir zemin oluşmuş gibidir. Yüzyıl başında yazılmış ve yaşını belli eden bir tiyatro oyunundan uyarlanan filmin *akmayışına*

dayanabilirsek, aşkı bulamamış olduğu saptamasıyla yaşayan Gertrud'un üç erkeği kendisinden mahrum bırakışını izleriz.

Dreyer'in kadın karakterlerinin tipik olarak cidden zorlu bağlamlarda mücadele vermeleri doğal olarak dikkat çekmiştir: Bu kadınlar erkekler tarafından yargılanırlar, işkence görürler, yakılırlar; lanetlidirler, lanetlenirler, anlaşılmayıp yalnız bırakılmanın ceremesini çekerler ve mutsuzdurlar. **Dreyer** sineması bundan dolayı feminist okumalara, kolaylıkla tahmin edilebilecek başka gerekçelerle de teolojik yorum ve değerlendirmelere açık olmuştur. Yönetmen üzerine eğilen yazılı (İngilizce) literatür tarandığında göze ilk çarpan, bu iki alanda yayınlanmış makalelerdir. Daha geniş ölçekte bakıldığında ise *Carl Th. Dreyer – The Man and His Work* internet sitesi ([bağlantı için tıklayın](#)), kapsamı geniş bir temel kaynak işlevi görebilir. Ayrıca **David Bordwell**'in *The Films of Carl-Theodor Dreyer* kitabıyla (University of California Press, 1981) **Paul Schrader**'in *Transcendental Style in Film*'inde (Da Capo Press, 1972) yönetmene ayrılan bölüm, anılmayı ve tartışılmayı hak eden yorumlar barındırır. **Bordwell**'in çalışması, formalist çözümlmeye yabancı okur için yılgnlık verici olma ihtimaline karşın ve biraz da yazarın gençlik döneminin acemiliklerini barındırmakla birlikte, seyir deneyimini zenginleştirmekten yana garantilidir. **Schrader**'in kitabınaysa, *Sinemada Aşkın Üslup* adıyla ve Kemal Çelik'in çevirisiyle Türkçede henüz kavuşmuş bulunuyoruz (İnsan Yayınları, 2017). Bu kitabın bir incelemesine ve Türkçe çevirisinin eleştirisine Sekans'ın bu sayısında yer veriyoruz.

Bitirirken, **Dreyer**'in anısına yalın bir yargıda bulunmak için şunu diyelim: *Onunkisi, berrak bir inancın gösterişsiz sinemasıdır.*



NEVINOST BEZ ZASTITE
INNOCENCE UNPROTECTED

**DUSAN MAKAVEJEV ELİYLE YENİDEN HAYAT
BULAN BİR FİLM:
KORUNAKSIZ MASUMİYET**

Gökhan Erklıç

Dusan Makavejev (1932) 1942 yılından kalma bir filmi yeniden tasarlar, düzenler ve eklemelerle zenginleştirir, filmik bir reenkarnasyonla ona yeni bir hayat sunar: 1968 doğumlu *Nevinost Bez Zastite* filmi yeniden perdeler düşer. Bu türden tuhaf işlerin kendisine her daim pek bir yakıştığı **Makavejev**, bir bakarsınız *organizmanın sırları* ile ilgilenir, bir bakarsınız *şeker film* üretimine geçer ve hatta *santral operatörü* kesmeyince **Sonia Henie** ile takıldığı bile görülür.

.....

Senaryo: Dragoljub Aleksic (1942), Dusan Makavejev & Branko Vucicevic (1968)

Görüntü Yönetmeni: Branko Perak

Kameraman: Stevan Miskovic (1942)

Kurgu: Ivanka Vukasovic

Müzik: Vojislav Kostic

Oyuncular: Dragoljub Aleksic, Ana Milosavljevic, Ivan Zivkovic, Pera Milosavljevic, Bratoljub Gligorijevic, Vera Jovanovic-Segvic

.....

Belgrad kenti İkinci Büyük Savaş sırasında Alman ordusu tarafından işgal edilir. **Makavejev**'in çocukluk kahramanlarından biri olan akrobat **Dragoljub Aleksic** (1900-1985) o ağır koşullar altında, Aleksic hakkında bir Aleksic filmi olan *Korunaksız Masumiyet*'i (Nevinost Bez Zastite, 1942) gerçekleştirir. Yugoslav sinemasının bu ilk sesli filmi, savaş yıllarının bir cilvesi midir, yoksa otoritelerin yalancı körlüğü müdür bilinmez, derin bir unutulmuşluğa terk edilir.

Savaş sonrasında, filmin Nazi işgali altında yapılmasından huylanan adli makamlarca sorgulanan **Aleksic**, anlamsız suçlamalardan aklanır. Film ise uzun yıllar boyunca unutulmuşluğa terk edilir.



Makavejev yıllar sonra duruma el koyarak, bu şanssız filme işgal yıllarına ait aktüalite belgeselleri ve filmin kadrosuyla yaptığı söyleşileri ekleyerek yeniden düzenler ve sinema tarihinin en büyük jestlerinden birine imza atar. Eski ile yeni, renkli ile siyah-beyaz, belgesel ile konulu, komedi ile trajedi harman olur, bir güzel hasat olur.

.....

Filmin konusuna gelince... Zengin ve yontulmamış Petrovic her fırsatta yaptığı gibi Maceha'yı ziyarete gelir. İkisinin de derdi Nada'dır, biri üvey kızından kurtulmak ister, diğeri onu elde etmek. Aleksic'in olaya zamanında el koymasıyla Nada kurtulur. Petrovic ve Maceha polisin ilgisine mazhar olur. Aşık çift hayatın keyfini çıkarır. Adalet yerini bulurken, zaferini ilan eden aşk olur. Hepsi bu.

.....

Yugoslav Bağımsızlık Savaşı sırasında kimi asker, kimi agit-prop elemanı, kimi asker, kimi de toplama kampı sakini olan film kadrosu, hazır karşılarında bulmuşken, içlerini kameraya dökerler, nokta ve virgüllerin yerini ünlem ve soru işaretlerine bıraktığı bir anlatımla.



Aleksic'in kardeşini oynayan **Ivan Zivkovic**, 1944 yılında, korunaklı bir halde, filmin negatifini ve ses kuşağını Rakovica köyünde toprağa gömer. Bağımsızlığın ardından, 1946 yılında, sağlam biçimde Belgrad'a teslim eder.

Hizmetçiyi oynayan **Pera Milosavljevic**, (1903-1973) ayrılıkçı Ustasa militanları tarafından sürgün edildiklerinde, Almanlarla bağlantıları olan ve karaborsadan yiyecek karşılığında negatif filmleri sağlayan kameraman **Stevan Miskovic**'in teklifini değerlendirdiklerini, mide açlıklarına çare olur ve cepleri biraz para görür düşüncesiyle yapımda yer aldıklarını söyler.

Yoksul ve yetim Nada'yı oynayan **Ana Milosavljevic** (1915-), filmde kendisine saldıran Petrovic karakterini oynayan **Bratoljub Gligorijevic**'in (1901-1943) kafasında kırdığı vazoya pek bir üzölmüş gibidir. Tecavüz saldırısı ya fazla gerçekçi olmalı ya da vazo pek kıymetli...

Üvey Anne Maceha rolündeki **Vera Jovanovic-Segvic** (1922-1998) filmi alıp gösterim turuna çıkan Aleksic'in tüm paraları ve alkışları aldığını, kendilerine ise bir şey kalmadığından yakınır.

Kameraman **Stevan Miskovic** (1907-1977) ise tam bir Monte Narcissus... Doğru düzgün bir çerçeve yapmayı bilmesede konuşmasından anlaşılan o ki her şeyin sıfır noktasıyla tanışmış bulunuyoruz!

Makavejev'in film ekibini çatı ve teraslarda, mezarlıkta ve evlerde bir araya getirip yaptığı çekimler dipnot tadında bilgiler verir: **Aleksic**'in sakatlıklarına rağmen sürdürdüğü gösteriler, zorlu yıllarda açlığa çare olan mısır ekmeği, sandaletlerin filmin finansında oynadığı rol, **Gligorijevic**'in mezar ziyaretinde hatırlanan ortak geçmiş, yapım sürecinin sıkıntıları, filmin ilk gösterimi yapıldığında çektiği ilgiye şaşırın Alman yetkililer ve **Aleksic**'in hakkında açılan davada yaptığı savunma.

.....

Filmin belgesel karakteri kazanmasında başrolü oynayan aktüaliteler oldukça zengin veriler sunuyor: Nazi işgali altındaki yıkık dökük ve alevler içindeki Belgrad... Yıkıntılar altında kalan insanları kurtarmaya çalışırken ne zaman ve nereden geleceğini bilmedikleri saldırılardan korunmak için sokaklarda koşturup duran insancıklar... 1941 Nazi saldırısı ve Stalin Hattı... Volga petroleri... Sandalet yapımı... Filmin ilk gösterimine ait fotoğraflar... Sırp propaganda belgeselleri... Üzüm hasadında kadınlar ve şarap yapımı... Prens Pavle... Komünist kurt adamlar... Askeri bandonun meydanlarda verdiği halk konseri...

.....



Filmi teknik açıdan ilginç kılan uygulamalara değinecek olursak, önceliği halı, elbise, bardak gibi elle renklendirilmiş objelere vermek gerek. Aktörlerin zaman zaman doğaçlamaya gittiklerini veren mizansenler, ekonomik kullanılan arayazılar, paralel kurgu kullanımı. **Aleksic**'in yaptığı gösteriler arasında farklı bir yere koyduğu anlaşılan uçuş gösterisiyle ilgili açıklamalar yaptığı sahne kamera-kurgu-ses üçlüsünün birleşik uygulamasıyla dikkat çekiyor: Kamera **Aleksic**'in evinin odaları arasında bir uçak gibi dolanırken ses kuşağında akrobatın olayı anlatan açıklamaları akar ve fondaki uçak motorunun sesi ilgili sahneler arasında ses köprüsü kurar.

1942 yapımı filmin tamamı kullanılmayan görüntüleri süresiyle de filmin omurgasını oluşturur. 1968 yapımı için çekilen görüntülerin ağırlığı süre açısından aşağı yukarı eşittir. Bunlara toplam süreleri 15 dakika kadar tutan aktüalite çekimleri eklenmiştir.

.....

Korunaksız Masumiyet doğrudan üzerine kurulduğu kaynak film dışında iki sinemasal referans daha taşır. Bunlardan ilki, işgal yıllarında Aleksic'in filmiyle aynı günlerde gösterime giren, **Veit Harlan**'ın yönettiği **Altın Kent** (Die Goldene Stadt, 1942) filmidir. Diğeri, insan topunun dibinde kendine yer bulan **Charlie Chaplin**'dir.



.....

Filmimize bir gösteri adamı olan, sıra dışı güç ve cesaret atraksiyonları –ki bazı gösterileri filmde yer almaz- ile dönemine imzasını atmış akrobat **Dragoljub Aleksic**'in bir portresi olarak bakabiliriz. Filmin girişinde yer alan, **Vojislav Kostic**'in **Aleksic** için bestelediği şarkı bu durumu yeterince açık eder. **Aleksandar Popovic** tarafından yazılan, övgü ve cesaret konulu şiirler de aynı amaca hizmet eder.

Unutmadan ekleyelim, projelendirilmesi bile övgüyü hak eden **Korunaksız Masumiyet**, 1968 Berlin FF'nden FIPRESCI ve Gümüş Ayı Jüri Özel ödülleri ve 1968 Chicago FF'nden Altın Hugo En İyi Film Ödülü ile döner.

VESİKALİ YARIM

İlker Mutlu

Bir gelmedin, bir aramadın, ne mektubun var, ne haberin... Sözün bu muydu Sabiha? Kavlimiz böyle miydi? Bu günler, bu aylar geçer elbet...

Sevmek de yetmiyormuş. Çok eskiden rastlaşacaktık...

Beni görünce gelecek. Her şeyi bırakıp gelecek. Madem beni seviyor, madem onsuz yapamam...

'68 sinemamızda melodramların ağırlıkta olduğu bir yıl. Film üretimi yine enflasyon seviyesinde. Çünkü halkın tek eğlencesi hala sinema. Televizyon milleti esir almamış henüz.

Kezbanlı, Fundalı filmler (*Kezban*, Orhan Aksoy ve *Funda*, Mehmet Dinler), *Artık Sevmeyeceğim* (Muzaffer Arslan), *Ağlayan Bir Ömür* (Nejat Saydam), *Kara Sevda* (Seyfi Havaeri) gibi gözyaşı garantileri, gişe rekorları kırmaktaydılar. *Binbaşı Tayfun* (Tolgay Ziyal), *Dev Adam* (İlhan Engin), *Maskeli Beşler* (Yılmaz Atadeniz) gibi B-sınıfı aksiyonlar da artık hayatımıza girmiştir. *Yılmaz Güney* askerliğini yaptığı için bu yıl sadece dört filmde kalıyor: *Azrail Benim* (Yücel Uçanoğlu), *Kargacı Halil* (Yavuz Yalınkılıç), *Pire Nuri* ve *Seyyit Han* (ikisi de Yılmaz Güney). Bu arada *Seyyit Han*'la ilk başyapıtını vermeyi de ihmal etmiyor.

1968 klasikler açısından da verimli bir yıl: *Seyyit Han*'ın yanı sıra *Kuyu* (Metin Erksan), *Kader Böyle İstedi* (Lütfü Akad), *Ezo Gelin* (Orhan Elmas) ve tabii ki eskimeyen melodram klasiği *Vesikalı Yarım* (Lütfü Akad).

Vesikalı Yarım, melodram sinemasının tüm öğelerini barındırmasına rağmen, bugün bile rahatlıkla seyredilebilen modern bir sevda filmi. Temelini çağdaş hikayeciliğe katkılarıyla Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan ve çok az

eseri sinemaya uyarlanan **Sait Faik Abasıyanık**'ın *Menekşeli Vadi* isimli hikayesinden alsa da, senaristi **Safa Önal**'ın kendine özgü pek çok öğeyi serpiştirerek zenginleştirdiği öykü başta **Türkan Şoray**'ın cazibesi olmak üzere sayısız vurucu güç içerir. Ayrıca çıkışı adı geçen öyküden olmakla beraber, filmdeki akış ve diyaloglarla **Vesikalı Yarım** neredeyse tümüyle **Önal**'a özgü bir iştir.



Bir kere Yeşilçam tarihinde ilk defa bu derece bütünlüklü bir melodram yapılmaktadır; hikaye sağlamdır, ayakları yere basar, senaryo gerçekten çok iyi ve detaylıdır, oyuncu seçimi yerindedir, seçilen şarkı ve müzikler filme (nihayet) cuk diye oturmuştur ve özenli bir görüntü yönetimi vardır. **Ali Uğur** siyah beyaz, gölgeli resimlerin yanı sıra eski İstanbul'un ve genç bir **Türkan Şoray**'ın bütün güzelliklerini perdeye yansıtan, mükemmel bir çalışma sergilemiş. Film, bir konsomatrisin evli bir adama duyduğu aşkı ve onun için kendini feda etmesini işleyerek sinemamızdaki o güne değin süregelen kötü kadın algısını da yıkmış ve bu yaklaşımı sürdürecektir filmlerin önünü açmıştır.

Filme giriş, daha yazılarla birlikte, anlatıyı sarıp sarmalayacak, eserle bütünleşecek olan "Kalbimi Kıra Kıra" parçasının müziğiyle yapılıyor ve bize izleyeceğimizin bir melodram olduğunun duyurusunda da bulunuyor böylece. Bostandan aldıkları sebze ve meyveleri arkadaşlarıyla birlikte at arabasına yüklemektedir Halil (**İzzet Günay**). Klasik anlatıdaki intronun güzel bir örneğidir bu. Kahramanı doğal ortamında göstererek başlarsınız hikayeye. Her şey yolunda, alışlageldik ritminde gidiyordur. Ortak alınan zerzevat, dükkan dükkan

paylaştırılırken bir taraftan da günlük konuşmalar yapılır, akşama meyhaneye gitmekten bahsedilir. Maceranın kapılarını aralayacak mekan da devreye girmiştir.

Küçük mahalle, küçük esnaf olgusu Yeşilçam siyah beyazında her zaman doğru ve belgesel netliğinde verilmiştir zaten. Burada da Halil'in ve arkadaşlarının giden arabasının üzerinde duruşları, manav dükkanlarındaki çırakların gayretkeş koşturmaları, asfaltın yapaylığının girmediği Arnavut kaldırım sokaklar o derece sıcak ki...

Bu defa gidilmesi teklif edilen her zamanki mekanları değil, Beyoğlu'ndaki bir meyhanedir ("*Gözümüz, gönlümüz açılır biraz.*").

Metin Bükey'in akıp giden sahnelere eşlik eden müzikleri, Halil'in bu kendi ortamında, mahallesinde, dükkanında, hareketli Anadolu türkülerinden düzenlenmişlerdir ve çok güzeldirler.

Beyoğlu'na inilmiştir. Kıyafetleri olabildiğince düzgün, tıraşlar olunmuş. Halil hariç diğer arkadaşlar sürekli o ortamların gediklisiymiş gibi davranıp, hava atarlar. Nihayet girmeye karar verdikleri mekan, bir pavyondur. Muhteşem **Ayfer Feray**'i görünce burasının fitili ateşleyecek ortam olduğunu anlarız. Masada içki aktıkça ve kafalar buldukça, sözde Beyoğlular, etraftaki konsomatrisler hakkında atıp tutmaya başlarlar. ("*...jiletten, pıçaktan geçtim, üste para yedirirler de gene yaranamazlar.*") Arkadaşları bu muhabbeti uzatınca, bir parça daha mazbut roldeki Halil, fırçasını atar onlara. Adamlar, geceyi devam ettirmenin derdindedir. Halil onlara yüz vermez. Gidip, işlerine bakmalarını söyler. O da bir duble daha içip, kalkmaya niyetlidir.



Halil, hesabı istemek için tam garsona el etmiştir ki, filmin mucizesi gerçekleşir. Dumanlar içinden çıkıp gelen bir ilahedir karşımızdaki ve arkadan canhıraş devam eden müzik, pavyonun gürültüsü, bütün o gereksiz uğultu yitivermiştir sinemanın gerçeğinde. Sadece **İzzet Günay**'ı ve **Türkan Şoray**'ı duyarız: “*Bir sigara içebilir miyim? Yakar mısın?*” İşte Türkan (Sabiha) oturmuştur bile masaya. Garsonun koşturarak masaya gelmesiyle yeniden pavyonun gerçeğine döneriz ve diğer sesler de özgürlüğüne kavuşur. Az önce arkadaşlarını azarlayan Halil, büyülenmiştir, Sabiha'ya içki ısmarlar. Filmin onuncu dakikasındır. Başrol aktrisin ortaya çıkışının bu denli geciktiği bizde görülmemiştir. Ama işte Türkan'ın introsu da onuncu dakikadadır!

Az sonra çağırılan Sabiha, Halil'i öylece bırakarak, işini yapmaya gider. Saatler sonra müşterilerini savıp döndüğünde, Halil'in hala masasında oturmakta olduğunu görür. Beraber çıkmayı teklif eder ona. Halil ortamın yabancısıdır ve bunu her haliyle belli eder (“*İcap ediyorsa vereyim.*”). Ama Sabiha ona engel olur ve ‘kesilmemek’ için onu dışarıda beklemesini söyler. Sabaha kadar gezerler. Sabah Sabiha'yı evine bıraktığında dahi birbirlerinin adlarını bilmemektedirler. İlk o kapı önü sahnesinde öğreneceklerdir. Ve işine gitmek için ayrılırken, **İzzet Günay**'ın gözlerindeki ıslıl ıslıl mutluluğu hissedersiniz. Ama Sabiha onu bırakmayacak ve “köprü kapanıncaya kadar” onda kalmasını teklif edecektir. İşte Halil'in Sabiha'nın apartmanına çıkan basamakları adımlayan ayaklarını ve sonra da dış kapıyı kapatışını gördüğümüzde, film maceranın ikinci ve asıl kısmına girmiştir. Halil, artık kapanın içindedir ve bunun farkında bile değildir.

Sabiha'nın evi orta halli, ama oldukça düzenli bir evdir. O odasına girip üzerini değiştirirken, Halil arkasını döner, bekler. Nihayet çıktığında karşısında başka biri vardır Halil'in. (“*Boyalarını silmişsin.*” “*Ya ne yapacaktım? Öyle mi yatacaktın?*”)... (“*Kokulu, esanslı kadın mı seversin?*” “*Süslü, esanslı kadın tanımadım.*”) İşte nihayet öykünün çıkmazları, gizli tutkular, itiraflar ortaya serilmektedir.

Pavyonda Sabiha, Müjgan'a (**Ayfer Feray**) Halil'i anlatır. (“*Hem istekli buralara, hem de ürkek, kibirli.*”) Etkilenmiştir ondan, bellidir. Halil gelir o esnada, elinde bildiği tek jestle. Sabiha'ya bir sepet dolusu meyve getirmiştir. Sabiha onunla dalga geçince sepeti tezgaha bırakır ve gitmeye yeltenir, ama garson onu oturmaya davet edince oturur bir masaya. Bir ufak söyler. Gözü arda bir başka bir masada mesleğinin inceliklerini sergilemekte olan Sabiha'ya kayar. Kızgındır, kıskanmaktadır Halil. Gecenin sonuna doğru Sabiha ona yanaşır ve özür diler.

Kadına iyice kapılmış olan ve racon cahili pozisyonundaki Halil, onunla çıkmak için kime ne para vermesi gerekiyorsa vereceğini söyler, ama bu davranış Sabiha'yı kızdırır. Yine de çıkışta onu sersefil yokuştan aşağı gelir görünce, paralı müşterisini de ekecektir. Ardından seslenir ve gidip elini tutar.

Geceki buluşmadan işine geç dönen Halil'in babasına yüzü tutmaz ve ona görünmeden kaçıverir. Gece ne konuşmuşlarsa, Halil hale vereceği mal için yüklü bir avans çeker, Sabiha da işe gitmez, kapıya onu almaya gelen adamı savar. Birliktedirler artık. (*Gitmeyeceğim dedim. Kimbilir ne zamana kadar?* *Hiçbir zaman. Hiç! Anla ha.* *Merhaba Halil.* *Merhaba Sabiha, merhaba.*) Kadehlerini tokuştururlar. Birbirlerini kabullenişlerinin nişanesidir bu çınlayış.

Arkadaşı Müjgan, onu iknaya gelmiştir. Bu sevdanın delilik olduğunu söyler. Sabiha ona da kulak asmaz. O Halil'in gömleklerini, çamaşırlarını temizler, ütüler, Halil de evin nevaesini tamamlar. (*Bu evi şimdi seviyorum.*) Halil'e bir tabaka alır Sabiha. Birlikte gittikleri bir lokantada o tabakadan sigarasını çeken Halil'e bu defa Sabiha çakmak tutacaktır.

Babasından ayrı bir yere tezgah açmak zorunda kalan Halil, bir gece Sabiha'yı tekrar pavyona isteyen iki kişinin saldırısına uğrar. Adamları döver, polis gelince de kaçar. Polis, Halil'i Sabiha'dan sorar. (*Halil mi yapmış dediler?* *İkisini de fena dövmüş. Senin yüzünden.*)



Onun tezgah açtığı yeri öğrenen babasının uzaktan ziyareti, Halil'i bir vicdan muhasebesine sokacak ama aşkı baskın gelecektir. Onun evli ve çocuklu olduğunu

öğrenen Müjgan derhal soluğu Sabiha'nın yanında alır, ama Sabiha onun sözlerine inanmaz. Ama içine de şüphe düşer. Akşam Halil eve dönünce, isteksizce de olsa onun ağzını arar. (*"Evlilik iyi bir şey olmalı, değil mi?" "Olmalı, olmalı ya."*) Halil'i delikanlı görmektedir ve evliliğini kendisinden gizlemeyeceğini düşünür. Yine de ona sık sık *"Başka bir diyeceğin yok mu?"* diye sorar. Hiçbirinde tatmin edici bir yanıt alamayınca onu terk eder. Asıl korkusu Halil'in cevap vermemesi değil, *"Evet"* demesidir. Bunu Müjgan'a da açıkça itiraf eder. Kendini de merak ettiği soruya yanıt bulmak için Halil'in babasının manavına gitmekten alıkoyamaz. Orada çocukları da, ihtiyarı da görür ve meyve almaya gelmiş bir müşteri gibi davranır. Oysa babanın her şeyden haberi vardır. (*"Halil nasıl?"*)

Halil o akşam eve döner, ama gerçekleri anlayan Sabiha evde değil, işinde, pavyondadır. Halil, alev almış gibi pavyonda bulur kendini. Sabiha onu bozum eder, kovar. Ama kendi ipini de çekmiştir o an. (*"Gelmez. Gitti. Bir daha aramaz. Sormaz beni. Siler ebediyen."*) Halil'in peşinden koşarken kendisini durduran patronunun yüzüne çarpar aldığı avansı. Eve döndüğünde Halil'i orada, pişmanlık ve acıyla karanlıkta otururken bulur ve dizlerine kapanır. Gece birlikte olurlar, ama Sabiha, içli bir veda mektubu bırakacaktır Halil'e sabah için.

Halil yine de Sabiha'yı aramaktan vazgeçmez ve onu bir meyhanede yakalar. O esnada daha önce de kavga ettiği serseri (hala yapılı, müthiş kavgacı, yıllar sonrasının **Parçala Behçet'i Behçet Naçar**) ortaya çıkıverir. Çıkan kavga esnasında Halil'in elinden bir kaza çıkar ve serseri bıçaklanır. Halil, Sabiha'yı kaptığı gibi kaçar oradan. Teslim olacaktır. Sabiha onu bekleyeceğine dair söz verir. Halil içinden çıkılmaz bir duruma sokmuştur kendini. İçeri düşer, Sabiha da inzivaya çekilir. Sabiha Halil'in ziyaretine gitmeye dayanamaz ve hazırladığı üst başı götürmesi için Müjgan'a verir. Müjgan ne elbiseleri ne de selamını götürür hapishaneye. Gerçekçidir. Bu aşkın anlamsızlığını anlayan tek kişi odur. Hapishane sürecinde Sabiha da ikna olmuştur bu işin olmayacağına ve tam da Halil'in çıkacağı gün, onun da ikna olması ve yuvasına dönmesi için, yeniden pavyona başlar.

Halil'in arkadaşları hapishane çıkışına giderler onu almak, babasına götürmek için. O kadar yıl Sabiha'dan haber alamayan Halil, düşüncelidir. Onları gönderip, kendi de Sabiha'yı bulmak için pavyona yollanır. Kinlenmiştir. Belki de sevdasını kafasından silmenin tek yolunun Sabiha'yı yok etmekten geçtiğini anlamıştır. Sabiha yine aynı numarayı yapıp, Halil'i itmek ister önce. Ama sonunda dayanamaz ve ona sarılır. Halil ise cebinde taşıdığı ve bütün kalbini, beynini, canını yüklediği

bıçağını Sabiha'ya saplar. Sabiha gelen polislere de bıçağın kendi bıçağı olduğunu söyleyerek Halil'i korur. (*“Asıl şimdi yıktı beni.”*)

Nihayet akıllanmıştır Halil. Bir gece evine döner. Kapıyı açan oğlu deli gibi sevinir, annesine seslenir. Anne, küçük kızıyla birlikte beliriverir kapının ardında hemen. Bir şey demez, yüz çevirmez. Aksine öncesinde her akşam yaptığı gibi terliklerini yönü ona doğru olacak şekilde sunarak, Halil'e yatak odalarının kapısını açar, ellerini önünde bağlayarak geriler. Halil girip, divana oturduktan sonra döşeği yüklükten alıp, yere serer, üstüne de temiz çarşaf gerer. Aç olup olmadığını bile sorar. Çocuklar kapı aralığından babalarını izlerler. (*“Başımı okşadı benim. Kalacak mı?”*)



Hastanede iyileşmiş olan Sabiha, yine Müjgan'la dertleşmektedir. (*“Seviyor. Sevmeseydi vurmazdı... Aklım başıma geldi artık. Çıkar çıkmaz onu bulacağım. Gidip, dizlerine kapanacağım.”*) Halbuki Halil kararını vermiştir. Onu görmeye gelen babasıyla annesine bostana gideceğini söyleyerek işinin başında olduğunu belirtir. İhtiyarlar mutludur. Sabiha da ise hala bir umut vardır. Onun kendisine döneceğinden adı gibi emindir. Yanıldığını anlaması için Halil'in mahallesine gitmesi yetecektir. Uzaktan manav dükkanına bakar ve Halil'in eşini karşıladığını, çocuklarını kucaklayarak içeri aldığını görür. Sabiha'yı gören sadece Halil'in babasıdır ve bakışlarıyla ona adeta yalvarır bu yuvayı yıkmaması için. Sabiha aşkını içine gömer ve Halil'in mutluluğu için yoluna gider.

Öyküsünü elimden geldiğince kısa tutarak anlatmaya çalıştığım film Bir **Lütfü Akad** işi olduğu kadar aynı zamanda da bir **Safa Önal** işidir. Halil'in Sabiha'dan hediye olarak aldığı andan itibaren hiç elinden düşürmediği sigara tabakası ve film

boyunca elinde ustalıkla gezdirdiği iri taneli tespah, her sigara yakışında dudaklarına bıraktığı ağızlık, eve getirdiği konserveleri Sabiha'ya verirken manavlıktan gelen alışkanlıkla pantolonuna silmesi gibi nice detaylar yaymıştır öyküye Önal. İmkansız bir aşk öyküsüdür anlatılan, ama onu inanılır kılan, karakterlerin gerçekçi çizilmesidir. Anadolu edebidir, bugün çoğumuza garip gelse de, yanlış yapan kocanın, evladın yüzüne vurulmaz bu, yüzü yere düşürülmez. O yüzden hapisten çıkarken babası karşılamaya gitmez, kendinin dönmesini bekler. Nihayet evine kesin dönüşünde de karısı yüz çevirmez ondan, olduğu gibi kabullenir. Eve ilk döndüğü gecenin sabahı onu görmeye gelen babasının odaya girmekte olduğunu anladığında derhal ağızlığındaki sigarayı çıkarıp, bahçeye atar Halil.

Tiyatro oyunculuğundan gelen **Günay**, 1959'da giriş yaptığı Yeşilçam'da 1968'de yaptığı iki **Akad** filmine kadar (*Kader Böyle İstedi* ve *Vesikalı Yarım*) genelde birbirine yakın, vasat rollerde görünen, fakat değişik fiziğiyle, yakışıklılığıyla tutulan bir oyuncuydu. Sinemada gerçek anlamda oyunculuk yapmaya bu filmlerle, **Akad**'la başladığını röportajlarında kendi de ifade ediyor. Gerçekten de bu iki filmde, aşağı yukarı benzer iki tiplmeyi canlandırmasına rağmen, gerçekten de sade, doğal bir oyun verir **Günay**. At arabasını ayakta maharetle kullanmasından, meyve kasalarını süratle yerleştirmesine, bitirim tavırlarına kadar tam bir mahalle manavidir. Keza **Şoray** da oyunculuğunda yeni bir aşamaya geçerek 'Sultan'lığa giden yola, **Akad** filmleriyle girdiğini söylemektedir. Gözleriyle oynamasını ona ilk öneren ve öğreten yönetmen **Akad**'dır ve bu oyun artık **Şoray**'la anılacaktır. O bir *Gözleri Ömre Bedel* kadındır.

Akad'ın anlattığına göre film yurt dışında da çok beğenilmiş ve uyarlamaları yapılmak istenmiş. Anlaşma sağlanamayınca, ismi verilmese de pek çok filmde *Vesikalı Yarım*'den alıntılar yapmaktan kaçınılmamış.

Vesikalı Yarım, melodram olmasına rağmen, insanın televizyon karşısında zaplarken takılıp kaldığı o ender Yeşilçam klasiklerinden biri.

OTETS SERGEI

Gökhan Erkiç

Yakov Protazanov, 1918 yılı Rus sinemasının en çok ses getiren filmi olan *Sergey Baba* (Otets Sergei) ile çocuklarınca filmografisinin en önemli filmlerinden birini ve devrim öncesinin son büyük yapıtını çeker. **Lev Tolstoy**'un aynı adlı öyküsünden **Aleksandr Volkov**'un yazdığı uyarlama senaryo, **Burgasov** ve **N. Rudakov** tarafından gerçekleştirilen kamera çalışmasıyla sinemaya aktarılır. **Ivan Mozhukhin** üzerine kurulan filmin oyuncu kadrosunda **Olga Kondorova**, **Natalia Lisenko**, **Vera Orlova**, **Nilolai Panov** ve **Vladimir Gaidarov** bulunuyor.

Prens Kossotski'nin babası, ölüm döşegindeyken oğlunun orduda kariyer yapmasını dilediğini söyler. Kossotski parlak bir akademik dönem yaşar ve haksızlıklara karşı başkaldıran tutumuyla tanınır. Orduda yükselir de yükselir; başı çelenkli yıldızlara bile değer. Çar Nikolay I'ın birinci sınıf yalakalarından biri olur. Kontes Korotkova'ya tutulur ama Çar'dan geriye Kontes'in s'sinin bile kalmadığını anlaması uzun sürmez. Dedik ya, askerin zeki olanından.

Çar insanların torba olamayan ağzını büzemediği için metresinden kendisine bir koca bulmasını ister. Çar'ın zokasını yutacak balık olarak Kossatski'den daha iyisini bulmak zordur. Evleneceği gün, bu denli değişimin nedenini sorduğu Korotkova'dan gerçeği öğrenir. Ordudan ayrılır ve manastıra kapanır. Zamanla kendini kabul ettirir, saygınlık kazanır ve Sergey olarak tanınır. Ancak belleği onu zaman zaman geçmişine çağırır ve yaralarını kaşır. Petrograd'a tayin olur. Ancak burada geçmişten gelen tanıdıkların yaratabileceği sorunlar nedeniyle ve her türlü günahattan uzak durmak amacıyla Tambino Çölü'nde inzivaya çekilir. Bir gün güzel ve çatlak dul Makovkina onu ziyarete gelir. Şen dulun baştan çıkarıcılığı ile dünya zevklerine kucak açmayacağı yemini arasında kalan Rahip Sergius epeyce bir kıvrandıktan sonra yeminine sadık kalır. Bir başka deyişle, Rahip ve Prens arasındaki çatışmada ezilen ruhunu dizginlemeyi bilir. Yine de düştüğü ikilemden

bile utanır, kendini yargılar, günah işlediğine karar verir ve eline geçirdiği baltayla parmağını keserek kendine verdiği cezayı uygular. Bu durumdan çok etkilenen şen dulun kapanması Sergius'un adını her yana yayar.

Yıllar geçer, ziyaretçilerin ardı arkası kesilmez. Her gelen bir rica, bir umut, bir dilek taşır. Halkın gözünde azizleşen Sergius'un kapanıp acı çektiği hücresinin yanına rahipler büyücek bir kilise yaparlar. Bir gün saygın tüccarlardan biri akıl sorunu olan kızını Aziz Sergius'a getirir. Kızın günaha çağrısı ustacadır. Sergius yine dellendir. Manastırdan ayrılır. Yolda karşılaştığı ve Sergius'a nasıl ulaşılacağını soran birine onun artık manastırda olmadığını söyleyerek uzaklaşır. Dua etmek ister ama bu kez de Tanrı'yı bulamaz yanında. O köy senin, bu köy benim, başlar dolaşmaya. Karnı aç, ayağı çıplaktır. Yoksul bir hacı olarak görülür ve verilen sadakalarla günü gününe yaşar. Çocuklara okuma yazma öğretmesinden huylanan polis, üzerinde kimliği bile bulunmayan Sergius'u tutuklar. Bir grup serseriyle birlikte, olasılıkla göreceği son yer olan Sibirya'ya sürülür.

Sergey Baba'nın, dönemin orta karar ticari filmlerine kıyasla daha gelişkin durmasının ardında yapım olanakları ve öykünün taşıdığı olay örgüsünün doygunluğu yatar. Filmin teknik açıdan tutturduğu düzey kalıcılığını garanti altına alır. **Mozhukhin**'in oyunculuk kariyerinde atılmış büyük bir adım olmasa da onca deneyimden sonra her nasılsa sağlamış olduğu sinejenik oturmuşluğu filme zarar vermiyor. Üzerine koymasa da eksiltmiyor olması, oyuncu açısından bir dönüm noktasında olduğu anlamında okunabilir. Kontrol altına alındığı için doğallaşan, insansılaşan refleksler sinema oyunculuğunun tarihsel gelişimi açısından da bir veri olarak değer taşımakta. Film, romanın düşünsel ve psikolojik zenginliğini görünür kılacak cinsten sahneler içeriyor. Konusu 18. yüzyılın ilk yarısında geçen, yüzyılın sonuna doğru yazılan ve 19. yüzyılın başında, yazarının ölümünün hemen ardından yayınlanan *Sergey Baba* öyküsü, geçtiği dönemin kültürel ortamını, dinin gündelik yaşam üzerindeki baskınlığını, yaşam anlayışını ve sosyal sınıf farklılıklarını açığa vurur.

Filme ilişkin bazı ilginç dipnotları eklemek isterim. Prens Sergey'in pirzoları yenmez bulmasına yıllar sonra **Eisenstein**'in selam çaktığını düşünmeden edemedim: Rus ordusunda başkaldırı tarihinin temel dayanağı kokuşmuş et olsa gerek.

Ayrıca, bazı sahnelerdeki estetik ve artistik tercihlerin muzır okumalara zemin hazırladığı gerçeği var: Çar ve Kontes arasındaki koca bulma muhabbeti

sahnesindeki vazo, kameranın konumu ve ölçek objesi olması nedeniyle Nikola'dan daha büyük görünür. **Protazanov**, şatafat düşkünlüğünü ve gücü görselleştirirken, Çar'a senden büyük gelenekler var der gibidir.

Protazanov'un yönetmenlik kariyerinin en önemli yapıtlarından biri olan **Sergey Baba** ekim ayına varmadan bitirildi ama gösterimi gelecek yılın mayıs ayında gerçekleşti. Bazı kaynaklar filmin 1917 yapımı olduğunu, devrim günlerine takıldığını, gösterime ancak 1918'de girdiği için bu yılın yapımları arasında gösterildiğini yazar. Bu ötelemede ortamın karışıklığı, yapımcının göç gündemi, geçici yönetimin sansürüne takılma olasılığı, halkın tepkisinden çekinme ve kilisenin baskısı gibi değişik nedenler rol oynar. Ancak yapım sürecinin, aynı nedenlerle 1918 yılına sarktığını söyleyen bazı tarihçilerin haklı olma olasılıklarının ağır bastığını göz ardı etmemek gerekir.

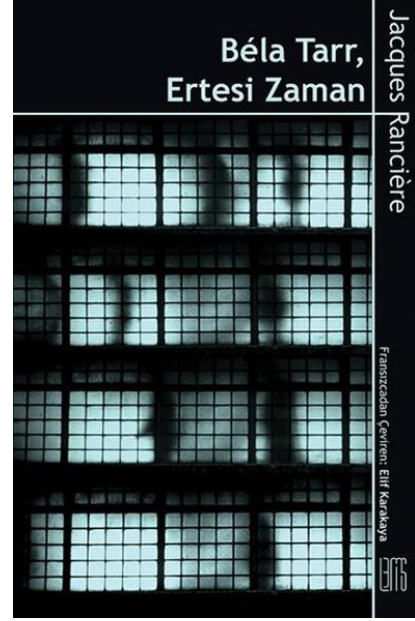
BÉLA TARR, ERTESİ ZAMAN

Jacques Rancière

Çeviren: Elif Karakaya

Lemis Yayınevi

2014 / 78 sf.



Macar sinemasının toplumsal gerçekçi yönetmeni **Béla Tarr**'ın, sinemayı özgürlük mücadelesi açısından politik bir alan olarak gören **Rancière** gibi bir düşünürün radarına girmesi şaşırtıcı değil. Şaşırtıcı ve de dikkat çekici olan, **Rancière**'nin, sosyalist rejim içindeki kendi kapalı evreninde modernist akımın tersine kürek çeken **Tarr** gibi bir yönetmenin sinemasının toplumsal içeriğine özgü politik anlamı, hem felsefi hem de edebi bir tarzda başarıyla ortaya koyabilme becerisi.

Rancière, *Ertesi Zaman*'da **Tarr** filmografisini salt tarihsel bir kronolojiye bağlı olarak değil, sinematografik ve söylemsel açıdan bir dönüşme ve yetkinleşme düzleminde ele alır. Bunu yaparken de yönetmenin üslubunda zaman içinde tanıklık edebileceğimiz başkalaşıma işaret eder: **Tarr**'ın gerçekler ile idealler arasındaki mesafeyi geleneksel çizginin yani kronolojik gidişatın dışında kat eden ve toplumsal sorunları merkeze alan öfkesinin, zaman içinde bireye odaklanan bir olgunluğa evrilmesi. Yıllar içinde kadrajını, toplum ve onu kuşatan dış dünya arasındaki çatışma halinden, bireyin kendi içindeki çatışmaya çeviren **Tarr**, her ne kadar dönemin koşullarıyla olan derdini dramatik bir çatışma üzerinden kursa da bir çözüme erdirmeyi amaçlamaz. Nedenselliği inkar eder, önemli olan gerçekliğe sadık kalmaktır. Buna hizmet eder biçimde **Rancière** de filmlerde

yaşanan olaylardan ziyade olgular üzerinde durur ve filmlerde öne çıkan toplumsal duyarlılığın altını koyultur. Böylece **Tarr**'ın tutulmayan sözler, gerçekleşmeyen vaatler ve yozlaşan değerler karşısında yükselen öfkeli sesini bastırmaz.

"Bu gerçek bir hikayedir. Bu hikaye kahramanlarımızın başından geçmedi ama geçebilirdi." **Aile Yuvası**'nın (1979) bu epigraf cümleleri, anlatılanın salt filmin karakterlerinin değil, bir dönemin tüm insanların ortak hikayesi olduğuna vurgu yapar. **Tarr**'ın sinema evreninde, toplumsal ve tarihsel süreç yalnızca bir arka plan olarak tasarlanır. Özellikle **Aile Yuvası**, **Yabancı** (1982) ve **Baraka İnsanları** (1982) gibi öfkeyle yoğrulmuş erken dönem filmlerinde, bu süreçte fazlasıyla örselenmiş ve toplumsal düzenin esnemeyen bürokratik pratikleri arasında sıkışıp kalmış insanların canla başla tutunmaya çalıştığı bir yaşamdır tanıklık ettiğimiz. Mutlak ve maddi bir dünyanın eşiğinden seslendiği, aile ve konut sorunu üzerinden sosyalist düzene itiraz ettiği bu filmlerin ardından **Tarr**, **Sonbahar Almanacağı** (1984) ile birlikte daha çok insanların kendi aralarındaki savaşımı merkeze alan bir anlayışa yönelir. Artık insanların kendi çıkar ve arzularını başkalarına dayatma arzusuna eklemlenen acı çektirme, kazanma hırısı ve rekabet duygusu hakim unsurlar haline gelir. **Rancière**, **Tarr**'ın bu yolla iyi ve kötünün sınırlarını belirgin kılma çabasına girdiği görüşünde değildir; karakterleri kötülüğün simgeleri değil, bir değişimin olanaklılığının vücut bulmuş halleri olacaktır.

Kameranın karşısında olup bitenler, onlara baktığımız sürece gerçeklik kazanır. **Tarr** da filmlerinde bir oluşu/hareketi, onu izleyen karakterin bakış açısı üzerinden yaratır. Daha açık biçimde söyleyecek olursak gerçekliği, izleyeni önceleyen ve izleneni/tanıklık edileni çerçeveye, izleyenin/tanıklık edenin algılama ve hissetme eyleminin bir sonucu olacak şekilde yansıtır. **Rancière** bu noktada üslubu sözlerin süslenmesi değil, şeyleri görme biçimi olarak yorumlayan **Flaubert**'e atıfta bulunur. **Flaubert**'e göre "sahneyi görünür kılmak" gerekir. **Tarr** da görünür olan eylemlerin kendi etkisini yaratabileceği zamanı onlara tanımaktan yanadır. Bir başka deyişle iki eylem arasındaki bekleme süresi, izleyicinin de gördüğü ya da görmek üzere olduğu şeyi anlamlı kılacak olan zaman dilimidir. Örneğin **Lanet**'te (1988) önce gri bir gökyüzü altında salınan teleferikleri, kameranın geri çekilişiyle birlikte pencere pervazını ve ardından baş, omuz ve sırttan ibaret karaltı şeklinde bir adamı görürüz. Ama asıl çerçevede, bir

adamın pencereden gördüğü gri gökyüzünde salınan teleferikler vardır. İşte **Tarr**'ın bir yöne doğru hareket eden ve sonra ters yönde giden kamerası ile yarattığı bu plan-sekans, izleyiciyi eylemin içinde olma halinden bakıyor olma duygusuna yönlendirir. Fiziksel bir yer değiştirmeden ziyade olayın içinde olma ve hatta olayın içine çekilme duygusu yaratan bu üslup **Walter Benjamin**'in de sözünü ettiği bir karşılıklık duygusunu, kendi deyişiyle "hale"yi üretir ve uzaklığa gerçeklik katar: "Baktığımız bir nesnenin halesini algılamak, bizim bakışımıza karşılık bize bakma yeteneğiyle donatmak demektir onu."

Beş bölümden oluşan kitabın bölüm başlıkları **Tarr** filmografisinin temel yapı taşlarını önümüze serer: "Ertesi Zaman", "Aile Hikayeleri", "Yağmur İmparatorluğu", "Düzenbazlar, Budalalar ve Kaçıklar", ve "Açık Kapalı Çember". **Tarr**'ın doğal oyuncularını, karakterlerini oynamaya değil yaşamaya davet ettiği ve bu sayede filmlerinin yer yer kurmacadan çok belgesele yakın duran sinematografik niteliği de gerçekçiliğe ve doğalcılığa araladığı geniş bir kapıdır. **Rancière** bu kapıyı aralarken, filmleri salt kendi anlatıları ve biçimleri içinde irdelemez; gerek birbirlerine değen, birbirlerini kesen ve hatta birbirlerini yanlışlayan noktaları üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alır; gerekse bazı karakterlerin ve olayların anıştırdığı başka yönetmenlerin filmlerine selam gönderir. Sözgelimi **Şeytanın Tangosu**'nun (1994) Estike'sinin **Robert Bresson**'un Mouchette'sini çağrıştırıyor oluşu gözünden kaçmaz.

Rancière, **Tarr**'ın aslında hep aynı filmi çekip aynı gerçeklikten bahsettiği ancak her seferinde bu gerçekliği biraz daha derinleştirdiği yönünde bir önermeyle **Tarr**'ın filmografisindeki iç içe geçmişliğin altını çizer. **Rancière**'nin bu önermesini şöyle tercüme edersek yanlış olmayacaktır: **Tarr**, dünyayı kayda almakla kalmaz, aynı zamanda onun içinden geçer. Gerçekliği, başlangıç ve sonuç arasında değil, iki oluş arasında bir yerde kurar ve buradaki bekleyiş sayesinde gerçekliği sürekli hale getirir.

Rancière kitabın sonuna geldiğinde, daha önce **András Bálint Kovács**'ın kapattığı çemberi* açık bırakacaktır: "Ertesi zaman, her yeni filmle aynı sorunun sorulacağı bilindiği zamandır. [...] Son sabah, hala bir önceki sabahtır ve son film hala fazladan bir filmidir. Kapalı çember daima açıktır."

Nagihan Konukcu

* Kovács, A. B. (2015). *Béla Tarr Sineması - Çember Kapanır*. Çev. Mehmet İbiş. İstanbul: Hayalperest.

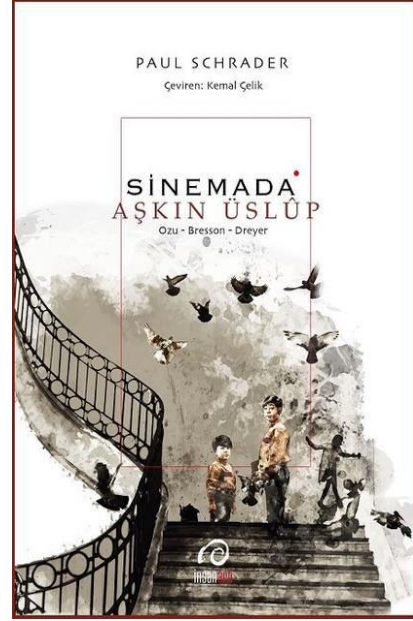
SİNEMADA AŞKIN ÜSLÛP: OZU – BRESSON – DREYER

Paul Schrader

Çeviren: Kemal Çelik

İnsanart (İnsan Yayınları)

2017 / 198 sf.



Elimizdeki kitap, alımlı bir kapak çalışmasına sahip. Temiz sayfa tasarımıyla bir kat daha davetkar. Bunlar *Sinemada Aşkın Üslûp: Ozu – Bresson – Dreyer* başlığının vaadiyle de birleşince, içeriye/içeriğe girme isteğimiz büyüyor. Künyede belirtilmeyen, neyse ki yazarının biyografisinde yer verilen bir ayrıntıyı önemsiyorum: Kitabın orijinalinin yayınlanma yılı 1972, demek ki bu çeviriye 45 yıl sonra kavuşmuşuz. Aşağıda diyeceğim birçok şeye karşın elimizdeki Türkçe kitabın bir boşluğu doldurduğunu bunun hemen ardından belirtmeliyim. **Paul Schrader** dönemi için farklı ve önemli bir film eleştirisi yöntemi geliştirmiş. Yöntemin, hatalarıyla, işe yaramaz yönleriyle ve genel spekülatif tavrıyla birlikte görülmesi ve bu olumsuzluklarının iyi anlaşılması *koşuluyla*, Türkiye’deki film yorumlama işçiliğine dolaylı ama zenginleştirici bir katkısı olabilir. Ama bu koşulun sağlanmasının önünde iki engel grubu duruyor. Birincisi orijinal metinden kaynaklı: Kurgu sorunu ve kuramsal yük fazlalıkları. Bence bunların temelinde de metnin aslında bir yüksek lisans tezi olarak yazılmış olmasından gelen (bu bilgi keşke Türkçe çeviride verilseydi) bir acelecilik ile 20’li yaşlarındaki bir öğrencinin “Bakın, az şey bilmiyorum”culuğu yatıyor. İkinci engel grubu ise herhalde ben söylemeden tahmin edilmiştir: Çevirmen dikkatsizlikleri ve metnin belli ki hiçbir kontrolden geçmeden yayınlanmış olması.

Kitaptaki tezin özüne bakalım. Burada **Schrader**’ın iki yönetmen kahramanı var: **Ozu** ile **Bresson**. **Dreyer**’in kuramsal konumlandırılışı ise bunlarınkıyla eş düzeyde değil. Çünkü **Schrader**’a göre **Ozu** ve **Bresson**’daki “aşkın üslup”,

Dreyer'de sadece kısmi olarak bulunuyor. **Ozu** ile **Bresson**, kaba ama yanlış olmayan malum Doğu-Batı sınıflandırmasına göre, iki farklı kültürden gelen yönetmenler. Bu bağlamsal farklılığa ve sanatçı kişiliklerindeki ayrımlara karşın, diyor yazar, belirli bir fikri belirli bir biçimle ifade etmekte ortaklaşırlar. O fikir Aşkınlık'tır; biçim ise, sonucunda Kutsal'ın ("The Holy") veya Mutlak Öteki'nin ifade bulduğu üç aşamalı bir üsluptur: Aşkın üslup. **Schrader** bu üslubu sanatsal primitivizmin bir çeşidi olarak yorumluyor; ele alınan her yönetmenin kendi üslubunu primitivizmin başka çeşitleriyle ilişkilendiriyor: **Ozu** bölümünde Zen düşüncesinin pratik uzantılarına, **Bresson**'dan söz ederken Bizans ikonografisine, **Dreyer**'de Gotik mimariye uzanıyor. Buradaki derinleştirme çabası bir yüksek lisans tezinde takdir edilebilir ve elimizdeki kitabın reklamında işlev üstlenebilir (bkz. arka kapak yazısı); ama yazarın savını nasıl inşa ettiğini izlemeye çalışan okurun işini zorlaştırdığı kesin. Primitivizmin farklı bağlamlardaki görünümü ile, sinemadaki aşkın üslubun -farklı yönetmenlerin elindeki- görünümü arasında bir bağ kurulması belki bir önem arz ediyordur. Ama ben, **Schrader**'ın bunun için izlediği rotanın, onu elindeki tartışmanın daha önemli uğraklarından uzaklaştırdığını düşünüyorum (bunlara girmek yerine, sözgelimi, film örneklerini daha fazla detaylandırabilirdi).

Schrader'a göre **Ozu**'nun aile-ofis filmleriyle **Bresson**'un orta dönem hapisane filmleri aşkın üslubun tanımlayıcı yapıtlarıdır, bunların **Dreyer** filmografisindeki en yakın komşusuysa olsa olsa **Söz**'dür (Ordet / The Word, 1955). Kutsal/Mutlak Öteki/Aşkın olan (yanlış anlamıyorsa **Schrader** bunları değişimli olarak kullanıyor) ile ruhani yakınlaşmanın adım adım sağlandığı bu üslupta, illa ki standart dini konuların ve değerlerin işlenmesine gerek yoktur. Bilindik dini filmlerde (ör. **On Emir**, 1956) *Kutsal'ı seyirci seviyesine indirme* gayretkeşliği vardır (bkz. s. 170-172). Aşkın üslubun kullanıldığı filmlerde ise Aşkın olanın *deneyimlenemezliği* biçimsel (formel) yollarla vurgulanır. Bu filmler seyirciyi, onun seyrettiklerinin (filmin draması, karakterlerin başına gelenler) ve seyir deneyiminden aldığı duygusal etkilerin daha büyük bir biçim içerisinde ifade bulacakları bir noktaya taşır (s. 54). İlk adımda *gündelik olan* çok titiz ve sade bir şekilde sunulur; en banal, en sıkıcı yönleriyle izlettirilir: **Ozu** ve **Bresson** aşkın üslupla çektikleri filmlerin bu aşamasında, karakterleriyle empati kurulmasından veya bir olay örgüsü geliştirerek duygu üretmekten özellikle geri dururlar; gösterişsiz çerçevlendirme, mizansen ve kurgu biçimlerini

benimsenirler. Bununla birlikte ve buna karşın seyirci, film ilerledikçe kendisinde bir gerginlik duyumsar; filmin ürettiği yavanlığa karşın bir şeylere dönük olarak içinde bazı duyguların uyanışını deneyimler. Yaşadığı, aşkın üslubun ikinci aşaması olan *ihtilaftır* (seyir deneyiminin seyredilenle olan uyumsuzluğu). İhtilaf asla son bulmaz, tam tersine, sahne sahne artırılır – ve sonra, filmin dönüm noktası olan belirleyici eylem gelir çatar. Bu belirleyici eylem *bir düzeyde* beklenmediktir, mucizevidir: Örneğin **Ozu**'nun *Bir Güz Öğleden Sonrası* (Sanma No Aji / An Autumn Afternoon, 1962) filminde o vakte kadar olmuş olan hiçbir şeyden etkilenmemiş gibi görünen Hirayama'nın ağlaması; **Bresson**'un hissiz yankesicisi Michel'in (Incertitude / Pickpocket, 1959) Jeanne'a öpücüğü konurması. Bu nokta için **Schrader** şöyle diyor:

Eğer seyirci bu sahneyi kabul ederse -yani geçerli ve anlamlı bulursa- çok daha fazlasını ister. Tam ihtilafa imkan tanıyan felsefi yapıyı kabul eder – ruhsuz ve hissiz bir ortamdaki derin, akıldışı, insanüstü his. . . derin bir şefkat ve farkındalık zemini. Bu tabii[i] ki Aşkındır. (s. 52)

Aşkın üsluba sahip filmlerde, son olarak, ihtilaf aşamasında işlenen gerilim *dondurulur* ve o donuk şekliyle seyirciye arz edilir. Çelişkinin dünyevi mantık ve insani duygularla çözümeziğine ilişkin biçimsel bir vurgu yapılır (s. 89).

[D]urağan görüntü, bütün fenomenlerin büyük bir şemanın parçası olarak daha büyük gerçekliği ifade ettiği, içinde manevi ve fiziksel olanın hâlâ gerilim içinde ve çözümlenmemiş de olsalar beraber var olabilecekleri 'yeni' dünyayı temsil eder ki, bu da Aşkındır. (s. 90)

Durağan görüntünün kullanımı aşkın üslubun üçüncü aşamasını oluşturur: İngilizce orijinalinde *stasis*, Türkçesindeyse *muavazene*. Buradaki amaç ihtilafı gidermeksizin, seyirciyi, ihtilafı oluşturan ve çelişkiliymiş gibi görünen öğelerin bir arada bulunduğu Aşkındır zeminine çıkarmaktır. Sanki beklenmedikmiş-mucizeviymiş gibi görünenin, bir başka düzeyde (Aşkındır) hiç de beklenmedik-mucizevi olmadığını belirtmesidir; seyirci şeyleri o zemin üzerinde değerlendirmeyi kabul edecek midir etmeyecek midir, bunu sorgulatmaktır. Örneğin **Ozu**'nun *Late Spring*'inde (Banshun, 1949) vazunun meşhur olmuş uzun süreli çekiminde, veya *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda (Procès de

Jeanne d'Arc, **Robert Bresson**, 1962) yanmış direğin kalıntısında vücuda gelen davet budur: Aşkını kabul ediyor musun? Davete icabet edilecekse bu ancak *inançla* olacaktır.

Schrader'ın genel hatlarıyla böyle olan tezi **Ozu** ve **Bresson** filmleri için ne ölçüde geçerli ve kullanışlı? Cevabı kısa tutayım: Yazarın **Bresson**'a dönük açıklaması, ortaya koyduğu yöntemin önemsenmeyi en çok hak eden uygulamasını temsil ediyor (**Bresson** karakterlerinin iç konuşmalarının “ikiye katlamacı” etkisinden, bunun ihtilafı nasıl oluşturduğundan söz ettiği kısmı özellikle beğendim). **Ozu** ise **Schrader**'a yabancı bir yönetmen, onu anlıyoruz: Yöntemin **Ozu** filmlerine *fazla kolaylıkla* uydurulabilir olduğunu görmek bizi kuşkulandırmalı (**Schrader**'ın Zen kültürü yorumunun çoksatar kitap basitliğinde olması da zaten eleştirilmiş bir konu); karşıt okumalar yapma hevesimizi körüklemeli. Ya **Dreyer** bölümü? Kısa cevap: Olmamış. Üstelik tam da **Schrader**'ın birtakım “estetikçi ve önemli film eleştirmenleri” için dediği şeyden (s. 7) ötürü olmamış: Yöntem yanlışsa yorum da yanlış olur. Aşkının sinema sanatındaki yerini inceleyecekseniz **Dreyer** elbette doğru bir adrestir; bu yönde bir yaklaşım geliştiriyorsanız yönteminizin **Dreyer**'e uygulanıp uygulanamayacağını sorgulamanız da makul ve gereklidir. **Schrader**'ın **Dreyer** yorumundaki sorun şu: Aşkın üslup kuramının bu yönetmenin filmlerine *kısmi olarak* uygulanabildiği saptamasının yapılmasına karşın, bunun aslında yöntemin *kendi sınırlılığını ve zayıflığını* açık ettiğinin anlaşılması. Bölümde bundan kaynaklı birçok sorunlu yargı var, ben sadece iki tanesine değineceğim. **Schrader**'ın örneğin **Söz**'deki Johannes karakterine veya **Gazap Günü**'ndeki (Vredens Dag / Day of Wrath, 1943) Marthe'ye ilişkin söyledikleri, aşkın üslup merceğinden bakılmaktan doğan aşırı yorumlar barındırıyor. **Söz**'deki meşhur tempo yavaşlığının “gündelik olanın bilindik teknikleri”nden (s. 140) sayılıp sayılamayacağı üzerine de ayrıca düşünülmesi: Kanımca akışın *özellikle* yavaş tutulması ile gündelik olanın *sade* bir şekilde sunulması birbiriyle çelişen iki ayrı tavidir.

Eleştirel bir okuma sayesinde **Schrader**'ın kitabındaki kuramsal ve kurgusal sıkıntılardan verimli tartışma ve arayışlar devşirebiliriz, bence burası kesin. Peki Türkçe metnin sorunları ne olacak? Onlar hakkında yakındığımızla kalacak olma ihtimalimiz büyük. Ama durum öyle fena ki üzerine düşünmeyi sahiden hak ediyor. Standart yazım yanlışlıklarını, boşluk unutuşları (sözcük bitişirme), fazla

yazımları (s. 137: “Anne ve Martin, aşklarını sadece kaçak kır gezilerinde yaşayarak, aşklarını saklamaya çalışırlar”; s. 149: “kuvvet çizgileriyle ile aynı etkiyi yaratır”), dipnot numarası üst yazısı pozisyonundan yana kararsızlıkları (noktalama işaretinden önce mi sonra mı olsun?) ve “fenemonoloji”, “Öteki’ni” (“Öteki’yi” olmalı), “çarmığa” ve “Cari Dreyer” gibi tekrar eden, sistematik hataları saydım. Ayrıca, giriş bölümünün son cümlesinde (s. 17) veya s. 160’da “gönderme yapılabilir”le biten cümledeki gibi cümle düşüklüklerini; “Seyirci arkadaşına aşkınlık duygusunu başarılı bir şekilde aşılatabilmek için, hissiyatını arkadaşının anlayabileceği ve sonra bir biçime dönüştürmek (aşkın üslubun yaptığı gibi) zorunda kalır”da olan türden bariz çeviri noksanlarını (s. 54); s. 81’de birinci paragrafta alıntılanan, anlaşılabilir cümledeki gibi çeviri bozukluklarını ve birtakım kullanım tutarsızlıklarını da (ör: orijinal metindeki “the Holy” s. 9’da ardışık iki cümlede önce “Mukaddes” sonra “Kutsal” olmuş) toplama ekledim. Sonucu açıklıyorum: Kaynakça dahil olmak üzere 170 yazılı sayfadaki hata sayısı 150. Tek sayfada 6 hata saydığım bile oldu (s. 163).

Kaldı ki bu “150” toplamına dahil edilmemiş başka sorunlar da var –az değiller, hatta yer yer çok daha vahimler. Öncelikle, gördüğüm bazı çeviri hatalarını ve tuhaf karşıladığım sözcük seçimlerini saptamak istiyorum (çeviri alıntısında altçizgili kısım varsa, dikkat çekeceğim sorun orada demek; parantez içinde italikle yazdıklarım kaynak metinden alındı):

s. 47: “karakterlerin birbirlerine olan davranışları ve daha önemlisi yönetmenlerine yönelik davranışlarında bulunan şefkat” (*compassion ... inherent in the treatment of the characters by each other and more importantly by their director* [“. . . daha önemlisi, yönetmenin onlara yönelik yaklaşımındaki . . .” şeklinde olmalıydı – karakterlerin yönetmenlerine yönelik davranışı niye olsun ki, nasıl olabilir ki?])

s. 50: “Belirleyici eylem gündelik olanın gelenekleşmesini kırar” (*the everyday stylization* [daha iyisi: “gündelik olandaki stilizasyonu”])

s. 51: “Western müzik” (tabii ki “Batı müziği”!)

s. 54: “deneysel” (*experiential* [deneyimsel])

s. 54: “Bir biçim aşkınlığı ifade edebilir, fakat deneyimleyemez” (*a form can express the Transcendent, an experience cannot* [“Bir biçim aşkınlığı ifade edebilir, fakat bir deneyim bunu yapamaz”])

s. 57: “ziynetler” (*trappings* [“donatılar” daha uygun bir sözcük])

s. 91: “ifadesel sanat” (*expressive act* [John Dewey bahsinde ikinci sözcük yanlışlıkla “art” diye okunmuş. “expressive” için “ifadesel” sanırım doğru; tartışma bağlamında “act”, “edim” olarak çevrilmeliydi. Dolayısıyla “ifadesel edim” denmeliydi.])

s. 92: “hidrofan” (Tanıyamadınız mı? Kitapta sıklıkla “hiyerofani” olarak çevrilmiş olan kavramdan başkası değil ki! Bu arada bu kavramın “ilahi tezahür” anlamına geldiği s. 8’de belirtiliyor. Sonrasında karşımıza çıkan her yerde de bu karşılığıyla kullanılamaz mıydı?)

s. 100 “Kalvinizm’in tersine, Jansenizm ‘halka’ takdir-i ilahinin evrensel olmadığına inanır” (“*common*” *grace* [“takdir-i ilahinin ‘müşterekliğinin’ ”])

Bunlara ek olarak film adı çevirisi tutarsızlıkları ve yanlışlıkları var ki onları da es geçemem: **Ozu**’nun, İngilizce adı *Late Spring* olan filmi Türkçeye herhalde “Geç Gelen Sonbahar” diye çevrilemez. Aynı yönetmenin 1962 yapımı filminin adı üç ayrı çeviriyle geçiyor: “Bir Güz Öğleden Sonrası” (s. 49), “Bir Sonbahar Öğleden Sonrası” (s. 51) ve “Bir Sonbahar Öğlen Sonrası” (s. 54). Yine **Ozu**’nun 1952 tarihli filmi, s. 41’de İngilizce adı *The Flavor of Green Tea Over Rice* ile anılmadan önce, s. 34’te *İngilizceli Türkçe* bir çeviriyle karşımıza çıkıyor (“Rice Üzerinde Yeşil Çayın Hazzı” – burada “rice”ın bildiğimiz pilav olduğunu not edeyim). **Bresson**’un 1956 tarihli filminin Türkçe adı, s. 75’teki gibi *Bir İdam Mahkumu Kaçtı*; s. 67’deki “Bir Adam Kaçtı” bu filmin İngilizce adının doğrudan çevirisi olmanın ötesinde anlamsız. “Passion” sözcüğü Hristiyan teolojisinde özel bir anlama geliyor: “tutku” değil “çile” (özellikle de “İsa’nın Çilesi”). **Dreyer**’in filminin Türkçe adı bu yüzden “Jeanne d’Arc’ın Tutkusu” (s. 121) değil (ama bu yanlış başka Türkçe metinlerde de yapılıyor); doğrusu, s. 129’daki gibi *Jeanne d’Arc’ın Çilesi* olmalı. Bir de kitapta birçok film adı Türkçeye çevrilmişken **Dreyer**’in *Ordet*’inin Danca haliyle bırakılmasına -bunca şeyin üstüne- herhalde şaşmamalı. Samimiyetle söylüyorum ki Türkçeye çevrildiği tek yerde bu filmin “Dünya” (s. 121) adını aldığı görünce “Ordet” tercihini çok daha uygun buldum. (Filmin İngilizce adı *The Word*, belli ki “The World” diye okunmuş.)

Son olarak da **Schrader**’ın kuramının kilit kavramı “stasis”in Türkçeye “muvazene” olarak çevrilmesine itiraz etmeliyim. Çevirmenin “tekamül”, “kesafet”, “münavebeli”, “zuhurat”, “müşabih”, “muvakkat”, “huşunet” gibi,

sözlüğe bakma ihtiyacı doğurabilecek sözcüklere bir ilgisi var – bunu saptadığımla kalacağım, çünkü bundan yana hoşnutsuzluğum belki eleştiri bağlamının dışına düşer. Ama “muvazene” için özel bir şey demem şart. **Schrader**’ın sözgelimi “motionlessness” veya “balance” sözcüklerini değil de “stasis”i tercih etmesinin bir nedeni var: “stasis”in, özellikle edebiyat incelemeleri bağlamında kullanılan, bu teknik bağlamda *sanat eserlerindeki özel bir durağanlık halini* karşılayan bir sözcük olması. Demek oluyor ki **Schrader** “stasis” sayesinde kuramını belli bir eleştirel geleneğe eklemek niyetindedir. Durum buyken ve “muvazene”nin böyle bir anlamının ve çağrışımsallığının olmadığı ortadayken “stasis”, bence Türkçeye de “stasis” olarak aktarılmalıydı. (Yanına konacak güzel bir “çevirmenin notu” da ona pek yakışırdı.)

Cem Kayalığıl

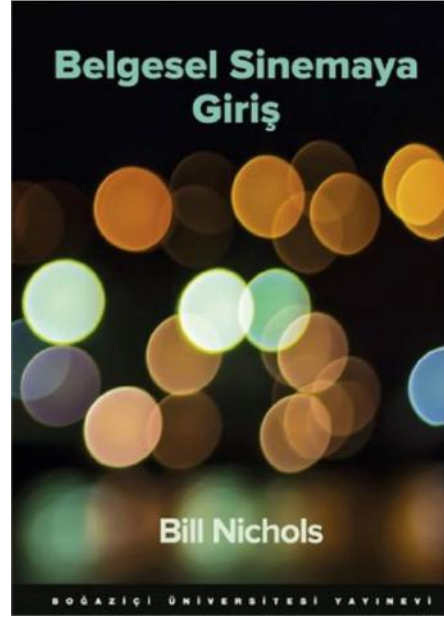
BELGESEL SİNEMAYA GİRİŞ

Bill Nichols

Çeviren: Duygu Eruçman

Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

2017 / 358 sf



Belgesel filmciler için kurucu metinlerden biri olan **Bill Nichols**’un *Introduction to Documentary* (2001) kitabı, 2011 tarihli ikinci basımının **Duygu Eruçman** tarafından Türkçeye çevrilmesi ile daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşabilecek sonunda. 2001 ve 2011 tarihli iki basım arasında 225 sayfadan 341 sayfaya ulaşan kitapta **Bill Nichols**, değişen bazı başlıklar, genişletilen içerik ve örneklenen 100 kadar yeni film ile hatırı sayılır bir güncelleme gerçekleştirmiş.

Eğitmenler için temel ders kitabı niteliğini koruyan metin, belgesel alanındaki uygulamacılar, eleştirmenler ve tarihçiler için mutlaka okunması gereken, alandaki kavramsal ve eleştirel tartişmalara uzak kalmak istemeyen belgesel severler için de rahat okunabilen bir kitap olma niteliğini taşıyor.

Nichols'ın *Belgesel Sinemaya Giriş* kitabında ele aldığı sorulara, kavramlara, biçemlere ve yönetmen-film-izleyici üçgenindeki etkileşimlere kafa yormadan bir belgesel yapmak veya izlemek olası mıdır? Belgesel film tarihini çok sayıda erişilmesi zor film örnekleriyle tatsız ve kuru bir okumaya çevirebilen pek çok yazarın aksine, **Nichols** bu giriş kitabında, belgeseli belgesel yapan (gerçekliğin alegorik olmayan temsili, yönetmenin sesi ve sinematografik dil gibi) pek çok kavramı, geçmişten günümüze gelen tartişmalı yaklaşımlar arasında ustalıkla yol alarak anlaşılması ve kavranması olası, olmazsa olmaz yapıtaşları olarak sunuyor. Kullandığı örnekler, neden o konu-kavram için örnek olduklarını açıkça anlayabileceğimiz ayrıntıda ve birden fazla konu-kavrama aynı filmlerden verilen örneklerle çok yönlü okumanın sınırlarını genişleten yaratıcılıkta yer alıyor kitapta. Konu başlıkları ve örnek seçimindeki özen ve ayrıntının bir nedeni de, **Nichols**'ın belgesel tarihini, gerçekliğin sahici temsili izlenimini oluşturmak için yönetmenlerin yeni fikir ve yöntem arayışları olarak ele alması. Her yeni gelen biçemin bir öncekine göre hangi ihtiyaçlardan ortaya çıktığı, neyi değiştirdiği ve eş zamanlı veya sonrasında ortaya çıkacak daha yeni biçemleri hazırlayan kavramsal, tarihsel ve teknolojik açılımların neler olduğunu anlama ve aktarma çabasıyla, bu özgül tarih alanını inşa eden özgün bir kuramcı olduğunu söyleyebiliriz **Nichols**'ın.

Belgesel Sinemaya Giriş kitabının bölümleri **Nichols** tarafından birer soru olarak ifade edilmiş. Birinci bölüm, "Belgesel Filmi Nasıl Tanımlayabiliriz?" sorusunu soruyor. **John Grierson**'ın 1930'larda dillendirdiği belgesel tanımı olan "gerçekliğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması", **Nichols**'ın kavramları çelişki ve belirsizliklerden kurtarma uğraşı ile önce daha uzun bir tanıma dönüşüyor. Bu tanımda *gerçeklik* miti, tarihsel dünya ile ilgili oluşa; *gerçek kişiler* miti, günlük yaşamda kendini olduğu gibi sunan toplumsal oyunculara; ve *gerçek dünyada olup bitenlerle ilgili öykü anlatımı* miti de yönetmenin özgün bakışı ile tarihsel dünyanın alegorik olmayan (dolayısıyla kurmacadan ayrılan) doğrudan temsilini sunma çabasına karşılık geliyor. Belgeseli tanımlama çabasının her zaman film üretimlerinin peşi sıra gelişen bir

arayış olduğuna vurgu yapan **Nichols**, kendi özgün yanıtında belgesel anlayışımızdaki değişimlerin başlıca dört alandaki gelişmelerin ortak sonucu olduğunu söylüyor: kurumlar, yaratıcı yönetmenler, iz bırakan filmler ve izleyici beklentileri. Belgesel tanımlarındaki değişiklikleri bu kesişimsel ve vektörel kavrayışla, hiçbir zaman sona ermeyecek bir sürekli inşa süreci olarak görmemiz, çok boyutlu düşünmeyi kaçınılmaz kılıyor.

Kitabın ikinci bölümünde “Etik Meseleler Neden Belgesel Sinemanın Merkezinde Yer Alır?” sorusunu soruyor **Nichols**. Bu bölümde ele aldığı konular, yönetmenin bir belgesel hazırlarken insanlar ile ne yaptığı, onları nasıl temsil ettiği, performans beklentisinin toplumsal oyuncular üzerindeki etkisi ve yönetmen/yapımcının öznelerin saygınlığını korumak ve izleyicilerin güvenini kazanmak için ne gibi sorumluluklar taşıması gerektiğidir. Yönetmen-özne-izleyici arasındaki konumlanmanın çeşidine göre temsil sorununun farklılaştığını da görürüz. “Ben size onlardan söz ediyorum”, “O bize onlardan söz ediyor” ve “Ben size kendimden söz ediyorum” gibi sık kullanılan üç ifade kalıbı, sırasıyla *açıklayıcı*, *gözlemci* ve *katılımcı* belgesel biçemlerine karşılık geliyor. Her birinde yönetmenin duruşu, bakış açısı ve dolayısıyla belgeselin temsil özellikleri değişiyor. Bu da bizi **Nichols**’ın kitabındaki üçüncü bölüme getiriyor: “Belgesel Filmlere Kendi Sesini Veren Nedir?” Belgeselin sesi de yönetmenin bakış açısı ile ilgilidir ve tarihsel dünyadan seçtiği konu ve öznelere ilişkin kişisel düşüncelerinin yaratıcı görsel-işitsel araçlar ile sunumundaki özgünlüğün bir sonucudur. Belgeseller nesnel ve tarafsız bir aktarım izlenimi verse de üretilen filmlerin tarihsel dünyanın yalnızca bir yeniden üretimi (kopyası) olmamasını, bilimsel temsilden ve haber programlarından ayırımını sağlayan, yönetmenlerin özgün bakış açılarının varlığıdır. Belgesel yönetmenlerinin bir bakış açısı ve kendine ait bir sesi nasıl geliştirdiklerini açıklamak için **Nichols**, retorik sanatının özelliklerinden yararlanıyor ve güvenilir, inandırıcı ve etkili olmak için yönetmenlerin gereksinimi olan temel öğeleri *buluş*, *düzenleme*, *üslup*, *bellek* ve *sunum* alt başlıklarında örnekler ile ayrıntılandırıyor.

Dördüncü bölüm, yönetmenlerin ikna gücüne odaklanıyor ve “Belgeseli İlginç ve İnandırıcı Kılan Nedir?” sorusunu soruyor. Yazar, öykü anlatımının yapıtaşlarına ışık tuttuğu bu bölümde soyutlamaları, mecazı, özgül olanla genel olan arasındaki gerilimi ve iletişim işlevinin yerine gelmesi için yönetmen-özne-izleyici arasındaki etkileşimin niteliğini ele alır. Belgesellere konu olan temel

meselelerin farklı yaklaşımların çekişmesine açık, tartışmalı konular olduğu tespiti (net doğrular içeren bilimsel eğitim filmlerinden farklı olarak) ile **Nichols**, yönetmenlerin derdini de izleyicileri ikna etmek, taraf olmaya çağrı yapmak veya etkileme çabası olarak adlandırmasına zemin yaratıyor. Bu anlamda belgesellerde sıklıkla görülen üç meseleyi, “gerçekte ne oldu”, “gerçekte nasıl biriydi” veya “ne yapmalı” başlıkları altında örneklendiriyor. Belgesellerin duygu ve çağrışımlarımıza seslenerek bizi etkilemesine yardımcı olan *mecaz* kullanımını açıkladığı alt başlıkta ise **Nichols**, aile, savaş, soykırım, toplumsal mücadele, cinsel yönelimler, etnik kimlikler gibi soyut kavramların tarihsel dünyadaki anlar, kişiler ve olaylar üzerinden, “işte böyle bir şeydir!” iddiasını taşıyan örnek filmlere nasıl dönüştüğünü, yönetmenlerin farklı görüş ve bakış açılarını yaratıcı bir şekilde yansıtan mecazlar kurmaları ile ilişkilendiriyor.

Kitabın beşinci bölümünde **Nichols**, “Belgesel Sinema Nasıl Başladı?” sorusuna verilen klasik yanıt olan *Lumiere filmleri* algısını değiştirecek yeni bir soru soruyor: “Belgesel kendine özgü sesini nasıl kazandı?” Bu soru ile *sinematik belgeden* belgesel filme geçiş için, 19.yy sonundan 1920-1930'lara uzanan süreçte olması gereken, **Dziga Vertov** ve Sovyet sinemasının montaj kavramının geliştirilmesi, **John Grierson** ve belgesel filmin kurumsal temelini oluşturulması gibi pek çok gelişmenin altını çiziyor. Belgesel filmin ayrı bir tür olarak kabulünü sağlayan özelliğin yalnızca *belirtisel belgeleme* olmadığını, *şiirsel deneme*, *öyküsel anlatı* ve *retorik konuşma* gibi unsurların da tarihsel bir anda bir araya gelerek belgeselin kendi sesini kazanmasına olanak sağladığını açıklayan bölüm, zengin ve ayrıntılı örnekleriyle yine **Nichols**'ın ikna edici kuramsal üslubunu sergiliyor.

Bill Nichols'ın belgesel kuramının temel bileşeni olan belgesel biçimleri sınıflaması kitabın 2011 basımında iki ayrı bölümde inceleniyor: “Bölüm 6: Belgeseller Arasında Nasıl Bir Ayrım Yapabiliriz? Sınıflandırmalar, Modeller ve Belgesel Filmin Açıklayıcı ve Şiirsel Biçimleri” ve “Bölüm 7: Belgesel Filmde Gözlemci, Katılımcı, Dönüştürücü ve Edimsel Biçimleri Nasıl Tanımlayabiliriz?” Biçimler, belgesel filmin sesinin sinematik olarak hangi farklı yollarla kendini ortaya koyduğunu belirler. **Nichols**'ın sözleriyle “Yeni biçimler, tarihsel dünyayı temsil etmenin daha iyi bir yolundan çok, bir filmi düzenlemenin daha iyi bir yolunu, gerçeklikle olan ilişkimizi değiştirecek yeni bir bakış açısını ve izleyiciyi çekecek yeni konu ve hevesleri önümüze serer.” Belgesel izleyicisinden çok,

belgesel eğitimcileri, öğrencileri ve eleştirmenlerinin yararlanabileceği bu sınıflandırma ile **Nichols**, belgesel sinemanın temel unsurları olarak gördüğü yönetmen-film-izleyici üçgeni, belgeselin sesi, belgeselin etik ve politik yönü, nesnellik izlenimi, sinematografik dil, kanıtlar ve farklı bilme yolları gibi alt başlıkları, sınıflandırmadaki her bir biçem için ayrı ayrı ele alıyor, örneklendiriyor ve etkisini tartışıyor. Oldukça düşündürücü ve aydınlatıcı olan bu sınıflamanın belki de tek sorunu, acaba fazla mı kapsayıcı sorusunu sordurması. Sinematik dönemi izleyen elektronik dönemde ortaya çıkan veri tabanı belgesellerine katılımcı biçem altında kısaca yer vermesi veya **Eric Barnouw**'un güncellenmemiş olan 1993 basımı *Documentary: A History of the Non-fiction Film* (Belgesel: Kurmaca olmayan Filmin Tarihi) adlı kitabında ele aldığı kapsamlı sınıflamadan yalnızca belgeselin sesi bölümünde söz etmesi, **Nichols**'ın eski/yeni farklı belgesel yapış ve kavrayış şekillerinden haberdar olduğunu ancak bunları kendi kuram ve sınıflandırması altında eritme eğiliminde olduğunu düşündürüyor.

Kitabın son iki bölümüne gelirse, sekizinci bölümde “Belgeseller Toplumsal ve Politik Meselelere Nasıl Değinmişlerdir?” sorusu, iktidar veya muhalefet adına yapılan *kişisel portre filmleri* gibi dolaylı veya *toplumsal mesele filmleri* gibi doğrudan konusunu işleyen belgesel film örnekleri ve ayrımları üzerinden yanıtlanıyor. Dokuzuncu bölüm ise “Belgesel Hakkında Nasıl Etkili Yazabiliriz?” sorusu ile öğrencilere alanı anlama ve yansıtma çabalarında faydalı kaynak ve yöntemler içeriyor.

Kitabın sonunda yer alan örnek filmler dizini ve çevrimiçi siteler dahil dağıtımcılar listesi, günümüzde yetkin kaynaklardan nicelik ve nitelik olarak zengin verilere erişimin nasıl geliştiğini kanıtlar nitelikte. Sanki yazar “Siz kendiniz de bakın, kendi sesinizi oluşturun” diyor bizlere. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi tarafından yayımlanan bu çeviri kitap sayesinde, **Nichols**'ın belgesel film üzerine daha sağlam düşünmeyi ve farkındalık içerisinde üretim yapmayı teşvik eden kuramsal tartışmalarının ve biçemler sınıflamasının daha geniş bir çerçevede yankılanacak olması sevindirici ve umut verici.

Seda Usubütün