

sekans

sinema kùltürü dergisi

AĞUSTOS 2018 | Sayı e8



Yolunda A.Ş. / Mekanlar ve Yüzler
Kelebekler / İşe Yarar Bir Şey / Kwaidan
Fırınlara Saati / İpe Asılma / Kuyu
Beden ve Ruh / Ahlat Ağacı
Söyleşiler: Andaç Haznedaroğlu,
Hacı Mehmet Duranoğlu

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi
Ağustos 2018, Sayı e8, 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

Cem Kayalığıl
cemkayaligil@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Seda Usubütün
sedausubutun@sekans.org

Cem Kayalığıl
cemkayaligil@sekans.org

Tansu Ayşe Fıçıcılar
tansu@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz
ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

Visages Villages (Agnès Varda ve JR, 2017)

Katkıda Bulunanlar

Gülşah Altuğ, Nurten Bayraktar, Zeynep Duran, Ekin Eren, Gökhan Erkılıç, Will Fraker,
Emrah Günok, Erdem İlic, Süheyla Tolunay İşlek, Nagihan Konukcu, İlker Mutlu,
Kezban Özgün, Şahan Yatarkalkmaz

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

ÖNSÖZ: BAHANE

Bu sene düzenlediğimiz *Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışması*'nın kazananları, eleştiri dalında **Kezban Özgün**, çözümleme dalındaysa **Zeynep Duran**, **İbrahim Karabiber** ve **Baki Demirtaş** oldu. Sekans e8'de, bunlar arasından **Kezban Özgün** ile **Zeynep Duran**'ın yazılarına yer veriyoruz.

Yarışmayı düzenlemekteki maksadımız, biliyorsunuz, Türkçe sinema yazını alanında ürünler verilmesine bahane olmak. İstiyoruz ki *film izleyiciliği* ile *sinema yazarlığı*, o kişinin zihninde yan yana gelsin. Hatta istiyoruz ki kişi, film izleyiciliği ile sinema yazarlığı zihninde yan yana gelen *o kişilerden birisi* olabileceğini görsün.

Nitekim zihin, *akıl almaz* bir şey. Orada neler neler yan yana geliyor da birbirini pekiştiriyor, var mı o topraklardan bereketlisi? Yeter ki bir bahane olsun. Çoğunlukla bir o eksik kalmış oluyor. Ama öyle de bir yoksunluk ki ancak giderilince fark ediliyor. Sonrası, eyleme geçme iradesi. Vur kazmayı, sende güçlüsü yok. Yaşıyorsun hâlâ.

Bahane bazen sadece başkaları olabiliyor: Başkalarının varlığı, başkalarının düşleri. Bundan bir zaman önce (de ki 50 yıl) belki insanlar daha bir vardı ve çok daha düşlüydü — bize öyle söylendi, böyle anlatıldı. O zamanlar sahiden böyleydiyse, benim anladığım, eylemek de daha doğal, yaygın ve daha tereddütsüzdü. Herhalde *bunu* kaybettik.

Ama, böyleyse bile, kayıpta ortağız. Ve, hatırlayalım: Değil mi ki *ölümlülük* bizim en kucaklayıcı ortaklığımız. Öyleyse yaşamak ve işe yaramak bahanesi aramak neden? Yeter ki. Daha ne olsun.

Cem Kayalığıl

DUYURU

SEKANS FİLM ELEŞTİRİSİ FİLM ÇÖZÜMLEMESİ YARIŞMASI 2018 SONUÇLANDI !!!

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

Hakan Karaş (Akademisyen), **Neşe Ürel** (Sinema Yazarı), **Semih Erelvanlı**, **Sertaç Koyuncu** (Sinefil) ve **Ekin Eren**'den (Sekans - Sinema Yazarı) oluşan Seçici Kurulun değerlendirmesi aşağıdaki gibi sonuçlanmıştır:

Film Eleştirisi Yarışması:

Birinci: Kezban Özgün - *Yolunda A.Ş.* (Emre Budak, 2015)

İkinciliğe ve üçüncülüğe uygun yazı bulunamamıştır.

Film Çözümlemesi Yarışması:

Birinci: Zeynep Duran - Bir Neden Arayışı Olarak Yaşamak ya da Ölmek:

İşe Yarar Bir Şey (Pelin Esmer, 2017)

İkinci: İbrahim Karabiber - *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008)

Üçüncü: Baki Demirtaş - Nefes mi Buğday mı? (*Buğday*/Semih Kaplanoğlu, 2017)

Yarışmanın sponsor kurumları **Bağlam Yayınları, Dergâh Yayınları, Doruk Yayınları, Evrensel Basım Yayın, Kor Kitap, Küre Yayınları, Redingot Kitap ve Yitik Ülke Yayınları** oldu.



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

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ: BAHANE	1
DUYURU	2
İÇİNDEKİLER	4
ELEŞTİRİ	
<i>Yolunda A.Ş.</i>	6
<i>Yolunda A.Ş., Emre Budak</i> Kezban Özgün	
<i>Küçük Adam, Büyükanne</i>	13
<i>Mekanlar ve Yüzler (Visages, Villages), Agnès Varda, JR</i> Nagihan Konukcu	
ÇÖZÜMLEME	
<i>Bir Neden Arayışı Olarak Yaşamak ya da Ölmek: İşe Yarar Bir Şey</i>	21
Zeynep Duran	
<i>Kwaidan</i>	31
<i>Kobayashi'den Japon Ethos'unun Hayaletini Canlandırma Girişimi</i> Ekin Eren	
<i>Kelebekler: Garip Bir Aile Komedi İçinde Kahramanın Yolculuğu</i>	40
Süheyla Tolunay İşlek	
ANA SÖYLEŞİ	
<i>Misafir:</i>	60
<i>Andaç Haznedaroğlu ile Söyleşi</i> Söyleşi: Cem Kayalığıl	
KURAM / YORUM	
<i>Tuhaf Devamlılık</i>	69
Jeffrey M. Zacks	
BELGESEL	
<i>Bırakın Çocuk Oynasın:</i>	78
<i>Hacı Mehmet Duranoğlu ile Söyleşi</i> Söyleşi: İlker Mutlu	
<i>Görünmeyen Açıda A.K.</i>	89
Gülşah Altuğ	

DENEME

Beden ve Ruh Üzerine Geyik Saflığında Bir Önerme 97
Seda Usubütün

Ahlat Ağacı'nın Poetikası 107
Erdem İlic

50 YAŞINDA

Sinemanın Devrimci Ateşi: 50. Yılında Fırınların Saati 110
Şahan Yatarkalkmaz

Öldürme Üzerine Büyük Bir Film 124
Koshikei / Death by Hanging
Gökhan Erkilic

Kuyu 132
İlker Mutlu

TÜR

Kil Animasyonun İlk Örnekleri 141
Nurten Bayraktar

100 YAŞINDA

Küçük Hanım ve Serseri – Baryshnya i Khuligan 146
Gökhan Erkilic

ARKEOLOJİ

Sinema Tekniğine Giriş (Mahmut Özdeniz, 1960) 149
Ayhan Yılmaz

SİNEMA KİTAPLIĞI

Belgesel Filmde Zamanın Ruhu 155
Belgesel Filmde Değişen Anlam ve Anlatım
(Editörler: Huriye Kuruoğlu, Alev F. Parsa)
Tansu Ayşe Fıçıcılar

YOLUNDA A.Ş.[†]

Kezban Özgün

Yönetmen: Emre Budak

Senaryo: Hasan Göktaş

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Oyuncular: Cezmi Baskın, Tuna Orhon, Hüseyin Elmalıpınar, Defne Yalnız,
Emre Budak, Hasan Göktaş...ve Çinçin Halkı

2015 / 81' / Türkiye

Müjdat Gezen Sanat Merkezi'nde ve İspanya'da eğitim alan Emre Budak, bir yönetmen ve oyuncu, 1984 doğumlu. Birçok tiyatro ve televizyon dizisinde rol almış. Budak Yolunda A.Ş.'yi film projesi Kültür Bakanlığından destek alamayınca internete dizi olarak çekmiş. Yapım izleyici tarafından beğenilince, yapımcı bularak filmi çekebilmiş.

Film, para kazanmanın yolunu bulmuş olan Tam-Gaz İnşaat Firması'nın, Ankara'nın ötekinin de ötekisi konumundaki Çinçin gecekondu semtini gözüne kestirmesi ve sahiplerinden ucuza kapattığı gecekonduları sosyal konutlara çevirip onlara satması hikayesinden yola çıkarak ülkenin siyasi, sosyal ve ekonomik durumunun bir portresini çizer.

Ankara demek zaten gerçeklik demek. Film boyunca sık sık panoramik tepe çekimleriyle uçsuz bucaksız beton yığını Ankara'ya ve tam ortasında dar ve kıvrımlı yollarla ulaşılan, kırık dökük çatılarıyla gecekondulara vurgu yapılır. Film, Çinçin'de bir sokakta, çocuklara mizansen gereği kendine çarpmasını sağladığı arabanın altından sağ çıkıp, panikleyen araba sahibini küçük çaplı dolandıran Meto'nun "Ya yolunuza bakar hayatta kalırsınız yada yediğiniz kuru soğan, gördüğünüz Yenidoğan olur!" diyerek, uygulamalı olarak gösterdiği derse

[†] Sekans Film Eleştirisi Yarışması 2018 Birincisi

tanıklığımız ile başlar. Hemen arkasından, son derece modern döşenmiş inşaat firmasının ofisine geçerek bambaşka bir yaşam vaat eden, ilkel kapitalist anlayış gereğince depresi ve hatta ölüyü bile çıkar amaçlı kullanan Tam-Gaz İnşaat Şirketi'nin dolandırıcı ruhunu açık eden reklam çalışmalarını görürüz. İlki yattığı yerden para kazanmanın Çinçin modelini, diğeri modern ve kentleşmiş modelini sunar. Ama her ikisi de emek tüketir! Ve her ikisine de dolandırıcılık desek de biri halk tipidir diğeri ise kanunidir.



Anlaşılacağı gibi, film toplumun iki kesimine ait ekonomik ve sosyal veriler üzerinden karşıtlıklar kuran paradigmatik bir yaklaşımla ilerler. 2002'den beri tam gaz işler yapması manidar olan, akıllı telefonla tespah çeken, besmele ve şükür ifadesini bile kupaya yaptıran, cuma namazını hangi camide kılmasının daha fazla göz -ve dolayısıyla cüzdandan-dolduracağını hesabını yapan, üçüncü çocuğu da kız olacak diye üzülen Kızılcahamamlı Gazi Bey muhafazakar görünümü ve kentli yaşam tarzıyla karşımıza çıkar. Ancak arada kan bağı varsa seven Gazi Bey, erkek kardeşi Tamer'i fazla şımartmıştır. Tamer, sosyal kimliğini popülist yaşam biçiminden almış, disko-bar eğlence anlayışına sahip, uçarı, aşkı sevgiyi bilmeyen biridir. Amcaoğlu İsmail ise tam aksine Arapça'yı günlük diline bile yerleştirmiş, hadislerle konuşan, tam muhafazakar biri. Bahçesinde havuzu olan villada, son model arabalarıyla oldukça rahat, konforlu bir hayat sürerler.

Oysa Çinçin'de hayat çok farklıdır: ödenememiş faturalar, şekeri olmayan çaylar, peynir-ekmek ikilisi, at arabası, en fazla Şahin araba ki o da mahallede bir tane,

şişme havuza yıkık duvardan atlayan çocuklar, cezaevinden çıkmış olanlar, hâlâ cezaevinde olanlar ve cezaevine girme ihtimali yüksek olanlar, eğlence anlayışı pavyon, umudu şans oyunları olan birçok insan ve açlık sınırında yaşadıklarını gösteren birçok ekonomik göstere...Umudunu yitirmiş, yoksullaşmış ve sağlıksız koşullarda yaşayan taşra kimlikli bu insanların kentin ortasındaki varlığı insan haklarına sövgü niteliğinde! Tarım ve toprağı boşa çıkartarak bu insanları kente getiren siyasi ve ekonomik politikalar adaletten yoksun kurum ve kuruluşlarıyla az bir kesime iktisadi, teknolojik ve sosyal imkanları verirken büyük çoğunluğun durumu Çinçin’de olduğu gibi.



Giyinişleri, konuşmaları, isimleri mahallede birçok etnik kimliğin bir arada yaşadığını gösterir bize. Türkiye gibi! Komşuluk ilişkileri, yardımlaşma, dayanışma, dostluk, aşk, vicdan gibi insani ve güzel bütün vasıflar bu mahallede yaşamakta oysa! Demek ki insanları bir araya getiren şey din, dil, ırktan çok ortak acılar, yoksunluklar, deneyimler... gibi insani ortaklıklar.

Henüz yeni yapılan toplu konutlara geçen bazı mahalle sakinleri taşralılığın yaşanılan yerle değil, ruhla ilgili olduğunu anlatıverir bize: Apartman koridorunda ip atlayan çocuklar, apartmanın önünde salça kaynatan, yemek pişiren kadınlar. Konuşmalardan anlarız ki fakirleri ev sahibi yapmak için kurulan TOKİ, gerçekten fakir evler yapmaktadır: çalışmayan asansör, akmayan su, sürekli akıtan tuvalet ve banyolar. Adaletsizliği yaratan sistemdir ve bunu da ekonomik mekanizmalarla üretir: Muhtarın inşaat şirketiyle kurduğu yakın ilişki, Teneke Cevdet’in devlet

kapısından içeri girebilmek için hemşehrilik vasfına sığınması, 2002'den beri tam gaz ilerleyen inşaat firmasıyla kurulan yarım yamalak yakınlığın seyri hep ekmeği büyütmeye yönelik adımlardır.

Evet, Çin'in bir taşradır ve dışarıdan konuşmaktır: Söylenenden fazlasının anlatıldığı kısa ve anlaşılır diyaloglar, bireysel söylemlerle yapılan vurgular anlatıyla bütünleşmiş bir karakter çizer. Birkaç örnek vermeden geçmek istemem:

- Biz acıkacaz diye sıçmıyoz,sen ne evinden bahsediyon muhtar!

-Deprem olacak diyon, onbeş katlı bina dikiyon. Bizi toptan öldürecek heralde!

- Allah Allah da kul kul değil!

- Yavaş git hep git, Afyon soğuktur, üstüne bir şey al!

Taşralı yanımız sazi sever, türkünün sözündeki manayı anlar elbet. Film boyunca türkülerden bolca yararlanmış olması hem anlam yaratmada hem de mesajların altını çizmede olumlu rol oynuyor. Yoksulluğu ve çaresizliği anlatmada karakterlerin iç sesi olmuş türküler, mekanlarda ise eğlenenin sesi...

Filmin adı gibi karakter isimleri (Tek Kat Memet, Teneke Cevdet, Ramo), hatta şirketin ismi (Tam-Gaz İnşaat) bile sosyal ve ekonomik verilere katkıda bulunan unsurlar olarak çıkıyor karşımıza.

Film sosyal bir yaraya ve kara bir duruma parmak bastığı için olsa gerek, yönetmen sinemanın gösterge kodlarının (görsel, sözel, işitsel) hepsini sosyo-ekonomik veriler üzerinde yoğunlaştırarak iki kesim arasındaki yaşam koşullarının farklılığına vurgu yaparken ironik bir dil yaratmayı da başarmış. Mahallenin delisi sayılan Tek Kat Memet sorar firma yetkililerine en anlamlı soruyu: "Gecekondumuzu yıkın diye mi biz size borçlanıyoruz?" Veya mahallenin gençleri pavyondan dönerken yolda karşılarına dikilen "İçki İçmek Haramdır" yazılı tabela, şehir trafiğindeki at arabası...vb. anlatı örgüsünü ironilerle bezer.

Her gün gözlerimizin önünde yeniden yeniden yazılan kapitalizmin dayattığı ekonomik dikta rejimi çok sınırlı bir kesimi zenginleştirirken, diğer tarafta toprağı ve suyuyla bağını kesip kente getirdiğı insanları açlığın, yoksulluğun, işsizliğin ve denetlenemez bir şiddetin dünyasına, gecekonduhara hapsetmiştir. Daha da vahimi kitleleri siyasal iktidar ve para babalarına bağımlı müteahhit ve spekülörlerin eline bırakmıştır.

Açlık sınırında yaşayan bu insanlar hem gecekondularından olup hem de ödeyemeyecekleri bir borca girmemek için mahallenin gençleri Fehmi, Ramo ve İbo öncülüğünde, şirket sahibi Gazi Bey'i mahalleye getirip tehdit ederek sorunu çözerler. Gazi Bey'e evleri üçletmeden verdiren ne vicdanı ne de Allah korkusu olur, bir tek ölmekten korkar muhafazakar kentli. Düzenin ahlak tanımayan egemenlik ve eşitsizlik üzerine kurulu ilişkileri sayesinde elde ettiği serveti ve uydumcu yaşam şekli onu insanlıktan çıkarmıştır. Özüne yabancılaşmış bir kişi olarak, çözümü çevresinde kendine benzer bir dünya yaratmakta bulmuştur. Çözüm sağlanmıştır, lakin işsiz, yoksul, ötelenmiş bir sınıfın kibar eşkiyalık yaparak, hem de suç işler bir tarzla sonuca ulaşması, üzerinde düşünülüp tartışılması gereken bir süreç olsa gerek!

Kapitalizm sadece emek gücünün, hammaddenin sömürsüyle değil, tüm anlamlandırma pratikleriyle (Tv. edebiyat, sinema vb.) bilinç biçimlerini şekillendirmiş; sorgulamayan, üretmeyen, günü kurtarma derdinden fazlası olmayan apolitik insanlar yaratmıştır. Yoksulluk ve adaletsizliği kabullenmiş, içine sindirmiş kesimlerde, türküde de denildiği gibi "Yazılanlar gelir başa!" anlayışında bir teslimiyet, öfkenin ve isyanın yerini almış görünmektedir. Sosyal psikolojinin incelemesi, çözümlemesi gereken bir tarihsel dönüşüm sürecidir yaşananlar.



Diğer taraftan filmdeki geriye dönük anlatı (Gazi Bey'in mahalleye getirilme planı), gereksiz uzatmalar, aynı verilerin değişik kanallardan sık sık verilmesi izleyenin algılama gücüyle dalga geçer boyutta. Bu kadar veri bindirmesi gerçekte bağımızı koparıp, hikayeye odaklanmamızı zorlaştırdı elbet. İzleyici olarak izlenen

sorunu yaşayan kesim ya da çocuklar belirlenmiş olmalı ki karakterler yerine tipler yaratılarak karikatür havası verilmiş, estetik kaygılar hiç güdülmemiş film boyunca. Konu toplumsal olunca izleyici kitlesinin bu kesimle sınırlı tutulması doğru olmasa gerek!

Filmde gördüğümüz gibi Ankara'da, kente kabul edilmeyen, dışlanmış, ekonomik ve sosyal olarak en alt koşullarda yaşayan alt-kentli (taşralı) yaşam ile egemen sistemden şu ya da bu biçimde nasiplenen mutlu azınlığın modern kentli yaşamı, sınırlı ve gerekmedikçe iletişim kurmadan, varlıklarını birbirlerine paralel olarak sürdürür. Kurallarını ekonomik altyapının belirlediği düzen her gün gözümüzün önünde yaşanan birçok insanlık dramına sebep olurken, sosyal gerçekliğin bir yüzünü kendine dert edinmiş böyle filmler izlenmeli elbette! Ancak komediye boca edilmiş birçok karikatürize veri barındıran mizansen nedeniyle gerçekle bağım koptuğu için bırakın sisteme kuşkuyla bakmayı, sefalet ve yoksulluğun hissettirmesi gereken duygulanımlarım bile oluşmadı. Belki de bir TV dizisinde sırtımayan tercihler, söz konusu film olunca fena halde tatsız bir hale bürünüyor. Bunun örneği de yeterince fazla, yeni bir kanıtı ihtiyaç var mıydı?

Konu gerçek hayattan alınma ve sosyal bir problemi işliyor diye izlemeye devam ettim... Ve fakat anlatıyı böyle efsanevi ve vasat bir sonuca bağlamak da nedir? Gerçek hayatta bunun yeri nedir? Bir sosyal kavga varsa en önde emek, işgücü, akıl olması gerekir; şiddet, zorlama, suç değil! Kent, daha geniş kapsamıyla da ülke eşitsizliklerin merkezi, kuşkuların odağı konumuna gelmişken, işsizlik %13, genç işsizliği %21 oranlarında seyrederken, zirve yapan vergiler, zamlar, faizler ve cezalar günlük konular halini almışken, insanlar piyasa kanunlarının altında her gün can çekişirken böyle bir gerçekliği konu seçip, demokratik ve eşitlikçi uygulamaların altını çizmemek, en azından izleyici üzerinde "Adaletsizliği yaratan mekanizmalar değiştirilebilir ve bu değişimin gücü sizlersiniz!" farkındalığını yaratmaya çaba göstermemek hoşgörülemez. "Adına sanat ürünü denen şey hayatı yansıtmalı mı, yoksa biçimlendirmeli mi?" meselesi epey uzunca bir konu. İkisini birlikte yapana rastlamak zor olsa da bir yapıtı güçlü kılan da bu iki özelliği bir arada taşıması. Filmi yansıtma işlevi açısından ele aldığımda yavan, biçimlendirme açısından ele aldığımda kusurlu buldum, hatta yıkıcı ve faydasız.

Bu noktada sanatın ve sanatçının uyarıcı, sorgulayıcı, dönüştürücü rolü düşünüldüğünde, yönetmenin konu seçimindeki samimiyeti kuşkulu bir hal almakta. Yönetmenin konuya yabancılaşması da bu olsa gerek! Oysa muhalif

olmanın zor olduğu bir dönemde böyle sosyal bir yarayı konu olarak seçmesi, üstelik yolda yanımızdan geçerken bile görmek istemediğimiz Çinçinlilere odaklanmış olması, oldukça cesur gelmişti bana. Trajik bir budalalık içinde yüzer gösterdiği bu insanları bu günün gerçeğinden kopuk, yarının gerçeğini kurmaktan uzak tutması, yıllardır verilen hak arayışlarını, onurlu yaşam mücadelelerini yok saymak değil mi?

Sonuç olarak, Yolunda A.Ş. yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi, eksiklikleri olacak elbette. Günümüzde daha çok entelektüel hakimiyetlerini üstümüzde sınamak için yapılmış olan ve yabancılaşma, birey psikolojisi vb. konular işleyen yönetmenlerin aksine, sosyal ve ekonomik adaletsizliği konu olarak seçmesi güzel olsa da bunu samimice dert edindiğini söylemek oldukça zor! Sosyal gerçekçi bir konuyu hem de yara için için kanarken ele almak bir tavır takınarak işlemeyi ve sorumluluk almayı gerektirir. Aklın ve insanın hakları sözkonusu olunca, filmin yetersizliklerini hoşgörmek mümkün değil! Düşünce dünyamıza bir katkısı olmadı filmin, sinema dünyasına olur mu bilinmez!

KÜÇÜK ADAM, BÜYÜKANNE

Nagihan Konukcu

Mekanlar ve Yüzler (Visages, Villages)

Yönetmen: Agnès Varda, JR

Oyuncular: Agnès Varda, JR, Laurent Levesque

Yapım: Rosalie Varda

2017 / 89' / Fransa

"Bir varmıııııııııı, bir yokmuuuuuuıııııı. Bir 'bilge büyükanne' ile bir 'neşeli çocuk' bir gün bir zamanda bir türlü rastlaşamamışlar. Ne bir yolda, ne bir otobüs durağında, ne bir pastanede, ne de dansta... Oysa çocuk büyükannenin anlattığı masallarla büyümüş, büyükanne ise çocuğun oraya buraya yapıştırdığı resimlere, fotoğrafladığı yüzlere şaşkınlıkla ve beğeniyle bakıyormuş hep. Gel gör ki bir kez olsun göz göze gelmemişler. Derken bir gün neşeli çocuk ilk adımı atmış ve büyükannenin yanına gitmiş, fotoğraflarını çekmiş, sonraki seferde de kendi yerinde ağırlamış onu. Çok iyi anlamışlar ve sonsuza kadar..." diye gidebilir bu masal pekala.



Fransız Yeni Dalgası'nın önemli isimlerinden **Agnès Varda** ile Fransız grafiti ve fotoğraf sanatçısı **JR**'in buluşmasına dair bu masal-öykü, siz ister yolculuk ya da

film deyin; **Mekanlar ve Yüzler**, iki farklı kuşaktan sanatçının ortak bir hayal kurma deneyimini paylaşıyor bizlerle.

'*Maceraya var mısın?*' diyor neşeli çocuk büyükanneye ve çocuğun bir fotoğraf kabinine dönüştürdüğü kamyonetiyle düşüyorlar yollara. 88'inde de 33'ünde de insana hayaller kurduran pek çok şey bulmak mümkün hâlâ. Yaşamın zaman içinde kendini yok ettiği ya da en iyi ihtimalle eskiye nazaran yavaş aktığı yerlere gidip yeniden o eski enerji yaratılabilir mi? İşte insanlara içlerinde taşıdıkları ortak yaşama duygusunu yeniden hatırlatmak üzere çıktıkları bu yolda **Varda** ve **JR**, Fransa'nın köylerini arşınlıyor ve fabrikadan tersaneye, çiftlikten sokağa birçok mekanda çektikleri yüzlerin ve bedenlerin devasa fotoğraflarını duvarlara, anlam yükledikleri her yere yapıyorlar.

Varda ve **JR** birlikte beyin takımını oluşturuyor görünse de işin halkla ilişkiler kısmını **Varda**, yaratıcı tarafını da **JR** götürüyor ve süreç tam olarak şöyle işliyor: Fikir edinmek için insanlarla tanışıyorlar. Kimi zaman onları ortak bir eylemin özneleri olarak bir mizansenin içine dahil ediyorlar, kimi zaman da bu insanların geçmiş yaşam öykülerinden geriye kalan fotoğrafların devasa boyutlardaki çıktılarını, fotoğraf sahiplerini - bir süreliğine de olsa - anılarıyla ölümsüz kılmak ve onlara vefa borcunu ödemek üzere, ait oldukları / temsil ettikleri mekanlara giydiriyorlar ve tüm bu yüzler, anılarıyla birlikte orada yaşamaya kaldıkları yerden devam ediyorlar. Bazen eskiden maden işçilerinin yaşadığı bir banliyöde hayatta kalan tek kişi oluyor bu, bazen bir liman işçisinin tır şoförlüğü yapan karısı, bazen de 'bir yıldızın gölgesinde doğmuş' bir sanatçı ya da bir keçi...



Varda ve **JR**'ın daha en baştan kendileri olarak dahil oldukları filmin büyük çerçevesi, ikilinin kendi kişisel pratikleri üzerinden önce birbirlerini keşfetmeleri, sonra da ortak bir hayali büyütmeleri etrafında çiziliyor. Filmin başında aslında birbirlerini anlattıkları ve ıskaladıkları tanışma olasılıklarını canlandırdıkları sekanslar kurmaca bir tarzı imlese de filmin ilerleyen sahnelerinde insanlarla tanışma biçimleri ve yaptıkları söyleşilerden çekimler esnasındaki doğal enstantanelere dek (ellerini kullanarak klaket yapmaları, bir çekim esnasında elinde bastonla kameraya doğru koşan çocuk) birçok şey sırtını belgesel türüne yalıyor. Kişisel anlatılardan beslenişi, belirli bir kalıba sıkışmamış olay örgüsü ve dış mekan yoğun çekimleriyle **Mekanlar ve Yüzler**, **Varda**'nın içinden geldiği Yeni Dalga akımının özelliklerini büyük ölçüde barındırıyor. Aralara yerleştirilen geçmiş ve gelecekte fotoğraflar ile arşiv görüntüleri de (**Varda**'nın **5'ten 7'ye Cleo** [1962], **Mur Murs**'u [1981]) ana fikri/öyküyü destekleyecek şekilde filmin anlatısına katkı sağlıyor.



Gündelik yaşamın, emeğin, özgürlüğün, insani ve ekonomik ilişkilerin, geçmişten bu yana ait olduğu coğrafyayla ve mekanla sıkı bir ilişki içinde örgütlendiği toplumsal yapı, küreselleşmeyle birlikte bu bağların gevşemesi tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. Bilgi, kültür, tarih ve deneyimin içine doğduğu ve üzerinde yeşerdiği mekanları, her geçen gün güç sahipleri ve onların projeleri daha yoğun biçimde istila ediyor. Politik iklimle beraber üretim ilişkilerinin biçimlendirdiği yapılar ve kurumlar karşısında, yaşamsal ve beşeri dinamiklerin de aynı oranda kendini güncelleyebilmesi için toplumsal ve insani niteliğini askıya alıp, daha mekanik ve pragmatik bir strateji belirlemesi de kaçınılmaz hale geliyor.

durum bir başka umut yeşertmekte. Ama bu umuda eş ağırlıklı olarak insanlar, yaşamlarının iki zamanlı oluşu bilmeceyi karşısında kendilerini daha da yalnız hissetmekte. Hiçbir toplumsal değer bilinç zamanının sorumluluğunu yüklenmiyor artık. Ya da daha doğrusu, yürürlükte olan hiçbir toplumsal değer bunun altından kalkamıyor. Bazı durumlarda devrimci bilinç - **Che Guevara** var aklımda şimdi - bu rolü yeni bir türde sergileyebiliyor.¹

Bu bahisle devrimci bilincin yürürlüğe girebileceği yegane alanlardan birinin sinema olduğu kanısındayım - yukarıdaki pasajı okurken **Agnès Varda** ve **JR**'i düşünmemiş olsam da onlar var aklımda şimdi. Konvansiyel anlayışların karşısında açılacak cephelerden biri olarak sinema, biriktirdiği deneyim, baştan çıkardığı hayal gücü ve kişiye bahsettiği bu hayal gücünü kullanma özgürlüğü ile zamanın ruhunu yeniden yeşertmeye ve bu sorumluluğun yükünü sırtlamaya hazır. Neden olmasın? Ve bugün sinema üzerinden böylesi bir devrim yaşanacaksa eğer, bu işi teklifsizce birilerinin topraklarında bir umut yeşertmeye teşne, biri 88'inde, diğeri 33'ünde bu iki kafadara emanet edebiliriz!



Böyle bakınca **Berger**'in sözünü ettiği yaşamın iki zamanlılığını, tam da **Mekanlar ve Yüzler**'in vaat ettiği yolculuğun temel gerekçesi olarak okuyorum. Biri yaşamın kendi doğal seyri, yani akrep ve yelkovan arasındaki doğrusal ilişki. Doğum ve ölüm arasına sığmış gibi görünen her şey. Diğeryse zamanı bilinç akışının dışına taşırmanın ve mekanın (kamusal ya da kişisel her türlü alanın) tarihsel özgüllüğünü yeniden üretmenin olanaklılığı. Mekanı yeniden

¹ Berger, J. (2007) *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, çev: Zafer Aracagök, İstanbul: Metis

dokunulabilir, yaşayan bir şeye dönüştürmek mümkün. İşin sırrı insana da mekanlara da doğaya özgü şeylere dokunur gibi yaklaşmak. **Varda** ve **JR** da kimi zaman öyküsünü dinledikleri kişinin fotoğrafını bir binanın dış cephesine tamamını kaplayacak biçimde giydirerek, kimi zaman da bir sokağın duvarına bir sürü portre fotoğrafı yan yana bir mizansen içinde yapıştırarak, insanlara, kendilerine bakma ve neleri kaçırdıklarını görme şansını tanıyorlar. Böylelikle deklanşörün dondurduğu zamanı ete kemiğe büründürerek, anın geçiciliğine meydan okuyorlar. **JR**'ın fotoğraf kabininden çıkan devasa fotoğraf çıktıları, bir duvarı boydan boya kapladığı an resimleşiyor; mekan, üzerindeki portrelerin anılarına teslim oluyor, varoluşun ve yaşamın temsili haline geliyorlar. **Varda** geleneği, **JR** moderniteyi temsilen, kendi görme biçimlerini birbirlerinin hayal kurma pratiklerinin sınırlarına doğru esneterek performatif fotoğrafı sinemayla harmanlıyorlar. Bir çeşit illüzyon!



Görme biçimleri demişken... **Varda**'nın ilerleyen yaşının arazlarıyla karşı karşıya olduğunu söyleyelim. Görme bozukluğu yaşıyor ve **JR** zaman zaman **Varda**'nın gözleri oluyor. Kendisinin güneş gözlüklerini hiç çıkarmaması da ikili arasında bir tartışma konusu. Çünkü **Varda**, bunu samimiyeti ortadan kaldıran bir şey olarak görüyor fakat aynı zamanda iki farklı bakış açısının, istendiğinde nasıl aynı yöne çevrilebileceğinin de göstergesi olarak okuyor:

JR: Açıkçası görüşün bulanık ama sen mutlusun.

Varda: Dünyayı karanlıkta görüyorsun ve mutlusun; Olaylara nasıl baktığına bağlı diyelim.

Varda'nın bulanık gören gözleri, **JR**'in karanlığın arkasından bakan gözleriyle buluşup yaşama meydan okuyor! **JR** ile aralarındaki tüm bu tatlı sert diyaloglar, bir düşünceyi birlikte olgunlaştırırken duydukları çocuksu heyecan, **Varda**'nın yıllarla gelen deneyimini, **JR**'in enerjisi ve mizahıyla birleştiriyor. **JR**'in **Varda**'yı tekerlekli sandalye üzerine oturtup Louvre Müzesi'ni boydan boya koşturduğu sahneyle **Godard**'ın *Bande à part* (1964) filmine selam yollamayı ihmal etmiyorlar.



Yeri gelmişken filmde duygusal bağların öne çıktığı iki önemli noktadan söz etmeden geçmeyelim: Biri ikilinin **Henri Cartier-Bresson**'un mezarını ziyaret edişleri, diğeri ise **Varda**'nın 'eski bir arkadaş' değil, 'uzun süreli bir arkadaş' olarak gördüğü **Godard**'ın davetinin karşılıksız çıkması sonucu, evinin kapısına ulaştıklarında buldukları not karşısında **Varda**'nın gözyaşlarına hakim olamayışı. Çünkü **Varda**'nın eski eşi **Jacques Demy**'nin öldüğü zaman **Godard**'ın kendisine gönderdiği mesajın aynısı kapısının camında yazılı duruyor: Eski günlerde hep birlikte yemek yedikleri '*Douarnenez şehrinde*'. Ve hemen altında bir diğer not: '*Du côté de la côte*'. **Godard**, **Varda**'nın canını acıtıyor çünkü o "yaşlı bir inek". **Varda** bu duruma kendi üslubuyla yanıt veriyor elbette: Pastaneden sevdiği çörekleri alıp bir notla birlikte kapısına bırakıyor: '*Yazmam için kalemini ödünç verir misin, arkadaşım Jacquot? Teşekkürler JLG. Anılarımız olduğu için, kapını kapalı tuttuğun için değil.*' **Godard**'ın niyeti **JR**'a göre **Varda**'nın (ve **JR**'in) filmindeki anlatı yapısını bozmak olmalı; belki de **Godard**'ın kafasındaki senaryo ile *Mekanlar ve Yüzler* bir noktada kesişti ve **Godard**, eski dostunu oyunun dışında bırakmak istiyor. Yani

izleyen konumunda olduğunun bilincindeki **Godard** da benzer Şeyleri yaşamış ya da dŐŐŐnmiŐ olmasından kaynaklı, yeni bir yapı (gestalt) kurmayı denemiş olabilir.² Neden olmasın?



Filmin son sahnesinde neŐeli ocuk, karŐısında karmaŐık duygular içinde oturan bŐyŐkannenin hŐznŐnŐ dağıtmak için verebileceği tek teselliyi veriyor ona: GŐzlerini karanlık camlarından ardından çıkarıp, **Varda**'nın bulanık gŐrŐŐ alanına dahil ediyor. **Varda**'nın gŐrdŐđŐ Őey net değil ama bŐtŐn sŐre boyunca aralarındaki iliŐki ilk kez bu kadar ete kemiğe bŐrŐnŐyor. Bu yanıyla da film, **JR**'ın belki de dŐnyaya son izlerini bırakmakta olan **Varda**'ya hem dostluğu hem de sanatçılığı için ettiği bir teŐekkŐr ve bir trenin vagonları ūzerine giydirdiği **Varda**'nın gŐzleri ve ayaklarıyla da bir yŐnetmenin son yolculuğuna tanıklık etmeye çağırıyor bizi: Bir **Agnès Varda** geçip gidiyor bu dŐnyadan; ey insanlar, unutmayın bu kadını!

² CoŐkun, E. (2009) *DŐnya Sinemasında Akımlar*, Ankara: Phoenix.

BİR NEDEN ARAYIŞI OLARAK YAŞAMAK YA DA ÖLMEK: İŞE YARAR BİR ŞEY[†]

Zeynep Duran

Albert Camus'ye göre, *gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır, intihar. Yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir.* Bu soruya kendi cevabını romanları, tiyatro oyunları ve denemelerinde net bir şekilde verir **Camus**. Ona göre hayatta bu soruya cevap arayan insan öncelikle "Absürt"ün bilincine varmalıdır. Ki "absürtlük duygusu, her sokağın dönemecinde, her adamın yüzüne çarpabilir."¹ Absürt, insan varoluşunun çelişkili doğasında yer alır. Varoluş çelişkilidir, çünkü hayat ölümle yarıda kesilmeye mahkûmdur. Bu nedenle insanın hayatta bir anlam bulma arzusu, bu anlamı bulabilme acizyeti ile neticelenir:

Dekorların yıkıldığı olur. Yataktan kalkma, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı uyum içinde Salı Çarşamba Perşembe Cuma Cumartesi, çoğu kez kolaylıkla izlenir bu yol. Yalnız bir gün "neden?" yükselir ve her şey bu şaşkınlık kokan bıkkınlık içinde başlar. "Başlar", işte bu önemli. Bıkkınlık, makinemsi bir yaşamın edimlerinin sonundadır, ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır. Onu uyandırır, gerisine yol açar. Gerisi, bilinçsiz olarak yeniden zincire dönüş ya da kesin uyanıştır. Uyanışın ardından da sonuç gelir zamanla; intihar ya da iyileşme.²

Camus, bir kere bu bilince ulaşıldı mı, insanın önünde iki yol belirlediğini söyler: *kabullenme* veya *başkaldırı*. İnsanın bu gerçekle bir uzlaşma yoluna gitmesi kabullenmedir. **Kierkegaard** ya da **Dostoyevski**'de görüldüğü gibi, "zihinsel bir sıçrama" yoluyla aklın tıkanıdığı bir noktada metafizik alana geçerek varoluşa

[†] Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2018 Birincisi

aşkın/tanrısal bir açıklama getirme bunun yollarından biridir. (Ancak Camus bu yaklaşıma “felsefi intihar” adını verir ve bu yolu benimsemez.) Kabullenmenin bir diğer yolu ise intihardır. İntihar da bir kabullenıştır, çünkü “her şey tükenmiştir... [insan] geleceğini, biricik ve korkunç geleceğini fark eder ve ona doğru atılır. İntihar, Absürdü kendince çözer. Onu da aynı ölüme sürükler.”³

Camus’nün kendi düşünce sisteminde vardığı yer ise “başkaldırı”dır: Başkaldırı, Absürt’ün kendisiyle yüzleşerek evrenin rasyonel akla aykırılığını, tutarsızlığını, tanrısal ya da insani bir özden yoksun olduğunu anlamaktır. Hayata bir anlam yaratma çabasının beyhudeliği ve bu gerçekle ölene kadar yaşanacağı bilincine ermek ve tüm bu bilinçte mutluluk duyabilmektir. Tanrılar tarafından her gün bir kayayı dağın tepesine itme cezasıyla cezalandırılmış Sisifos, kendi taşıdığı kayanın her akşam aşığı yuvarlanışını gördüğünde mutlu olmalıdır:

Sisifos’un tüm sessiz sevinci buradadır: yazgısı kendisindedir. Kayası kendi nesnesidir. Aynı biçimde [Absürt] insan da sıkıntısı üzerinde gözleme başladığı zaman, tüm putları susturur. Birdenbire, sessizliğine bırakılmış evrende, yeryüzünün binlerce hafif, hayran sesi yükselir... Gölgesiz güneş yoktur ve geceyi tanımak gerektir. Absürt insan evet der, çabası hiç dinmeyecektir artık.⁴

Dolayısıyla ölüm, hayatın kıymetini anlamamızı sağlayan bir son olduğu için kıymetlidir. **Pelin Esmer**’in son filmi *İşe Yarar Bir Şey* (2017), işte tam olarak felsefenin ve aslında hepimizin bu sorununu ele alıyor: *Hayatın yaşamaya değer olup olmaması*.



Film, Haydarpaşa Tren Garında İzmir trenini beklerken tanışan Leyla ve Canan'ın hikâyesini anlatıyor. Şair ve avukat Leyla, lise mezuniyetinin 25. yıl yemeğine katılmak için yola çıkmıştır. Başlangıçta iş görüşmesine gittiğini söyleyen hemşire Canan ise, hastanede birlikte çalıştıkları Doktor Hüseyin'in arkadaşı olan, geçirdiği bir kaza sonucu 6 senedir tüm vücudu felçli ve artık hayatını sona erdirmek isteyen Yavuz'u öldürmek üzere o trene binmiştir. Yavuz'un ısrarlarına dayanamayan Hüseyin bir kere onu öldürmeyi denemiş ancak çok sevdiği için başaramamıştır.

Canan'ın yolculuk sebebinin aslını öğrenmesiyle Leyla kendisini bu hikâyenin dışında tutmaz ve sabah Yavuz'un evine Canan'la birlikte giderler. Burada, Leyla'yı yazdığı şiirlerden tanıyan Yavuz ile başlayan sohbet neticesinde ertesi gün tekrar gelmek üzere evden ayrılırlar. Akşam Leyla arkadaşlarıyla planlanan yemeğe katılır, ertesi sabah yine aynı saatte Yavuz'a uğrarlar ve saat 15:30 trenine yetişmek için yola çıkarlar.

Film yukarıda anılan soruyu sorar fakat bu soruya cevap vermez. Yalnızca baştan sona hayat üzerine betimlemeler yapmakla yetinir. Yavuz'un da filmin sonunda kararını değiştirip değiştirmediğini bilemeyiz. Ama bir yanıt arayanlar için her iki sonu da destekleyecek ipuçları vardır. Yine de film bu soruya herkesin kendisinin cevap vermesi gerektiğini belirtircesine, karakterler üzerinden verilen cevaplara mesafeli yaklaşır.

Hayatın Avukatı: LEYLA

Leyla avukat olmayı “işe yarar bir şey” yapabilmek için seçmiştir ama esas varlığını şiirde, edebiyatta bulur. Bakışında, gülümsemesinde, düşüncelerinde, dalıp gitmesinde bu dünyaya ait olmayan bir hassasiyet vardır. Ama dünyayla arasına bir mesafe koymaz, ona katılır; girişken ve sorgulayıcı bir merak sahibidir. Gözlemleriyle ayrıntıları yakalar, onlardan etkilenir ve bunları cümlelere, dizelere döker, hikâye eder.

Hassasiyeti yanında bir o kadar da güçlüdür. Kendisinin farkındadır (“*Ben bir turuncuyum ve hiçbir şey turuncuyla kafiyeli değil*”). Yavuz'a söylediği gibi, *yazmaktan başka türlü dayanamayacağı* bir hayattır bu ve dayanmanın, hayatını yaşamaya değer hale getirmenin – başka bir deyişle *başkaldırmanın* - bir yolunu bulmuştur Leyla. Kendine ait derin ve zengin bir iç dünya yaratmanın huzuru

içinde kelimeleriyle yaşar ve pekâlâ memnundur halinden. Absürt'le yüzleşip bunu aşabilmiş olmanın dinginliğiyle aynalara tekrar tekrar ve rahatça bakabilir o. Bu haliyle Yavuz'un "*Şiir yazmak işe yarar bir şey değil mi?*" sorusunun bizzat cevabıdır da.

Her şeyi bilmenin sıkıcı olduğunu söylese de aslında her şeyi bilmek, hayatın gizini yaşamak için can atar. Yolculuk boyunca kendine eşlik eden karga motifine (grafiti çizimler, tuvalette karşılaştığı çizim, Yavuz'un evinde balkona konan karga) bir anlam, bir süreklilik/akış yükler.

Canan'ın hikâyesini duyduğu ilk andan itibaren üzerine düşünmeye başlar ve merakla sorduğu sorular sonucunda işin iç yüzünü öğrenir. Sükûnetini hiç kaybetmeden sabaha kadar yaptığı muhasebe sonucunda Canan'a, Yavuz'un evine onunla birlikte gitmek istediğini söyler. Canan başlangıçta onun bu kararına itiraz eder, hatta daha sonraki sahnelerde onu bütün bu olanları sırf bir yazı malzemesi olarak görmekle suçlar. Yavuz da Leyla'nın oraya yalnızca bir insanın ölümüne şahit olma merakından geldiğini söyler.

Oysa Leyla kararlarında ve durduğu yerde nettir. Evet, merak onun temel güdüsü, uğruna yaşanılacak bir şeydir: *Merak etmekten vazgeçse bir köşeye çekilip ölmeyi bekler.* Ama bu merak yalnızca "şahit olmak" üzerine kurulu değildir. Merakla deşip öğrendiklerini anlamak, bilmek ister, onları hikâyelere çevirir. Ancak bir adım öteye de geçer: eylem. Vagona karga grafitisi çizen genci yakalanmaması için ıslığıyla uyarmaya çalışan odur. Tuvalet duvarındaki resme rujuyla ekleme yapar. Canan'a karşı tavırlarında yer yer anaç (defalarca sorduğu "aç mısın?" sorusu), yer yer otoriterdir, onu yönlendirir (taksiye bindirmesi, yemek paralarını hep kendinin ödemesi). Kibirli insanlara özgü "sen bilirsin" umursamazlığı yoktur Leyla'da. Dolayısıyla belki avukatlık mesleğinin - ya da şairliğinin - bir sonucu olarak böyle bir olaya müdahil olur ve Yavuz'u kararından vazgeçirmek için evine gider.

Onu kararından vazgeçirmek ister çünkü hayat yaşamaya değerdir. Tam da Camus'nun işaret ettiği gibi, esasen hiçbir anlamı olmayan sıradan ve rutin hayatlarda ve sarı çiçeklerde mutluluk vardır. Ölünce bir daha asla o sarı çiçek görülmez çünkü. Bu da o sıradan çiçeği kıymetli hale getirir. Tren yolculuğunda her bir durakta gördüğü farklı hikayeler - turuncuya boyanan camlar, kalabalık bir arkadaş toplantısından balkona sigara içmeye çıkan kadın ve ona ceket getiren erkek, bir erkeğin sürdüğü arabadan arabayı tekmeleyerek hışımla ve muhtemelen

kovularak inen öfkeli bir kadın – ya da yemekte şahit olduğu arkadaşlarının hayatları – evlilikler, boşanmalar, psikolojik sorunları olan çocuklar, yatalak anneler, hayata erkenden küsmüş arkadaşlar, yaşlanmanın korkutuculuğu, genç sevgililer, tatil planları vs.. – gibi, görüp görebileceğimiz hikayeler eninde sonunda bunlardır ama her şeye rağmen yaşamındır, bizimdir. Yatağa bağlı bir hayat sürse de kendi hayatı Yavuz için yaşamaya yeterli sebeptir.



Leyla'nın hayatın, uğruna yaşanılacak bir şey olduğuna inanışını “Bir Kitabın Sayfaları” şiirinde de net olarak görürüz. Ceketlere, düğmelere, takvimleri savurarak gelen geleceğe inanmasa da (çünkü bir anlamı yoktur hiçbirinin), bir yıkıntıya dönüşse de yaşayacağını, çünkü bu hayatta kıymetini bilmediğimiz şeylerin olduğunu söyler. Kekiklerde, rüzgârda, bir bardak suda yaşamının sevincini ve umudunu kavrar. Arkadaşının onun için söylediği gibi, “*şiiirleriyle hayatın anlamını çizer.*”

Yeri gelmişken söylemekte beis olmasa gerek, Leyla bize filmin senaristi **Barış Bıçakçı**'yı anımsatmaktadır. Onu hikâyelerinden, romanlarından tanıyanlar, kendisinin de bu soruyu dert edindiğini ve soruya Leyla ile aynı yanıtı verdiğini bilirler. O anlattığında mesela “sıkıcı” Ankara'nın gözümüze daha yaşanılır bir şehir olarak görünmesinin sebebi de budur. Rutinleri, tekrarları, aynı sıradan döngüyü yazılarında tekrar tekrar bize sevdiren odur.

Kararsız Cellat: CANAN

Doktor Hüseyin'in Yavuz'u öldürmesi için ikna ettiği hemşire Canan mesleği gereği her gün ölümü gören, bu nedenle "daha aydınlık" hikâyeleri tercih eden ve oyuncu olmak isteyen genç bir kızdır. Kendini romantik ve hayalperest olarak tanımlamaz, o nedenle Yavuz ve Leyla'nın edebiyat sohbeti onun ilgi alanı dışında kalır. Günlük hayatın gerçekleriyle daha çok muhataptır.

Hayatın yaşamaya değer olup olmadığını ise pek sorgular gözükmemektedir. Ona göre hayat verilidir ve yaşanır. Yavuz'un evinde ona enjekte edeceği şırıngayı hazırlarken şunları söyler: "*Şapşal mapşal.. Hayat devam etsin diye uğraşiyor insanlar... Hatta ölümsüz olmak için bile neler yapıyorlar... Çocuk yapıyorlar, çalışıyorlar... Yaşıyorlar işte...*" Belli ki Canan'ın bu soruyla yüzleşecek bir deneyimi olmamıştır. Belki henüz erkendir. Belki hiç gerçekleşmeyecektir.

Açıktır ki onun esas kaygısı, tüm bu varoluşsal deneyim ve sorgulamaların ötesinde ahlaki bir probleme ilişkindir. Yavuz'u öldürecek olan kendisidir. Onu ilk gördüğümüz andan itibaren hissettiğimiz tüm kararsızlığı, endişesi, ikilemi buradan doğar. Canan yüklendiği bu ağır sorumluluğun farkındadır. Leyla İzmir'e 25 yıl aradan sonra arkadaşlarıyla buluşmaya gitmesini tüm romantikliğiyle "zor" diye tanımlarken Canan ona film boyunca ilk ve son kez tepeden bakarak "*Zor mu? Bu mu zor?*" diye sorarak onu açıkça küçümser.

Kuşkusuz, bir hayatın uğruna yaşamaya değip değmediğine verilecek yanıt ile başka bir insanın hayatına son verme eylemi birbiri ile ilgili değildir. Ama Canan bu noktada kendini Yavuz'a iyilik yaptığı konusunda ikna etmiş gibi görünür. Yine de ilk fırsatta bu kararından caymaya hazırdır. Bir kere trenin durduğu bir istasyonda, bir kere de Yavuz'un evinin önünde geri dönmeye kalkar. Hatta ikinci gün tekrar gelmek üzere Yavuz'un evinden ayrılırken Leyla'ya "*Ben de iyilik yapmak için gelmişim ama yok yapamayacağım! Dünyanın iyisi ben miyim başkası yapsın iyilik!*" diye bağırır. Diğer taraftan sonuna kadar gitme cesareti de var görünmektedir.

Canan'a yapacağı iş karşılığında Doktor Hüseyin para da vermiştir. Bu parayı Canan oyunculuk sınavlarına hazırlık kurslarında kullanmak ister. Bunu önceleri söylemez ama daha sonra ağzından kaçırır. Ve biz biliriz ki iyilik meleklerinin paraya ihtiyacı olmaz. Yine de sanki onun hakkında Leyla gibi düşünürüz: "*Hayatını değiştirmek istiyor. Hüseyin abisi bu iş için ona para veriyor mu acaba?*"

Bunu bana söyleyemez. Kimseye söyleyemez. Basit bir alışveriş değil, alışveriş değil bu. İyilik. İyilik yapıyorum diyecek kendi kendine. Karşılıksız da olsa yapardım bu iyiliği.”



Hem Fail Hem Kurban: YAVUZ

Hikâyenin merkezinde yer alan Yavuz, başına gelen kaza sonucu 6 yıldır yatağa bağlı olarak sürdürdüğü hayatına artık bir son vermek istemektedir. Mühendistir ama o da Leyla gibi dayanabilmek için şiiri seçmiştir. Kendi şiir kitapları da vardır ve Leyla'nın iyi bir okuyucusudur. Tekrar etmeli ki şiir ikisini de hayata bağlayan işe yarar bir şeydir.

İmkânları geniştir. Her ihtiyacını gören bir bakıcısı ve İzmir Kordon'da deniz manzaralı bir evi vardır. Zamanını penceresinden dışarıyı seyrederek geçirir. Vapurları, seyyar satıcıları, faytonları, insanları.. Zihninde yaşattığı dizeleri ve hatıralarıyla, nüktedanlığı ve hoş sohbetiyle hayatı ne kadar sevdiğini de gösterir. Üç karakter arasında, en *başkaldırmış* insan odur. İçinde bulunduğu fiziksel yetersizliğe rağmen güler yüzlüdür; çello sesinden, dışarıda akan hayattan beslenmesini bilir. Kaplıca turu için arayan kızı bile kırmadan konuşur.

Yavuz, arkadaşı Hüseyin'den kendisini öldürmek üzere bir hemşire göndermesini umarken sevdiği bir şairi evinin salonunda bulunca mutluluk ve şaşkınlık yaşar. Leyla gitmek için kalkmışken onu biraz daha kalması için ikna eder. Bu iki kadın, yani Leyla ve Canan (her iki ismin de sevgili anlamına gelmesinde bir anlam aramalı mıyız?) Yavuz'a iki seçenekli bir yol gibidir. Canan'a baktığında

gördüğü ölüm ile Leyla'da gördüğü hayat arasında kararından şüphe duymaya başlar.

Leyla hamlesini yapar ve **Julio Cortazar**'ın "Bir Sarı Çiçek" hikâyesini anlatır. Yavuz'un hikâyenin altını çizdiği yer anlamlıdır:

İlk ölümlü olmanın kıvançlı bilinci iliklerime işlemiştir sanki. Ömrümün günden güne, şaraptan şaraba eriyip gideceğini, sonunda şu ya da bu yerde şu ya da bu zamanda biteceğini, gerçekten öleceğimi, bir Luke'un çarka girip de şaşal bir yaşantıyı yinelemeyeceğini bilmek...

Tam da Camus'nun işaret ettiği Absürt'le karşılaşmadır bu. Hayatın içinde yer alan ölümün verdiği anlamsızlık duygusu... "Şaşal bir yaşantı"nın bilincine varmanın kıvançlı. Yavuz her şeyin farkındadır ama Leyla'nın ona hatırlattığı bu güzellik onu duraksatır. Güzellik sarı çiçekte olduğu kadar **Cortazar**'dadır, kitaplardadır, hikâyelerde, şiirlerde, uğruna yaşanacak her ne inşa etmişsek ordadır. Bir daha **Cortazar**'ı hiç okuyamayacağı fikriyle yüzleşir Yavuz. Böylece Leyla kazanan taraf olur ve Canan ile ertesi gün yine gelmeye, yine güzel bir sohbet yapmaya ikna eder onu. Üstelik bu kez Yavuz Leyla'nın katılacağı yemeği de merak etmektedir.



Ancak işin özünde, yaşamak için de ölmek için de başkalarına muhtaçtır Yavuz. Hayatından vazgeçmesine karşılık sırf kendisi yapamadığı için intihar edemez. İsteddiği gibi kitaplarını alıp okuyamaz. Kalkıp dışarıda yürüyemez. Sevdiği mercimek köftesini ona bakıcısı yedirir. Yine de, bütün bu hayatın şimdi yalnızca zihninde var olması onun olmadığı anlamına mı gelir? Zihinde yaşanan bir hayatın, gerçek hayattan daha hakiki olmadığını kim nasıl iddia edebilir? Zaten Leyla'yı da

en başından beri böyle bir zihin dünyası içinde görmüyor muyuz? Hayata dair her şey ancak onun da kendi dünyasında bir şeye dönüştüğü zaman anlamlı, değerli hale gelmiyor mu?

“Siz Olsanız N’apardınız?”

*Ah güzel yaşam! Sevgilim ölüm!
Ben yalnız ikinize hayranım ⁵*

Leyla Canan’ın trene binış hikâyesinin aslını öğrendikten sonra düşünmeye başlar ve onun yerine sorar: “Siz olsanız n’apardınız?”

Filmde, yukarıda değindiğimiz üç karakterin dışında da bu soruya cevap verenler vardır. Yemekli vagonda Leyla ve Canan’ın masasına oturarak sohbetlerine ortak olan – belli ki pavyonlarda çalışan - iki kadından biri örneğin bu soruyu büyük bir üzüntüyle, “İster tabi. Niye istemesin ki? Baksana boyundan aşağısı felç diyor adam. Sen ister miydin öyle yaşamak?” diye yanıtlar.

Diğer taraftan film yanıtını bize bıraktığı tüm bu sorulara hayatın ve ölümün iç içeliğini ve hatta Camus’nun deyimiyle Absürt’ün ta kendisini göstererek cevap vermemizi ister gibidir. Örneğin yemekli vagonda bu hikâye konuşulur ve Leyla iç dünyasında tüm bu sorulara gömülmüşken bir anda ışıklar söner ve bir doğum günü kutlaması yaşanır. Leyla’nın katıldığı 25. yıl yemeğinde de gençlikleri yavaş yavaş sona ermiş ve artık yaşlanmaya doğru yönelmiş bir grup arkadaşın hayatlarından, acılarından, sevinçlerinden, rutinlerinden bir iz yakalarız. Burada da bize verili olan bu hayat, sınırları ve koşullarıyla kendini hissettirir. Bütün bu hikâyelerin hepsi hayata ait, elimizi sallayınca çarpacağımız şeylerdir. Hayat sarı çiçeklerinin yanı sıra tüm çirkinliğiyle de yanı başımızdadır. İnsanlar yaşlanır, bakıma muhtaç düşerler, uğranılan kazalar sonucu yatağa bağlı hale gelinebilir... Neticede herkes Sisifos gibi aynı kayayı her gün dağın tepesine iterek tamamlar ömrünü.

Film, şairler ve şiirler hakkında pek çok şey söylemesinin yanında, merkezindeki soruyu/soruları da esasında şiir üzerinden sorar. Hatta kendisinin de başlı başına bir şiir denemesi olduğu söylenece yanlıştır. Bu paralellik ayrıca anlamlıdır çünkü,

sınır tedirginliğini, kararsızlığını tercih eden; bu yönüyle otağ'ını daha çok 'fantezi'ye kuran şiir, cesaret isteyen tekinsiz bir alandır. İlhan Berk, bu alana "şiirin ileri karakolları" adını verir. Yaşam ve ölüm'ün omuz omuza olduğu bu "ateş altındaki sınır"da âşina/yaban, haz/korku, heyecan/ürperme vs. gibi çelişik duygular iç içe geçmiştir. Böyle bir şiir, şair için de okur için de "sürgünler yeri"dir.⁶

Böyle bir sürgün yerinde herkes kendi nedenini yaratmaya özgürdür. Üstelik "yaşama nedeni denilen şey, aynı zamanda çok güzel bir ölme nedenidir de."⁷

Nedenler arasında bir tren yolculuğu olan film, söylemek istediği şeyi en başta söylemektedir aslında: Leyla garda beklerken iç sesinden katılacağı yemeğin provasını yaptığını, arkadaşlarının sözlerini tahmin ettiğini duyarız. Bu esnada bir gelin ve damat garda fotoğraf çektirmektedir. Yeni bir hayata adım atan mutlu çiftin pozlarıyla Leyla'nın yaşlanma ve değişme üzerine sözleri üst üste biner. En anlamlısı en bilindiğidir: "*Hayat işte...*"

¹ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, 38. bs., Can Yayınları, İstanbul, 2018, s.29.

² a.g.e., s. 31

³ a.g.e., s. 68.

⁴ a.g.e., s. 140.

⁵ Edip Cansever, "Manastırlı Hilmi Beye Dördüncü Mektup", *Sonrası Kalır II*, 13. bs., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 305.

⁶ Cüneyt İssı, "İlhan Berk'in 'Saint-Antoine'ın Güvercinleri' Şiiri" [\[link\]](#) (Erişim tarihi: 1.5.2018)

⁷ Albert Camus, a.g.e., s. 22.

KWAIDAN

KOBAYASHI'DEN JAPON ETHOS'UNUN HAYALETİNİ CANLANDIRMA GİRİŞİMİ

Ekin Eren

Japonca “hayalet öyküsü”, yani *Kwaidan* yazmak için kullanılan fırçanın mürekkebinin, temizlenirken suda yarattığı girdaplı, mistik formlar, jenerik süresince Budizm'deki Samsara döngüsünü çağrıştırıyor; yanı sıra duyduğumuz ve üçüncü hikayede de günahlardan arınma amacıyla çalınan Budist çanının sesi, bize filmin henüz girişinde, bazı “suç ve ceza hikayeleri” izleyeceğimizi ve ara ara biraz irkilebileceğimizi söylüyor.

1965 Cannes Jüri Ödülü alan filmin tüm bölümlerindeki gökler, gözler, her set için titiz yönetmen **Masaki Kobayashi**'nin yapmış olduğu göz alıcı ekspresyonist çizimler; duru ve bol “es”li film müzikleri ise **Toru Takemitsu**'nun ekspresyonist besteleri (O'Brien, 2015).

Film, mitolojik öyküleri derleyerek Japon Edebiyatı'na büyük katkı sunan Yunan asıllı **Lafcadio Hearn**'in dört öyküsünün uyarlamalarından oluşuyor. İlk hikaye “*Kurokami*”de (Siyah Saç) para ve mevki için sevdiği eşini terk ederek zengin biriyle evlenen bir samuray, ikinci “*Yuki-Onna*”da (Kar Kadını) verdiği sözden dönen bir oduncu, sonraki “*Miminashi Hôichi no hanashi*”de (Kulaksız Hoichi) saraylı hayaletlerin peşine düştüğü kör bir müzisyen, sonuncu “*Chawan no naka*”da (Bir Fincan Çayda) işini yarım bırakan bir yazar anlatılsa da biz, Sekans'ın bu sayısında ilk ikisininin çözümlemesine yer vereceğiz.

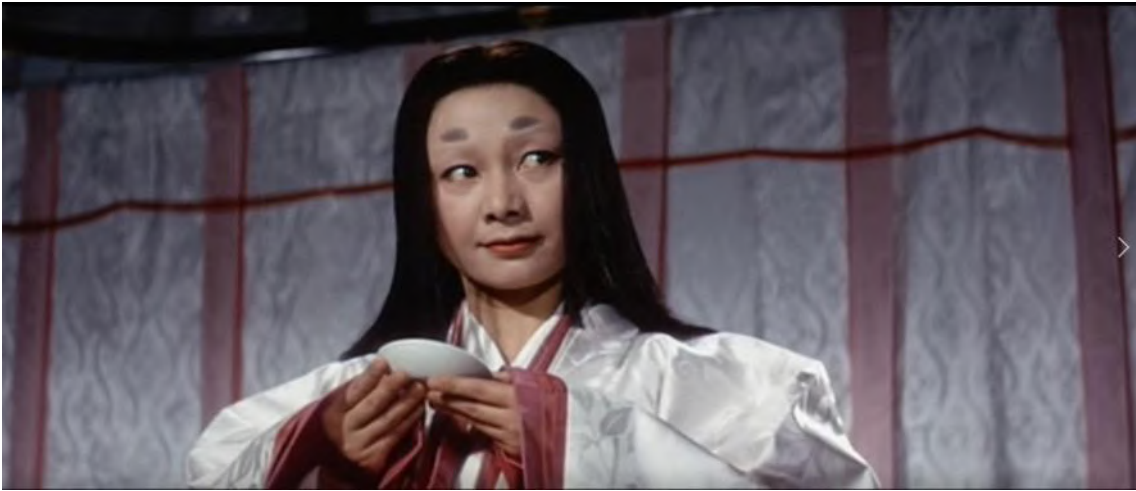
Kurokami (Siyah Saç)

Rindlerin evi... Geniş kanatları boşlukta simsiyah açılan büyük kapıdan geçmeden başlayan tiltle, kameranın bile bu ilk öyküdeki uğursuz eve ayak

basamak istemediğini görüyoruz. Kurokami'nin viraneye dönmüş evini, bir zamanlar işlettiği dokuma tezgahının ürpertili yankısını duyarak ve araya giren bahçeden sonra bir zaman atlamasıyla bağlanan geçmiş mesrur günlerine kadar, pan hareketiyle kat ediyoruz.

Kurokami (bazı kaynaklara göre nam-ı diğer "Black Hair") ve eşinin, dönem gereği velinimeti olan derebeyinin iflas etmesiyle, evinde bir kandil, bir de kırmızı ipekten *jūnihitoe* (hem kimono, hem yorgan olarak kullanılabilen geleneksel bir giysi) kalan, benden bile uzun saçlı, samuray eşi dokumacının sekiz çubuklu çıkırıkçı çarkı, Budizm'de *Sekiz Katlı Asil Yol'u* temsil eden *Drahma Çarkı'nı* ve kadının geleneklere uygun, onurlu olarak nitelenen yaşantısını simgeliyor. Bu fakir Kyoto evinin samurayı ise, terfi ve para için karısını terk ederek, uzak bir taşra valisine damat olmaya gidiyor; giderken de "İki fakir nereye kadar; sen de bul birini evlen!" demeye getiriyor. İkisinin de kıyafetleri mavi; bu uyumlu çiftin aşkı baki olsa da parasız yürümüyor demek, ağlasan ne fayda Black Hair. Geleneksel Japon vurmaları, kalbin kırılma sesini incelikle anlatıyor.

Yeni işi-eşi "Blacker Hair" için sakallarını kesse de mavi giymekten vazgeçmiyor bizim etik dışı samuray... Gönlü hala mavili eski aşkında... Etik dışı konuma düşen samuraylar çoğu durumda *harakiri* yapar, ancak iş aileye gelince genelde yalanlar esastır, her neyse, bu çarpıklığı geçelim..



Yeni eş "Blacker Hair", sakeli evlilik seremonisinin gelin köşesinde, gelinlik mahiyetindeki beyaz kimonosu içinde, statü göstergesi *hikimayu* kaşlarıyla babasının karşısında oturan güveye bakarken

İlk ve ikinci hikayelerde, "güzellik" parametresi olan insan boyu saçlar ve Çin etkisiyle gelen *hikimayu* kaşlar, anlatıların *Heyan Dönemi*'nde geçtiğini işaret ediyor. Yanısıra izlediğimiz antik *Kofun Dönemi*'ne kadar uzanan *ohaguro* dişler de bunlar gibi, 1868'de başlayan Batıcı Meyci Restorasyonu ile yasaklanmış geleneklerden...

Akan nehrin simgelediği yeni hayat, samuraya fakir günlerini unutturacağı yerde, ona adını koyamadığı bir eksikliği hatırlatarak dönüşümü başlatıyor. Rütbe, para, yeni eş, mavi gök, kuş sesleri; her şey tamam ama huzur bulamıyor gibi... Son model tahtirevanlı, kırmızı şemsiyeli Blacker Hair'in despot karakteri, Hitler bıyığı benzeri kaşları ve altındaki mendebur bakışları, asla Black Hair'inki gibi sevgi dolu olmuyor. Samurayın kendini yargıladığı bu noktada, anlatıcı da (finalde göreceğimiz yazar) aşkın değerini anlamayan, etik davranmayan bu karakteri yeriyor. Ses kuşağında yer yer duyduğumuz çırkık sesleri ve vurmaları; görüntü kuşağında bu anların bir kısmında diyagonal çerçeveye geçiş, karakterin beyninde türemeye başlayan Black Hair takıntısının göstergesi; bunlar bölüm içinde tekrarlandıkça, samurayın ileride yaşayacağı ruhsal problemlerin birer belirtisi haline geliyor.

Satın alınan aşkın simgesi olan ve Blacker Hair'in elde etmekten memnuniyet duyduğu samuraya benzeyen avlanmış, bağlı geyiği gördüğümüz çarşı sahnesi ile yeni muhitine varan yeni eş, toplum içinde kendini beyaz bir örtüyle yarı yarıya kapatarak geziyor çünkü o bir Japon asilzadesi. Ayrıca siyah inci gibi dişleri var; *ohaguro* (siyah diş) denen ve kadının evli olduğunu gösteren bir Japon (hatta Uzak Doğu) geleneği bu; Batılı gözüyle "Evrensel çirkin olduğunu düşünüyorum; yüzyıllardır nasıl estetik bulunmuş oralarda anlayamıyorum" derken, gözüm alıştı; sempatik gelmeye başladı. Bu arada bu sekanstaki çarşı seti çok mükemmeliyetçi düzenlenmiş; yaklaşık üç saatlik bu film, her verisiyle yönetmene hayran bıraktırıyor. Alışverişin bitmesini beklerken samuray, eski karısını gördüğü hayallerde kayboluyor. Black Hair bu sahnede mavi gözlü betimlenmiş; Japon mitolojisinde *jashi* (nazar) denen bu gözler kötücül kabul edilse de, öznel açıdan samuray, artan pişmanlığın etkisiyle eski eşini, insanüstü, ideal bir varlık olarak hatırlıyor ya da insanüstü bir varlığa dönüşme olasılığını sezinliyor veyahut Japonya'nın tek mavi gözlü kadınına terk etmiş...

Samurayın yeni evinde simetri had safhada, ilk uygarlıklardan Antik Yunan'a, oradan da günümüze kadar, birçok kültürde mimari unsurların simetrisi zenginlik ve güç göstergesi olagelmiş ve böyle tekrarlanacak gibi. Yeni evinde cephanelik bile var ancak hala mavi giyiyor; yeni eşi ise mavi örtüler altında uyuyor; eski aşkın gölgesinde kaldığının simgesel anlatımı... Samuray yine Kyoto'ya gittiğini ve ilk aşkını gördüğünü hayal ediyor. Ardından gerçeklere dönüyor ve her adımının detaylı bir şekilde gösterildiği atış talimi sahnesine geçiyoruz; Japonya'da da o

dönem at üstünde okla hedefi vurmak, rütbe ve iktidara göre hiyerarşik oturmuş izleyiciyi coşturan spor imiş. İzleyiciler arasında en güzel külah, açık hava locasından izleyen derebeyinde tabii.



Samurayın akli Black Hair'e gidip algısı oblikleşince ok atışlarında zorlanıyor

Go oynamaktan gına gelen Blacker Hair, “yeni gelin rengi beyaz” yerine artık mavi giyiniyor (çarşı sahnesinde çok beğenerek aldığı mavi kumaş; ama samuraya bakılırsa mavi yeni değil, eski eşinin rengi). Bu filmle yüceltmeye çalıştığı Japon kültürünün sevilen unsurlarından Go oyunundan bıkması, yönetmen için, Blacker Hair'in olumsuz karakterini beslediği bir detay sanırım. Bu sahnede ışıltılı bir lamba var; icadından yüzyıllar önce elektrik bulunmuş mu ne... Blacker Hair, evli kadınlara özel, ipek *jūnihitoe*'si içinde (Black Hair'inki kırmızı idi) aksiyonu başlatıyor. Samuray yatağa gitmemek için evdeki en kalın 'sutra'ları çıkarıp okur gibi yapıyor cephaneliğinde. Blacker Hair'in arzusunu geri çevirince gördüğü fiziksel şiddete ultiimatomla cevap veriyor. Bu arada başrolde tokatlanmış **Rentarō Mikuni**, 1987'de Cannes'dan Jüri Ödülü almış bir yönetmen..

Resmi görevi bittiğinde Kyoto'ya dönüyor samuray; yıllar geçmiş... Rindlerin evini yine bir pan hareketiyle görüyoruz; samurayın da araya giren bahçeden sonra bir zaman ve akıl atlamasıyla, adeta beynindeki yeni tanrının eliyle, dönülmez akşamın ufkundan döndürdüğü hayalini yaşamaya başlamasına tanık oluyoruz. Böylece yeni düzeni getiren samuray, ölümü simgeleyen beyaz renkli kıyafeti ve nevrozları içinde, duymak istediklerini duyuyor, görmek istediklerini görüyor; çıkrık sesine seviniyor; eski eşinin kendisini bekleyip tekrar evlenmediğini gösteren çeyizlik kırmızı *jūnihitoe*'yi yerinde asılı görünce sevinci artıyor. Drahma çarkını simgeleyen çıkrıkçı çarkının yanı başındaki eski karısından (aslında bir nevi

Buda'dan) af dilemesi, Japon kültürü çerçevesinde karşılıklı secdeli özürleri getiriyor. Utancı büyük olan taraf, eşine telafisi mümkün olmayan zararlar veren samuray olsa da, gelenekler doğrultusunda, her ikisinin de kendini aşağılamasıyla devam eden mazoşist bir yarış izliyoruz. Japon Egosu, *ommoyari* (empati) kültürü yüksek bireylerden oluşan, Alter'in çektiği acıyı ve yaptığı fedakarlığı algılayabilen bir yapıda olduğu için, suçluluk duygusunun toplumsal ilişkilerdeki rolü, Black Hair örneğinde görüldüğü gibi, Alter'e haksızlık yapılması durumunda en yoğun şekilde görülüyor (Lebra, 2013, s. 71,73).



“Buda’dan af dile...”

Samuray, bu kavuşma anının yedi yaşam uzunluğunda olmasını diliyor; Budizm’de reenkarnasyon, hayvanları ve hayaletleri de içine alan altı çeşit alemlerde meydana gelebiliyor; kimse hayvan olarak doğma fikrinden gocunmuyor ve Nirvana’ya kadar yedi reenkarnasyon hakkı var; onunki bir nevi sonsuz birliktelik dileği. Ancak beynindeki hayalet eş, vampirik varlığını ortadan kaldıracak şafağın söküp tüm büyüü bozmasından korkuyor.

Finalde güneş doğuyor, gerçekler ve asıl renkler adım adım ortaya çıkıyor. Nevroz, hayalet çarpması kisvesi altında psikoza; siyah saçlar beyaza; kırmızı yorgan beyaz kefene dönüşüyor. Samurayın hayallerle önden giden algısı nihayet duruluyor ve yiten aklı ile ortada buluşabiliyor; ses kuşağı, görüntüyle senkronunu kaybediyor; kamera açısı diyagonal çerçeveye eğilerek karakterin gerçeklikle olan bütünlüğünün sonlandığını vurguluyor. Sonunda yüzünün yaşlanmış, korkmuş yansımaları suda görüyoruz; tepetaklak beliriyor ki bu samurayın delirdiğinin göstergesi. Eşlik eden müzik yine az ve öz... Korkunun bu estetik sunumu, filmin bir hayalet hikayesi olmadığını tekrar kanıtıyor.

Anlatılan geleneksel bir Japon hayalet hikayesi kapsamında “şeytan kadının” öç alma macerası değil; alt metinde Budizm var. Samuray eğer Kurokami'nin çıkırcı çarkını bırakmasaydı, onu sonsuz *Samsara* döngüsünün ve *Drahma Çarkı*'nın dışına savrulmayacaktı. Anlatıcının da başta söylemeye çalıştığı bu olsa gerek.. Budizm'de *karma*; **Dostoyevski**'de *Suç ve Ceza*...

Yuki-Onna (Kar Kadını)

Yönetmenin titizliğinin eseri, simetrik bir karlı orman patikasıyla açılan ikinci hikayede, gece ayın yerinde beliren kötücül bir mavi göz, yağdırdığı tipiyle mistik bir hüküm kuruyor; uğuldayan rüzgarla iktidarını ilan ediyor. Edo'ya (Tokyo) yakın Musashi Kasabası'nın dağ köyü oduncuları yaşlı Mosaku ve çırağı Minokichi, bastıran tipide donayazıyor, birkaç saat önce topladıkları dallar şimdi onları yutmakla tehdit eder gibi saldırgan... Hayaletin mavi gözleri gökyüzünü sarmış, rastgelmiş kurbanlarını izlemede... Gözler bir maviye, bir kahverengiye dönüyor, bazen de mavi-kahveye; hayalet-insan arasında gidip gelen, gökte resimsel biçimde anlatılmış bir kararsızlık içinde... Sonradan bu kararsızlığın nedeninin Minokichi'ye duyduğu aşk olduğunu, hayaletin, müstakbel eşini öldürmeye kıyamadığını ve bir yıl sonra olay unutulduğunda, kahverengi gözleriyle (insan suretinde) onunla yaşamaya geldiğini göreceğiz. Ancak hayali Kar Kadını, yaşlı ustanın canını alacak, yarı mavi gözün (hayaletin) yarım işini tamamlayacak.



Karın kesildiği esnada hipotermiyle savaşıyan Minokichi, gökyüzünde onu seyreden yüzlerce göz görüyor ve halüsinasyonun korkusuyla kaçmaya başlıyor

Tipiye dönecek olursak, gözlerden biri ona kurtuluşu olan kırmızı bayraklı dağ kulübesini işaret ederek yol gösteriyor ve böylece hayalet, yakışıklı oduncuyu

ölümün elinden alarak yatırım yapıyor. Tekrar başlayan tipide çırak, ustasıyla güç bela kulübeye sığıyor. Hayalet veya Kar Kadını, oduncuların sığındığı kulübenin kapısını rüzgarla zorluyor, uğulduyor ve adeta “Yaşlı oduncuyu alacağım!”, diyor. Minokichi en fazla kapıyı kapatarak engel olmaya çabalayabilir. Çırpınan kırmızı bayrak, tipiyle birlikte duruluyor; soğuk kulübe ve maviye dönmüş benizleriyle misafirleri, hayaletin ziyaretine hazır. Beyaz kimonolu Kar Kadını, ay gibi ışılarak ustanın canını buzlu bir nefesle alıyor, ancak dünya gözüyle görüp beğendiği çırağa kıyamıyor, simsiyah *ohaguro* dişlerle ona gülümseyip gizlilik şartıyla canını bağışlıyor; hipotermi rüyaları... Japon mitolojisinde Kar Kadını kar üstünde süzülür; ayak izi bırakmaz diye bilirse de filmde böyle bir detaya girilmemiş. Çırak kasabaya döndüğünde, evinin etrafına düşen bir kar kümesi halinde gözleyen Kar Kadını’nı hissediyoruz...

Bahar aşkla ve güneşle geliyor, kışın ve ayın ölümcül mavi ufku yerini sarı pembe tan yerine bırakıyor. Kar kadını bir yıl sonra Minokichi için insan suretine bürünerek pembe kimonolu Yuki (kar anlamında bir isim) oluyor ve Edo yolunda oduncuyla aşkı başlıyor, güneş de Yuki’nin aşkının rengiyle pembe pembe parlıyor... Şintoizm’de **Amaterasu** (güneş tanrıçası) ve **Tsukuyomi** (ay tanrısı) sonradan evlenen kardeşlerdir; Amaterasu, bir günahı nedeniyle Tsukuyomi’yi afroz eder (Minokichi’nin terk edilmesi gibi bu ilahi çift de ayrılmış) ve Tsukuyomi bundan sonra (aydan gelen Kar Kadını gibi) kötücül bir varlık olarak kabul edilir. Uzakdoğu mitolojisinde, gece ve gündüzün bu olayla ayrıldığına inanılır; en azından bizdeki aşırı yorumcu simsarlar gibi “Dünyamızın aydınlanması, güneş ışınlarının dünyamızda bulunan gündüze çarpmasıyla oluşur.” dememişler. Bakarsınız kimden bahsettiğime...



Yuki’nin kimonosunun ve aşkının rengiyle pembe pembe parlayan güneş

Yuki, bir *kami*... Şintoizm'de *kami*'ler, ölümlü ancak doğüstü güçlere sahip, insanlara dua karşılığı yardım eden, bir nevi sığınma ihtiyaçlarını karşılayan, ancak adem gibi duyguları olan ve ona benzetilerek tasvir edilen mistik varlıklardır. Japonya'yı onların yarattığına inanılır. *Kami*'lerin iki yüzü olur, Japon güneş ve ay mitosu gibi; hem öldürür hem sever veya hem öldürür hem doğurur, biraz şizo...

Önceki hikayedekiler gibi mavili giyinmiş Yuki ve Minokichi çifti de fakir; ancak memnunlar, üç kızları oluyor. Çocuklar beyaz tenli oldukları için övgü topluyor; Yuki her zaman genç görüldüğü için... Kar Kadını mitosu vampirlik de içerir ve bu *kami*'ler, Japon topraklarında kan yerine nefes sömürse de, Batı'dakiler gibi genç kalır diye bilinir.



Kar kadını aslında bir ay prensesidir, Japon kültüründe Kar Kadını ile ilgili anlatıla gelen mitoslardan biri de onun ay dünyasına ait bir prenses olduğu, yağın karla dünyaya geldiği ve aya geri dönemediğidir... Üç çocuğunu bırakamaz derken; eşinin bu küçük hatası sonucu mecburen terk ediyor..

Dönüşüm sandalet sekansıyla başlıyor; oduncu, karısına hala genç kız gibi görüldüğü için özellikle kırmızı bantlı, samandan örme sandaletler yapıyor. İlk ayaklarına vurulmuştu zaten Yuki'nin; Minokichi'de bir ayak fetişi var gibi... Her neyse, oduncu sökkük tamir eden karısına on yıl sonra öyle bir perspektiften bakıyor ki onun Kar Kadını'na olan korkunç benzerliğini fark ediyor, ortalık o gecenin korkulu mavisine bürünüyor. On yıl sonra rüyaya yorarak rasyonalize ettiği bu travmatik anısını karısına bir çırpıda anlatıveriyor ve Kar Kadını'nı, mavisini, beyaz kimonosunu, siyah dişlerini, tipisini, buz sarkıtlarını, korkulu müziğini, kötücül Şinto "ay dünyası"nı ve gökteki gözleri geri getiren aksiyonu başlatmış oluyor. Ancak Kar Kadını çocukların hatırına yeminini bozan eşini tekrar bağışlıyor, kırmızı bantlı sandaletlerini insanoğlu pişman oduncuya, aşkını temsil eden

pembe kimonosunu yarı vampir olma olasılığı bulunduğunu sandığım çocuklarına miras bırakıp, tehditlerle karlar üzerinde süzülerek kahverengi (bağışlama kipindeki) öfkeli göze; yani aya dönerek kayboluyor. Kar Kadını'nın evin kapısından yarı saydam geçtiği sahnede, zoom ve travelling yapılarak hayaletin uçarcasına yol alması sağlanmış.

İki hikayede de kötücül ancak rütbece üst kadınlar Blacker Hair ve Kar Kadını, kızınca kimonolarının yenlerini ciddiyetle tutarak erkeklere bağırıp çağırıp gidiyor; Black Hair ise rint ve uslu... Bu arada iki hikayede de erkek karakterler 1.80 m. boyunda, çekik değil badem gözlü (eyeliner etkisi de var) ve dolayısıyla Japon kabulüne göre yakışıklı; kadınlarsa beyaz tenli, uzun saçlı; Japon kültüründe güzellik doneleri böyle. Ayrıca her iki hikaye de *Heyan Dönemi*'nde, sırasıyla Kyoto ve Tokyo'da geçiyor.

Kar Kadını hikayemizin benzeri, **Akira Kurosawa**'nın ***Rüyalar*** (Dreams) filminde işlenir; ancak hayaletin gazabına uğrayan dört dağcı, Minokichi kadar şanslı olamaz..

Filmin ikinci bölümünde kadim Japon dini Şintoizm anlatılmış. Önceki hikayedeki gibi, yeminini bozan, etik dışı bir erkek karakter var; Amaterasu ve Tsukuyomi mitosunda da erkek karakter olan ay tanrısı etik kalamıyor. Gerçi Yuki de kötücül; seçmeden can alıyor... Etik nedir diye başlamayalım...

Giderken ağlatan Kar Kadını'nın ardından, Cevat Çapan'ın çevirdiği bir kış haikusuyla filmi şimdilik burada bırakalım:

Karanlıkta

Gece – seni beklerken
gene yağmura dönüyor
şu soğuk rüzgar

Kaynakça

Haikular, Çev.: Çapan, Cevat & Sarılioğlu, Kenan. Sözcükler Yayınevi, 2011.

Lebra, Takie Sugiyama. *Japonlar ve Davranış Biçimleri*. Çev.: Baykara, Oğuz. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013.

O'Brien, Geoffrey. "Kwaidan: No Way Out", *Senses of Cinema*, Cilt No:79 (Ekim 2015) [[link](#)]

KELEBEKLER: GARİP BİR AİLE KOMEDİSİ İÇİNDE KAHRAMANIN YOLCULUĞU

Süheyla Tolunay İşlek

Tolga Karaçelik'in yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı üçüncü uzun metraj filmi *Kelebekler* (2018), bu yıl 18. kez gerçekleştirilen Sundance Film Festivali'nin Dünya Sineması bölümünde En İyi Film seçildi. Türkiye'den ilk defa bir filmin Büyük Jüri Ödülü aldığı Sundance Film Festivali, Amerika'nın en önemli bağımsız film festivallerinden biri. Bağımsız sinemacılar için önemli olan festivale her yıl sekiz bin civarı film katılmakta; yerelliği ve özgünlüğü ön plana çıkartan bağımsız filmler dünya çapında kendilerini tanıtmaya imkânı bulabilmekte. **Tolga Karaçelik**'in 2012'den beri senaryosunu yazdığı *Kelebekler* de filmin geçtiği mekânlar, karakterler açısından yerelliğin; konu çok evrensel olsa da konuyu işleyiş tarzı, komedi ve melodram türlerini beraber kullanımıyla oldukça özgün bir film.

Filmde, afişindeki "Garip Bir Aile Komedi, Bir Garip Aile Komedi, Komedi Bir Garip Aile" ifadelerinden de anlaşılacağı gibi ikili karşıtlıkların bolca bulunduğu bir aile hikâyesi anlatılır. Aile genelde sevgi, sıcaklık ve yakınlığın merkezi olarak tasavvur edilse de aslında aile madalyonunun bir de ters yüzü vardır. En yakın ve en uzağın, en tanıdık ve en yabancı birleşim noktasıdır aile; hele bir de işin içinde intihar ve travmalar da varsa. O halde "garip bir komedi" ile izleyiciye ne vaat edilmektedir? Komedi ve melodram niçin beraber kullanılmaktadır? Sanılanın aksine aile ve garipliğin, komedi ve tekinsizin aralarında sıkı bağlantılar bulunuyor olabilir mi? Bu yazıda bu bağlantıların izlerini arayacak, uzun yolculuk sekansları barındıran filmi mitolojik bir yolculuk şeması içinde incelemeye çalışacağım. Bunlara ilave olarak filmin türü olarak komedi-melodram türlerinin bir sarmal şeklinde iç içe geçmesini de tartışacağım/irdeleyeceğim.

*Bütün mutlu aileler birbirine benzer;
mutsuz her ailenin mutsuzluğu ise kendinedir.*

Tolstoy

Film, annelerinin intiharından sonra babaları tarafından terk edilen, dört bir yana dağılıp yıllardır birbirinden uzakta yaşayan üç kardeşin, babalarının ilk ve son çağrısına uyup babalarının köyüne ve geçmişlerine yaptıkları yolculuğu konu alır. Büyük abinin kardeşlerini araması ve tekrar bir araya getirmesi çabası sonucu bir aile olmayı deneyecek, reddedecek, tekrar deneyecek üç kardeşin aile olması/olamaması üzerine bir filmdir bu. Peki, aile nedir, ne değildir, zorunlu bir seçim midir? Sözlük anlamı olarak aile; evlilik ve kan bağına dayanan, karı, koca, çocuklar, kardeşler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu toplum içindeki en küçük birliktir. Fakat **Kelebekler** aynı anne-babadan olursa da, hatta ortak travmalar yaşansa da, aile olmanın -kolaylıkla tanımlansa bile- tanımının çok ötesinde birçok karşıtlığı bünyesinde barındırdığını, tutarlı bir kategorizasyon yapmanın zor olduğunu söyler. **Tolstoy**'un da öngördüğü gibi bütün mutsuz ailelerin mutsuzluğu farklı, kendine has ve kategorizasyona kapalıdır. *Eleştirel Aile Kuramı* kitabının yazarı **Mark Poster**'a göre de, toplum bilimleri aile konusunda uygun bir tanıma sahip olmadığı gibi, aile kavramının çözümlemesini yapacak tutarlı bir kategori bütününe de sahip değildir. Aile yapısının tutarsızlıkları, filme hâkim olan iki zıt türün -komedi ve melodram- beraber kullanımıyla paralel gider. Zira birbirine zıt konvansiyonlara, ikonografilere, semantik ve sentaktik özelliklere sahip iki türün bir sarmal gibi kullanılması da filmin, tutarsızlıkları beraber ele alma çabalarındandır. Bu şekilde aile konusunun kategorize edilememesi gibi film türleri de kesin olarak kategorize edilemez der gibidir yönetmen. Ancak bu yazıda, bu sayılan tutarsızlıkları öne çıkarmakla beraber **Kelebekler** filmi birçok drama, masal, hikâye ve efsanelerde kullanılan ve oldukça tutarlı bir anlatıya sahip olan "Kahramanın Yolculuğu" anlatı yapısı çerçevesinde incelemeye çalışacağım. Böylece filmin tutarlı bir anlatı yapısı içinde, tutarsızlıkları nasıl anlattığını inceleme imkânı olacaktır diye düşünüyorum.

"Kahramanın Yolculuğu" ya da diğer ismiyle *monomit*, yaşadığı çevreden dışarı çıkıp birçok yollardan ve aşamalardan geçen kahraman kişinin yol hikâyesinin ve

macerasının anlatıldığı bir kalıp. Amerikalı bir yazar ve mitolojist olan **Joseph Campbell**, bütün çağlarda ve bütün koşullarda oluşan mitleri inceler ve hemen hemen bütün kültürlerin kahraman mitlerinin tek bir kalıpla çözümlenebileceğini ileri sürer. Kahramanın macerasını üç ana bölüm altında incelediği *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (2000) adlı kitabında bu yapıyı ayrıntılarıyla aktarır.¹

Monomiti bu yazıda referans almamın sebebi; her şeyden önce filmin bir yol filmi olması. Zira yol filmi olan her film mitolojiyi barındırır ve monomit kalıplarının çoğuna uyar. Filmin yolculuk sekanslarında, üç kardeşten Kenan, kahramanın yolculuğunun birçok aşamasını yaşar; bu nedenle incelememde “sonsuz kahraman” olarak ortanca kardeş Kenan’ı odak noktam olarak alacağım. Çünkü babalarının çağrısını ısrarla reddeden tek kardeş Kenan’dır. Monomitte, kendisine yapılan çağrıyı reddetme, kahramanın başlangıçta hep yaptığı tipik bir davranış kalıbıdır. Daha sonra bir akıl hocasından beklenmedik bir destek alan kahraman yolculuğa çıkmaya karar verir. Filmde de, babasının çağrısını, abisi vasıtasıyla reddeden Kenan, yıllardır aramadığı sormadığı kız kardeşi Suzan tarafından ikna edilir ve yolculuk başlar. Monomitin kahramanı sıra dışı yetenekleri olan bir kişidir. Kenan da, sıradan kişilerin yapamayacağı bir iş olan oyunculuk ve seslendirme yapmaktadır. Kahraman hayatta sıkça reddedilir ve içinde bulunduğu dünyada simgesel bir eksiklik duymaktadır (s. 49). Kenan da patronu, barda tanıştığı kız, hatta kız arkadaşı tarafından reddedilmekte ve yaşamını anlamsız bulmaktadır. Ayrıca filmin ikinci yarısı olan köy sekanslarında da genel olarak başı aksilikten kurtulmayan tek karakter Kenan’dır.

Yolculuğa çıkıldıktan sonraki eşiklere bakıldığında, aslında Kenan’ı değil de diğer iki kardeşten birini de kahraman olarak inceleyebilirdim. Zira **Campbell**’a göre “kahraman bilmeye gelen kişidir.” (s. 136) Üç kardeş de babalarının köyüne doğru yola çıkarak, yıllardır kendilerini aramamış sormamış babalarının onları niye çağırdığını bilmeye, öğrenmeye giden kahramanlardır. Ancak ben bu incelememde sıradan, herhangi birinin veya hepimizin yaşam yolculuğundaki klasik aşamaları Kenan üzerinden incelemeyi tercih edeceğim. Sonuçta kahramanın macerası aslında tek bir arketip kahramanı açıklar ve hepimizin birer sonsuz kahraman olarak yaşamlarımızda geçtiği aşamaların çok benzer olduğunu gösterir.

¹ Yazı boyunca metin içinde sayfa numarası belirtilerek yapılan alıntılar bu kitaptandır. (ed. n.)

KAHRAMANIN SONSUZ YOLCULUĞUNUN AŞAMALARI VE FİLMİN ÇÖZÜMLENMESİ

Film, üç kardeşin beraber geçirdiği dört günü hiçbir geriye dönüş olmadan kronolojik olarak aktarır. Bu yazıda ise bu dört günü, kahramanın geçireceği üç ana aşamayı (Yola Çıkış, Erginlenme ve Dönüş) temel alarak inceliyorum.

Sıradan Dünya ve Prolog

Filmin prologunda, kardeşlerin birbirleriyle ve babalarıyla olan hesaplaşmalarına geçilmeden önce, üç kardeş tanıtılır. İlk tanıtıcı çekimde en büyük kardeş Cemal'i astronot kıyafetiyle, bir Alman kanalında **Merkel**'e uzaya çıkabilmek için seslenirken izleriz. Derin mekân kompozisyonunda ön plan düzleminde Cemal kıyafetini ateşe verirken arka plan düzleminde diğer astronot arkadaşlarıyla çektikleri klip görünmektedir. Filmin bu ilk sekansındaki derin mekân kompozisyonu iki zıt görüntüyü, iki zıt temayı, iki zıt türü (komedi ve melodram) beraber göstererek film boyunca aşırı uçlar arasında gidip gelineceğini haber verir gibidir. Komedi ve melodram türleri; bilimkurgu veya western gibi kendine has ikonografileri olmayan türler oldukları için izleyiciye her daim farklılıklar vaat ederler. Özellikle birçok alt-türü olan komedi, filmde filme çok farklı olabilecek mekân, oyuncu, kostüm ve dekor kullanarak alternatif konvansiyonlar yaratabilir. **Kelebekler**'de büyük abi Cemal'in astronot kostümü, tüm film boyunca "absürd komedi" unsuru olarak işlev görecektir örneğin. İlk sekanstaki haber setinde olduğu kadar ilerleyen sahnelerde babanın ölü bedeninin yıkandığı gasilhanede ve köylülerin eşliğinde cenaze toprağa defnedilirken abi Cemal'in astronot kıyafeti, filmin komedi yanının simgesel dillerinden biri olur. Filmin alametifarikalarından biri olarak yönetmenin komedi ve melodramı beraber iç içe kullanmasından olsa gerek, astronot kostümü, ön planda izleyicinin görmek ve gülmek istediği bir mizansen ögesi olurken, arka planda ise birden melodram türünün kostümü olur. Zira arka planda mesleki hak talebinde bulunan astronotlar, çektikleri klip aracılığıyla seslerini duyurmaya çalışmaktadırlar. Bir hak talebi söz konusu olduğu için astronot kostümü aks değiştirip filmin melodram yanının simgesel diline karışır. **Schatz**'a göre "melodramı, merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal

koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir birey” tanımlar.² Meslekleri gereği uzaya çıkmaları gereken astronotlar, hem gerçek hem de mecazi anlamda arka plana atılarak ve çıkışsız bir klip kadrajına sıkıştırılarak melodramik yapıyı görsel olarak somutlaştırırlar. Melodramda **Elsaesser**’in ifade ettiği gibi “bu dünya çıkışsızdır ve karakterler bunun üzerinden temsil edilir.”³ Yerim ve yenim dar demeyerek –ama aslında umutsuzca- dans eden astronotlar, kostümleriyle filmin melodram yanının semantik yapısını sağlamlaştırırken, verdikleri hak talebi bilgisiyle de sentaktik yapıyı aktarmış olurlar.

Çıkışsız bir dünyada tanıtılan abiden sonra en küçük kardeş Suzan’ı da başka çıkışsız bir dünyada üst açı ile çerçevelenmiş şekilde bir anaokulunda çocuklarla baş edemezken görürüz. Üst açı kullanımı, Suzan’ı, bir hiyerarşi ilişkisinde güçsüz ve öğretmenlik yaptığı okulda küçük çocuklar kadar çaresiz bir karakter olarak tanıtır.

Bu yazıda “sonsuz kahraman” olarak ele alınacak ortanca kardeş Kenan’ı ise ilk defa yine başka bir çıkışsız dünya olan bir stüdyoda bir kediyi seslendirirken ve patronuyla tartışırken karşı açıdan görürüz. Sıradan dünya, kahramanın yolculuk başlamadan önceki hiçbir öngörüye sahip olmadığı haldir. Kenan’ın hayatı gayet sıradandır; kardeşleriyle görüşmüyordur. Kenan karakterini canlandıran **Bartu Küçükçağlayan** da daha önceki rollerinde (**Çoğunluk**’taki Mertkan, **Yalan Dünya**’daki Orçun) bu filmdekine benzer şekilde mutsuz ve bıkkın karakterleri canlandırmıştır. Ekran personası ve tanınmış bir oyuncu olması sayesinde izleyici, Kenan’a yakınlık duyar.

Üç kardeşin tanıtımından sonra netliği alınmış köy görüntülerinin üzerine düşen bir üst ses kelebeklerle ilgili bir ölüm masalı anlatır. **Şebnem Hassanisoughi**’nin seslendirdiği bu masal, annesini kaybetmeyen birinin ancak flu olarak göreceği köy manzaralarına anlatıcılık yapar adeta. “Ölmeyi seçen bir anne ve ondan yıllar sonra kelebekler geldikten sonra gömülmeyi talep eden bir babanın, çocuklarına miras bıraktığı hüznü ve acıyı bilmeyen anlayamaz, gördüğünü sandığı şeyi de ancak belirsiz olarak görür” der gibidir. Filmde göremeyeceğimiz “her şeye kadir” statüsündeki üst sesin anlattığı masalda hiç kimse tarafından anlaşılamayan bir

² Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Filmmaking, The Studio System*’den aktaran Hasan Akbulut (2012), s. 21.

³ Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” dan aktaran Hasan Akbulut, a.g.y.

adam, ölen kelebekleri derisinin altına gömer ve iki gün sonra derisinden binlerce kanat çıkar, adam uçar gider. Bu masal, ölüm teması çerçevesinde hem üç kardeşi ayırmış hem de birleştirmiştir. Suzan'ın babasının cesediyle saatler geçirdikten sonra ifade ettiği gibi bu köyden bir ölüm yüzünden ayrılmışlardır ve buraya yine bir ölüm sayesinde geri dönmüşlerdir. Diğer bir deyişle bir ölüm nedeniyle aile olamayan kardeşler, bir ölüm sayesinde aile olmaya çalışacaktır bir komedi filmi boyunca. Ancak bu noktada ölüme, sadece babaya son görevi yerine getirmek için bir araya gelme nedeni olarak bakmanın ötesinde kardeşlere kim oldukları ile ilgili ipuçları veren bir olgu olarak bakmanın daha doğru olduğu düşüncesindeyim. **Judith Butler** bu konuyla ilgili “Şiddet, Yas, Siyaset” makalesinde şöyle demektedir: “Eğer senin tarafından allak bullak edildiysem, demek ki sen zaten bendensin ve ben sensiz hiçbir yerdeyim. (...) Sen benim bu yön şaşkınlığı ve kayıp üzerinden kazandığım şeysin. İnsan tekrar tekrar böyle varlık bulur işte, henüz tanımadığımız şey olarak.”⁴ Yıllarca bastırıldığı kayıp hissi nedeniyle kendini tanıyamamış Kenan için çıkacağı yolculuk her şeyden öte kendini tanımayı vaat etmektedir.

YOLCULUĞUN AŞAMALARI VE ASIL FİLM (*FILM PROPER*)

Joseph Campbell, Kahramanın Yolculuğunu üç büyük başlıkta inceler.

Birinci aşama: “Ayrılma” ya da “Yola Çıkma”

1- Maceraya Çağrı:

Joseph Campbell'a göre, maceranın başlayacağı birçok yol olabilir. “Bir hata, bir kaza, bir haber görünüşte tesadüf gibi görünse de macerayı başlatan beklenmedik bir dünya ortaya çıkarır. Harekete geçen güçlerin ilk dışavurumu olarak bir ‘haberci’ reddedilen, kabul edilmeyen bilinçdışının temsilcisidir.” (s. 65-67) Filmde bu rolü büyük abi Cemal üstlenir. Babasıyla telefonda konuştuğundan sonra hemen kardeşlerini arar. Çağrıyı küçük kardeş Suzan kabul edip, buluşma noktası olan İstanbul'a geleceğini söylese de, ortanca kardeş Kenan, ters giden bir şeyler olduğunu fark edip abisinin telefonunu açmaz bile.

⁴ 2005, s. 63.

Campbell, “çağrılarının artık reddedilemez hale gelinceye dek görünür olacağını” söyler (s. 70). Kenan, barda, içeriğini bir türlü anlamadığı tuhaf bir sohbetin ardından eve döndüğünde, mitolojik yolculuğun “maceraya çağrı” olarak belirlenen ilk aşamasındaki “haberci” işleviyle abisi Cemal kapıyı çalar. Ardında kimin olduğunu bilmediği kapıyı açar açmaz Kenan artık değişimin başlangıcıyla yüz yüzedir.

2- **Çağrının Reddedilmesi:**

Bu aşamada kahraman ona sunulan maceraya atılmayı reddeder, zira bilinmeyenden korkmaktadır. **Campbell**'a göre “sık sık gerçek yaşamda ve mitlerde ve halk masallarında çokça yanıt verilmeyen çağrının garip durumuyla karşılaşırız; çünkü başka çıkarılara kulak kabartmak daha olasıdır. Sıkıntıyla, ağır çalışmayla ya da kültür ile kaplanan özne, belirgin olumlu eylem gücünü kaybeder ve kurtarılacak bir kurban olur.” (s. 73) Filmde eylem gücünü kaybetmiş karakter Kenan'dır ve kurban rolünü layığıyla oynamaktadır. Uzun yıllar sonra abisiyle geçirdiği ilk gecede abisinin ısrarla tekrarladığı yolculuğu reddeder. Aile olmak adına hiç umut yok gibidir. Ancak her ne kadar Kenan maceraya gönülsüz olsa da plan- karşı plan çekimlerinde abi-kardeş hep aynı kadrajın içindedir. Yönetmen iki kardeşi her yeni çerçevelenmede omuz plan çekerek onları aynı kadraja, aynı kadere yerleştirir ve başlayacak macera için izleyiciye göz kırpar.

3- **Doğaüstü Yardım:**

Campbell'a göre “doğaüstü yardımcı genelde rehber, öğretmen, kayıkçı figürleridir. Bu kişiler, masum ruhu sınav alanına sürükleyendir.” (s. 89) Bu filmde macerasını reddetmiş Kenan'a beklenmedik destek küçük kızkardeş Suzan'dan gelir. Abisi Cemal'in çağrısıyla İstanbul'a gelen Suzan, Kenan'ı yolculuğa çıkmaya ikna eder. Kardeşlerin yıllar sonra ilk defa birlikte kahvaltı ettikleri sofraya ve çevresi bize mizansenin gücünü gösterir. Uzun ikna etme sekansı esnasında Kenan'ın yaşadığı eve ve evdeki nesnelere baktığımızda mekân ayrıntıları için çok çalışıldığı görülür. İlk göze çarpan dekor ise bir manken kafasına geçirilmiş gaz maskesidir. Anlatının akışında bir motif haline gelmese de Türkiyeli izleyiciler için çok derin anlamlar taşıyan siyasi bir aksesuardır. Fotoğrafta ve sabit kadraj kompozisyonunda temel bir teknik olarak bilinen üçte bir kuralına göre üçe bölünmüş kadrajda Kenan tam merkezdedir. Zira o ikna olmadan kimse yolculuğa çıkmayacaktır.



4- İlk eşiğin aşılması:

Yola çıkan kardeşler çeşitli diyaloglarla izleyiciye tanıtılmaya devam edilir. “Sonsuz Kahraman” Kenan arka koltukta sıkıntıdan patlarken Suzan telefonda eşiyile kavga eder ve küçük çaplı bir sinir krizi geçirir. Bu esnada ise büyük abi Cemal yazdığı kişisel gelişim kitabından ve annesinin intiharından bahseder. Grup Gündoğarken’in “Bir Yaz Daha Geçiyor” şarkısı önce tüm bu konuşmalara altlık oluştururken ilk moladan sonra geçilen montaj sekans için ses köprüsü görevi görür. Zamansal eksiltme için sıklıkla kullanılan bir araç olan montaj sekans aracılığıyla yolculuğa ait kısa görüntüler birbirine bağlanır ve hafif ritimli şarkı eşliğinde sıkıcı yolculuk özetlenir. Akşam olup bir otele vardıklarında ise müzik kesilir. Yemek yemek için tavsiye üzerine bir gazinoya giderler ve böylece ilk eşiğe gelmiş olurlar.

Campbell’a göre, “kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki “eşik muhafızı”na gelinceye dek ilerler.” (s. 94) Filmdeki aşırı güç bölgesi gazino, eşik muhafızı ise Suzan’ın küfürler savurduğu iri cüsseli bir adamdır. Gazino gerçekten de hiç sıradan olmayan ve sarhoş erkeklerle dolu korkutucu bir dünyadır. Tehlikeyi sezen tek kardeş ise Kenan’dır ve abisine, burada çiğ çiğ yenileceklerini söyleyerek hissettiği tekinsizliği seyirciye geçirir. İki erkek kardeş işleri hakkında tartışırken, Suzan canavar görünümlü adamların birine sataşır. **Campbell**, eşik muhafızı figürünün “Benimle karşılaştığına göre, dövüşmemiz lazım” dediğini yazar ve gerçekten de kardeşler, devamlılık kırılmaları ve kısa kesmelerle gösterilen bir kavgada epey dayak yerler. Filmin hızı yükselir ve aile olmaya giden yolda ilk gerçek ortaklaşma anı yaşanır. Maceranın ve yolculuğun gerçekten başladığı,

hikâyenin yükseldiği an bu ilk eşğin atlandığı andır. Bu aşamada kahraman artık sıradan dünyada değil, özel bir dünyadadır.⁵ Bir araba dayak yiyen kardeşler, ilk eşğin aşılması ile aile olma yönünde ilk adımı atarlar.

“Macera, her zaman ve her yerde bilinenin örtüsünün ötesinde bilinmeyene bir geçitse” (s. 99-100) Kenan, bu geçidi kardeşleriyle beraber aşar ve “dünyanın duvarlarından, egosundan sıyrılıp ilerler.” (s. 107) Kenan sonunda konfor alanının dışında dış dünyada gerçek bir deneyim yaşamış olur. Abisinin getirdiği mekânda, kardeşinin başlattığı kavga ile kendisini bilinmeyenin içinde bulur. **Campbell**'a göre, “geleneğin duvarlarının bir milim bile dışına çıkan her kahraman, büyüğü güçle saldıran demonlarla karşılaşmalıdır.” (s. 101)

Ertesi sabah Kenan değişmiş, dönüşmüş ve tazelenmiş olarak kalkar, arabaya benzin, kardeşlerine de kahvaltılık alır. Yolculuğun ikinci bölümü yine montaj sekansla **Erkut Taçkın**'ın seslendirdiği “Baba” şarkısı ile özetlenir. Ancak bu seferki montaj sekans, sıkıcı bir dönemi özetlemek için açılan bir parantez olarak değil, aşılacak ilk eşikten sonra birbirine kenetlenmiş kardeşlerin babalarına dair umutlarını tazelediği anlardan oluşur ve izleyiciye de umut aşılar. Bu etkiyi veren yegâne şey bir üst ses olarak işlev gören “Baba” şarkısının şu sözleridir:

Bir baba evlatlarını aramış son gün.
Seslenmiş her yere, çaresiz kalmış o gün.
Bir baba sevgi vermemiş, gizlemiş ise,
Aşkı saklamışsa evlatlarından bile
Nasıl da bekler sarılsın çocuklar ona,
Bir baba öpmeyi öğretmedikten sonra
Affedin, affedin onu, bir baba olmadıysa bile sizlerle.
Yalnızlık, yalnızlık ona çok geç öğretti bu gerçeği.
Hepiniz toplanın artık onun yanında.
Öpüp okşamalı titreyen elleri.

Campbell, “bir adağın güneş kapısının arasından yükselen dumanı gibi, kahramanın da dünyanın duvarlarından, egosundan sıyrılıp egosunu Yapışkan Tüy'e takılı bırakarak” ilerlediğini söyler (s. 107). Kenan da yolculuğun ikinci yarısını egosundan sıyrılmış olarak tamamlar ve kardeşlerini, çocukluk anılarının geçtiği Hasanlar Köyü'ne getirir.

⁵ Arslan (2017)

5- Balinanın Karnı ya da İçerideki Tapınak:

Campbell'a göre "büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, bütün dünyada balinanın karnının rahim imgesiyle simgelenmiştir. Kahraman, eşikin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür." (s. 107) Balinanın karnı, yani geçmişle hesaplaşıp yeniden doğacakları yer çocukluklarının geçtiği Hasanlar Köyü'dür. Köy adeta onları yutar gibi içine çeker ve köyde kaybolurlar. Arabadan inen büyük abi kararlı bir şekilde muhtarlığa, Kenan ise umutsuzca köy meydanına doğru ilerler. **Campbell**, "kaybolmanın, inananın kim ve ne olduğunu, yani ölümsüz olmadıkça kül ve toz olduğunu anımsamasının kolaylaşacağı yer olan tapınağa girmesine karşılık gel[diğini]" söyler; "İçerideki tapınak, balinanın karnı, yukarıdaki ve aşağıdaki cennet toprağı hepsi aynı şeydir. Tapınaklara giden yolların ve girişlerin heybetli heykellerle kuşatılmış olması ve korunması bu yüzdendir: ejderhalar, arslanlar, (...) kanatlı boğalar içerideki sessizlikleri göğüsleyemeyecek olanları uzakta tutacak olan eşik muhafızlarıdır." (s. 110) Ancak bu filmdeki eşik muhafızları tavuklardır. Bir hafta önce yemle birlikte bir araçtan dökülen barutları yutan tavuklar, köy meydanında amaçsızca dolaşan Kenan'dan ürküp patlamaya başlarlar. Hemen yanında patlayan tavuklar nedeniyle üstü başı kan içinde kalan Kenan, ilk şoku atlattıktan sonra yeni dünyanın kurallarını tanımaya başlar.



İkinci aşama: Erginlenme

1- Sınavlar Yolu:

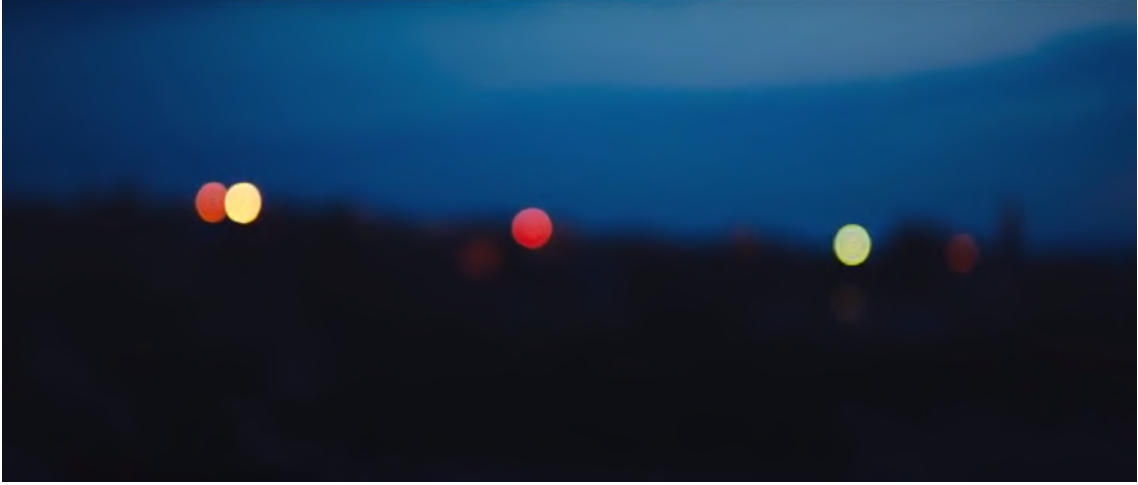
Kenan ve kardeşleri, babalarının evini öğrenmek üzere imamı görmeye camiye gittiklerinde babalarının öldüğünü öğrenirler. Artık yüzleşilmesi gereken şey ölümdür. Ancak ölüm, engeller içinde alt edilmesi en zor olandır. Filmde ölüm hakkında bahsedilmesi şart olan unsur kelebeklerdir; zira Kenan'ın annesi, babası, kardeşleri ve Kenan için kelebekler, hep ölümü çağrıştıran bir imge olmuştur. Bu nedenle annesi küçükken ölen, babası tarafından terk edilen Kenan, çocukluk imgelerinden hala kurtulamamış, ölüm travmasını atlatamamıştır. Kafasına kazınan ölü kelebek imgesi nedeniyle yaşarken ölü pozisyonunda hayatta kalmaya çalışmaktadır.

“Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler.” (s. 115) Kenan da babasının ölümünü öğrendiği andan itibaren geçmişiyle ve babasıyla hesaplaşmak üzere bu düş dünyasına girer. **Campbell**'a göre “yolculuğun ikinci aşaması, duyular arındırılıp önemsizleştirilirken, enerji ve ilgiler aşkın şeylere yoğunlaştırılırken, benliğin arınmasıdır. Daha çağdaş bir sözlükte; bu kişisel geçmişimizin çocukluk imgelerinin dağılması, aşılması ve dönüşmesidir.” (s. 119) Kenan için asıl erginlenme, kardeşleriyle yaptığı barıştan ziyade onu çok küçükken terk eden babasıyla ve hatta ikinci bir baba olarak gördüğü abisiyle yapacağı hesaplaşma sayesinde olacaktır. Evin dolaplarını karıştıran küçük kardeş Suzan, babalarının sakladığı ve Kenan hakkında haberlerin olduğu gazete kupürlerini bulur. Kenan babasının bu davranışı karşısında geçmişi görmezden gelmekten vazgeçer ve “yadsıma” halinden yas tutma aşamasına geçer. **Campbell**'a göre

duymak ve anlamak için kişi bir şekilde arınmaya ve vazgeçmeye başvurmak zorunda kalabilir. (s. 123)

Mitolojik kahramanın geçişi rastlantısal olarak yer üstünde olabilir; asıl olarak içe doğrudur, belirsiz engellerin aşıldığı ve çoktandır unutulmuş, kayıp güçlerin dünyanın şekil değişimi için hazır kılındığı, canlandırıldığı derinliklere doğrudur. Bu görev başarıldıktan sonra, yaşam, zaman içinde iyice parçalara ayrılan, uzaya yaygın, iğrenç ve çok sık görülen felaketin korkunç yıkımları altında daha fazla umutsuzca acı çekmez; fakat korkusu hala görünürdedir, acı çılgınları şiddetlidir, her şeyi kaplayan, her şeyi dayanan bir aşkla ve kendi fethedilmemiş gücünün bilgisiyle anlaşılır olur. Normalde ışık geçirmez olan maddesinin uçurumunda görünmez biçimde parıldayan ışıktan bir şeyler, artan bir kükremeye öne atılır. (s. 40-41)

Kenan'ın yolculuğu asıl itibariyle babasının köyüne olsa da mecazi anlamda kendi içine doğrudur. Babasının akıbetini öğrenmeye geldiği yerde, yıllarca tutması gereken yası tutmamış olmanın verdiği melankoli ile çözülür. Yönetmen, Kenan'ın evden çıkıp alıp başını gittiği sekansta “lens flare/glare” efektiyle tuhafliklarla dolu bir rüya sekansı yaratmaya çalışır. Işığın yanlış açıyla gelip merceklerde yansiyarak pırıldaması sonucu oluşan hareler, Kenan'ın geçmişiyile ilgili hatırladığı anı bulutları gibi işlev görür.



2- Tanrıçayla Karşılaşma:

Campbell'a göre “Tanrıça ile karşılaşma, kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir. O en mükemmel güzelliklerin en mükemmelidir, bütün arzulara yanıtıdır, bütün kahramanların dünyasal ve dünya dışı maceralarının göz alıcı hedefidir. (...) Bu kişi çok uzak bir geçmişte tanıdığımız, rahatlatıcı, besleyici genç ve güzel “iyi” annedir.” (s. 128-129) Kenan'ın annesi de genç yaşta intihar eden ve hep genç ve güzel olarak hatırlanacak bir annedir. Kenan o gece küçük kız kardeşine, zamanın çok uzaklara götürdüğü anneleri ile ilgili hatırladıklarını anlatır.

Campbell'a göre “hatırlanan anne, yalnız kişisel değil, evrensel iki hali de sergileyerek ‘iyi’ ve ‘kötü’yü birleştirir. Kahramandan bu ikisini de eşit soğukkanlılıkla birleştirmesi beklenir ki ruhu çocukluğa has, uygunsuz duyarlık ve takıntılardan arınsın.” (s. 135), Annesinin saç rengini kardeşine anlatırkenki ses tonundan ve duygulu oyunculuğu sayesinde Kenan'ın, mükemmel anne imgesi ile onu bırakıp giden intihar eden kötü anne imgesini birleştirdiğini anlarız.

3- Babanın Gönlünü Alma:

Üç kardeş babalarının vasiyetine uyarak onu kelebekler geldiği vakit gömmeye karar verirler. **Campbell**'a göre “baba, genç varlığın büyük dünyaya geçmesini sağlayan erginleştirici rahiptir.” (s. 157) Çocukları babalarının son istediğini yerine getirirken babaları da yıllar sonra, çocuklarına ilk defa bir sorumluluk vererek onları erginleştirme yolunda babalık görevini tamamlar. Sorumluluk ve vefa duygusuyla rahatlayan kardeşler akşam rakı içmeye karar verip, hep beraber salata hazırlarlar. Akşam olup rakı içtikten sonra ise **Nazan Öncel**'in “Gidelim Buralardan” şarkısıyla dans ederler ve filmde ilk defa devamlılık kurgusu aksar; zira hala içlerine sinmeyen bir şeyler vardır.

Kelebekler, genel olarak devamlılık kurallarına bağlı kalarak ilerler. **Karaçelik**'in kesmeleri, klasik devamlılık sistemi filmlerinde görebileceğimiz birçok devamlılık yöntemini içerse de yönetmen, bazı durumlarda mekânsal ve zamansal devamsızlık yaratan teknikler kullanır. Örneğin yönetmen, Nazan Öncel'in “Gidelim Buralardan” şarkısı eşliğinde dans eden kardeşlerin danslarının ortasında üç kere başka sahnelere kesme yapar. Bu sahneler, üç kardeşin, hüznü bir şekilde geçmişlerinden bahsettikleri bir sonraki sekanstaki sahnelerdir. Bu neşeli sekansın arasına giren ve onu kesen sekanslar farklı bir mekânda, yavaş bir ritimde geçer. Yönetmen devamlılık kurgusunun düzgün ve akıcı şekilde devam etmesine izin vermese de ses köprüsü vasıtasıyla keskin bir zıtlık oluşmasını da engeller. Bu görüntüler, aslında müzik sustuğunda ve hüznün çöktüğünde gelecek itirafları, *flashforward* kullanımıyla izleyiciye önceden hissettirmek içindir. Yönetmen, karakterlerin eğleniyormuş gibi görünseler de geçmiş travmalarından kopamadıklarını dans sekansının arasına sıkıştırdığı görüntüler aracılığıyla izleyiciye hissettirmeye çalışır.

4- Tanrılaştırma:

Campbell'a göre Tanrılaştırma aşamasında “çocukluğun ebeveyn imgeleri ve ‘iyi’ ve ‘kötü’ fikirleri aşılmıştır. (...) Ve kahraman bulmaya geldiği şeyin kendisi olduğunu anlar.” (s. 188-189) Babalarını, kelebekler geldiğinde defnetmeye karar veren kardeşlerin vasiyeti uygulama planı, abi Cemal'in babalarının çağrısını bir hafta geç haber verdiğini itiraf ettiğinde Kenan tarafından bozular: “*N'apıyoruz biz burda, ailecilik oynuyoruz, ama aile olmayı beceremiyoruz; yarın herkes kendi yoluna gidecek babamı gömdükten sonra!*” diyen Kenan'ın öfkesini babasından

abisine çevirmiş olduğunu görürüz. Filmin başında “*benim ailem yok, onları unutmak için çok uğraştım ben*” diyecek kadar allak bullak bir halde izleyiciye tanıtılan Kenan, savrulmuşluğunun nedenini kendisini terk eden ailesi olarak görmüş ve eğer onları unutursa hayatının düzeleceğini düşünmüştür. Babasının öldüğünü öğrendiğinde hep uzak kalmaya çalıştığı geçmişiyle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Ölüm bu noktada, bir kaybın yas tutmaya vesile olması nedeniyle dönüştürücü etkiye sahip olmuştur. Babasıyla hiç ortak anısının olmadığına üzülen Suzan için de, babasına kızgınlığını unutmak için uzaya çıkmayı kafasına koymuş Cemal için de ölüm, melankolinin yasa evrilmesine olanak sağlar. Şimdi ise hepsi babalarına son vedalarını etmeye hazırlardır.

Kenan, yolculuğun sonlarında daha önce kendini dayatan, kendini savunan egosunun yanılsamalarını terk etmiş, babasıyla iç barışını sağlamış, babasına olan son görevini yerine getirmeye karar vermiştir. Geçmişle hesaplaştığında babalar, çocukların kaderi olmaktan çıkar belki de. Kenan babasını tam olarak affetmese de kendince yasını tutmuş, cemaatle birlikte onu son yolculuğuna uğurlamaya karar vermiştir. Baba, toprağa gömülüp dualarla sonsuzluğa uğurlanarak ruhu özgürleştirilecek ve Tanrı katına havale edilecektir. Gömülmüş olan yaşayan vasfını kaybeder, geriye onda kaybedilen şeyin ne olduğunu düşünmek kalır. Bu noktada **Judith Butler**'a kulak vermenin çok anlamlı olacağı kanısındayım. **Butler**, ilişkilerimiz tarafından oluşturduğumuzu, daha açık bir ifadeyle bizi oluşturanın başkalarıyla olan bağlarımız olduğunu söyler: “Sensiz ben kimim? Bizi oluşturan bağların bazılarını kaybettiğimizde kim olduğumuzu ya da ne yapacağımızı bilemeyiz. Bir düzeyde ‘sen’i kaybettiğimi düşünürken beklenmedik bir şekilde ‘ben’im de kaybolduğumu keşfederim. Bir başka düzeyde belki de ‘sende’ kaybettiğim şey, münhasıran ne benden ne de senden oluşan, ama bu terimleri farklılaştıran ve ilişkilendiren *bağ* olarak kavranması gereken ilişkiselliktir.”⁶

Kenan da Hasanlar Köyü'ne gelip babasının öldüğünü öğrendiğinde onun hatırası ile önce çözülsede şu anda artık ebeveynlerle ilgili ‘iyi’ ve ‘kötü’ fikirlerin çoktan aşıldığı bir noktadır. Babasının ölümü ile belki de babasıyla arasındaki marazi ilişkisellik de son bulmuştur. Bu nedenle babasına edeceği son vedanın zorunlu olduğunu, bunun onu özgürleştirip kendi gücünün farkına varmasına neden olacağını bilir.

⁶ 2005, s. 38.

Üçüncü ve Son Aşama: Dönüş

1- Kahramanın Dönüşü Reddetmesi ya da inkâr edilen dünya:

Campbell'a göre "kahramanın macerası sona erdiğinde yaşam değiştiren gezisinden dönmesi gerekir. Kahramanın, bilgelik tılsımlarını, insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir. Fakat sorumluluk sık sık geri çevrilmiştir." (s. 225) Kenan, Hasanlar Köyü'nden dönmeyi reddetmese de değişimi reddeder, bir ölü gibi yaşamaya devam eder. Kenan'ın babasını gömmek için mezarın içinde üst açıyla yerin altında gösterildiği sahne bu bakımdan çok anlamlıdır. Mezarın içinde kadraj içi kadraj gösterilen Kenan, ölümün dünyasına sıkışmış gibidir. Diğer iki kardeş, onun aksine durumu kabullenmişler ve bu nedenle de toprağın üzerinde ve karşı açıyla gösterilirler.

2- Büyülü Kaçış:

"Bu aşamada bir yığın geciktirici engel ortaya atılır. Korkuyla kaçan kahramanın arkasına doğru fırlattığı büyülü nesnelere (koruyucu yorumlar, ilkeler, simgeler, akılcılaştırmalar) maceracının kendi köşesine sağlam olarak geri dönmesini sağlar." (s. 232-234) Filmde bu aşama abi-kardeşin babalarının mezarı başında hesaplaşma sekansı olarak incelenebilir. Kenan, hayattan kaçarken, kendince sabitlediği yanlış anlamaları, öznel ilkelerini ve akılcılaştırmalarını ilk defa abisine itiraf eder. Yıllarca annesinin, ölürken yanında götürmek için onu seçtiğine, boğazı ikinci ilmekteyken abisinin onu kurtarmak yerine kaçtığına ve onu ölüme terk ettiğine inanmıştır. Bütün bu yanlış anlamalarını, akılcılaştırmalarını ise abisine yıllarca anlatmamış, adeta boğazı darağacı ilmeğinde ölü gibi yaşamaya devam etmiştir.

3- Dışarıdan Gelen Kurtuluş:

Maceranın son aşamalarında, seçilene tüm sınavı boyunca destek olan doğaüstü yardımcı gücün sürekli eylemi devam eder. Zira "kahramanın doğaüstü macerasından dışarıdan yardımla geri getirilmesi gerekebilir. Yani dünyanın gelip onu alması gerekebilir. Çünkü kişi yaşadıkça yaşam çağıracaktır. Eğer kahraman (ölümü çağırıştıran) kusursuz varlık halinin güzelliğine hapsedilmişse belirgin bir kurtarma gerçekleşir ve maceracı geri döner." (s. 239) Filmin başında yolculuğa çıkarken yardımcı olan kız kardeş bu noktada kurtarıcı olarak yine görevinin başındadır. İki abisinin kavgasını sonlandırır, artık babalarını gömmeleri

gerektiğini söyleyerek mezara ilk toprağı atar. Bu sahnede bir büyülü gerçeklik unsuru olarak kelebekler gelmeye başlamıştır ve görevi tamamlamak için en iyi zamandır. Kenan, kardeşinin çağrısına uyararak terk edilmişlik ve ölüm uykusundan uyanır, mezarın içinden çıkar, babasını gömer.

4- Dönüş Eşiğinin Aşılması:

“Yaşam ve ölüm, birbirinden farklı olarak resmedilebilir. Kahramanın macerasını tamamladıktan sonraki dönüşü, o öte bölgeden/Tanrıların alanından bir dönüş olarak anlatılır.” (s. 248-250) Filmde maceranın geçtiği ve artık dönülmesi gereken yer, çocukluk acılarının yaşandığı ve kelebeklerin ölmeye geldiği Hasanlar Köyü'dür. Kenan için bu köy, geçmişle hesaplaşıp, görünenin ardındaki görünmeyenleri öğrenmesi gereken bir eşik görevi görmüş ve görevini tamamlamıştır.

5- Yaşama Özgürlüğü, en son ödülün doğası ve işlevi:

Campbell'a göre “mitin amacı bireysel bilinçliliğin evrensel iradeyle uyuşmasını sağlayarak kahramanın yaşam aldırıışsızlığına olan gereksinimini yok etmektir. Ve bu da, zamanın geçici görüngüleriyle her şeyde yaşayıp ölen tükenmez yaşam arasında gerçek bir ilişki kurulmasıyla sağlanır.” (s. 271) Kenan'ın Baba gibi gördüğü abisiyle yüzleşmesi ve küçük kardeşin serzenişleri eşliğinde babanın gömülmesi filmin doruk noktasıdır. Ancak vasiyet, kardeşlere bir doruk noktası, bir umut daha vaat etmektedir. O da kör çobanın babasıyla ilgili vereceği sırdır. Vasiyetteki son istektir. Kahraman maceranın bu son aşamasında almaya geldiği ödülün peşinden gider. Bu ödül hem Kenan hem de kardeşleri için babaları hakkında kör çobandan duyacakları bilgidir. Üç kardeş, çobanın ağzından, babalarının, kendileriyle ilgili bir güzel sözünü duymak istemekte ve onu can kulağıyla dinlemektedirler. Ancak kör çobanın anlattıkları hiç de beklemedikleri gibi çıkmaz. Zira çoban, filmin doruk noktasında bir çözüm beklendiği sırada çözüm olarak, tek çıkış yolu olarak çözümsüzlüğü verir. Ancak kahraman ve hatta üç kardeş için de –hepsi de başka kahramanlardır zira- son ödül, çobanın son cümlesinin anlamsızlığında saklıdır aslında. Filozof **Emil Cioran** *Doğmuş Olmanın Sakıncası Üzerine* (2017) kitabında şöyle demektedir: “Hiç hakkında hiçbir şey söylenmez. Bu yüzdendir kitapların ardı arkasının kesilmemesi.”

Filmin belki de en komik, en absürd ama bir yandan da en düşündürücü sahnesi kardeşlerin çobanla konuştuğu sahnedir. Çobanın, babalarıyla ilgili bir anlam

bulmaya gelmiş kardeşlere sadece bir “hiç” sunması komedi ve hiçlik arasında çok anlamlı bir bütünlük oluşturur. **Alenka Zupancic**'e göre de komedinin, hiçlikle yakın bir ilişkisi vardır. Elbette bu “hiçlik” hafifsenmediği ya da önemsiz, değersiz ve ilgisiz gibi terimlerin eşanlamlısı olarak düşünülmeyp ciddiye alındığı takdirde. Zira komedi bize hiçliğin ciddiye alınması gerektiğini öğretir. Komedi hiçlikle birçok şey yapar. Ama her şeyden önce, hiçliğin indirgenemez maddiliğine işaret etmeyi sever.⁷ Filmin jeneriği akmaya başladığında çobanın sözlerinin çok gerçekdışı olduğunu düşünen izleyici için **Zupancic**'in şu sözleri belki açıklayıcı olabilir:

İyi bir komedi, bize tüm bu gerçekdışılıkta son derece gerçek bir şeyler bulunduğunu da hissettirir. Sanki komedi insan deneyiminin farklı bir gerçeğine gönderme yapmaktadır. Komedi “inanılmazlık” ile gayet ayakları yere basan bir gerçekçiliği tuhaf bir şekilde birleştirir. İdealleştirmelerden kaçınır, ama her türlü insan ve doğa yasasına karşı gelirken, “gerçek hayat”ta asla paçayı sıyıramayacağımız şeyler kotararak tuhaf bir iyimserliği korur. Komedinin bu gerçekçi olmayan, “inanılmaz” yönü, bir tür ölümsüz, yok edilemez yaşam, ne olursa olsun kendi yerine dönen bir şeyin ısrarıdır.⁸

Kör çobanın yanından dönerken kardeşler, hayatın asıl amacının anlam bulmak değil anlam arama çabası olduğunu anlamışlar mıdır? Filmin sonu ucu açık bırakılıp yoruma açık bitirilmiştir. Ancak ölüm her şeye rağmen kardeşleri yüz yüze getirmiş, bastırılanları gün yüzüne çıkartmış, eski hesapları kapatmış ve hatta kardeşleri birleştirmiştir. Hiçbir şey artık eskisi gibi olmayacaktır. Abisi veya babasının onu aramadığından yakınan Kenan da küçük kız kardeşini aramamış, sormamıştır. En azından bunu anlamış, abisinin ise ondan kaçmadığını öğrenmiştir. Bu öğrendiği şeylerle yaşamı asla aynı olmayacaktır.

Žižek'e (2015) göre hepimizin “bastırdığı” şey, Yasa'nın o ne idüğü belirsiz kökeni falan değildir. Tam da Yasa'nın bir doğruluk olarak değil, sadece bir gereklilik olarak kabul edilmesi gerektiğidir bastırılan şey: otoritesinin doğruluk içermemesi olgusudur. İşte **Kelebekler**'deki çocuklarını terk eden Baba'nın kabulünün gerekliliği de ve ölünün defnedilme merasimi de doğru oldukları için değil, gerekli oldukları için önemlidir. Bu film, alaycı yapısıyla, aslında bilinçdışına ittiğimiz;

⁷ “Komedi ve Tekinsiz” (2011b), s. 63.

⁸ A.g.e., s. 78-79.

bastırdığımız “otoritenin doğruluk içermemesi” gerçeğine göz kırpmaktadır. Kör çoban, babayı yüceltir, çocukları babalarının onlar hakkındaki sevgileri konusunda beklentiye sokar. Fakat en son cümlesinde Baba’yı yerle bir eder, onun tüm otoritesinin boş olduğunu ifşa eder. Baba’nın Yasasının doğruluk içermemesi olgusu, bilinçdışından çıkar; absürd komedi unsurlarıyla bezeli filmde son söz olur. Hep anlam arayan bizler ise, bu yalın gerçek karşısında hem şaşırır hem rahatsız olur hem de güleriz. Ancak tekinsiz bir gülüştür bu. Ailenin tekinsizliğinin ispatı da olabilir bütün bunlar. Kardeşlerin beklediklerini bulamamaları, hem onların hem de bizim yanılısma yaşamamız, aslında hayattaki en büyük yanılısamayı açığa çıkartmıştır; gülerken acaba dememiz de belki de bu yarıktan çıkan Gerçek’tir. Belki aslolan anlam değil, sadece anlam arama çabasıdır. Anlamsızlık olduğu sürece anlam aramaya devam edeceğimiz ise en büyük gerçeğimizdir.



SONUÇ YERİNE:

**TAM DOYA DOYA GÜLECEKKEN BİR HÜZÜN SARDI HER YANIMIZI;
FİLMİN TÜRÜ MESELESİ, MELODRAM MI KOMEDİ Mİ?**

Kelebekler’in anlatısı **Joseph Campbell**’ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu aşamalarına uymakla birlikte film bu aşamaları işleyiş bakımından çok özgün. Bu kalıba uyan binlerce film olmasına rağmen, film şimdiye kadar hiç deneyimlemediğimiz bir anlatım oluşturmayı başarıyor. İzleyicinin monomit aşamalarını çok iyi bilse de iki plan sonra ne olacağını tahmin etmesinin mümkün olmayacağı bir film *Kelebekler*. Bu etkiyi ise melodram ve komedi türlerinin bir

sarmal gibi birbiri takip etmesi, hatta iç içe geçmesi sağlıyor. Örneğin kardeşler neşeli bir şekilde dans ederken hüznü anılar keskin bir şekilde araya giriyor, baba defnedilirken astronot kıyafeti bizi ölüm fikrinden uzaklaştırıyor, köyde umutsuzca babanın evi aranırken tavuklar sürreal bir şekilde patlıyor, büyük abiye babasının ölüm haberini verdikten sonra muhtar bir anda kaçmaya başlıyor, camide defin işlemi hakkında konuşulurken imam karadeliklerden ve uzaydan bahsetmeye başlıyor. Yönetmenin, bu ikilikleri aktarırken mekân tasarımı, mizansen, kostümler, oyunculuklar o kadar iyi ki, izleyici hiçbir şeyi garip karşılamıyor. Film bize böyle absürlüklerin, arada kalmışlıkların zaten hayatın içinde olduğunu, birbirine zıt şeylerin hep beraber yaşandığını hatırlatıyor.

Zupancic'e göre son derece ciddi şeylere ancak komedide yaklaşılabilirse bunun nedeni, başka bir yaklaşımın çok korkunç olacak olması, bizi bütünüyle ezecek, mahvedecek olması değil, can alıcı noktayı ıskalayacak olmasıdır (2011a). Tıpkı çobanın en can alıcı noktayı ıskalaması gibi. Bazen bir şeyin varlığı yokluğu sayesinde var olabilmektedir. **Tao Te Ching**'in *Olmamanın Yararları* adlı şiirinde dile getirdiği gibi:

İçi boşaltılmış kilden
Olur çömlek
Çömleğin yararı
Olmadığı yerdedir

Oda yapmak için
Oyulur kapı ve pencere
Odanın olmadığı yerdedir
Yaşanacak yanı

Yani olanın yararı
Olmayanın kullanılmasındandır⁹

Sanat olarak sinema, izleyiciye hiç deneyimlemediği şeyleri deneyimletme, hayatı sorgulatma ve başka bakış açıları kazandırma amacındaysa **Kelebekler** bunu başarıyor. Bir yandan da komedinin melodram tarafından, melodramın da komedi tarafından sık sık kesilmesi, izleyicinin film boyunca kendini kaybedip katharsis (arınma) yaşamasına engel oluyor. Film izleyiciyi hep tetikte tutuyor;

⁹ Le Guin (2018), s. 37.

onun, asla kendini kaptırıp hüzünlenmesine veya doya doya gülmesine izin vermiyor. İki tür arasında gidip gelerek izleyicide arada kalmışlık hissi oluşturuyor ve filmin sorgulanmasını sağlıyor. İnsan doğasının ikili doğasını, içsel ayrıklığını/çelişkisini hatırlatırcasına, geçmişle gelecek, hatırlamakla unutmak, inanmakla sorgulamak, ölümlle yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırıyor.

Kaynakça

- Akbulut, Hasan (2012) *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Arslan, Bekir (2017) "12 Aşamada Kahramanın Yolculuğu", medium.com [link], Erişim Tarihi: 15.05.2018.
- Butler, Judith (2005) "Şiddet, Yas, Siyaset", *Kırılgan Hayat* içinde, Çev: Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.
- Campbell, Joseph (2000) *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev: Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Cioran, Emil (2017) *Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne*, Çev: Kenan Sarıalioğlu, İstanbul: Metis Yayınları.
- Le Guin, Ursula K. (2018) *Lao Tzu Tao Te Ching, Yol'a ve Yol'un Gücüne Dair*, Çev: Bülent Somay, Ezgi Keskinsoy, İstanbul: Metis.
- Poster, Mark (1989) *Eleştirel Aile Kuramı*, Çev: Hüseyin Tapınç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Zupancic, Alenka (2011a) *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, Çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Zupancic, Alenka (2011b) *Neden Psikanaliz?*, Çev: Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, Slavoj (2015) *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

MİSAFİR:
ANDAÇ HAZNEDAROĞLU İLE SÖYLEŞİ

Söyleşi: Cem Kayalığıl



CK: Merhaba Andaç Hanım. Misafir'i 29. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde izledim. Öncelikle gözlem gücünüzün, ikinci olarak da hem senaryodaki kimi kritik tercihlerinizin hem de oyunculuk yönetiminizin samimi bir takdiri hak ettiği kanısındayım. Misafir Türkiye'ye sınırdan kitlesel geçiş yaparak gelen Suriyeli mültecilere eğiliyor. Yakın planda, 30'lu yaşlarındaki Meryem'in (Saba Mubarak) 7 yaşındaki komşu kızı Lena'yla (Rawan Iskeif) olan kader ortaklığını ve bu uyumsuz ikilinin Halep'ten İstanbul'a, oradan da Bodrum'a uzanan, ayakta ve umutlu kalma

mücadelesini izliyoruz. Bunun -çok geriye düşmemesini başardığınız- arka planında ise, güncel, can alıcı önem taşıyan ve devasa büyüklüğü olan bir sosyal-ekonomik-politik mesele var: Türkiye'deki Suriyeliler, onların geleceği ve Türkiye'nin -şu anda nüfusunun yaklaşık yirmide birini oluşturan- bu "misafir topluluk" ile nasıl bir sosyal uyum ve ortak gelecek kuracağı. Bu mesele bağlamında sizin diyeceğiniz şeylerin olduğuna eminim ve ilk sorumu da esasen buna kapı aralamak için soruyorum: Misafir'in, Meryem ile Lena'nın hikayesini anlatmanın ötesinde, daha büyük bir drama dair bir gerçekçilik iddiası taşıdığını düşünebiliriz - yanılıyor muyum?

AH: Çok güzel bir giriş yapmışsınız. Bu filmdeki derdim aynen böyle bir hikayeye başladı. Ülkemize gelen "misafir" sayısı arttı. Sorunlar büyüdü ve biz televizyon haberlerinden göz çeker olduk. Sınırdan geçen Suriyelilerin yüz bin kişi beklenirken üç milyonu geçmesi tarifsiz bir acıyı da beraberinde getirdi.

Çok zor olsa da kendi konfor alanım olan İstanbul'dan çıkıp bu gerçeğin peşine düştüm. Üç yıl doğuda sınır geçişlerinde binlerce insanla görüştim. Meseleyi tarihe bir kanıt olsun diye en objektif yönünden anlatmak istedim. Hikayeyi dramatize etmek yerine en insani tarafından anlatmayı tercih ettim.

Bütün sosyolojik zemini araştırmak işte bu üç yılın ürünü. Binlerce göçmen insanın hayatına tanıklık etmekle birlikte bu hikaye devam ediyor...

Suriyeli mültecinin Türkiye'deki sorunları

CK: *Misafir, Türkiye'deki Suriyeli mültecilerin sorunları olarak dil bariyerini, kimliksizliği, erken evliliği ve düzenli bir iş bulamama sorunlarını öne çıkartıyor. Filmde sizin önem verdiğiniz ama benim gözümünden kaçan (sizin bu listeye eklemek isteyeceğiniz) başka şeyler var mı? Bunlara ek olarak, tabii her film her soruna eğilemeyeceği için Misafir'in çerçevesinin dışında kalmasını anlayışla karşılayabileceğimiz, ama Türkiye'deki Suriyeli mültecilerin yaşadığını sizin bildiğiniz ne gibi başka sorunlar var?*

AH: *Misafir*'de belli başlı sorunlar iki karakterin yaşadıkları üzerinden anlatılıyor. Belki altı çizili değil bu sorunlar. Gerçek hikayelerden derlediğim için o kadar pornografik bir acı etkisi yaratmıyor film. En çok korktuğum şeylerden biriydi. Hikayeler, yaşananlar o kadar dramatik ki onun içinden hikayede tarafsız

kalmanız zorlaşıyor. Çok iyi bir senaryo doktorum vardı ve hep beni uyardı. Karakterlerin *acıya zorluğa rağmen* ne yaptığıyla ilgilendim. Yukarıdakine ek, “Yarın savaş çıkarsa siz ne yaparsınız?” sorusunu izleyiciye sordurmaktı amacım.



CK: *Filminizdeki Suriyeli mülteci grubunda çalışanlar ve para kazananlar hep kadınlar. Peki erkekler ne güne duruyor, onlar niye çalışmazlar? Filmdeki mülteci erkeklerin iş aramıyor, eve kapanıyor oluşu bilinçli bir tercihtir herhalde?*

AH: Garip bir şekilde gittiğim evlerde ya savaşa gidip gelen, Suriye’de hayatını kaybeden ya da yaşlı erkekler vardı. Yaşlı erkekler genelde iş bulamıyorlar Türkiye’de. Gençler çalışıyor. Filmde kapı önünde oturanlar, işe gidemeyenler bilinçli seçilmiş yaşlı erkeklerdi. Garip bir şekilde kadınları da çalıştırmıyorlar fakat çocukların çalışmasına göz yumuyorlar.

Mekân

CK: *Bana göre filminizde iki mekâna özel önem atfediyorsunuz: Bir tanesi mültecilerin ortak olarak kullandığı kiralık ev (bina altı deposundan bozma bir yer, aşağıda oluşu özellikle dikkat çekici); ötekisi ise aslında ulusuna ve statüsüne bakmaksızın herkese açık olan ama galiba Suriyeli mültecilerin başkalarından daha yoğun olarak kullandıkları park. Özel alan, kamusal*

alan, toplasma-topluluklaşma ve mevcut mekanları dönüştürme pratikleri: Suriyeli mültecilere bir film senaristi ve yönetmeni gözüyle baktığınızda bu kavramlar size neler çağırıyor?

AH: Bu mekânlar benim en sık gittiğim yerlerdi. Biri Bağcılar'daki depo, diğeri Balat'taki park. Depo sahibi, adam başı para alıyordu. Kırk kişi kalsa ayda dört bin lira geliri vardı. Apartmandakiler gürültüden şikayetçi olduğu için dışarıdan girip çıkılıyordu. En garip öykülere orada rastlamıştım. Gittiğimde onlarca çocuk vardı evde. Suriye'de ölen komşusunun çocuklarını alıp gelmişler. Dayanamadılar kira parasına. Savaşa döndüler. Bir gün evlerine gittiğimde toplanmışlardı, "Büyük şehirde yaşamaktansa savaşta ölürüz daha iyi!" dedi adamcağz. Döndüklerinde Halep'te gerçekten bir binanın bodrum katına sığınmışlar. Öldüler mi kaldılar mı, bir süre sonra haber alamadım.

İkinci mekân park olmaktan çıktı. Yazları kirasını ödeyemeyenlerin, evden atılanların parkı oldu. Bu mekanlarla ilgili "ihtiyaç ve kamusal alan pratiği" başlığı atmak daha doğru olur. En son deprem zamanı Düzce'de görmüştük böyle manzaralar. Fakat yıllarca savaşın uzadığını düşünürsek gerçekten şehir planlamada sıkı yaşam kurallarına ihtiyacımız var.

CK: Peki, şimdi mekân ölçeğini büyütelim: Suriyeli mülteci için Türkiye ne ifade eder? Bunu hem filminizden bağımsız olarak hem de Misafir'deki kurmaca karakterler özelinde cevaplamayı düşünebilirsiniz. Size bir tartışma alanı açmak için –"Misafir" in çok manidar bir isimlendirme olduğunu kendimize hatırlatarak– kendi görüşümü söyleyecek olursam: Filminizde Türkiye'yi karakterleriniz için geçici bir durak noktası olarak kurduğunuzu düşünüyorum. Misafir'in mültecileri için öncelikli hedef, Türkiye'nin batısına gitmek. Katılır mısınız?

AH: Misafir'in (*musafir*) Arapça anlamı "yolunda olan", "yoluna giden" demek. Genellikle birçoğunda bizde de olduğu gibi bir Avrupa rüyası var. Proje bitiminde Avrupa'da birçok mülteci kampı gezme şansım oldu. Karşılaştırması çok zor avantajlar ve dezavantajlar var.

Benim hikaye'de başrol küçük kız Yunanistan'a kaçtı. Hikaye benim için hâlâ devam ediyor.

Film üzerinden anlatırsak bu geçişteki yolun Türkiye kısmının tamamını anlatmayı niyetim. Yunanistan'daki bir kampta çocuklarla çalışan psikologlar filmi izleyince gelip boynuma sarıldı. "Bu çocuklara terapi derslerinde 'Hadi dans

edelim, eller havaya!’ diye seanslar yapıyoruz, ama bu yolu günlerce aç susuz geldiklerini, anne babalarını kaybettiklerini neler yaşadıklarını düşünmüyoruz.” dediler. Yani asıl ihtiyaçların farkında olmadıklarını söylediler. Filmin asıl hedefi bu yükü bütün dünyanın fark etmesi ve bizimle paylaşması.



Oyunculuk – Karakter – Senaryo üçgeni

CK: *Bir filmi oluşturan öğeler içerisinde oyunculuğun ve oyuncu yönetiminin sizin için ayrı bir değer taşıdığını biliyorum. Mesela Acı Tatlı ve Ekşi filminiz için oyuncularınızı sahiden kampa sokmuşsunuz, yanlış öğrenmediysem. Bunu biraz irdeleyelim mi: Andaç Haznedaroğlu için nedir oyuncu? Bununla bağdaştırılabilecek bir başka soru ise şu: Senaryosunu tamamen sizin yazdığınız filmlerinizde (Misafir gibi) karakter nerede durur, zihninizde nasıl bir ağırlık taşır?*

AH: Benim yazdığım yönettiğim filmlerde hep bir derdim oluyor. Karakterler de o derdi anlatsın istiyorum, ama içine düştükleri durumlarla. Yaşadığım çağın sorunlarına şahitlik ediyorum ve bunu da görsel olarak anlatma derdine düşüyorum. Bu zaman zaman şehir hikayesi zaman zaman mülteci sorunu.

Ben işin hep zanaat tarafında oldum. “Sanatçığım” demek bana hep kibirli ve ağır bir yük gelir. O yüzden de hiçbir yerde görünmek istemem. Seyirciye bir derdi görsel olarak anlatmak üzerine kafa yorarım. Çağımızda kitap okumak yerine görsellik çok daha etkili. *Misafir* filmi nerede izlendiyse seyirci algısında bir

değişiklik oldu. En son festivalde Avusturya'da 8 yaşında bir izleyici "Benim on eurom var. Filmdeki Lena'ya nasıl veririm, ona nasıl yardım ederim?" dedi. Bütün salon inanılmaz bir duygu yaşadık. Film Avusturya'da birçok okulda mülteci algısını değiştirmek üzerine satın alındı. Benim için daha değerli ne olabilir ki?

CK: Misafir tarzı bir filmde insan, Meryem ile Lena'nın anne-kız olmasını bekliyor, oysa öyle değiller. İyi ki de değiller, yoksa klişeleşmiş bir hikaye izlerdik herhalde, ne dersiniz? Meryem'i sadece bir mülteci olarak çizmemişsiniz, o sadece Suriye'den Türkiye'ye gelmek zorunda kalan insanların temsili bir örneği değil; Meryem'in mültecilik/yabancılık durumunun yarattığı bir mikro hikaye de var –Lena'nın sorumluluğunu almak ve biraz da bunun avantajından faydalanmak– ki onun kişisel dramını derinleştiriyor: bağlanış, terk ediş, yalnızlık, pişmanlık ve benzeri... Ben burada ilginç ve değerli bir karakterizasyon ve senaryo tercihi görüyorum, bunun filminizi güzelleştirdiğini düşünüyorum. Siz neler söylemek istersiniz?

AH: Çok güzel yazmışsınız. Benim çocuğum yok ve hikayede Meryem'in yerine koydum kendimi. İnatçı bir çocukla koskoca bir yol nasıl alınır? Ve bu uzun yol bana ne öğretir? Çekimler sırasında başrol kız **Rawan**'la (8) aynı ilişkiyi yaşadık aslında. Hemen meseleyi kavradı ve söyleneni yapmamaya başladı. Ben Türkçe konuşuyorum, o Arapça cevap veriyor. Her şeyi anlıyoruz. Aramızdaki sevgi, annelik, zaman zaman kavga her an yer değiştirdi. Çok şey öğrendiğim, değiştiğim inanılmaz bir yol oldu benim için. Onu çok seviyorum ve özlüyorum.



CK: *Bu filmde Türkiyeliler ile Suriyeliler arasında pek bir etkileşim kurulmuyor gibi. (Gerçi bunun iki önemli istisnası var: Bir tanesi erken evlilik hikayesi, diğerine ise birazdan geleceğim.) Bu fikrime katılıyorsanız bu yöndeki tercihinizin gerekçelerini merak ediyorum.*

AH: Film sadece küçük kızın gözünden olsun istedim. Normalde de ülkemizde pek kaynaşamadık aslında. Kimsenin birbirini anladığı yok. Mülteci diye ayırım yapılıyor. Onların da uyum sağlamaya pek niyeti yok. Sosyolojik olarak çok büyük problemler bizi bekliyor.



CK: *Filmde Türkiyeli bir kadının, yani Şebnem Dönmez'in oynadığı Zeynep karakterinin Lena'ya yardımı dokunuyor. Ben şunu çok önemsedim: Zeynep'i Lena için bir kurtarıcıymış gibi çizmemişsiniz ve ikisi arasında oluşan geçici bağı, aslında Halepli Lena'ya değil de İstanbullu -ve maddi olanakları yüksek olan- Zeynep'e yaptığı etki açısından ele almışsınız. En azından ben bunu böyle gördüm. Yorumumun doğruluğunu-yanlışlığını değerlendirmenizi rica etsem?*

AH: Yorumunuz doğru. Hikayeyi yazmamdaki asıl neden bu sahneydi aslında. Bir gün Balat'ta bir çocuk arabanın önüne atladı. Ben mi çocuğa dokundum çocuk mu bana, bilinmez. Sonrasında bu üç buçuk yıl mülteci hikayesinin içinde buldum kendimi.

CK: *“Filmin son kısmı (Bodrum sekansı) ile ilgili kimi sıkıntıları var,” desem beni hoş karşılar mısınız? (Buraya bir gülücük eklediğimi farz edin!)*

AH: Ben de gülücükle yanıt vereyim: ☺

CK: *Küçük Lena’yı güzel bir geleceğin beklediğini düşünmek yanlış olmasa gerek. Peki Meryem’in geleceği için ümitlenebilir miyiz? Lena ona ne kattı dersiniz? Ve Türkiye Meryem’e ne verecek?*

AH: Burası da seyirci yorumu olsun.

Filmin seyirci üzerindeki etkisi

CK: *Misafir 54. Antalya Film Festivali’nde seyirci ödülünü (Dr. Avni Tolunay İzleyici Ödülü) kazandı. Ayrıca gazetelerde bu filmin “Suriyelilere bakışı değiştirdiği” yazıldı. Seyircinin ilgisinin sizi şaşırtmamış olduğunu zannediyorum. Seyirciden şimdiye dek gelmiş olan dönüşlere ilişkin hissiyatınız nasıl?*

AH: Dediğim gibi şahit olduğum gerçekliği en iyi şekilde anlatmaya çalıştım. Bu da seyircide değerini buldu. İzleyen herkese duyarlılıkları için çok teşekkür ediyorum.

CK: *Türkiye’deki Suriyelilere ilişkin detaylı gözlemlerde bulunmuş bir film yönetmenisiniz. Sizce yerleşik toplum (Türkiye’nin yerleşik insanları) Suriyeliler için neler yapabilir? Neler yapmalı (ama yapmıyor)? Bu konuda paylaşmak isteyeceğiniz görüşleriniz var mı?*

AH: Son söz: Mülteci Meselesi tahmin ettiğimizden daha büyük ve önemli. Herkes başkalarından bir şeyler bekler durumda. Annesiz babasız çocuklar hergün daha büyük bir sorunun içinde. İnsanın yaşadığı olaylar değişmez. Ama olaylara verdiğimiz tepkiler değişirse hayat değişir. Şu an bir çocuğa bir kelime Türkçe öğretmek her şeyden değerli. Umut var ve yapacak çok şey var. Umarım Mülteci çocukların hayatında bu film bir ışık olur.

CK: *Son sorum film seyircisi olan Andaç Haznedaroğlu’na. Sinema sanatını sizin için etkileyici ve cazibeli kılan, “Çok beğeniyorum, tekrar*

tekrar izleyebilirim!” diyebileceğiniz filmler neler? Zihninizde bir çırpıda oluşturabileceğiniz bir film listesi varsa bizimle de paylaşır mısınız?

AH: *Protesto* (La Haine, Kassovitz, 1995), *Sürü* (Güney, 1979), *Dövüş Kulübü* (Fight Club, Fincher, 1999), *Baba* (The Godfather, Coppola, 1972).



***Misafir* filmi 14 Eylül 2018’de genel gösterime girecek. Filmin internet sitesi için şuraya tıklayın: <http://andacfilm.com>**

TUHAF DEVAMLILIK *

Jeffrey M. Zacks

Çeviren: Emrah Günok

Evde bulunduğunuzu ve köpeğiniz yanınızda, kanepeye uzanmış olduğunuzu düşünün. Aynı esnada köpeğinize ait görsel imajın, yerini dumanı tütmeekte olan bir kase erişteye bıraktığını hayal edin. Bu size garip gelebilir, değil mi? Şimdi de yalnızca köpeğin değil, aynı zamanda kanepenin de değiştiğini farz edin. Hatta görüş alanınıza giren *her şeyin* bir anda değiştiğini düşünün.

Dahası, bir kalabalık içinde bulunduğunuzu, tam olarak aynı şeyin etrafınızdaki herkesin başına aynı anda geldiğini hayal edin. Bunun rahatsız edici bir yanı yok mudur? Kafkaesk değil midir bu? 1895 yılında Paris'te tam olarak böyle bir şey yaşanmaya başladı - önce onlarca, sonra yüzlerce ve sonra da binlerce kişinin başına gelen buydu. 19. yüzyıl sonundaki pek çok eğilim gibi bu da hızlı bir şekilde Avrupa'dan Birleşik Devletler'e sıçradı. 1903 yılı itibarıyla ise dünya üzerindeki milyonlarca insan buna maruz kalmıştı. Peki ne oluyordu? Müphem bir nörolojik hastalık salgını mıydı bu? Bir zehirlenme vakası mıydı, yoksa karabüyü müydü ?

Tam olarak böyle değildi, yine de başa gelenin doğal bir şey olmadığı da kesindi. Filmler, büyük ölçüde, *çekim* adı verilen ve devamlılık arz eden kısa aksiyon parçalarının *kesmeler* yardımıyla bitleştirilmesinden meydana gelirler. Yönetmen bu kesmeler sayesinde, görüş alanımıza giren şeylerin büyük bir bölümünü tamamen farklı bir malzemeyle bir anda ikame edebilir. Bu, görme sistemimizin yaklaşık 3.5 milyar yıllık gelişiminde daha önce hiç olmamış olan bir şey. Bu yüzden kesmenin, ilk ortaya çıkışında bir nevi rahatsızlık yaratmış olması gerektiğini düşünebilirsiniz. Oysa o günlere ait hiçbir belge böyle bir rahatsızlığı gündeme getirmiş değil.

O zaman kaleme alınmış olan bazı makaleler, filmin üretmiş olduğu hareket ve derinlik izleniminin canlılığını tasvir eder - Lumière kardeşlerin çekmiş olduğu *La Ciotat Garına bir Tren Geliyor* (1895) adlı filmi izlemek için yerlerini alan ve filmi gördükten sonra korkmuş bir biçimde sinema salonunu koşarak terk eden seyircilerin hikayesini duymuşsunuzdur. (Aklıma gelmişken, Trier Üniversitesi'nden **Martin Loiperdinger**'e ait olan ve çevirisi **Bernd Elzer** tarafından yapılan rapora göre bunun doğruluğu şüpheli bir hikaye olması muhtemeldir). O dönemde gündeme gelen diğer avangart estetik teknikler ise şiddetli tepkilere neden olmuşlardır: bunun için akla ilk gelen örnekler, **Igor Stravinsky**'nin ünlü eseri *Bahar Ayini*'nin 1913'te yapılan prömiyerinde patlak veren kargaşa veya -bizim ilgi alanımıza giren fenomenle daha yakından ilintili olan- bilinç akışına dayalı kurgunun okuyucuya *hâlâ* yöneltmekte olduğu meydan okumadır.

Ne var ki kesmeler, sinemaya giden ilk seyirci tipinin pek de dikkatini çekmiş gibi değil. Görünüşe göre, mümkün olan en düz anlamda gündelik deneyimler süreklilik arz ediyor olması gereken bir şey, popüler hayal gücüne gayet sorunsuz bir biçimde sızıvermiş. Peki bu nasıl olabildi?

İlk film örneklerinde kesme yapmak, kamerayı durdurup yeni bir sahne kurduktan sonra çekime devam etmekle mümkün olabiliyordu. Sinemacılar filmi fiziksel olarak kesip daha sonra da bantla birleştirmek suretiyle, istedikleri çekimleri alıp diledikleri gibi düzenleyebileceklerini erkenden fark ettiler. Bu tekniği, fantastik efektler üretmek, tek bir konumlanışa [*location*] uygun olmayan sahne değişimleri ile bezeli hikayeler oluşturmak ve yakın çekim ile bakış açısı çekimleri gibi kamera açısı değişimlerinden yararlanmak amacıyla kullandılar.

Kesmelerin yaygınlaşması uzun bir zaman almadı. Aslına bakılacak olursa, izleyicinin söz konusu kesmelere maruz bırakılma hızı dramatik bir artış gösterdi. Cornell Üniversitesi'nden psikolog **James Cutting** ve psikolog **Ayşe Candan** bu eğilimleri analiz ettiler ve çıkan sonuçlar da çok şaşırtıcı. Kurgulanmış ilk film örnekleri, ortalama süresi yaklaşık olarak 10 saniye olan uzun ve kısa çekimlerin bir karışımından meydana gelme eğilimindeydi. 1927 yılına gelindiğinde bu ortalama 5 saniyenin altına düştü. İşin içine ses girdiğindeyse çekimler bir kez daha uzadı: ortalama çekim uzunluğu yaklaşık olarak 16 saniyeye sızdı ve sonra birdenbire ve tekrar düşüşe geçti. Bugün popüler sinemacılıkta ortaya konan kurgulama

stilllerine ilişkin olarak büyük bir çeşitlilikten söz edilebilir. Ama çekim uzunluklarının genel ortalaması sessiz sinema döneminin sonuna kıyasla daha bile kısaldı, her bir ya da birkaç saniyede bir kesmeye yer verilen aksiyon filmlerinde uzun sekanslara rastlamak normal hale geldi.

Cutting ve **Candan**, çekimlerin, biyolojik evrim sürecine benzer bir süreç geçirerek gitgide kısalmakta olduklarını öne sürüyorlar. Yani sinemacılar tercih ettikleri çekim uzunluğuna bağlı olarak birbirlerinden farklılaşmışlar, bu da çeşitli çekim uzunluklarını içeren bir tarzlar yelpazesinin ortaya çıkışına önayak olmuştur. Bu noktada bilet alanlar bir seçim mekanizması olarak iş görürler: daha kısa çekimlerden oluşan bir dağılıma sahip olan filmleri ödüllendirme eğiliminde iseler, daha kısa çekimlerden müteşekkil filmlere öykünme eğilimi doğar. (Film kurgulama tekniklerindeki gelişmeyi, resim sanatındaki perspektif tekniklerinde ortaya çıkan gelişmeyle karşılaştırmaya değer. Perspektif tekniklerine kıyasla film kurgusu çok daha çabuk evrimleşmiş gibi görünür. Sezgin odur ki bunun nedeni, sinema filmlerinin icadının, kitlesele çoğaltım ve dağıtımla aynı zamana denk gelmiş olmasıdır. Büyük bir izleyici kitlesinin hazır bulunması halinde seçim baskısı çok daha hızlı bir biçimde etkinleşebilir.)

İzleyicilerin filmlerin kurgulanışına hızlıca alıştıkları ortadadır. Ama söz konusu kabulleniş hızının, tarihin ve o günlerde yazılıp çizilen şeylerin onu es geçme nedeni olması da mümkündür. İnsanlar muhtemelen *yalnızca* ilk gösterimde korkuya kapıldılar ve film kurgusunu nasıl “okumaları” gerektiğini öğrenmeleri de çok zaman almadı. Acaba zamanda geri gidebilsek ve naif izleyicilerin kurgu içeren bir filmi gördükleri ilk seferde vermiş oldukları tepkilere şahitlik edebilseydik nasıl olurdu?

Aslına bakılacak olursa, bunu bir anlamda yapabiliyoruz. Dünya üzerinde hâlâ televizyona sahip olmayan yeteri kadar insan bulunuyor. Nitekim Birkbeck-Londra Üniversitesi'nden psikolog **Sermin Ildırar** ve Almanya'nın Tübingen şehrinde bulunan Bilgi Medya Araştırmaları Merkezi'nden **Stephan Schwan** da, hayatında ilk kez film gören izleyicinin kesmelere nasıl tepki verdiğini öğrenebilmek amacıyla bu televizyonsuz insanlarla çalışma yolunu tuttular. Araştırmacılar, insanların film seyretme deneyimine nasıl tepki verdiklerini test etmek için Türkiye'nin televizyon olmayan uzak köylerinden birine gittiler, dağ tepe demeden oraya bir dizüstü bilgisayar taşıdılar. **Schwan** ile **Ildırar** ilk olarak yöre sakinlerini gündelik hallerinde resmeden kısa filmler çektiler ki söz konusu filmlerin içeriği

kafa karıştırıcı ve dikkat dağıtıcı olmasın. İkili daha sonra bu filmleri naif izleyiciye gösterip onlara ne gördüklerini sordu.

Kimsenin kafası patlamadı. İzleyicinin filmlerdeki kesmeleri şok edici ya da anlaşılmaz bulduğunu kanıtlayacak hiçbir şeye rastlanmadı. Ama bazı sekans tiplerinde, izleyicinin, farklı bazı çekimlerin nasıl olup da birbirlerine uydurulacağını anlamakta daha fazla zorlandıkları görüldü. Sözelimi, eşzamanlı iki aksiyon akışının, aralarında ileriye ve geriye doğru kesmeler yapılarak gösterildiği paralel aksiyonun onları sıkıntıya soktuğu anlaşıldı. Ama kesmelerin kendisi herhangi bir sorun yaratmadı.

Peki burada ne oluyor? Şunu unutmamamız gerek, görme sistemimiz yüzlerce milyon yıllık bir zaman zarfında evrimleşmişken film kurgusu yüz yıldan yalnızca biraz daha uzun bir süredir ortalıkta. Buna karşın yeni izleyici daha ilk denemede kesmelerin birleştirilmesi tekniğini sindirmeyi az çok başarır görünüyor. Bana göre bunun açıklaması şöyle: Biz her ne kadar görsel deneyimimizi **Paul Greengrass**'a ait bir dövüş sahnesinde olduğu gibi ince doğranmış şekilde *düşünmüyor* olsak bile, durum aslında tam olarak böyle.

Basitçe söyleyecek olursak, görsel algı aslında bizim fark ettiğimizden çok daha sarsıntılıdır. Her şeyden önce, göz kırpmayız. Bu göz kırpmalar birkaç saniyede bir gerçekleşiyor ve biz bu esnada saniyenin birkaç onda biri süresince kör oluyoruz. İkinci olarak, gözlerimizi hareket ettiriyoruz. Tam da bu noktada biraz eğlenceye ne dersiniz? Bilgisayar ya da televizyonunuzda, seçtiğiniz bir filmin bir dakikalık bir kısmını izlerken gözlerinizin yakın plan *selfiesini* çekin. Göz kürenizin saniyede iki ya da üç kez titrediğini göreceksiniz. Öyle görünüyor ki yaptığımız göz hareketlerinin çoğu *seğirme* [*saccade*] adı verilen bu sarsıntılı ve balistik hareketlerdir. Bunlar saniyenin onda birinden biraz daha az bir süreyi kapsıyor ve gözün bu hareketler sırasında beyne yolladığı bilgi tam anlamıyla çöpten ibaret. Beyninizin bu seğirmeler esnasında gelen veriyi geri çevirecek zeki bir kontrol mekanizması vardır, böylece işe yaramaz bilgiyi dikkate almamanız mümkün olur. Göz kırpmalar ve seğirmeler arasında, günlük hayatımızın yaklaşık olarak üçte birine tekabül eden bir süre boyunca işlevsel manada köründür.

Daha da kötüsü, gözleriniz açıklarken dahi, dünyanın, zannettiğinizden çok daha azını kayda alırlar. Gözlerinizin saniyede birkaç kez seğirmesinin nedeni, görsel alanınızın *göz çukuru* [*fovea*] adı verilen orta kısmında yüksek çözünürlüklü sensörlere sahip olmanızdır. İki başparmağınızı birleştirip kendinizden kol boyu

uzaklaştırırsanız, bu iki başparmağın kapladığı genişlik yaklaşık olarak, göz çukurunun temsil ettiği olduğu alanı kapsayacaktır. Gözünüzü başparmaklarınıza odakladığınızda onların daha keskin ve detaylı görünmeleri beklenir. Daha sonra başparmaklara nazaran çerperde kalan herhangi bir nesneye odaklanmaya çalışırsanız, söz konusu nesneye ait olan imgenin epey bulanık olduğunu fark edersiniz.

Demek ki beynimizin, etrafımızdaki görsel dünyadan almakta olduğu sinyaller, kameranın pan yapmasıyla alınmış pürüzsüz bir görüntü gibi değildir. Söz konusu görüntü daha ziyade asabi bir müzik videosuna benzer: dünyanın küçük parçalarına ait kısa çekimlerin birbirine bitleştirilmesinden meydana gelen bir sekans. Biz, sanki, dünyamıza ait görsel detayların süreklilik arz eden kalıcı bir tasarımına sahipmişiz gibi *hissederiz*, ama görme sistemimizin beyne yolladığı, aslında karman çorman resimlerden meydana gelen bir sekanstan ibarettir. Beynimiz boşlukları doldurmak için harıl harıl çalışır ve bu da oldukça vurucu -ve de eğlenceli- birtakım algı ve hafıza hatalarına yol açabilir.

Söz konusu hatalardan biri değişim körlüğüdür. Hollywood'da senaryo editörleri bu tip tutarsızlıkları filmde uzak tutmak için hummalı bir çalışma içine girerler, ama hiçbir şekilde mükemmel değildirler; uzun metrajlı bir film, *Nitpickers.Com* sitesindeki tanıklıkların ortaya koyduğu gibi yüzlerce hata içerebilir. Peki bunları bilerek filmde tutarsak ne olur? 1997 yılında, o sırada Cornell'de yüksek lisanslarını yapan iki bilişsel psikolog olan **Daniel Levin** ve **Daniel Simons** öğlen yemeğinde edilen bir muhabbeti konu alan bir kısa film çektiler ve kesmelerin hepsinde etrafta bulunan her tür nesneyi değiştirdiler: tabakların rengi değişiyor, birinin boynundaki kaşkol bir görünüp bir yok oluyor, ortamdaki yiyecek ve içecekler yerlerini yenilerine bırakıyorlardı. İzleyiciyse bunların hepsine karşı kayıtsızdı.

Bu hataları tespit etmenin çok zor olması beynin kesmelerle nasıl başa çıktığı hakkında bir ipucu veriyor. Söz konusu kesmelerin ilk kez film izleyenler tarafından bu kadar büyük bir kolaylıkla işlemde geçirilmesinin nedeni ise muhtemelen, beynin tutarlı bir dünya tasarımı meydana getirmek için bir sahneye ait olan ardışık görüntüleri her zaman birbiriyle birleştiriyor olmasıdır. Söz konusu tasarım için kullanılan teknik terim *olay modelidir* [*event model*] ve iyi bir olay modeli sahne hakkında olup da davranışlarımızı yönlendirecek ve olabilecekler hakkında tahminde bulunmamızı sağlayacak olan bilgiyi toplar.

Oz Büyücüsü'ndeki (The Wizard of Oz, 1939) o meşhur sahneyi hatırlayalım. Dorothy'nin Oz'a vardığını gördüğümüzde, muhtemelen, eve, cadının dışarı taşmış bacaklarına ve Dorothy'nin sabırsızlığına ilişkin bir tasarıma ihtiyaç duyarız. Peki arka plandakilerin çiçek mi yoksa loliopop mu olduğunun izini sürmemize gerek var mıdır? Büyük ihtimalle hayır. Kaç bızdığın [*Munchkin*] ortaya çıktığını tam olarak tespit etmemiz şart mıdır? Muhtemelen değildir. Elimizdeki modeller, görünürdeki etkinliği anlamamız açısından önem taşıyan bilgileri bir tasarıma dönüştürmek için optimize edilirler. Eğer o an yapılmakta olan çekim bir önceki çekimdekiyle tutarlılık arz etmeyen bir malzemeye sahipse, o an görmekte olduğumuzla devam etme eğiliminde oluruz.

Bu evrimsel yönden oldukça manidar, öyle değil mi? Hafızanız gözünüzün önündekiyle çatışma halinde ise, hatanın hafızada olma olasılığı büyüktür. Dolayısıyla beyniniz, ardışık görüntüleri çoğu zaman bir olay modeli çerçevesinde birbiriyle birleştirir ve kesmelerle, göz kırpma ve seğirmelerle nasıl baş ediyorsa öyle baş eder.

Ama yeni görüntüyü eskisiyle birleştirmenin iyi bir fikir olmadığı bir durum vardır: yeni görüntü bir olaydan diğerine geçişin temsili konumunda ise. Arkadaşlarınızdan biriyle bir kafede oturduğunuzu farz edin. İkiniz sohbet ederken, muhabbetin artarda gelen parçalarının yanısıra nerede olduğunuz ve ne ifade ettiğinizi de bütüne entegre etmeniz gerekir. Ve sonra hesabı ödeyip mekandan ayrılırsınız. Bu noktada gerçekten yapmanız gereken şey, eski olay modelini geride bırakmak ve sokaktan geçmekte olan arabaları, insanları ve bisikletleri takip eden bir yenisini oluşturmaktır. Bu bir film seyrederken herhalde daha da doğrudur, çünkü bir filmin, bir kesme ile, kafe sahnesinden, dünyanın farklı bir zamandaki bütünüyle farklı bir parçasına sıçraması mümkündür. Dolayısıyla böyle önemli olay geçişlerinde, görme sisteminizin daha az köprüleme yapması gerekir.

Bu düşünce silsilesi, bundan birkaç yıl önce beni ve Northwestern Illinois Üniversitesi'nden psikolog meslektaşım **Joseph Magliano**'yu, beynin film kurgusunu nasıl işlediği ile ilgili bir hipotez oluşturmaya sevk etti. İddiamız, görme sisteminin belli bazı bölümlerinin "nöral dolgu malzemesi" olarak iş gördüğü ve kesmelerle bölünmüş olan ardışık çekimler arasında kalan kırıkları düzleyip yumuşatmaya yaradığı yönünde idi. Bu alanlar özellikle filmlerin kesme içeren kısımlarında etkin olmalıydılar, zira bilgiyi halihazırdaki olay modeline çılginca

entegre etmek suretiyle yeni görüntüye bir tepki vermiş oluyordular. Ama farz edelim beyinde, yeni bir olay başladığında söz konusu entegrasyonu sonlandıracak bir kontrol mekanizması da bulunuyor. Bunlar da filmlerde temel olarak sahneler arasındaki sınırlara karşılık gelmektedir. Eğer bu doğruysa, sahne değişimlerine karşılık gelen kesmelerin bu alanlarda etkinlik artışına neden olmamaları gerekir.

Peki bu alanlar nerede konumlandırılabilir? Görsel bilgi beyne ilk olarak göz siniri vasıtasıyla girdiğinde, beynin arka tarafındaki birincil görme korteksi adı verilen bölgeye varır. Söz konusu beyin bölgesi, görsel dünyaya dair, görece yüksek çözünürlüklü olan ama çok da sofistike olmayan bir harita üretir – bu, kafanızda bir resmin oluşmasına en yakın olan şeydir. Bilgi buradan, gitgide daha soyut ve daha özelleşmiş tasarımlar oluşturan bölgelere doğru ileri besleme yapar. Bazı bölgeler renk, bazıları şekil ve bazıları da hareket algısı için özelleşmiştir. En yüksek düzeydeki iki bölgeden biri nesnelere ve diğer şeyleri tanımakta, ötekisi ise etrafta gördüğünüz nesnelere etkileşime geçmek için nasıl hareket etmeniz gerektiğini (nesnelere nasıl kavrayacağınızı ve engellerden sakınacak şekilde nasıl yürüyeceğinizi) kaslarınıza söylemekte özelleşmiştir. Sezgimiz, kesmeler arasında bilgiyi entegre eden alanların işte bu yolun tam ortasında konumlandırılacağı yönünde idi: ne ilk tasarımlarda ne de dünyayı nesne ve eylemlere zaten ayırtmış bulunan tasarımlarda.

Bu fikri test etmek için Washington Üniversitesi'ndeki laboratuvarımda fonksiyonel MRI [manyetik rezonans görüntüleme] kullanarak yaptığımız bir deneyden elde ettiğimiz verileri inceledik. Bu tip bir MRI, beyin aktivitesinde meydana gelen değişiklikleri, birkaç milimetrelik mekansal bir ölçek ile birkaç saniyelik zamansal bir ölçekte ölçmemize olanak veriyor. Bu deneyde izleyiciler MRI tarayıcıya girip **Albert Lamorisse**'in *Kırmızı Balon* (Le Ballon Rouge, 1956) adlı filmini izledi. Filmdeki tüm kesmeleri (ki bunların yekunu 211 idi) kendi aralarında, büyük sahnelerin arasına tekabül edenler ve etmeyenler olmak üzere ikiye ayırdık. Kesmenin gerçekleştiği zaman civarındaki beyin aktivitesine bakıp, bunu kesmeler arasındaki periyotlara denk gelen beyin aktivitesi ile kıyasladık.

Eğer kesmelere hangi bölgelerin en güçlü yanıtı verdiğine bakmış olsaydık, kazanan birinci görme korteksi olurdu. Zaten bu gayet anlamlıdır; her bir kesmede ekrandaki resim -ve buna bağlı olarak da kafadaki resim- dramatik bir şekilde değişir. Buna karşın, sahne değişimleri *hariç* olmak üzere kesmeler esnasındaki beyin aktivitesine baktığımızda hipotezimiz için bir destek bulmuş olduk: öyle ara

görsel alanlar vardı ki bir sahne *esnasında* yapılan kesmeler için yüksek, kesme *yeni* bir sahneyi başlattığındaysa daha düşük bir etkinlik seviyesindedilerdi. Çıkarttığımız sonuca göre bu alanlar kesmeler arasındaki görsel süreksizlikleri köprülemek için devreye sokuluyorlardı. Hatta bu alanlar, gözlerimizi kırptığımız ya da oynattığımızda deneyimlediğimiz süreksizlikleri köprülemekte de muhtemelen benzer bir önem taşıyorlardı.

O halde bence, artık film seyrederken kafalarımızın niye patlamadığına ilişkin elimizde iyi bir açıklama var. Bu açıklama, kesmelerle nasıl baş etmemiz gerektiğini öğrenmiş olmamız değil. Hele ki beyinlerimizin filmlerle baş edecek biçimde evrilmiş olduğunu öne süren bir açıklama hiç değil - zira bunun için gereken zaman çok uzun. Durum daha ziyade şöyle: Filmlerdeki kesmeler sorun yaratmıyor, çünkü bu kesmeler görme sistemimizin gerçek dünyada işlemek için geçirmiş olduğu evrimin sonuçlarından faydalaniyor.

Ama bu da demek değil ki sinemacılık teknikleri aklımızı karman çorman edemez. Film kurgulama tekniklerinin icadından beri geçen yıllarda sinemacılar, zaman zaman yoldan çıkmış, doğal görüşün zaten içerdiği doğal ilişkileri kasıtlı bir şekilde bozmak suretiyle izleyiciyi provoke ettiler. Sürekli yanıp sönen, titrek ışık buna bir örnektir. **Kameralı Adam** (Chelovek's Kino-apparatom, 1929) filminde yönetmen **Dziga Vertov** ve kurgu asistanı **Yelizaveta Svilova**, tek karelik çekimlerin patlayışlarını kullandılar; bu çekimlerin saldırgan bir hal almasının bir sebebi, karanlık ve aydınlığın adeta bir çakarlı işaret ışığında olduğu gibi süratli bir biçimde birbirini izlemesidir. Bu düzeydeki titreme doğada o denli nadirdir ki beyinlerimizin ona uyum sağlayacak biçimde teçhiz edilmiş olduğunu söylemek zordur - öyle ki, şiddeti sınırlarda gezen titrek ışık zaman zaman sara nöbetiyle sonuçlanır.

Bir başka örnek ise ekstrem kamera hareketleridir. Sinema salonunun dışındayken, görüşten ve iç kulaktaki ivmeölçerden gelen hareket sinyalleri arasında sıkı bir ilişki vardır. Kafanızı çevirdiğinizde görsel alanınızda kalan her şey harekete geçer ve bedende buna karşılık gelen bir ivme hissedilir. Hızla döndürülen bir kamera (**Yerçekimi**'ni düşünün [Gravity, 2013]) ya da sallanan bir kamera (**Blair Cadısı** [The Blair Witch Project, 1999] veya **Cloverfield**'daki [2008] gibi) işte bu ilişkide kırılma yaratır ve baş dönmesine neden olabilir.

Bu örnekler, filmlerin çoğunun kurgusunun niye doğal hissettirdiği ve çok öne çıkmadığına dair açıklamayı kuvvetlendiriyor. Kurgu, görme sistemimizin

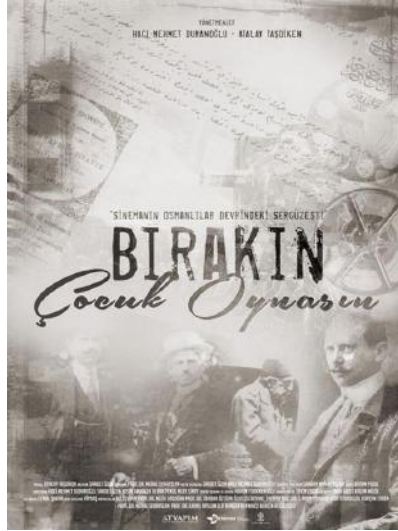
geçirdiği evrim sonucu kazandığı işlevi desteklediğinde, süregelmekte olan görsel işlevselliğimizin arka planına doğru geri çekilme eğilimi gösteriyor. Öyleyse sinemacıların da epey kuvvetli sezgilere sahip olan algı psikologları oldukları söylenebilir. Bence bu doğrudur da. İyi bir ticari film bünyesindeki kesmeleri görünmez kılmayı başardığında, 100 yıllık irfanı imbikten geçirip kendi kurgulama pratiğine katmış olur. Nitekim bu teknikler de işe yarıyor, öyle değil mi? Yönetmenin kasıtlı bir biçimde bizi makaraya sardığı durumlar haricinde geçişleri fark etmemiz çok nadirdir. Bu da sinemacıların sezgilerinin, algı ve hafızanın nasıl işlediğini öğrenmek isteyen benim gibi insanlar açısından bir altın madeni olduğu anlamına gelir.

* *This essay was originally published in [Aeon](#). We are grateful to Mr. Will Fraker, Aeon.Co Republishing Coordinator, for his friendly help in the republication of the essay in Sekans. (Bu makalenin İngilizce aslı “Strange Continuity” adıyla [Aeon.Co](#) sitesinde yayınlanmıştır [16 Nisan 2015, [link](#)]. Makalenin dergimizde yayınlanmasındaki yardımları dolayısıyla, Aeon.Co Yayın Koordinatörü Will Fraker’a teşekkür ederiz.)*

BIRAKIN ÇOCUK OYNASIN: HACI MEHMET DURANOĞLU İLE SÖYLEŞİ

Söyleşi: İlker Mutlu

Sinemanın topraklarımıza girişi üzerine bir uzun metraj film senaryosu üzerine çalışıyorum birkaç aydır. Samsun'da yaşıyor olmam nedeniyle pek çok belgeye ulaşım zorluğu çekerken, internette bir belgesel haberi görmem beni çok sevindirmişti. Sinemanın Osmanlı'daki ilk yıllarına dair bu belgesel, **Birakin Çocuk Oynasın**'dı. Filmin gösterime girme şansı çok zordu, hele ki Samsun'da. Ben de dört gözle memleketin iki önemli film festivali Ankara ve İstanbul'u beklemeye başladım. Ankara'nın açıklanan listesinde film yoktu. Ama İstanbul'dan ümitliydim doğrusu. Filmleri taramaya gerek bile duymadan soluğu İstanbul'da aldım. Kitapçığı ele geçirir geçirmez filmi aradım, ama yoktu! Daha ilginç, festivalde gösterilen sessiz filmlerin çoğu kaynağı, yönetmeni verilmeksizin art arda gösterilmekteyken, bu belgesel bunların kaynağının peşine düşüyor.



BIRAKIN ÇOCUK OYNASIN

Sinemanın Osmanlı Dönemindeki Sergüzeşti (2018)

Yönetmenler: Hacı Mehmet Duranoğlu – Atalay Taşdiken

Metin Yazarları: Hacı Mehmet Duranoğlu – Saadet Özen

Ama şanslıydım. Filmlere girip çıkarken, Aradaki ufak Yeşilçam Sineması'na giden ara sokağın başında filmin afişini gördüm ve hemen ilk seansa bilet alarak filme girdim. Yapım, elbette ki eldeki olanaklar nedeniyle bütünlüklü bir sonuca bağlanmıyordu, ama yine de başlangıç olarak oldukça iyiydi. Kafalardaki soru işaretlerinin peşine düşüyor, seyirciye gösterilen ilk konulu filmimize, Ayastofenos'tan daha eski sinemasal çalışmalarımıza, Osmanlı'daki nice başka belgeye ulaşırken, yanlış bildiğimiz bazı bilgiler konusunda da bizi aydınlatıyor.

Ortak dostumuz olan senarist-yönetmen **Bilal Babaoğlu** vasıtasıyla belgeselin yönetmenlerinden **Hacı Mehmet Duranoğlu**'na ulaştım ve bir röportaj talep ettim. Üsküdar'da kendisiyle buluştuk ve hoş bir sohbet gerçekleştirdik.

Sinemanın bizdeki başlangıç yıllarına dair **Ali Özuyar**'ın araştırmaları başta olmak üzere pek çok kitap raflarda yerini almaya başladı. Benzer çabaların belgesellerle ve uzun metraj filmlerle sinemaya da taşınması gerekir. Yıllar önce TRT'de gösterilmiş olan, sinema tarihimizle alakalı Mimar Sinan Üniversitesi yapımı belgesel, hala hatırladığım, gerçekten iyi bir çabaydı ve **Bican Efendi** serileri gibi pek çok örneği görme şansı sunmuştu bize. Daha daha iyilerinin yapılması umuduyla

İM: Sinemanın yurdumuzdaki ilk yıllarını kapsamlı bir şekilde ele alan ve bu yönüyle sinemamızda da ilklerden biri olan filminiz Bırakın Çocuk Oynasın'ı Yeşilçam Sinemasında izleme fırsatı buldum ve çok mutlu oldum. Elbette kaynak kısıtlılığı nedeniyle bazı noktaları cevapsız bırakmak durumunda kalsa da, öncelikle bu konudaki mevcut bilgileri derli toplu bir şekilde bir arada vermesi ve hatta buna bazı eklemeler de yapması açısından gerçekten önemli bir belgeselle karşı karşıyayız. Bize önce kendinizden ve emeği geçen ekipten, projenin gelişiminden bahsedebilir misiniz?

HMD: Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema mezunuyum. Öğrencilik yıllarım dahil yaklaşık 20 yıldır dokümanter belgesel film üretiyorum. Belgesel filmin mutfağında çalışmadığım alan yok gibidir. **Bırakın Çocuk Oynasın** belgeselinin çıkış noktası Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi öğretim üyesi **Prof. Dr. Meral Serarşlan** hocamla ilgili. Kendisi benim hem lisans hem de yüksek lisans hocamdı. Ayrıca sinema politikaları üzerine hazırlamış olduğum tezin de danışmanıydı. Hem yüksek lisans ders aşamasında hem de tezin araştırma sürecinde **Meral Hoca**, "Sinemanın bu topraklara geldiği ilk yıllarla ilgili mevcut

*bilgilerin çelişkili olduğu, yeni çıkan belgelerle birlikte neredeyse her ay Türk sinema tarihinin yeniden yazılmak durumunda kalındığına” dair serzenişte bulunuyordu. Bir ara bana “bu konuyla ilgili bir belgesel film niye çalışmıyorsun” demişti. Projenin çıkış noktası işte böyledir... Sonra ben projeyi yazdım ve uzun yıllar birlikte çalıştığım Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden **Atalay Taşdiken**’e bahsettim. Kendisi hem yapımcı hem de yönetmen olarak projenin hayata geçirilmesi konusunda elinden geleni yapacağını söyledi, sağolsun yaptı da. Sonra Sinema Genel Müdürlüğü projeye küçük ama bizi harekete geçirecek bir destek verdi. Bu aşamada daha önce bir çok projede birlikte çalıştığım, hem kalemine, hem araştırma yeteneğine ve arşiv tutkusuna inandığım ve bildiğim **Saadet Özen**’le konuştuk. Projede birlikte çalışalım teklifi yaptık. **Saadet** de böylesine güzel bir projede olmaktan mutluluk duyacağını söyledi ve yola koyulduk.*



İlk Türk komedi filmlerinden *Bican Efendi* serisine ait
Bican Efendi Vekilharç filminden bir kare
(Ordu Foto Film Merkezi Komutanlığı Arşivinden)

İM: *Sizlerle daha önce yapılmış bir röportajda Saadet Hanım’ın ‘filmin bir tarih malzemesi olarak’ kullanımına dair söyledikleri oldukça ilgimi çekti. Aslında bu filme yönelmemin sebebi benim de sinemamızın ilk yıllarıyla ilgili bir uzun metraj film senaryosu geliştirmekte olmamdı. Ama belgeseliniz benim bütün kurgumu alt üst etti. Ben daha maceralı, hani gizli saklı yapılan bir sinemayı anlatmak istiyordum, ama belgeselinizden Osmanlı’da payitahtın sinemaya mesafeli kalmadığını öğrendim.*

HMD: Bu konuda senin bir proje yapma konusundaki hevesini kaçırdıysak gerçekten üzülürüm. Ama ne yazık ki biz bazen şöyle hatalar yapabiliyoruz: Herhangi bir konuyla ilgili çok da fazla araştırma yapmadan, ya da bazı ön kabullerden yola çıkarak projeler üretiyor ya da kesin yargılara varıyoruz. Hayatın kendisi de böyle değildir... Hepimizin başından geçmiştir, evden ekmek almak için çıkarız, dönüp gelip bir yumurta kırıp yiyeceğizdir ama ekmek almaya giderken bir arkadaşımızla karşılaşırız ve yumurta yemek için ekmek almaya giden biz kendimizi bir dönercide buluruz. Osmanlıda sinema gizli saklı bir iş değil. Bilgisi olması gereken herkesin bildiği ve bilgisinin olduğu bir şey. Ne işe yaradığını çabuk öğreniyorlar. Etkilerinin farkına çok erken varıyorlar. **Sultan II. Abdülhamid**, 1900'lerin başında dünya siyasetini ve olup bitenleri almak için yurtdışından film şeritleri getirtiyor. Birinci Dünya Savaşı sırasında bütün dünyada olduğu gibi Osmanlı'da da sinemanın propaganda yönü ön plana çıkıyor. Ama savaş koşullarında öykülü filmler de çekilmeye başlanıyor. Kaldı ki Türk sinemasının ilk kurumu diyebileceğimiz Merkez Sinema Dairesi, bizzat devlet tarafından kuruluyor. Dolayısıyla gizli saklı bir şey yok. Ama Osmanlı da diğer birçok devlet gibi sinemaya karşı mesafeli... ama neyine mesafeli; onun kendisine karşı kullanılacak zararlı etkilerine ve propaganda yönüne mesafeli... Bunu da zaten her ülkede görebilirsiniz. Bize has bir durum değil.



Bugün olduğu gibi, sinemanın ilk yıllarında da sinematoğrafcılardan bir selamı esirgemeyen Osmanlı vatandaşları da vardı...

(Eye Filmmuseum Arşivi-Hollanda)

İM: *Mevcut malzemeye ulaşmak gerçekten zor oldu ama, değil mi? Belgeselinizden, kullandığınız görüntülerin çoğuna yabancı arşivlerden ulaştığınızı anlıyorum. Bu zorluğun sebepleri neydi?*

HMD: Evet kolay değil. Zorluğun iki yönü var; biri maddi biri manevi... Çünkü görüntüler çok pahalı... saniyesi üzerinden fiyatlar biçiliyor... o nedenle sizin elinizde zaten büyük bir bütçe yoksa çok darlanıyorsunuz. Çünkü hem görüntüyü biliyorsunuz, almak istiyorsunuz ama paranız yetmiyor. Düşünsenize çektiğiniz acıyı... İkinci zorluk da bu görüntülerle ilgili yazışmalar vs. kolay olmuyor. Yöntem bilmek, dil bilmek, usul bilmek gerekiyor... Diğer birçok alanda olduğu gibi bu konuda **Saadet Özen**'in büyük emeği vardır projede.

İM: *Ülkemizdeki sinema tarihçiliği yaklaşımını nasıl buluyorsunuz? Mesela ben senaryom için ulaşabildiğim çok az kaynağın neredeyse durmaksızın birbirini tekrarladığını gördüm. Osmanlıca okuyamamam ve dolayısıyla da o dönemin asıl belgelerine ulaşamamam gerçi benden kaynaklı bir sorun, ama...*

HMD: Türkiye'de tarihçilik zor iş... Sinema tarihçiliği daha zor iş... Çünkü belgeler üzerinden gitmeniz gerekiyor ama belge de bir tarih yazımında tek başına çok da bir şey ifade etmiyor... O belgede yer alan bilgileri diğer bir çok bilgiyle sınamanız, onun etrafını örmeniz, ortaya çıkan bilgilerden yola çıkarak belgeyi doğru konumlandırmanız gerekiyor. Türkiye'de çok uzun yıllar belli kalıplardan ve ön kabullerden yola çıkılarak bir tarih yazımının yapıldığını görürüz. Öncü sinema tarihçilerimizin yazdıkları büyük oranda pek de sorgulanmadan olduğu gibi doğru kabul edilir. Bu çalışmalar çok kıymetli çalışmalardır ama bünyelerinde bazı eksiklikleri, hataları da barındırırlar... Biliyorsunuz günümüzde her şeyin kopyalanıp çoğalması inanılmaz derecede kolaylaştı. O nedenle yanlış ya da eksik bir bilgi de anında binlerce defa kopyalanıyor. Herkes Osmanlıca okumak zorunda değil, ama elimizdeki belge Osmanlıca ise onu okutmak zorundayız. Ama bugün söz konusu dönemle ilgili çok önemli çalışmalar yapılıyor; **Ali Özuyar, Özde Çeliktemel-Thomen, Prof. Dr. Serdar Öztürk, Prof. Dr. Nezh Erdoğan ve Doç. Dr. Arda Odabaşı** gibi kıymetli isimlerin yaptığı çalışmalara bakarsanız artık sinema tarihimizin hangi tarihte ve hangi filmle başlatılması gerektiği tartışmasından çıkıp meseleye bambaşka cephelerden bakıldığını ve bunun da büyük bir zenginlik yarattığını görürsünüz. **Bırakın Çocuk Oynasın** belgeselinin

bakış açısı da aslında bu esnek bakış açısı... Soru soran ve bu sorulara farklı cevaplar verilebileceğini ortaya koymaya çalışan bir yöntem.

İM: *Belgeselde konuştuğunuz akademisyenler, filmin belirli bir teze ulaşmasında yardımcı oldular mı? Kimi oldukça farklı yaklaşımlara sahip insanlar.*

HMD: Belgesele başlarken biz önceden belirlediğimiz bir ön kabulle başlamadık. Heyecan verici bir keşif yolculuğuydu. Sadece şunu yapmaya çalıştık; kesin denilen bilgileri sorgulamaya, ortaya yeni bilgi ve belgeler koymaya ve buradan hareketle meseleyi farklı okumaya çalıştık. O yüzden kimseyi bir yola, yöne yönlendirmedik, sadece sorduk ve cevapları dinledik. Bunları elimizdeki bilgilerle yan yana getirdik. Farklı bakış açıları, farklı birikimler belgesele önemli bir zenginlik kattı. Bu anlamda belgesele hem birikimlerini aktaran hem de arşivleriyle destek veren bu değerleri insanlara teşekkür ederiz. İsimlerini anmadan geçerse tarihe karşı sorumsuzluk yapmış oluruz: **Ali Özuyar, Özde Çeliktemel-Thomen, Prof. Dr. Serdar Öztürk, Prof. Dr. Nezih Erdoğan, Doç. Dr. İ. Arda Odabaşı, Burçak Evren, Burçin Resuloğlu, Elif Rongen Kaynakçı, Prof. Dr. Savaş Arslan, Igor Stardelov** projeye çok önemli katkılar sunmuştur.

İM: *Ben kendi senaryomda belli bir şahsiyetin, mesela Weinberg ya da Sedat Simavi'nin üzerinden bir macera geliştirme çabasındayım. Bu anlamda, ilk sinemacılarımız üzerine böyle kişilerden yola çıkılarak belgeseller yapabilecek kadar belgeye ulaşılabilir mi? Örneğin ortak dostumuz olan Savaş Arslan'ın da hem belgeselinizden hem de kendisinden öğrendiğim kadarıyla üzerinde uzun zamandır çalıştığı bir Weinberg belgeseli var.*

HMD: Bence bütün hikaye insandadır... Türk sinemasının öncü isimlerinden **Metin Erksan** sinemayı “*drama düşen insanı anlatma*” çabası olarak yorumlardı. Dolayısıyla Osmanlı'da sinemanın yerli ya da yabancı öncülerinin hepsinin muhteşem öyküleri var. Hepsiyle ilgili doyurucu malzeme yok. Bu çok da önemli değil. Bir karakterin peşinden giderseniz, onun bütününe ulaşmak isterseniz ama bütün çabalarınıza rağmen ulaşamazsınız. İşte bu erişememe, ulaşamama durumu da bizzat sinemanın kendisidir... Ne demişti **Aşık Veysel** “*kavuşamazsın aşk olur*”. Bence projenizle ilgili hiç durmayın... Osmanlıda sinemanın kendisi ve macerası size muhtaç olduğunuz öyküleri verecektir. Yeter ki ona yaklaşmasını ve onları keşfetmesini bilin. Mesela bu anlamda bir proje önerisinde bulunayım: Ben olsam

Osmanlı'da sinemanın yerleşip gelişmesinde önemli bir isim olan **Weinberg**'in belgeselini yapmaya çalışan ve bu konuda yıllardır emek veren **Prof. Dr. Savaş Arslan**'ın belgeselini yaparım. Çünkü belgeye, tanığa ulaşmaya ve bir bütüne erişmeye çalışıyor **Arslan**. Bunu yaparken ulusaşırı görüşmeler yapıyordur. İşte asıl dram **Arslan**'ın durumudur. Acaba aradığını bulabilecek mi? Bulduğu şey öyküsünü bütüne ulaştırabilecek mi? Ya da yıllar yılı verdiği bu çabaya ve emeğe değer mi bir belgesel? Bütün bu sorular sorulabilir ve ortaya nefis bir belgesel çıkabilir.

İM: Türk sinemasıyla ilgili daha önce yapılan belgeseller de oldu. Bunların tümünü izleme şansınız oldu mu? Hatta ben TRT'de yıllar önce Mimar Sinan Üniversitesi'nin çok bölümlü bir Türk Sinema Tarihi belgeselini izlediğimi hatırlıyorum. Bu ve benzeri yapımlar hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizin eserinizin bunlara göre durduğu yer neresidir?

HMD: Bir meseleyle ilgili yapılan her türlü çalışmadan insanın öğreneceği şeyler vardır. Bahsettiğiniz belgesellerin hepsini izledik. Hatta bazı belgeselleri ben birkaç defa izledim. Her belgeselde yer alan önemli bilgiler ve sahneler var. Ama bizim hazırladığımız belgesel özellikle Osmanlılar dönemine dair bir arkeolojik kazı çalışması niteliğindedir. Şöyle düşünün: birçok belgeselde hatta birçok akademik çalışmada İstanbul'da Sponek birahanesinde yapılan ilk film gösterimini **Sigmund Weinberg**'in yaptığını yazar ve söyler. Ama bu gerçek değildir. Konuyla ilgili gazete haberleri vs. belgeler ortaya çıktı. Dolayısıyla meseleye kuru bir kronolojik bilgi olarak değil de çok yönlü bakmak gerekiyordu. Olabildiğince bunu yapmaya çalıştık. Biz yaptığı işi öven bir ekip değiliz. Ama şundan eminiz, bu belgeselin her bir sahnesi hem sinema öğrencilerine, hem sinema tarihi çalışan akademisyenlere, yazarlara ve sinema eleştirmenlerine çok faydalı olacaktır. Bu son cümleyi yirmi yıllık mesleki tecrübeme dayanarak da söylüyorum.

İM: Filmde belgeselin adının bir rivayetten ileri geldiğini açıklamasaydınız iyi olurdu, ne dersiniz? Yani o 1911'deki meselenin aslında öyle olmadığını göstermek bütün bir anlatının ve filmin, "Bırakın Çocuk Oynasın"dan gelen büyüsunü bozduğunu düşünmüyor musunuz?

HMD: Çok incelikli bir soru! Tam da aslında bunu yapmaya çalıştık. Sinema dediğimiz şey bir hayaldir, düştür, masaldır, öyküdür... Diyeceksin ki, siz belgesel yapıyorsunuz ama gerçeğe bağlı kalmak zorundasın. Ben de sana şunu sorayım: gerçek dediğin şey nedir? Hangisidir? Bazen kurmaca bir dünya içerisinde öyle bir

gerçeklik yaratırsın ki o gerçek olanın yerine geçer. Hatta belgeselde de böyle bir sahne vardı hatırlarsan. 1897 Türk-Yunan harbinde bizzat cephede gerçeğe kaydeden biriyle, bu savaşı Paris'teki stüdyosunda canlandıran birisi arasındaki farkı bizzat gördük. Kurmaca, gerçeğin önüne geçmiş daha fazla rağbet görmüş ve tutulmuştu. Bir de şöyle düşündük... “oynamak” filim “çocukla” birlikte kullanılıyor dikkat ederseniz. Meseleye konu olan şey de sinemanın kendisiyse, bu bize şunu düşündürdü: Hayal gücünde sınır tanımayanlar çocuklardır. Onlar ki düşlerine gem vurmaz sınırsız bir özgürlük tarlasında nefesleri tükeninceye kadar koşabilirler. Ama biz “büyükleri”n türlü kaygıları olur, türlü hesapları olur, bu kaygılar ve hesaplar düşlerimizi gemler, bizi sınırlı insan haline getirir ve düşlerimiz de sınırlı olur. İşte biraz da bu nedenle de rivayet de olsa, soruyu bir köşeye koyup “Bırakın Çocuk Oynasın” derim !



Padişah Sultan Reşat, Rumeli seyahati sırasında konakladığı Manastır'daki Belediye binasından çıkarken. Rivayete göre Padişah, bu binadan çıkarken Manaki Kardeşler kameralarını çalıştırmışlar ve bu tarihi anı filme almaya başlamışlardı. Ancak bu durum Padişahın mahiyetinde telaş yaratmış, kameramanı engellemeye çalışmışlardı. Sahneyi gören Padişah Sultan Reşat “Bırakın çocuk oynasın” demişti. (Manaki Kardeşler Arşivi-Makedonya Kinematek)

İM: Veri bulma konusunda çok zorluk çektiniz mi?

HMD: Bu konuda çok zorluk çektiğimizi söyleyemeyiz. Tek sıkıntı şu oluyor; hangi konuyu ele alırsanız alın, sonsuz bir okuma ve araştırma alanı açılıyor önünüze. Ama taktir edersiniz ki, tıpkı her canlı gibi her projenin de bir sonun olması gerekir. Başka türlü bitmez. Bir ömür tüketip bir projeyi bitiremeyebilirsiniz. O nedenle imkanların el verdiği, zamanın imkan tanıdığı, bütçenizin onay verebildiği ölçüde yaparsınız çalışmanızı. Biz sanıyorum araştırma

konusunda yaklaşık dokuz ayda o kadar çok şey okuduk, belge taradık, görüntü inceledik ki, bizce şimdilik bize yeter. Çünkü her şeyi siz yapamazsınız. Siz bir şeyi ortaya çıkarırsınız. Sonra sizin çalışmanızı izleyen birisi gider başka bir şey bulur. Bu böyledir. Böyle olmasa hepimiz şimdi Mamut avlıyor olurduk.

İM: *Belgeselde diğer izleyiciler gibi beni de etkileyen asıl an, Müslüman Türk kameramanların da görüntü aldıklarını gördüğüm ve onların aldıkları görüntülerin verildiği anlardı. Bu parçaları bir araya getirmek de büyük başarı gerçekten. Keza ilk filmlerimizin Casus ve Bican Efendi Belediye Müfettişi olduğunun artık belgesiyle kesinleştirilmesi de ayrı bir güzellik, ayrı bir sürprizdi.*

HMD: Türkiye’de dokümanter belgesel yapılırken göz ardı edilen bir gerçek var. O da şu: metin masa başında yazılıyor, metni örtmek için ne bulunursa ekrana taşınıp görüntü diziliyor. Dolayısıyla metin Anya’dan, görüntü Konya’dan bahsediyor. Biz elimizden geldiği kadar yaptığımız her işte görüntüyle metni ve öyküyü birleştirmeye çalışıyoruz. Çünkü bazen metin görüntüyü ileriye taşıyor, bazen de görüntü bizi sırtına alıp yeni öykülere doğru uçuruyor. Bu, işin doğasında var. Yeter ki bunun farkına varalım. Bahsettiğiniz sahneler bir çok seyirciyi etkilemiş. Bu konuda çok güzel geri dönüşler aldık. Ama zaten yaparken biz de bunun böyle olacağını biliyorduk. Çünkü tam da böylesi sahnelerde seyirciyi filmin içine çekiyorsunuz. Ona doğrudan sorular soruyor, cümlelerle atıfta bulunuyorsunuz. Seyirciye konuşma, düşünme, fikir yürütme şansı tanıyorsunuz. Bahsettiğiniz sahnelerin sevilme nedeni budur bizce... ilk film meselesine gelince de, biz belgeselde de ifade ettik, bu ilk ve son kavramları biraz tehlikeli, insanı yanıltabilir. Şimdilik elimizdeki belgelere göre en azından vizyona çıkmış ilk yerli öykülü filmlerimiz *Casus* ve *Bican Efendi Belediye Müfettişi* olarak görünüyor. Bunun belgesini de **Saadet Özen** buldu. Daha doğrusu yıllar önce bulup atmış bir köşeye, bir gün bir yaparız lazım olur diye... Ve bunu kullandık... İnsanlar keyifle seyretti. Sinema tarihçileri ve konuyla ilgilenen akademiden hocalarımız büyük ilgi gösterdi. Çünkü yeni bir bilgi ve yeni bir şey söylüyor. Ama yarın bir başka belge çıkar ve daha önce bir başka öykülü filmimizin çekildiğini okuruz. Bu da mümkün. O nedenle böyle şeylere çok takılmamak lazım.

İM: *Osmanlı’da ilk film gösterimiyle ilgili olarak da artık net olduğumuzu düşünüyor musunuz? Çünkü aynı tarihlerde İzmir’de de gösterimler*

yapıldığına dair belgeler var. Özellikle azınlıkların olduğu farklı farklı pek çok noktaya, kente aynı anda gelmiş olabilir sinema. Benim yaşamakta olduğum Samsun da yoğun yabancı yerleşimi nedeniyle bu tür gösterimlerle erken karşılaşan şehirlerden örneğin.

HMD: Çıkan her yeni haber, her yeni belge bu “ilk” meselesinin yeniden yazılmasını gerektirebilir. O nedenle çok kesin konuşmamak lazım. Ama şimdilik elimizdeki belgelere göre İstanbul’da ve İzmir’de neredeyse aynı günlerde film gösterimleri başlıyor... 1896 yılı sonunda... Burada şunu söylemek lazım: Osmanlı o tarihlerde önemli bir imparatorluk... İstanbul’da önemli bir başkent... Dolayısıyla Batı’daki bir yeniliğin ya da icadın Osmanlı’ya gelmesi, İstanbul’a ulaşması çok uzun sürmüyor. Bu sadece sinema için değil diğer bir çok şey için böyle...

İM: *Dünyanın pek çok ülkesinde olduğu gibi bizde de arşivin dijitale aktararak internete verilmesi gündemde. Bunun karanlıkta kalmış pek çok eserin ortaya çıkmasının yolunu açacağını düşünüyor musunuz? Arşivciliğin de esasen zaten erişimi kolaylaştırmak amaçlı olması gerekmez mi?*

HMD: Bu konuda biraz geç kaldık. Ama hiç yoktan iyidir diye avunmak lazım. Bütün sinema tarihimizi değiştirecek bir malzemenin ortaya çıkacağını sanmıyorum ama dijitale aktarılıp araştırmacıların hizmetine sunulacak olan her türlü belge, görüntü bizi ve yapacağımız çalışmaları daha da zenginleştirecektir. Sonuçta bundan ülkemiz sineması kazanacaktır. Bu anlamda T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü’nün önemli bir çalışması var. Sanıyorum pek yakında somutlaşacaktır. Elleriindeki arşiv filmlerini düzenleyip, tasnifleyip, dijitale aktarıp ilgililerin hizmetine sunacaklar. Biz yaptığımız çalışmalarda Sinema Genel Müdürlüğü arşivinden yararlanıyoruz. Bu projenin destekçisi de zaten Sinema Genel Müdürlüğü’ydü... O yüzden çok önemli bir arşiv var Sinema Genel Müdürlüğü’nün elinde. En azından yaptığımız çalışmalar nedeniyle bunu yakından biliyoruz. Ve Erkin Beylerin yapacağı bu çalışmanın biran önce sonuçlanmasını açık söyleyeyim heyecanla bekliyoruz... Çünkü dokümanter belgesel yapan bizler için bu arşiv çok kıymetli. Bu arada Ordu Foto Film Komutanlığına da önemli bir teşekkür borcumuz var. Bu projede kullanabilmemiz için arşivlerinden önemli görüntüler verdiler. Nihayetinde el birliğiyle bir şey çıkarmaya çalıştık ortaya. Umuyorum herkes elinde, eteğinde ne varsa geç olmadan ortaya çıkarır da bu arşivlerden ilgili herkes yararlanır. Böylelikle sinema tarihimiz daha doğru yazılır.

İM: *Anlatıcı olarak belgeselin yaratıcı ortaklarından Saadet Hanım'ın kullanılması cesur bir girişim olmuş. Belgeseller genel geçer sinema müşterisi açısından seyri zaten zor olan yapımlar ve bunları çekici hale getiren unsurların başında da seslendirme geliyor. Örneğin bir seslendirme sanatçısını, bir tiyatrocuyu kullanmak yerine bu yolu seçmenizin sebepleri neydi? Filminize bir dezavantaj kattığını düşünüyor musunuz?*

HMD: Bu projeyi Saadet Özen'in seslendirmesini bizzat ben rica ettim. Hatta başta Saadet gönülsüzdü. Kendi açısından haklı nedenleri de vardı. Ancak sonunda ikna ettik diyebilirim. Çünkü bu projede önemli olan kullanacağımız sesin rengi, tınısı, tiyatrocu olup olmadığı değildi. Bu projede önemli olan seslendirmeyi yapacak kişinin okuduğu metni hissetmesi, o metinle organik bir bağ kurması ve bunu da seyredenlere aksettirebilmesiydi. Biz bunun gerçekleştiğini düşünüyoruz. Saadet Özen'in ses rengini beğenmeyebilirsiniz, başka bir ses önerebilirsiniz ama bizim tercihimiz bu yöndeydi ve nedenleri de yukarıda söylediğim şeylerdi. Beğenenin de canı sağolsun, beğenmeyen de...

İM: *Yeni projeleriniz var mı? Biraz da bunlardan bahsetmek ister misiniz?*

HMD: “Sözünü söylersen esiri olursun, söylemezsen sözün senin esirin olur” diye bir şey var ya... Evet yeni projelerimiz var, ama şimdi bahsedersen ve sonra hayata geçiremezsek ayıp ederiz okuyana, dinleyene. O nedenle heybede bir şeyler var, ekecek bir toprak bulursak emin olun birkaç ayda filizlenecektir ve zaten o zaman hepimiz görüp, duyacağız diyeyim.



GÖRÜNMEYEN AÇIDA A.K.

Gülşah Altuğ

Fuji dağının siyah yamaçlarında bilindik hikayelerin sesine kulak vermek için yola çıkmak, yolda olmak...

Bir film düşünün, tüm oyuncularını bir başka filmin yönetmeni, çekim ekibi, teknik ekibi ve aktörlerinden oluşsun. Dekorları aynı filmin dekorları, çekim mekânı ise yine o filmin çekim mekânı olsun. Hatta bu iki film çoğu zaman aynı karelerde buluşsun. Film içinde film, çekim içinde çekim, çerçeve içinde çerçeve... **A.K.** (Chris Marker, 1985) bize bir Usta'nın sinema gözlüğünden başka bir Usta'nın sinema formülünü sunuyor.

Merakın, Birikimin ve Hafızanın Kişisel Tarihine

Belgesel sinema, gerçeğin çokyüzlü doğasında, her nesnenin, her olayın, her insanın görüldüğünden farklı yüzleri olduğunu ve başka şeyleri ifade ettiğini yinelerken toplumsal belleğin kurumlarını yeniden oluşturur. Çünkü ebedi bilinmezlik içerisinde gerçek, sezilen sınırların ötesine taşmış durumdadır. Bu açıdan belgesel sinema, yol ayrımlarıyla dolu bir kentte hep başka yollara sapmaya mahkumdur, çünkü içinde bulunduğu devrim onu başka yerlere sürükleyiverir.

Belgesel sinema hayatla iç içe olandır, sinema estetiğinin hayatla buluştuğu noktadadır. Hatta öyledir ki görüneni olduğu gibi gösterebilmenin verdiği haz bazen sinema estetiğini hiçe saydıracak kadar ciddi boyutta olabilir. Görmek öylesine büyülü bir eylemse, **Chris Marker** bu eylemde kalmış bir sanatçıdır. Görmek, görünmeyenin görsel karşılığını aramak, görünenin ruhuna inmek ve derin anlamlarına ulaşmak, geçmişe, geleceğe ve günlük yaşama dair kesitler sunmak, aktarıcı olmak ve giderek görsel dünyanın organik bir parçası olmak... Bütün bunlar gördüklerinin felsefesini oluşturabilen bir sanatçıyı anlatacak cümleler. Yani **Marker**'ı.

Sinemasal anlatı biçimlerinin tüm formlarını kullanan **Marker**, aynı zamanda sözcüklerin gücüne inanmaktadır. *Sibirya'dan Mektup*'ta (Letter From Siberia, 1957) bize sözcüklerin dünyasından seslenmeyi tercih eder. Sinema bir veri hazinesi, çoklu ifade biçimlerinin bir bütünü ise sözün diline, filmin dili kadar güvenmelidir. Peki sadece söz mü? Bir belgesel sinemacı olmak tüm hazineyi en verimli şekilde ve yerli yerinde kullanmak demektir. **Marker** da böyle yapar, filmlerinde anlatıcıların karakteristik vurgularına, görüntü ve videoların eşzamanlı, ahenkli uyumuna yahut uyumsuzluğunun uyumuna birlikte yer verir. Aynı zamanda bir filmi film yapan tüm bileşenlerin ve film dilinin nasıl güçlü sinemasal söylemlere evrildiğine **Marker**'ın sinemasında rastlamak mümkün. Çünkü film üretmek sadece film bütünlüğünde bir şey söylemek olmasa gerek. **Marker**'ın anlatısı hatırlamak, belge ve belgencilik, görüntü ve kayıt, ses ve doku, sinema ve tarih üzerine şekillenir. Filmler her ne kadar kendi sınırlarını aşar ve kendi var oluşuna, kendi tarihine bir açılım yaparsa, film dili o kadar derinleşir ve sinemasal zevk artar. Yani bir şey söyleyecekken, sinemaya ait pek çok şey daha söylemek mümkün olur. **Marker**, *Güneşsiz*'de (Sans Soleil, 1983) zamanın dışında olmak derken de bunu kasteder, geçmiş ve geleceğin kapılarından giderek uzaklaşabilmek... Her hafızanın kendi mitlerini yarattığı bir dünyada yaşamak, başkalarının başka tarihlerinde yaşamı yeniden hissetmek... Hatırlamak, zamanı kazımak, tarihi dokumak...

Ran

Marker'ın *A.K.*'sı, **Akira Kurosawa**'nın başyapıtı olan *Ran*'ın (1985) günlerce süren çekim ve yapım sürecine eşlik ederek oluşturduğu, 75 dakikalık bir film günlüğü, bir belgeseldir. Büyük bir tasarı, büyük bir çizim, büyük bir prodüksiyon ve güçlü bir öykü, peşi sıra sancılı bir yapım sürecini beraberinde getirmiştir. **Kurosawa**'nın "esinlenmesindeki büyük zenginlik ve sınırsız değişkenlik" filmlerine bambaşka bir soluk katmaktadır. (Tassone, 1985: 237) *Ran*'nın esinlendiği öykü 16.yy'a, **Daimyo Mori Motonari**'nin efsanelerine dayanmakta ve aynı zamanda **Shakespeare**'in *Kral Lear*'ından izler taşımaktadır. *Ran*, bu iki hikâyenin çakışımından adeta yeniden doğar ve kendi özgünlüğünü yaratır.

Ran'ın öyküsel anlatısı şu şekildedir: artık iyice yaşlanmış olan, savaş lordu **Hidetora Ichimonji**, komutanlığı bırakıp krallığını üç oğlu arasında bölüştürür. Babasının bu kararına karşı çıkan küçük oğul mirastan çıkarılır. Diğer oğullarının kendisiyle savaştığını ve en sonunda da krallığını yerle bir edip birbirlerini öldürdüğünü gören **Hidetora** ise deliliğin eşliğinde salınır.



Ran'nın epik anlatımı ve şiirsel dili, güçlü görsel tasarımı ile vurgulu bir tonlamaya ulaşır. “Nasıl hoşunuza giderse öyle resim yapın.” diyen bir resim öğretmenin, resmederken kendi rengini keşfeden öğrencisi **Kurosawa**, **Ran**'ı önce resimlerinde tasarlar. Ona göre; “resim yapmak filmin görüntülerini somutlaştırmanın, o dönemin kişileri ve giysileri üzerinde belge sağlamanın ve öykünün ruhunu kavramanın bir yoludur. Bu aynı zamanda bir tür yazgiya meydan okumadır: film gerçekleşmezse hiç değilse geriye resimlerdeki bazı izler kalır.” (Tassone, 1985: 233) Sadece görsel olarak değil kurgusal olarak da işini askıya almayan **Kurosawa**, çekim sırasında ne kadar film kullanırsa kullansın kafasında sürekli montajla uğraşır. Çünkü, “yönetmen, cepheye yollanan bir subaya benzer: her birliği ayrı ayrı kumanda edemiyorsa hiçbir zaman operasyonların tümünü bir bütünlük içinde yönetemeyecektir.” (Tassone, 1985: 16) **Marker** da cephedeki bu yönetmenin savaş teknikerini öğrenmeye yola koyulur...

İmza, A.K.

“Bir şey yaratırken anılardan yani hafızadan yola çıkmak...” **Kurosawa**’nın ekibine hatırlattığı bu söz aynı zamanda **A.K.**’nin açılış sözüdür. Bu filmin bir belge filmi olacağına ve Usta’dan (**Kurosawa**) incilerle dolacağına yönelik bir çıkarım yapmak mümkün. Gerçeklerden, gerçek anılardan, hatıralardan ve yaşamdan izler taşıyan bir belgesel lafını esirgemez. **Marker**, filmin ilk sahnelerinde lafını esirgemiyor, bize “Tam da böyle bir şey izleyeceksiniz.” diyor.

Kırmızı bir odada, odağında siyah bir televizyonu alan kurgusal bir çerçeve ve bu çerçeveye “televizyonun anlattığı hikayelerin günlük realitemizi ne kadar etkilediğini” söyleyerek eşlik eden anlatıcı sesi, her şey, “Tipik bir **Marker** filmine hoş geldiniz!” der gibi. Fakat kurgu ve gerçeklik arasına sıkışmış bir dünyada **Marker** gerçeğin tarafını seçiyor. Belgesel, arada bizi bu kırmızılı odaya misafir etse de daha fazla televizyondan bahsetmiyor ve yaşayan tarihe yöneliyor: **Akira Kurosawa**’ya...



Film çekmek kendi sistemini içinde barındırır. Bu sistemin ortasında Usta var. Film boyunca kameralar **Kurosawa**’yı takipte. Onu tüm ekibi organize ederken ve direktifler verirken görüyoruz. Çerçeve içinde hareket eden **Kurosawa**’yı

çerçevede tutan yahut çerçeveye soka**n Marker**'ın kamerası... Bir yönetmenin başka bir yönetmeni iş başında gördüğünde bakışını (ya da kamerasını) ona, çoğunlukla ona yöneltmesi yadırganamaz, fakat filmin kendi iç dinamiği de **Kurosawa**'nın etrafında biçimleniyor. Kamera set alanında çevrinirken birden odağını **Kurosawa**'ya çeviriyor, başka planlardan ona kesmeler yapıyor. **Marker**'ın kamerası bize Usta'nın etki alanını çiziyor ve bu etki alanı içinde kendi döngüsünü oluşturuyor. Anlatıcının da söylediği gibi; *“Kurosawa'nın spritüel bir tarafı var, çevresinde bir saygı haresi oluşmuş ama bu saygı korkudan değil onun yeteneğinden ileri geliyor.”* **Marker** da bundan fazlasıyla etkilenmiş görünüyor.

Anı yakalamak belgeselin doğasında var, hele bir de film içerisinde başka bir film olursa; tasarlanmamış kareler, hesaplanmamış açılar, rastgele yakalanmış ya da yaratılmış sahneler, olası ses veya gürültü o filmin içine giriverir. Film içinde çekilen film, duyulan film, hissedilen film, yaratılan film... Yani bir yaratım başka bir yaratıma kaynaklık eder. Aslında bütün bunlar **Marker**'ın neden bir film setine kendi kamerasını yerleştirdiğini açıklıyor. Veri nerede ise sinema oradadır. **Marker**, objektifini gözlemci bakış açısında, geleneksel formların dışında kullanmış. Kamerası gözlemci, analizci... Tıpkı olay yeri analizi yapar gibi çerçevesini genişletip daraltıyor. Etrafta çevriniyor.



“Usta'nın her ayrıntıyı gören gözleri ve hiçbir dikkatsizliğe tahammül etmeyişi tıpkı bir kılıç ustasının hata yapmamaya koşullanmışlığı gibi...”

Marker'ın anlatıcısı her karede izleyiciye sesleniyor, tonlama yapıyor, set alanından bildiriyor... O, filmlerinde anlatıcı kullanmayı seven bir yönetmen. Bu çoğu zaman filmlerdeki görüntü dilini zenginleştiriyor. Kamerası ise, bazen mekânın dürtüsü ile geniş çerçevelere ulaşırsa da küçük ayrıntıları odağından kaçırmıyor. **Marker**, filmlerinde insanlara odaklanır, yakın çekim yüzler, ifadeler, mimikler kullanır. Hatta kameraya doğrudan bakan gözler... O, film okullarında kameranın yok sayılması, kameraya bakılmaması gerektiğini söyleyenleri eleştirir. Çünkü kamera oradadır, yorgun ve sorgulayan bakışlar oradadır, tarih kaçınılmazdır. Bu aynı zamanda tarihi resmetmek gibi bir şey...

Çerçeve, arkasına Fuji dağına aldığında, Japon askerlerini Amerikan atlarına binerken görüyoruz. Heybetli, büyük ve güzel atlara... Alt açıdan, siluet şeklinde gördüğümüz asker önünde durduğu ata bir şaplak atarak "*Aptal!*" der. Anlatıcı ekler: "*Biz çalınmış güzellikten, bizim olmayan güzellikten daima kaçınılız.*" **Marker**, anlatıcı aracılığıyla "biz" derken kendini de bu "biz" in içine yerleştiriyor ve doğu insanını kastediyor. Gerçek adı **Christian François Bouche-Villeneuve** olan **Marker**'ın 1921'de Moğolistan'ın başkenti **Ulan Bator**'da doğduğu bilinmektedir. Böylece, kapitalist ve kültürel bir söylemi de beraberinde inşa ediyor film. Atlar **A.K.**'da fazlasıyla ön plandadır. Çünkü atlar **Kurosawa**'nın hayatında da büyük önem taşıyor. Onun kişisel gelişimine katkıları büyük ve onun sinemasında asla küçümsenemezler, en az gerçek karakterler kadar değerliler. **A.K.**'da tarihi kostümlerle yürüyen askerlerle, modern çağın modern arabalarını aynı çerçevelerde görmek mümkün. Anlatıcı, öykünün 16. yy'a ait tarihinden, görüntüler ise hem bugünün hem de geçmişin tarihinden sesleniyor. Usta'nın yankılanan sesi ise Fuji'nin görkemli siyah yamaçlarına karışıyor.

Set yorgunluğu **Kurosawa** için öğrenilmiş bir şey değil. İlerlemiş yaşına, ne zaman hiddetleneceği belli olmayan rüzgarlara, değişken hava basıncına, gizlenen güneşe, tökezleyen atlara, eğimli, sarp araziye ve yaşanan tüm talihsizliklere rağmen filmini bir heykeltıraş gibi biçimlendirmeyi sürdürüyor. Çünkü onun için henüz zirveyi görmemiş olmak, dağa tırmanmaya engel değil.

Teknik mükemmelliğe erişmek, güçlü bir ekibin uyum içerisinde çalışması ile mümkün olur. **Marker** sadece **Kurosawa**'ya hayranlık duymakla kalmıyor, tüm **Ran** ekibini filminde yüceltiyor. 3 bakış, 3 açı, 3 ayrı çekim...**Kurosawa**'nın 3 farklı

kontrol meleği var: **Ishiro Honda** (yardımcı yönetmen), **Asakazu Nakai** (görüntü yönetmeni) ve **Takao Saito** (görüntü yönetmeni). **Kurosawa**'ya pek çok filmde eşlik etmiş bu üç usta sadakatlerini esirgemiyorlar. **Marker** da iş üzerindeki bu kemik ekibe teker teker kesmeler yapıyor ve onları selamlıyor.



A.K. ilerleyen sahnelerde kendi içerisinde 10 farklı tematik bölüme (Zorluk, Sabır, Sadakat, Hız, Yağmur, Vernik ve Altın, Ateş, Sis, Kaos) ayrılıyor. Bu bölümler **Ran**'ın yapım süreçlerinden ve doğadan ilham alınarak oluşturulan ayrımlar olduğu kadar, **A.K.**'nin kendi içerisinde de zamansal ve anlatısal bir kurgu yaratıyor. Her bölüm, besteci **Toru Takemitsu**'nun müzikleri ile açılıyor. Film sırasında onu sislerin arasında mekânın tınısını dinlerken defalarca görüyoruz. **Takemitsu**, aynı zamanda **Ran**'ın müziklerinin de bestecisi.

Tarih zaman zaman gecikir ama affetmez. Tortusu, kokusu, görüntüsü, olayları ve insanlarıyla bugüne tutunur. Belgesel yaklaşık 44. dakikalarında tarihin acımasız yüzünde asılı kalıyor: 1 Eylül 1923 büyük Kanto Depremi. Anlatıcı, "*Tokyolu Japonların yüzlerce Koreliyi katlettiğinden ve insanın aptallığının tarihinden*" bahsederken, siyah beyaz akan görüntüde, yıkık dökük, alev alan bir şehir ve cesetler var. Bu Doğu'nun kara tarihine dönük bir gönderme gibi görünse de aslında **Kurosawa**'nın çocukluğuna işaret eden bir metne dönüşüyor. Anın, tortunun, kişisel belgeselini çeken **Marker** çoğunlukla metinlerini zenginleştirmenin yolunu bir şekilde buluyor. Bu gerçek bir belgencilik...

Ran ve **A.K.** ortak yapımcıları paylaşırlar: **Serge Silberman, Masota Hara.** Fakat **Marker**, film yönetiminde stil konusunda tam yetkiye sahip olmuştur. Onun sinemasal stilini filmdeki her bir tema için şiirsellik arayışı ve öz düşünüm oluşturmaktadır.

Marker bu filmini **Kurosawa**'ya adanmış, fakat iyi bir belge toplayıcı olarak kendisi de bulunmak istediği yerde bulunmuş, almak istediğini almış. Usta'nın ustalık eserini inci gibi işleyişine şahit olmuş. Hem film çekerek hem film çekim sürecine bütünüyle şahitlik ederek, iki ayrı hazzı birbirine eşlemiş...

Kaynaklar

Tassone, Aldo. *Akira Kurosawa*. Çev.: Şensılay, T. Ahmet. İstanbul: AFA Yayıncılık, 1985.

BEDEN VE RUH ÜZERİNE GEYİK SAFLIĞINDA BİR ÖNERME

Seda Usubütün

Mezbaha ortamında iki naif insanın birbirine yakınlaşmasının öyküsü *Beden ve Ruh* (Teströl es Lelekröl, 2017). Macar yönetmen **Ildiko Enyedi**, filmin temel gerilimini, dünyanın olağanlaştırılmış acımasızlığının karşısına, canlılar arasında kurulan bağların sıcaklığını yerleştirerek kuruyor. Mezbahanın kesimhanesinde büyükbaş hayvan bedenleri kıyıma uğrarken, filmin karakterleri ruhlarını ısıtmak için yüzlerini güneşe dönüyor. Bedenler parçalanırken, ruhlar bulabildikleri en yakın sıcaklığa ve aydınlığa sığınıyor.



Filmin karakterlerine geçmeden, içe dönüklük ile otizm arasındaki ince çizgiden söz etmeli. Biri kişilik özelliği, diğeri bir klinik tanı. Ruh sağlığı profesyonelleri için apayrı iki boyut. İçe dönüklük, çevreye gösterilen ilgi ve ilişkilene istediğinin azlığıdır. Utangaç, içine kapalı, sessiz bir varoluştur. Yapısal olmaktan çok, bir seçim olarak düşünülür. Otizm ise kişinin yaşama katılmasını engelleyen ciddi bir patolojidir. Bir seçim değil bir zorunluluktur. Yine de otizmin farklı derecelerinde

bazı bilişsel ve sosyal arızalar araya giren uyum mekanizmaları ile şekil değiştirip, farklılaşabilirler. **Beden ve Ruh**'un kadın karakteri Maria, otizm klinik spektrumuna tanıdık olanlar için Asperger Sendromuna ilişkin tipik özellikler sergileyecek şekilde çizilmiş olmasına karşın, sıradan izleyici için soğuk ve iletişimsiz, sosyal yaşamda zorluklar yaşayan ve yaşatan, içe dönük ve hafiften “arıza” bir kişiliktir yalnızca. Bazı “garip”, “tuhaf”, “anlaşılmaz” halleri onunla ilgili yargıları zorlasa da “patolojik” olarak algılanmasını garantileyecek veriler eksiltmiştir filmde. Biz de bu nedenle bu karakteri hafif otizm ile ciddi içedönüklük arasındaki gri alanda düşünelim iyisi mi.



Bir kadın, bir erkek

Filmin kadın karakteri Maria (**Alexandra Borbely**), kalite denetçisi olarak yeni çalışmaya başladığı iş yerinde, “buzlar kraliçesi” yakıştırmalarını hak edecek bir bağlantısızlık halindedir. Mezbahanın oldukça soğuk kesimhanesinde, kafasından çıkarmadığı beresi ile bilgisayar ekranının mavi ışığında tüm gününü geçiren Maria, iş arkadaşlarının kahve davetlerini yanıtsız bırakan, yemekhanede başkalarının masasına oturduğunda onların “buz kesmesine” neden olan, ilişkisiz ve çevresiyle iletişimi önemsemeyen bir kadındır. Kendisiyle doğrudan ilişki kuramayan iş arkadaşlarının arkasından konuştuğu, güldüğü ve dalga geçtiği bir konumda bulur kendini, çok umurunda olmasa da. Yalnız işiyle ilgilenir Maria, çevresine kapalıdır. Çevresi onunla ilgilendiği zamanlarda ise gelişmemiş sosyal becerileri nedeniyle onları uzaklaştırmakta hiç zorlanmaz. Kendisine dokunulmasından ciddi rahatsızlık duyar. Bu temas gelişigüzel bir zamanda, yanlışlıkla bile olsa bedeni kaçınma tepkisi gösterir, alarma geçer. Zaten içine

kapalı olan bir organizmanın tamamen kitlenmesidir yaşadığı. Dış dünya bu tür beklenmedik uyarın ve tehditlerle doludur. Kendisi için en korunaklı yer olan evinde ise belli rutinleri ve titizlikleri vardır. Yaşam düzeni kusursuzca kurulmalı ve işletilmelidir. Yeri ve zamanı belli az sayıda eşya, eylem ve uyarınla baş edebilir ancak. Yaşamda amaçlı ve odaklı davranabilmesinin tek yolu kendine kurduğu bu düzenin dışına çıkmamasıdır. Dakik bir saat gibi tıkır tıkır işler küçük evreni, hep aynı şekilde tüketir anlarını. Bedeninin yaşam içerisindeki mekanik işleyişine bir ruh eşlik etmiyor gibidir. Yüzünü gökyüzüne döndüğü nadir anlarda güneşin ışınları için ısıtabilecek giriş yolları bulabiliyor mudur, ondan bile emin olamayız.



Filmin erkek karakteri Endre (**Geza Morcsanyi**), mezbahanın “hiç aşağıya inmeyen” finans müdürüdür. İş yerinde kendisini gösterdiği mekanlar, ofisi, yemekhane ve nadiren kafeteryadır. Birlikte görüldüğü tek arkadaşı, kendisi seçmemiş de, hayır diyemediği için yemeklerde hep birlikte oturuyorlarmış gibi ilgisiz davrandığı İnsan Kaynakları Müdürüdür. Endre yaptığı işte iyidir, sol kolu ise felçlidir. Çevreden gördüğü mesafeli saygıyı kazanmasında hangi özelliği daha ağır basmıştır, bilemeyiz. Yalnız yaşar, akşamları yemeğini genelde dışarıda yer ve geceleri televizyonun karşısında uyuyakalır. Sakat bedeninin yaşam içerisindeki hareketlerine eşlik eden ruhu hassas ve kırılığandır.

Beden ve ruh derken...

Beden somuttur. Etten, kemikten, kandan oluşur. Ruh soyuttur. Bedene eklemlenir ve onu tamamlayan, tanımlanması güç diğer tüm özelliklerimizi kapsar. Zihinsel işlevlerimiz, bilişsel kapasitemiz, duygularımız, istek ve arzularımız,

hayallerimiz... Hepsini ruha dahil edebiliriz. Beden ve ruh ikiliği felsefenin en eski ve en temel meselelerindedir. Kartezyen düşüncede, **Descartes**'ın “düşünüyorum öyleyse varım” (*cogito ergo sum*) önermesi, metafizik bir ruha yer bırakmaz. Ruh zihin ile, o da düşünce ile eşleştirilmiştir. Post-Kartezyen düşünce ile varlığa bilinçli düşüncenin yanı sıra bilinç-dışı yaşantılar, içgüdüler, rüyalar ve duygular dünyası katılmış, ruh (*psyche*) varlığın söz edilebilir bir kategorisi olarak tesis edilmiştir (**Freud** ve çağdaşları sağolsun). Birbiri ile her daim etkileşen, biri diğerinin aynası olan ruh ve beden, çağdaş felsefede ikiliği aşmış, bir ve bütün hale gelmiştir (burada da fenomenolojiye ve post-yapısalcılara kredi verelim). Psikoloji içinden bir diğer açılım da, **Rollo May**'ın yaptığı analizlerden: **Descartes**'ın varlıktan dışladığı yalnızca ruh değil, eyleme gücüdür de aynı zamanda. İnsanı insan yapan istenç ve amaçlılık, yalnızca düşünme ve tasarlama gücü değildir. Amaçlılığın varlığı bir kimliğe dönüştürebilmesi, soyut düşünce ve tasarımların eyleme geçebilmesi ve somutlaşması ile olasıdır ancak. Yalnız beyine değil tüm bedene itibarını teslim eder bu yaklaşım. Düşünüyorum öyleyse varım yerine, “amaçlı eyleyiyorum öyleyse varım” demek daha doğru olacaktır, der **Rollo May**.

Niyet, istenç, irade, amaçlılık gibi felsefi kavramlardan, varlığın iki ana kategorisi olagelmiş olan “beden” ve “ruh” a uzanan çok sayıda çatallı yollar vardır düşünce tarihi boyunca irdelenen. En geçerli yaklaşımla, beden ve ruhu birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak gördüğümüz zaman bilişsel sistemin (düşünme-yorumlama-tasarlama-hayal kurma-anımsama gibi) hangisinin bir işlevi olduğu (bedenin mi, ruhun mu?) sorusu anlamını yitirir. Elbette her ikisinin bir arada katkı verdiği işlevlerdir. Bir yanda nörobiyolojik sistem, diğer yanda bilişsel psikolojik mekanizmalar ve elbette sosyokültürel etkileşimler; hepsi düşünen, hisseden ve ilişkilenen varlığın olmazsa olmaz bileşenleri değil mi?

Filmdeki “beden” temsilleri

Rüyadaki geyikler: Ormandaki varlıkları, hareketleri, etkileşimleri, bakışları, dokunuşları. Yönetmenin incelikli kurgusu ile izleyicinin gözünde iletişimde olan iki geyik. Bedenlerinin sözsüz iletişimi ile yansıtılan lineer anlatı. Önce bir başlarına, sürüden ayrı ve birbirlerinden bağımsız hareket ediyorken, zamanla birbirlerini fark ediş, uzaktan izleyiş, değmeden yan yana oluş, gözden kaybetme, birlikte hareket etme, yakınlaşma ve küçük temaslar. Doğa ile bütünleşmiş özgür

bedenleri simgeliyorlar. Bir başına güçlü ama bağlantısız olmayan, ilişkilenebilen bedenler; mezbahadaki bedenlerin aksine.

Bağ kurmak, bir canlıya bağlanmak, bağlılık hissetmek, bağlantıları yaşamak hangisine daha yakındır? Bedene mi? Ruha mı?



Mezbahadaki hayvanlar: Müdahale edilen ve parçalanan bedenleri bu filme dahil etmek olmazsa olmaz. Et elde etmek için sığırların geçtiği tüm işlemlerde apaçık sergilenen et-kemik-yağ-kan görüntüleri. Kesim öncesi hayvanların hareketleri, bakışları, bir sürü içindeki bağlantısızlıkları. Yönetmen bize yakın plan ile gösterdiği için gördüğümüz ifadeleri, bu ifadelere yüklediğimiz endişe, korku, kayıtsızlık, öngörüsüzlük, tepkisizlik. (yemlerine ilaç katılıyor olmalı, hızlı çiftleşme ilacı bile olduğuna göre).

Mezbahadaki hayvanların görüntülerini takip eden mezbaha çalışanlarının görüntüleri de gözden kaçmamalı. Aralarında kurulan paralellikler; bir sürünün parçası olmak, bir tornada işlemde geçiyor olmak ve kaderini tayin hakkının bilinçsizce toplumsal uzlaşılarla teslim edilmiş olmasıdır.

Bedensel arızalı karakterler: Her iki karakter de fiziksel patolojiler nedeniyle bedensel varoluşları belirleyici olan kişiler.

Endre'nin sol kolu sakat, felçli. Omzundan aşağı sarkan, hissi ve gücü olmayan, işlevsiz bir beden parçası. Endre'nin adaptasyonu güçlü. Sağlam olan sağ kolu ile tek tabancalı silahşör edasında her işin üstesinden geliyor. Bu sakatlığın öyküsünü bilmiyoruz. Doğuştan mı, sonradan mı oldu? Bu sakatlığı olmasa Endre nasıl biri olurdu, en ufak bir fikrimiz yok. Ama kısmen de olsa bu sakatlığına bağlayabileceğimiz tavır ve tutumları var. Kırılganlığı ve bir ilişki başlatmaktaki çekingenliği, arzularının peşinden koşmaktaki cesaretsizliği bedensel sakatlığından bağımsız olmasa gerek.

Maria'nın bedensel kısıtları daha ciddi; Asperger Sendromu tanısı olduğunu anlıyoruz, filmde bu şekilde dile gelmeseydi de. Otizm spektrumunda yer alan, bilişsel yetileri ileri düzeyde gelişmiş olan vakaları adlandırmakta kullanılan bir klinik tanı. Maria'nın güçlü olan yanı hafızası. Geçmişindeki olayları spesifik gün-ay detayları ile, başkalarıyla olan etkileşimlerini konuşma sırası ile kelimesi kelimesine aklında tutabiliyor. Güçlü yanları olması, otizmin diğer özelliklerini geçersiz kılmıyor ama. Otizm, genetik kökeni olan, büyük çoğunlukla erken yaşlarda tanı konan, sosyal gelişimde ve iletişimde sorunlar, dış uyaranlara aşırı hassasiyet, ritmik-düzenli hareketler sergileme ile kendini gösteren bir klinik tanı. Empati azlığı gösterme, duygusal dile sahip olmama, iletişimde göz teması kuramama ve kendine kapalı bir ruhsal durum ile karakterize bir tablo. Filmde Maria karakterine bu klinik özelliklerin neredeyse tamamı yüklenmiş, ideal bir vaka olarak izleyicilere sunulmuş. Bir tek, adı konmamış.

Maria'nın fiziksel postürü sopa yutmuş gibi kaskatı, hareketleri mekanik ve yüzü ifadesiz. Mezbahanın temizlikçi çalışanı Zsoka'nın dile getirdiği gibi insan bedeninin hareketleri ne kadar önemli sinyaller taşıyor oysa. Duruş ve hareketlerimiz giysilerden çok daha uyarıcı olmasına karşın nasıl da göz ardı ediliyor dış dünyada bir performans hazırlanırken. Maria'nın da içe dönük dikkati nadiren aynalar ile buluşuyor olsa gerek.

Bu iki arızalı beden birbiri ile bağ kurması nasıl mümkün olacak?

Filmdeki “ruh” temsilleri

Rüyanın paylaşımı: İki hassas insanın aynı rüyayı görmeleri, birbirlerini rüya ortamında, geyiğe dönüşmüş kimlikleri ile tanımaları, soğuk bir ormanda birbirlerine sığınmaları, gözleyip kollamaları. Karakterlerin ruhlarını birleştiren bu rüya kurgusu filmik bir buluş elbette. Bir metafor. Gerçek yaşamda birbirini bulma ve bağlanma yetilerinden şu veya bu nedenle yoksun olan insanların aslında birbirleri ile bir şans olabilecekleri inancının metaforu.

Mezbahadaki hayvanlar: Buldukları duruma itiraz etme yetisi ve hakkı olmayan büyük baş hayvanların, izleyiciyi onlarla empati yapmaya davet eden yakın plan çekimler ile canlandırılmalarını, yönetmenin onlara ruhlarını teslim etme girişimi olarak görebiliriz. Hangi izleyici kayıtsız kalabilir. O sahneleri izleyip de “Benim buna ne hakkım var?” diye sorgulamayan var mıdır? “Başlarım böyle toplumsal uzlaşıya!” demez miyiz?

İşe yeni başlayan Sandor'un iş görüşmesinde Endre'nin dile getirdiği: "Burada işlemde geçen bu hayvanlar için üzülüyorsan, mezbahada çalışamazsın" tavsiyesi, bizi de izlediğimiz canlıları yalnızca bir et parçası olarak görmenin duyarsızlığına karşı uyarıyor mu? Ruhla ilişki kuran duygularımızdır ve duygular bastırılırsa depresyon olarak geri döner, insanın yaşam enerjisini alır gider. Kesilen hayvanlara şefkatli ve saygılı bakış açısını avcı toplumlardaki insan-hayvan arası doğal ilişkilerden günümüze taşıdığını söylüyor **Enyedi** mülakatlarında.



Maria ve Endre'nin etkileşimi: Ormandaki geyiklerin etkileşimine benzer bir gözlem, uzaktan bakışma, birbirinin varlığından haberdar olma, sözel iletişime geçmeden dahi ilişkilenebiliyor olma halindedir. Yüz yüze ve sözel iletişimlerinde ise olağanüstü kazalar oluyor. Büyük oranda Maria'nın otistik doğasından kaynaklanan ama bir o kadar da Endre'nin kırılmalı ve alıngan yapısını ortaya çıkaran kırık dökük diyaloglar paylaşılıyor. Maria'nın öncesinde veya sonrasında yaptığı provalara karşın sözel diyalog kurma çabalarında karşılıklı olarak işlemeyen ilişkilene kodları, rüyalarda ve rüyaların beslediği belli belirsiz hissedişlerde karakterleri birbirine yakınlaştırma yönünde nasıl da güzel işliyor. Bedensel kısıtlara karşın ruhları mıknatıs gibi birbirini çekiyor.

Ruh ve beden ortak keseni olarak acı ve sevinç

Hem ruhu, hem bedeni aynı anda etkisi altına alan olumsuz veya olumlu hislerle kodlanıyor acı ve sevinç. Filmin Mezbahadaki et-kemik-kan görüntüleri bedeni ve acıyı temsil ediyorken, arada bir bulutlar arasından kendini belli eden güneş, ruhu ve yaşam sevincini simgeliyor (**Spinoza**'ya selam olsun!).

Karakterlerin yaşadıklarına odaklanırsak:

Endre için acı: Maria onun sakat kolunu işaret ettiğinde; psikoloğun göğsüne takılan bakışları deşifre edildiğinde; kümesin yeni horozu Sandor Maria'nın çevresinde dolandığında (o ne hızlı bir kıskançlık ve koruma hissi); evinde geçirilen uzun gecenin sonunda ona dokunduğunda, Maria'nın kendini geri çekmesinde. Tasarlanan, hayal edilen ile gerçekte yaşanan çeliştiğinde...

Maria için acı: Tüm diğer hisleri gibi az veya yok. Endre'ye olumsuzluk yaşatan etkileşimlerin hiçbirinde Maria'da bir empati belirtisi yok. Otistik doğası gereği yok. Bir tek güneşe duyarsız değil... bir de müziğe. Her müzik değil, tek şarkı. **Laura Marling**'in "What He Wrote" parçası ilk dinleyişte yakalıyor hislerini.

Bana yazdı, 'Kırıldım, lütfen bana yardım et' dedi. Ama ben de kırılanım, üstelik adına konuşulanım, 'Lütfen beni ayartma' dedim.

Şarkıyı tam bu noktada durduracak kadar derinden etkileniyor...

Maria'nın dokunma egzersizleri ve parkta sevişen çiftlere yaptığı ısrarcı gözlemler sonrası cesaretini toplayıp, elinde pijaması ile Endre'nin isteklerine teslim olma noktasına geldiğinde yaşadığı reddedilme hiç kuşkusuz bildiğimiz anlamda "acı" olmalı. Tasarlanan ve hayal edilen ile gerçekler çeliştiğinde...



Endre ve Maria için sevinç: Sezgisel olarak birbirlerine yönelttikleri dikkatleri ve sözel olmayan hassas etkileşimlerini destekleyen ortak rüyaları ortaya çıktığında tren istasyonunda yaşanan. Bu bir ön sevinç. Rüyalar yazılıp karşılaştırıldığında ve bu mucizevi durum yadsınamaz şekilde onaylandığında yaşanan ise gerçek bir sevinç. Çok sevmenin başladığı an. Bakışların birbirine kilitlendiği, doğru bir anda

olunduğu hissi ile sarmalanmış sıcak gülümsemelerin paylaşıldığı an. Maria için gerçek göz temasının keşfedildiği an. Her ikisi için geri dönüşü olmayan an.

Rüyalar gerçek olsa

Rüyalar olmasa ne bu filmde ne de gerçek yaşamda bu iki karakter birbirini bulamazdı. Ne var ki, rüya motifi karakterlerin değil yönetmenin hayal gücünü göstermiyor mu? Yalnızca bir aşk ilişkisini olası kılmak için yaratılmamış olsa gerek bu rüyalar. **Enyedi**, hepimizin az çok arızalar taşıdığı ve ilişkilene çabalarında hatalı seçimler yaptığı gerçek (ve acımasız) dünyamız için, hepimiz için bir rüya kuruyor, bir hayalini paylaşıyor olmalı bizimle. Yaşayan canlılar olarak birbirimizle bağ kurmamızı sağlayan ruhsal ve bedensel mekanizmaların en derinimizde gömülü olduğunu, hem basit ve ilkel (hayvani), hem de o derinliklere inmemizi gerektirecek kadar sofistike (insani) olduklarını anlatıyor. Beden ve ruhu yaşamla ilişkilene birleştirmenin, çevremizle günlük sıradan etkileşimlerin ötesine geçebilecek bir tasarımı ve hayal gücünü gerektirdiğini söylüyor olmalı. Hayal ediyorum, öyleyse ilişkilenebilirim.



Günümüzün acımasız ve kaotik dünyasında, birbirini becermenin ve hayvani çiftleşmenin ötesine geçip, en saf halimizle ilişkilene ve bağlar kurma gereksinimlerimize geri dönmemiz, en temel insani değerimiz olan ruhsal ve bedensel paylaşıma kendimizi yeniden açmamız için **Enyedi**'den gelen çağrı yeterince inandırıcı mı peki? Senaryosundan oyunculuklara, görüntülerinden müziğine, sembolizminden kurgusuna, **Beden ve Ruh** filmi bu yönde elinden

geleni yapıyorsa da benim zihnim nedense intihar girişimi sonrası salonda telefon konuşması yapan Maria'nın bileğinden bacaklarına ve oradan yerdeki birikintiye sızmakta olan kana takılıp kalıyor. Tüm kendini koruma mekanizmalarını, geri çekilişleri, yanlış anlamaları ve hayal kırıklıklarını aşıp da yolunu bulan o hayat kurtarıcı telefon, gerçek yaşamda kaç kişiye tam zamanında ulaşıyor olabilir ki? Yine de çağrıya kulak verip inanç tazelemek önemli. Düşük riskler, hafif bağlar ve iç kanamalarla giden ilişkilerimizi yeniden gözden geçirmek için bu filmi meditatif bir fırsata dönüştürelim iyisi mi...

AHLAT AĞACI'NIN POETİKASI

Erdem İlic

*Gelen, erken bir sonbahar değil
Üzerine gittiğim bir som bahardır.
Enis Batur¹*

Altının alametifarikası nedir? Başka değerli taşlar ve madenlere kıyasla, altın neden daha fazla akıl çeler? Eserlerinde değerın kaynağının peşine düşen **Marx**, evrensel ölçülerden biri olarak altını kabul ettiğini yazmıştır.² Tatlı bir parlaklıkla kendisini armağan ettiği için altının en yüksek değere ulaştığını söyleyen **Nietzsche**'nin Zerdüşt'üne göre de "altındandır yeryüzünün yüreği."³ **Ahlat Ağacı**'nda (2018) ise film boyunca babanın bitmeyen borçlarından, dedenin alacaklarına, altınla dolu odaya gidecek olan Hatice'den, küçük altından geçilmeyen düğünlere kadar dikkat çekici bir *leitmotiv* olarak dile getirilir durur. Ancak **Nuri Bilge Ceylan**'ın göstermeyi tercih edeceği şey, bu ışıltılı madenin planları değil, hem filmografisinde hem de sinemada hiç de alışkın olmadığımız canlılıkta bir tonlamalar aralığı tercihiyle, yaprakların arasından süzülen güneşin boyadığı doğanın altın saati olacaktır.

Yazdığı ilk kitabını basmak için para bulmaya çalışan, bu uğurda etik tartışmalara sebep olacak hamleler yapan, üniversiteyi yeni bitirmiş, dışa dönük, sataşmadan edemeyen, kitabına tepki olarak infial hayalleri kuran bir karakterin dünyasının etrafında dolaşan kamera için de benzer bir biçimsel yeniliğe dikkat etmeliyiz. **Pier Paolo Pasolini** "serbest dolaylı söylem" adını alan, karakter ile yazarın düşünce ve konuşmalarının ayırt edilemeyecek derecede birbirine karıştığı bir ifade biçiminin sinematografide de karşılığının olduğunu savunur.⁴ Edebiyatımız serbest dolaylı söylemin oldukça yetkin örnekleri ile dolup taşar. **Bilge Karasu**'nun

Adam, yıllardır, Sazandere'ye gideceğim, gidiyorum diye tutturmuş yaşardı. Biri mi gitmiş de övmüştü orayı, haritanın birinde mi görüp merak etmişti, yoksa resmi mi ilişmişti gözüne bir yerlerde, bilemiyordu.

sözleri ile başlayan öyküsünün bu ikinci cümlesinde yazar, hem kendisinin hem de karakterin ağzından konuşur.⁵ **Pasolini**'nin “serbest dolaylı öznel” adını verdiği sinematografik tarzda ise kamera, aslında başından beri muğlak ve tartışmalı olan “nesnel” ve “öznel algı” konumlarını terk ederek **Jean Mitry**'nin “yarı-öznel” adını verdiği bir bölgeye yerleşir. **Deleuze**'ün deyişi ile “kamerayı hissettirmek'ten zevk duyan çok özel bir sinemadır bu.”⁶ Karakterler ağaç gövdesinin arkasında sigara içerken, rüzgârla ve saçlarla birlikte yaprakların arasına dalıp çıkmaktan kendisini alıkoyamayan; babayla takılan ganyancı yaşıtı Ekrem'e diklenirken, karmaşık, keskin, tıpkı Sinan gibi agresif bir hat çizen; montun cebinden uçan paranın failini görüş alanından süzülerek bir belirsizlik uzamına fırlatan kamera, **Pasolini**'nin “şiir sineması” adını verdiği “saf bir Biçime”⁷ dönüşür. Ancak bu yalnızca biçimsel olana indirgenerek değerlendirilmemesi gereken, sinema malzemesinin olanaklarını içeriğin uzamına dâhil eden bir yaklaşımdır. Böylece yeryüzünün altın yüreğini araladığı “som bahar”ın o çok özel saatlerinde, genç edebiyatçı adayının dibine kadar sokulurken, anlatıcının öznelliğini de oyuna dâhil ederek filmin bütününe poetik bir boyut kazandırır.



Ahlat Ağacı'nda hem İkinci Dünya Savaşı sonrası çağdaş sinemanın hem de **Nuri Bilge Ceylan**'ın filmografisinin karakteristiklerinden biri olan Deleuzecü doğrudan zaman-imesi için de bir başkalaşım görüyoruz. **Deleuze**, hareket-ingenin hep içerisinde taşıdığı ancak montaj sineması ile dolaylı kılınmış zamanın,

İtalyan sinemacılarla birlikte doğrudan hale getirildiği bir tarihsel moment ayırt eder. Zaman-ingenin taşıyıcısı olan planlar uzar ve montaj zamanının devamlılığı gözetilerek yapılırken, zaman geçişleri sekanslar arasına devredilir. **Ahlat Ağacı**'nda ise **Nuri Bilge Ceylan**, hareketle (dolayısıyla zamanla) birlikte ele aldığı uzun diyalogları zamanı değil, metni gözeterek montajlıyor. Bu montaj yaklaşımının sonucu olarak da yürüyüşlere eşlik eden konuşmalar sürekliliğini korurken, mekân (dolayısıyla zaman) bölünmeye başlıyor. Böylece **Nuri Bilge Ceylan**, filmde sinematografik zamandan belirgin biçimde uzaklaşarak edebiyata daha yakın bir sentetik zaman algısı üretiyor.

Sinema, karşımıza her şeyden önce bir yüzeyde beliren imgeler dizgesi ile çıkar. Anlatı aygıtının icada içkin değil de, sinematografa zamanla eklenip inşa edilmesinin de etkisiyle, içsel olana dokunabilmesi zordur. Buna karşın övgüyü hak eden oyuncu performanslarının ya da derin konulara dalmaktan çekinmeyen uzun diyalogların sinematografik bir zemine ustaca yerleştirildiği **Ahlat Ağacı**, az rastlanır derinlikte bir karakter analizi yapmayı başarabilmiş bir film olarak karşımıza çıkıyor.

¹ Batur, E. (2006) *Perişey*, İstanbul: Kırmızı Yay., s.42.

² Marx, K. (2007) *Kapital I* (çev. A. Bilgi), Ankara: Sol, s. 103.

³ Nietzsche, F. (2011) *Böyle Söyledi Zerdüşt* (çev. M. Tüzel), İstanbul: İş Bankası Yayınları, s. 114.

⁴ Pasolini, P.P. (1976) "The Cinema of Poetry", *Movies and Methods. Vol. 1.* (der. Bill Nichols), Berkeley: University of California Press, s. 542-558.

⁵ Karasu, B. (2014) *Göçmüş Kediler Bahçesi*, İstanbul: Metis, s. 31.

⁶ Deleuze, G. (2014) *Sinema I: Hareket-İmge* (çev. S. Özdemir), İstanbul: Norgunk, s.105.

⁷ A.g.y

SİNEMANIN DEVRİMCİ ATEŞİ: 50. YILINDA *FIRINLARIN SAATİ*

Şahan Yatarkalkmaz

Dünya genelinde Avrupa'nın ve ideallerinin dokunduğu coğrafyalar için 1968 yılı, diğer şeylerin yanısıra estetik bir rahatsızlığı imliyordu. Bu estetik rahatsızlık aynı zamanda da refah seviyesi en yüksek ülkelerle sömürgelerin, birbirleri arasında çok büyük farklar olan politik hareketlerini birbirine bağlayabilecek özelliklere sahipti. Her şeyden önce estetik değiş-tokuşun mümkün olması söz konusuydu. Bu değiş-tokuşun pratikte nasıl olabileceğine dair fikirler muğlaktı belki; ama kültürel birikimlerin ülkelerarası akışının hızlanması, Avrupa dillerinin hegemonyasının görece pozitif bir sonucu olarak ortak *lingua francaların* ve tercümenin daha ulaşılabilir düşünce ürünleri ortaya çıkarması farklı bir kültürel ekonomi kurdu denilebilir. Uzun vadede bu durumun bir çeşit akademi-kültür ticaretine dönüştüğü sonucu çıkarılabilir. Ancak yine de, estetik tutumlar birbirlerini eşit oranda etkileyebildiler. Dahası, sinema gibi görsel-işitsel dilinin avantajıyla diğer yüksek kültür öğelerine göre çok daha demokratik (ve farklı sebeplerden daha burjuva) bir mecra sunan değerler, farklı coğrafyaların politik hareketlerini birbirleriyle iletişim halinde tutabiliyordu. Hakikat içeren bir eğretileme kullanmak gerekirse, sinema salonları 20. yüzyılın yeni tapınakları olmaya adaydılar. Hatta tek tanrılı dinlerin vaaz ve ayin geleneklerini anımsatan paylaşım biçimleri oluşturmakta da çok atik davranabilen sanatçı, düşünür ve emekçi kitleleri için çekim noktaları oluşturdular. Bu yaklaşımın prototiplerinden birisi Fransız sinematekiydi. Sinematek, '68 Hareketindeki payı sıklıkla dile getirilen bir buluşma noktasıydı.

Ancak bu mekan kullanımının Üçüncü Dünya için anlamı çok farklı olmak zorundaydı. Her şeyden önce Tarih'le başka bir ilişkilene söz konusuyken, hele hele de mekanların görünür/fallik mevcudiyetinin aksine, görünmeyen/kırım

uğramış sömürge mevcudiyetine tekabül eden bir mekan deneyimi düşünülecekti. Bir bakıma hafızayı mekandan almanın başka bir biçimini hayal etmek gerekiyordu. Zira sömürgeci failin özgüvenini yasladığı temel kurgulardan bir tanesi, direniş mekanı bırakmadığı madunun direniş alanı da bulamayacağı varsayımıydı. Çok haksız da değildi. Dolayısıyla, mevcut seçenekleri olan meclislere, ordulara, patronlara, sadece koşullu destek sunan orta sınıf ve akademiye bel bağlamak ile mutlak çaresizlik arasında sıkışan proletaryanın, çözümü acil gözükken bir karar krizine girmesi kaçınılmazdı. Bu krizden de estetik bir üretimle çıkılması şart gözüküyordu. Bu şartı içgüdüsel olarak keşfeden sinema yönetmenleri ağırlıklı olarak *auteur sineması* çizgisine yakındılar ve kurucu figürler dahi bu çizginin potansiyelinin kısıtlı olduğunu düşünüyorlardı. **Fernando Solanas** ve **Octavio Getino**'nun *Üçüncü Sinema Manifestosu*'nda değindikleri üzere, Yeni Dalga'yla özdeşleşen **Jean-Luc Godard** dahi *auteur sinemasını* bir tür kötünün iyisi olarak değerlendirmişti.¹ Öyleyse adına *Üçüncü Sinema* denilecek yapılanmanın sorularını iyi formüle etmesi ve direniş hareketlerine estetik misal sunması asli bir görev olarak düşünülmeliydi. Belki de bu yüzden, devasa bir sorular deryasına dalmaktansa, bize, Türkiye'ye direkt olarak konuşan bir formülasyonla başlamayı tercih ediyorum. En basit haliyle sorum şu: Sinemada, tarihle yüzleşmek adına nasıl bir estetik tutum takınabiliriz?

Tematik bir soru gibi gözükse de, aslında teknik bir soru soruyorum. Türkiye'de sinemayla haşır neşir hemen herkesin deneyimlemiş olduğunu tahmin ettiğim bir tekinsizlik haliyle de hesaplaşmayı umuyorum bu vesileyle. Bu tekinsizlik hali, teknik meselelerden oyunculuklara, ışıktan gayri-insani seslere, kamera hareketlerine, anlatı biçimlerini konuşurken kendini soyuttan somuta rahatça geçiş yapamamaya dair. Gözlemlediğim kadarıyla o büyülü sahnelerin büyüsüz teknik özelliklerini dile getirmek bir çeşit küfür, hatta neredeyse dinden çıkma gibi gelebiliyor sinemaseverlere. En az iki sebebinden bahsedebilirim. Birincisi, en başta değindiğim tapınak-sinema salonu denkliğinin ima ettiği ruhani deneyim kurgusu. İkincisiyse, soyutlamanın eylemsizlikle işbirliği içinde sunduğu melankolik rahatlık. Ne kadar açıklarsam açıklayayım, ne zaman ki kamera hareketlerinin, kameranın filmdeki varlığının, daha doğrusu kameranın kendi bilincinin pratik karşılıklarını konuşmakta daha rahat oluruz, asıl o zaman bu tekinsizliğin adını da koyabiliriz diye düşünüyorum. Kamera derken gerecin kendisinden bahsetmiyorum tabii ki. Yani kadraj ve dekadraj içeren tüm görsel-

işitsel hareketli imge eserleri, mesela animasyonlar, bilgisayar oyunları ve çizgi romanlar da bu meseleye dahil.

Gelgelelim **Solanas** ve **Getino**'nun yazılı manifestolarının görsel eşi ***Fırınların Saati*** (La Hora de Los Hornos, 1968) hem manifestolarında yeryüzüne indirdikleri sinema kuramının tamamlayıcı ögesi, hem de bahsini açtıkları meselelere verilen cevapların halen en güçlü örneklerinden. İki yönetmen filmi kolektif bir gayret sonucunda elde edilen çekimleri toparlayarak oluşturuyorlar. Tamamlandığı 1968 yılının da bence en radikal filmi. Öyle bir yıldan bahsediyoruz ki, **Kubrick 2001: Uzay Macerası** ile, Anderson ***If...*** ile, **Bergman Utanç** ile, **Pasolini Teorema** ile, **Oshima *İpe Asılma*** (Koshikei) ile, **Romero Yaşayan Ölülerin Gecesi** ile gezegende saldırılmadık dogma, alaşağı edilmedik ikiyüzlülük bırakmadılar neredeyse. Neredeyse. 70'lerde kuvvetini gösteren feminist sinema en büyük eksiklikti. Bu ayrıntı ***Fırınların Saati*** için de önemli bence. Sunulan estetiğin erilliği en büyük sıkıntısı olarak değerlendirilmelidir diyebilirim. Yazının konusu bu olmadığı için, sadece kameranın bir "silah" olarak, penetre edici karaktere sahip olması gerektiğine inanıldığını, bunun pratik sonuçlarınınsa kısır(!) kalacağını düşündüğümü söyleyeyim. Mesela **Chantal Akerman** ve **Yasujiro Ozu** ile ***Üçüncü Sinema***'nın birbirlerine nasıl konuştuklarına bakmak lazım.



Estetik Açıklık

Şöyle başlayalım: Tüm gerçek avangart yapıtlar gibi, bu da ilk başta bir film değildi. **Kalman Barsy**, film için yazdığı eleştiride onun daha ziyade bir “politik deneyim” olduğunu söylüyordu mesela.² Filmin dört saati geçen süresince, iki ana bölüm, ikinci bölüm içinde uzun bir alt bölüm (hatta üçüncü kısım diye geçer), kısımlar içinde kısımlar, fragmanlar izleriz. Gerçek bir fraksiyonlar-arası deneyim! Film daha en başta Latin Amerika halklarını birbirine asıl bağlayanın ortak geçmiş, düşman ve olanak olduğunu dile getirir. Polis ve asker saldırılarına maruz kalan işçi sınıfı karşısında golf oynayan, tablolar ve çeşit çeşit yüksek kültür nesnesiyle donatılmış evlerinde rahatça yaşayan burjuvazi resmedilir. Montajdaki Sovyet etkisi çok barizdir zaten. Hızlı kurgu, hipnotize edici görüntüler, aktüel kameranın sokakları, burjuva mahremeni, kapalı kamusal mekanları baş döndürücü bir ritimle takip etmesi, bizleri birbirinden kopuk olduğunu düşüneceğimiz olay ve mefhumları birbirileriyle bağlamaya iter. Zaten Sovyet ajit-prop’larının temel fikri de budur. Ancak **Fırınların Saati** ne tam ajitasyondur, ne tam propaganda.

Öncelikle, Latin Amerika’daki belgesel politik-sinema geleneğinden beslenen bir filmde bahsediyoruz. Politik sinema, doğası gereği birbiriyle anlaşamayan topluluklar veya politik figürler arası iletişimin nasıl mümkün olduğunu inceler. O yüzden Sovyet montajına nazaran daha dramatiktir. Öte yandan **Solanas** ve **Getino** bu montaj estetiğini, seyircinin tartışma alanını kurmak için değerlendirir. Mezbaha sahnesiyle selam çaktıkları **Eisenstein**’in hayal edemeyeceği bir teknik. Önce şok, sonra tartışma. O kadar ki filmi tek başınıza izlerseniz şizofreniye bağlayabiliyorsunuz! Öte yandan bahsettiğim belgesel gelenek, yatay ve dikey hatların kombinasyonlarını içerdiği için **Vertov**’a yakın. Yani kapı önünden, kaldırımdan, pencerelerden, çatılardan, ağaçların, arabaların arkasından yapılmış çekimlerin ritmik kombinasyonları, salt müzikal hissi dolayısıyla bile sizi uyanık tutan bir kuvvete sahip. Bu açıdan da yatay (dramatik) düzlemde kalmayı tercih eden klasik belgeselden de ayrılıyor. Paralel hikayelerin ve şiddetler arası yapısal benzerliklerin görünür kılınabildiği dikeylikler kurabiliyor. Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalgası’nın da sevdiği dengesiz açıları tercih ediyor. Neo-klasik, simetrik görüntülere alan bırakmayan aykırı bir bakış açısından görüyoruz

dünyayı. Bu seçim, sistemin dışında, devrimci mevcudiyetin, başka bir deyişle her şeyin, en önemlisi de Tarih'in mümkün olduğu bir estetik alanı hayal etmeyi mümkün kılıyor.

Seyircinin herhangi bir kültürel sermayeyle değil, çıplak olarak girdiği bir sinemasal alanı düşünebiliyoruz böylelikle. Bunun için seyirciyi adeta terörize eden bir görüntü bombardımanı kullanmak tatlı bir tezat içeriyor. Zira Arjantin'in sömürgeleşme ve bağımsızlık tarihini, ayaklanmaları milatlar olarak belirleyerek yeniden okuyan, seyirciyi durmaksızın bilgilendiren ve merkeze aktörler değil kitleler koyan anlatı, bir yandan da aynı seyirci üzerinde tahakküm kuran bir sürekliliğe yaslanıyor. Henüz video estetiği ve sanatından, dahası dijital görsel kültürden bahsedemeyeceğimiz bir zamanda, seyirciye durdurma tuşuna basma refleksini göstermesini emrediyor! Paradoksa bakar mısınız? Tahakküme karşı çıkmayı tahakküm altında öğreniyorsunuz. **John Carpenter**'ın *Yaşıyorlar* (They Live, 1988) filminde ana karakterin “ideolojik” güneş gözlüklerini zorla taktırmak için arkadaşını dövmesi gibi...



Ki bu “durdurup bir düşün” refleksini gösterebileceğiniz yerler sadece filmi yapanların koyduğu başlıklar ve antraktlar değil. Örneğin **Evita Peron**'un kocası **Juan Peron**'u, binlerce insan önünde övdüğü kısmı izlerken, “Hepimiz onun için

ölümü göze almalıyız,” minvalinde sarfettiği cümleler, **Alan Parker**’ın **Madonna**’lı **Evita**’sıyla (1996) karşılaştırınca nasıl da kan dondurucu olabiliyor. **Solanas** ve **Getino**’nun açık destek verdikleri ve ilerletilmesi gerektiğini düşündükleri Peronizm’in tarihsel ironisini öngördükleri apaçık.

Zira ilk bölümün sonunda, kitlelerin sembolik figürlere dair kutsallaştırıcı eğilimini öyle bir krize sokuyorlar ki, filmi izleyenlerin en çok aklında kalan sahne de burası olsa gerek. Film boyunca devrimci eylemin kristalize figürü olarak resmedilen **Che**’nin cesedini görüyoruz. Gözleri açık. Farklı açılardan, adeta bir ikona gibi çekiliyor. Bir imgenin kendi kendini Kuleşof etkisine maruz bırakabileceğini görüyoruz. Bu da zaten, **Bataille**, **Blanchot** ve **Nancy** gibi düşünürlerin katılacağı üzere, kadavra imgesinde mümkün. Bu düşünürler için kadavra, mutlak imgedir. Hem oradadır, hem değildir. Kendi kendisinin yitip giden zemindir. Ancak **Che**’nin kadavrası, hem davasının sembolü, hem davasının eylemsel sonucu olarak, hem bedenen hem fikir olarak mevcut olduğu için, bu mefhuma sonsuz katman ekliyor. **Che**’yi mecburen bir şehit olarak değil, bir ölü olarak görüyoruz. Öyle derin bir tezat ki, manifestoda bahsi geçen kullanım değerini dahi alaşağı ediyor. **Solanas** ve **Getino**’nun burjuva sinemaya ilk eleştirilerinden biri, onun nedenlerle değil sonuçlarla uğraştığı, tarihi gözardı eden ve onu mistikleştiren bir biçime soktuğu yönünde.³ Hatta bu yüzden bu sinemayı artık-değer sineması olarak değerlendiriyorlar. E ama zaten öyle değil midir? Sinemanın bir davaya faydalı olması gerektiğini düşünmeleri bana o kadar ironik geliyor ki. Durum düşündükleri gibiyse eğer, yapılmasına vesile oldukları filmin, durdurulup tartışılacak bir film olması, aralardaki tartışma alanını filmin artık-değeri olarak düşünmelerini gerektirir. Ancak bu durumda filmin kendisini bir çeşit hammadde olarak düşünmemiz mümkün değil bence. Aksine, hiçbir film bir ürüne denk olamayacağı gibi, en fazla salt artık-değer olarak tartışılabilir. Üretim biçimleri olması, değiş-tokuşa tabi olması bunu değiştirmiyor. Pırlanta ne kadar kullanışlı ise, sinema da o kadar kullanışlı olabilir. Hem hiç, hem çok. Hem nazarı kilitleyen bir burjuva değeri, bir hiç olabilir, hem de görünmez camı kesen bir proletarya değeri olabilir. Demeye çalıştığım şu ki, **Che**’nin ölü bedeninin imgesinde **Solanas** ve **Getino** kendi tasavvurlarının ötesinde bir devrimciliğe soyunuyorlar. Zamanının devrimciliğini bile alaşağı eden türden bir devrimcilik.

Mesela eserde burjuvazinin hayali, Arjantin'in geleceğini, aslında hiç sahip olunmamış parlak bir geçmişe çevirmek olarak karakterize ediliyor. Ne kadar da tanıdık. Ve manifestoda değinildiği üzere sömürülen vatandaşlar sadece pasif ve tüketici konumdalar. Tarih'i görme kapasiteleri gözardı edilerek, sadece tarihin okuyucuları, dinleyicileri veya kulları olma seçeneklerine mecbur bırakılıyorlar.⁴ Buna paralel olarak entelektüel de (dolaysız) düşünceden mahrum bırakılıyor. Olan ki (dolaysız) düşünceye erişimi olursa, bu sefer de bu düşünceyi Fransızca veya İngilizce yapmak zorunda kalabiliyor.⁵ Sürekli dolaylılık, sürekli hesapçılık halleri, altı tekrar tekrar çizildiği üzere, burjuvazinin en büyük tahakküm alanı. Durmaksızın tereddütte bırakıyor devrimciyi. **Barsy**'ye göre *Fırınların Saati*, estetik doyum ve tüketimi seyirci için imkansız kılıyor.⁶ Dolayısıyla *katarsisi* ve özdeşleşmeyi tamamen devre dışı bırakarak (kırarak değil, kaale bile almayarak) bu çıkmazı estetik olarak alaşağı edebiliyor. Yine **Barsy**'nin bahsettiği üzere, yıllar öncesinde *Salvatore Giuliano* (1962) ile benzer estetikleri denemiş **Francesco Rosi**'ye göre Avrupa'nın örnek alabileceği bir "sinematografik değer"e sahip bu film.⁷ Filmin "bilgilendirici gayreti", kültürel hegemonyanın yapılarını alaşağı edip, onun yerine geçebilecek bir estetik açıklık sunabiliyor böylelikle.



İnsanın Kurtuluşu

İkinci bölüm, kurtuluşa ve eyleme çağrıdır. İlk bölümdeki tezlerin devamı niteliğindedir. Hatta en başında tekrar Sovyet kurgusunun çok etkili bir kullanımı karşımıza çıkar. Bir nevi şok-ajitasyonla karşı karşıya kalırız. Ancak bu sefer tanıklıklara ve münazaraya ayrı bir önem verilir. İnsanların kendi aralarındaki tartışmaları dinleyen izleyicilere dönüştürüz. Manifestoda insanın kurtuluşunun evrensel olduğunu okuruz.⁸ Ne güzel bir aksiyomdur. Bu aksiyoma dolaylı iki şerh düşülür ilerleyen sayfalarda. “Evrensel sanat modelleri” kisvesi altında sömürgelerdeki entelektüel sanat girişimlerinin önünü kesmek söz konusu olabilir ve buna dikkat etmek gerekir.⁹ Öte yanda yeni sömürgeci düzen, askerlerin yerine yerli-yerel grev kırıcıları kullanarak ekonomiye ve politikaya hükmederken, kendisini evrensel olarak sunar. Bu durumda asıl evrensel sinema, tam da bu düzenin “asimile edemeyeceği” ve onun “ihtiyaçlarına yabancı” karaktere sahip olursa mümkündür.¹⁰ Bir başka deyişle, **Solanas** ve **Getino** kendileriyle çelişmek pahasına, *Üçüncü Sinema*’nın bu düzen için aşırı, fazlalık, yani kullanım-dışı olduğunu, bir nevi artık olduğunu ifade ederler. Salt artık-değer, artıktır zaten! *Üçüncü Sinema*’nın kuramcılarından **Teshome Gabriel**’in tanımladığı üzere, *Üçüncü Sinema* artığın, fazlalığın sinemasıdır.¹¹

Küba’da **Santiago Alvarez** ve **Tomas Gutierrez Alea**’nın, Şili’de **Patricio Guzman**’ın, Avrupa’daki **Joris Ivens**, **Chris Marker**, **Jean-Luc Godard** gibi figürlerle paylaştıkları tutum da bu fikir üzerinden okunabilir. Nasıl bir tutumdan bahsediyoruz? Öncelikle tarihi elden geçirip başka bir bilinç haline sokan, sonrasında da onu aşarak Tarih’e dönüştüren bir tutum. İki aşaması var. Maruz kalınan ve içinde mesken tutulan, olunan tarihten çıkmayı sağlamak. Sonra da devrimci cemaatin her bir eylem ve düşüncesinin Tarih olduğu deneyime bir çeşit prova alanı sağlamak. Prova alanı, çünkü filmler devrim yapmazlar. Kendi alanları halihazırda devrim alanıdır. Orada prova alabilirsiniz. Filmin her bir öznesi, filmi olduğu kadar yaşamını da biçimlendirme fırsatı bulur (Örneğin **Chris Marker**’in işçilere kendi bakış açılarıyla film yapma fırsatı sunması).

Filmin ilk bölümünde şiddet ve düzen içi (erkek) kardeşliğinin nasıl bir mantık içerdiğini anlatan **Solanas** ve **Getino**, böyle bir modellemeyi kullanıyor. Yazılarını keşfettikçe daha da keyifle okuduğum sinema tarihçisi ve kuramcısı **Nicole Brenez**, analizin modelinin kaynağında Perulu şair ve düşünür **José Carlos**

Mariátegui'nin olduğunu ifade ediyor.¹² İlk bölüm tarihin tahakkümünden çıkmayı sağlarken, ikinci yarısında devrimci pratik prova ediliyor. Bu yüzden ki filmin sinemasal değerini tartışırken **Brenez** ikinci yarıyı bir kenara koyup, ilk yarısının estetik değerine odaklanmayı tercih ediyor mesela.¹³ Bu tavrı çok doğru buluyorum.



Çünkü ikinci kısımda aldığımız tarih dersi, özellikle de 1955-1966 arasının görünmez tarihinin işlendiği alt-başlıkta, ilk kısmın aksiyomatğine bağlanıyor. Film sendikaların -sembolik yada değil- grev kırıclılığını ifşa ediyor ve artık tüm sorumluluğun işçi sınıfının üstünde olduğunu öne sürüyor. Dahası, şiddete şiddetle yanıt vermekte burjuvazinin dikte ettiği tereddüt yok. Ancak bahsi geçen devrimci şiddetten kast edilen filmin kendiliğinden örnek teşkil ettiği üzere, hayatı vazgeçilemez olarak nitelendiren, müdafaacı bir şiddet. En az silahlar kadar düşünceye çağrıyı içeren bir şiddet. Provokasyonu bugün dahi baki bir çağrı bu. Filmin **Fanon**'a da referansla, madunun silahlanması gerektiğini söylemesi, kendi alanını aşıyor. Daha doğrusu, kendi alanından dışarı taşıyor. Bu da onun açıklığıyla tutarlı bir durum. Kişisel yorumum, bir varsayım olarak, yüzlerce yabancı düşmanı, ırkçı ve milliyetçi filmde terörist, suçlu, psikopat, cani denilip yargısız infaz edilen "kötüler" ne kadar kabul edilebilirse, bu da en az o kadar kabul edilebilir olmalı.

Burada kabul etmekten kastım, söz konusu filmlerin söz konusu özelliklerinin seyirci tarafından, seyir keyfini “bozacak” derecede sorgulanmaması. Bu filme bir istisna yapıp, “Ama buradaki gerçek bir çağrı,” diyerek yaklaşmayı doğru bulmuyorum.

Öte yandan tarihsel süreklilik ile tarihsel/devrimci sorumluluk filmin tamamlayıcı gördüğü iki öge olarak dikkat çekiyor. Arjantin’in sömürgeleşme tarihinde filme de adını veren “fırınların saati” deyiminin kaynağı Kübalı 19. yüzyıl devrimcisi **José Martí**’nin de yeri var, Güneydoğu Amerika’nın kurtarıcısı olarak görülen **José de San Martín**’in de. Şaşırtıcı değildir ki kıtanın iki ucunu yüzyıl sonra bağlayan bir başka figür de Küba devriminde yer alan Arjantinli **Ernesto Che Guevara** olmuştur. Bu romantik anlatının süreklilik ilüzyonuyla verdiği “her şey ne kadar da anlamlı” hissi, aslında oldukça da sorunlu. Çünkü bireyle davayı, vatandaşa devleti denk tutarcasına birbirine bağlıyor. Ancak fikirleri ve sembolleri eşlemede sakınca görmüyorum. Hatta tam da sinemada yer tutması gerektiğini düşündüğüm için ikinci bölümdeki tartışma sahnelerindeki yansımalarını çok beğeniyorum. Burada, ilk bölümde neredeyse çarmıha gerilmiş İsa gibi resmedilen **Che**’nin sağladığı denklige politik açıklık getiriyor üst-ses. Çeşitli fraksiyonların temsilcilerini bir araya getiren masa başı tartışmasında Hristiyan ve Marksist devrimcilerin ortak payda bulmalarına vesile oluyor kamera. Geliştirilmesi gereken bir ortak payda fikri. Tanklar, tomalar, silahlar, patronlar, çeteler ve her tür baskı karşısında duran insanları ortak paydada toplamak gibi ilk bakışta ütöpik, ikinci bakışta gerekli bir fikri barındırıyor. Tam da bu “karşısında durma”daki madun dolaysızlığını estetik bir provadan geçiren sinema üretimi, bence **Fırınların Saati**’nin bize ve günümüze konuştuğu yeri teşkil ediyor.

Bir başka tarihsel süreklilik örneğini de işçilerle patronların karşılaşmasında muhteşem bir karşıtlık üzerinden veriyor **Solanas** ve **Getino**. Önce üç sonra dört kişi olan grevci işçilerin karanlık içinde parlayan açık renkli kıyafetleri karşısında, aydınlık yolda koyu renk takımlarıyla duran patron ve iki fikirsiz korumasını izlerken bir **Chaplin** veya **Keaton** filmi izlercesine gülerken bulabiliyorsunuz kendinizi. Unutmayalım ki **Chaplin** ve **Keaton** ezilenlerin ortak paydalarını bulmakta sinemanın ilk ustalarıydılar. Film sadece Sovyet ve belgesel geleneklerini değil, tüm sinema tarihinin kendi dertlerine hitap eden o zamana kadarki tüm örneklerine referansla kuruyor kendisini. Burada yönetmenlerin sinema tarihi etüdü asla göz ardı edilmemeli diye düşünüyorum.



Filmin son bölümünde anıtaştırılmadan (sembolikleştirilmeden de denilebilir) kamera önüne çıkarılan yerliler ve kıyımdan kurtulanlar, manifestonun da sonunda dile getirilen fikre tekabül ediyor fikrimce: “Her birimizin olabilme ihtimali olan yeni bir çeşit insana uygun sinema” yapmak.¹⁴ Kıyımlardan

kurtulanların karşısında, özellikle de burjuva seyircinin tam da bu kıyımlar sayesinde yaşayabildikleri refahın hesabını vermek zorunda hissetmesi kaçınılmaz. Dahası, *Gerilla Sinema* adı da verilen *Üçüncü Sinema*, üretim pratikleri adına bazı temel değişiklikler de öneriyor burada. Mesela *Gerilla Sinemanın* en önemli özelliği, çalışanlar(ı), emekçiler(i) arasında yer değiştirebilirlik öngörüyor. Bir başka deyişle, her bir çalışanın pozisyonu, yeri geldiğinde bir başkası tarafından doldurulabilmeli.¹⁵ Bu tip bir yeni üretim biçimi, aslında dünyayla genel etkileşimimizi derinden sarsacak türden imalarda bulunuyor. Bir ekstra not olarak şunu düşmek isterim: Barcelona futbol kulübünün oyun tarzında bile Katalan devrimciliğinden kalan bu gerilla anlayışının bir yansımasını görebilirsiniz.¹⁶ En başta bahsettiğim ve daha da ayrıntılı konuşulmasının elzem olduğunu düşündüğüm teknik meselelere futbol da dahil, eğitim de, kentsel yaşam da. Tüm estetik varoluşa genişletilmesi ve “her birimizin olabilme ihtimali olan insan” fikrinin bu ışıkta okunması oldukça önemli diyerek bitireyim.

Son olarak, filmi izlemeye kalkmanın ta kendisinin bir politik sorumluluk alma zorunluluğu getirmesi de çarpıcıdır. Çünkü yönetmen adı yerine *Cine Liberacion* adıyla gösterime sokulan *Fırınların Saati*, cunta Arjantin’inde gizlice izlenebiliyordu ancak. Hangi fikirden olursa olsun, izleyiciler zaten daha filmi izlemeye kalktıklarında bile suç işliyor oluyorlardı. Filmin 1969’da Şili’deki bir gösteriminde perdenin üstüne **Frantz Fanon**’dan bir alıntı yazıldığı söylenir: “Tüm seyirciler ya korkaktırlar ya da haindirler.”¹⁷ Bana öyle geliyor ki, tarihle yüzleşmekten anladığımız her ne olursa olsun, bu yüzleşmeyi mümkün kılacak estetik tutum tam da bu pozisyona sokmalıdır. Tahakküm altında tutan düzen tarafından reddi veya kendine mal edilmesi imkansız bir sanat eseri ortaya koymak, onu tüketim alanına asla sokmamak, ve yine de, yine de, göz alıcı olmayı başaracak denli güzel olmak. Ellinci yılında, *Fırınların Saati* tüm bunları halen başarıyor. Bu, film adına iyi, dünyanın halen içinde bulunduğu politik durum adına kötüye işaret olsa gerek.



¹ Solanas, Fernando and Octavio Getino, "Toward a Third Cinema", *Cinéaste* 4:3, Latin American Militant Cinema (Winter 1970-71), Sf. 4

² Bary, Kalman J. "Review: La Hora De Los Hornos by Fernando Solanas, Octavio Getino and Juan Carlos de Sanzo," *Cinéaste* 4:2 (Fall 1970), Sf. 37

³ Solanas and Getino (1970-71), Sf. 1

⁴ *ibid.*, Sf. 4

⁵ *ibid.*, Sf. 2

⁶ Bary (1970), Sf. 37

⁷ *ibid.*

⁸ Solanas and Getino (1970-71), Sf. 2

⁹ *ibid.*, Sf. 5

¹⁰ *ibid.*, Sf. 4

¹¹ Gabriel, Teshome, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, UMI Research Press: New York (1982)

¹² "Light My Fire: The Hour of the Furnaces", bfi.org.uk (17 November 2016 [[link](#)])

¹³ *ibid.*

¹⁴ Solanas and Getino (1970-71), Sf. 10 ve 8

¹⁵ *ibid.*, Sf. 8

¹⁶ Birincisi, her pozisyonda oynayabilen futbolcular sunar. İkincisi, oyuncular pas atacakları zaman, bakmasalar bile, arkadaşlarının pas atılacak yerde olacağına sonsuz güven duyar. İlki gerilla üretim, ikincisi gerilla iletişim fikrini taşır. Kentsel dünyanın klasik endüstriyel iş bölümü ve tekil uzmanlık fikri karşısına koyduğu çok-becerili emekçilerin sanat ve sporda çok daha kuvvetli temsilcilerinin olmamasını beklemek zaten saflık olurdu.

¹⁷ *bkz.*, Magliocco, Ariana N., "Hour of the Furnaces: Beyond Spectatorship", *Kino* 7:1 [[link](#)], Sf. 5

ÖLDÜRME ÜZERİNE BÜYÜK BİR FİLM *KOSHIKEI / DEATH BY HANGING*

Gökhan Erkılıç

İpe Çekilme (Koshikei) sinema tarihinin sıra dışılığı en doğal yönetmeni Nagisa Oshima'nın 1968 yapımı filmi. Filmin bir gazete öyküsünden geliştirilen senaryosu Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki, Michinori Fukao ve Nagisa Oshima tarafından yazılır. Görüntü yönetmenliğini Yasuhiro Yoshioka, müziği Hikaru Hayashi ve kurguyu Sueko Shiraishi üstlenir. Kei Sato (Müdür), Fumio Watanabe (Eğitim Müdürü), Yu do-Yun (R), Mutsuhiro Toura (Doktor), Hosei Komatsu (Anatomist), Akiko Koyama (Kadın), Toshiro Ishido (Rahip), Masao Adachi (Güvenlik Memuru) ve Masao Matsuda (Tanık) oynar.

Japonya Adalet Bakanlığı'nın 1967 yılında yaptığı bir ankete göre, halkın %71'lik kısmı idam cezasının kaldırılmasına karşı iken, %16'sı kaldırılması gerektiği düşüncesinde olup, olasılıkla hemen hiçbir konuda karar veremeyen kararsızların oranı ise %13 olarak saptanır.



İpe Çekilme gerçekleşmeyen bir infaz olayından yola çıkar ve bireylerden yola çıkarak toplumla ve tarihle keyfi acısında saklı bir hesaplaşmaya girişir. Bunu daha ilk sahnelerden başlayarak ve izleyicisine soru üstüne soru sordurarak halka halka genişletir:

Olayın geçtiği hapisanenin infaz binası neden gözden uzak bir köşeye kuruludur?

Tek katlı binanın kurulu olduğu alana geçilen kapının adı neden Cennet Kapısı değil de Cehennem Kapısı'dır?

Bu bağımsız binanın çevresi neden çiçek açmış türlü ağaçla çevrilidir?

Ve neden kanepeleri, masası ve tuvaletiyle orta halli bir büro gibi döşenmiştir?

Budist sunağa sahip olması kimlerin vicdani hesaplaşması içindir?

Birazdan dünyayı terk edecek bir bedene tatlı, meyve, çay ve sigara neden ikram edilir?

Mahkumun gözlerinin bağlanması bakışlarından rahatsız olmamak için midir?

En fazla on beş dakikayı bulan can çekişme süreci mahkum için eziyet değil midir?

Bu süre aşılmış olmasına rağmen sonuç alınamazsa, idam infaz ekibi için mi eziyete dönüşür?

Savcı, doktor ve rahip üçgeninde geçen konuşmalar komitrajik olarak adlandırılabilir mi?

Suçlunun bilincinin açık olması sayesinde suçunu idrak edecek olması, infaza nasıl bir ahlaki anlam katar?

Yeniden asabilmek için mahkumu normale döndürme ve bilincini yeniden kazandırma çabası kutsal üçgenin ayarlarını bozar. Hapishane müdürünün Japon kolonyal döneminin uygulamalarını hikaye ederek sıradanlaştırması insan hayatına nasıl baktığıyla ilgili bir yaklaşım olarak önemlidir. Bir insanın ancak bir kez infaz edilebileceğine ve ölmezse kurtulmuş olduğuna inanmak absürt bir

yaklaşım olmakla birlikte, kökü tarihsiz inançlara kadar iner: Bize rağmen ölmüyorsa Tanrı yaşasın istiyordur! Adalet memurları edebiyat parçalarken, rahip felsefe yaparken, doktora da dalgasını geçmek düşer. Bütün suç ölmeyi beceremeyen mahkumundur! Doktorun sonuçsuz kalan idam sonrasında yaşanan amnezi üzerine bir şey okumadığını söylemesi olayın literatür dışı olma olasılığına göz kırpar.



Mahkum R normal ayarlarına döndürülmelidir ama nasıl? Rahip ruhu öte tarafa gitmiş biri için bu çabanın doğru olmadığını söyler, vaazı kısa keser. İşlediği suçu mahkuma hatırlatmak için yeniden canlandırmaya başvuran ama ortaokul piyesinden bir tık yukarı çıkamayan Eğitim Şefi ya eğitimsizlikten ya da aşırı eğitimden olmalı, sadece vidalarının eksik olduğunu kanıtlamış olur. Doktorun yüzündeki ifadeden, vidalarının sadece eksik değil, kayıp da olduğunu okuruz okumasına, ancak hunisini kaybetmiş olduğunu anlamamız da fazla uzun sürmez. Canlandırılan tecavüz olayında odada bulunan hemen herkes rol alır. Hepsi doyusya çocukluğunu ve yaşanmamışlıklarını yaşar. Sonuçta, dünya tarihinde tecavüz olayına hiç rastlanmadığını düşünmeye başlarız!

Sorular sürer gider:

Suç ruhun eylemiyse ruh yerine bedeni cezalandırmak niye?

Ruhu olmayan biri eğer varlıktan sayılmıyorsa, cezası nasıl uygulanabilir?

R'nin yeniden canlandırmaya ilgi göstermeyerek tepki vermemesi nasıl açıklanabilir?

Nefessiz kalmasının yarattığı kalıcı beyin hasarı?

Geçici bellek kaybı?

Bilinç bozukluğu?

Aptal akıllılığı?

Onun yaptığı diğerlerinin şüphelendiği gibi aptalı oynamaksa, akıllı olduğunu mu yoksa onlardan daha akıllı olduğunu mu düşünmeliyiz?

Eğitim Şefi'nin cinsel arzusunu kaybetmiş olması, ne olduğunu merak eden R'ye tecavüzü anlatırken açığa çıkar. İnfaz ekibinin genç olanlarından yardım istediğinde hepsi bir hevesle ayaklanır ama meseleyi açıklamak içlerindeki tek gence düşer. R'nin söylediklerinden onun bilincine kavuştuğunu sanan Eğitim Şefi sonuçlanmayan infazı yeniden gerçekleştirmeye heveslendiğinde, itirazıyla karşılaştığı Rahip'e zaten kendisine ihtiyaçları olmadığını söyleyerek, siyasetin dine ikircikli ve yararçı yaklaşımını sergiler. Katolik R'nin ikinci infazı için Rahip'ten onay çıkmayınca, sorunun çözümü Budist dualarla uğurlamakta bulunur. Bu işi onaylaması için Tathagata'ya, Nirvana aşamasına ulaşmış yüce Buddha'ya yalvarılır.



Komitrajiğin ikinci perdesi, geçmişini hatırlayarak bilincine yeniden kavuşması için, R'nin kendini oynayan bir oyuncu olarak devreye sokulması üzerinedir. Baba'nın ülkesi Kore'yi terk ederek işçi olarak Japonya'ya gelmesi, sağlık sorunu yaşayan Anne, kirliliğe bulaşmış bir Ağabey, ailenin yoksulluğunun en çok görünür hale geldiği üç kız kardeş ve okul çocuğu R. Japonya'da Koreli olarak yaşamaktan ailenin payına düşenlerin her biri üzerindeki etkisini, ama özellikle de R üzerindeki etkisini anlamaya başlarız.



Japon bayrağı olan bir evde, locadaki büyük Japon bayrağının gölgesi altında oyunu seyreden infaz ekibinin simgesel duruşu toplumsal değerler inşası ve siyasal beyin yıkama üzerine enfes bir göndermede bulunur. Umutsuz, çıkışsız, amaçsız ve muhtaç insanların doğuştan oyuncu olmayı nasıl öğrendiklerini ve milliyetçiliğin neden toplumun hiçleri ve ötekileri eliyle güç kazandığının sadece birkaç sahnede anlatılabileceğini görmek kıymetli bir deneyimdir.

Oyunumuz tecavüz ve cinayet olayının izini kent ve kentin varoşlarında sürerken yeni bir boyut kazanır. Eğitimsiz şefin tatminsiz ruhunun iplerinden kurtulmasıyla, kendimizi hal ve gidişin eksi sıfır noktasında buluruz. Mastürbasyonun tecavüz olaylarının seyrinde oynadığı rol üzerine bilimsel bir çalışma yapmanın zamanı gelmiştir. Çatıdaki cinayet ve tecavüz sahnesinde, eğitimsiz şef canlandırmayı aşar, pratiğe adım atar. Rolünün R'nin elinden çalınmasıyla ilkel arzusunun düzenin doğal ve sanıldığından çok daha yaygın bir sonucu olduğuna yapılan vurgu, suçu ve suçluyu başka yerde aramak gerektiğini gösterir.

Kurbanın açık tabutu üzerinde Japon bayrağının bulunması, tecavüzden alınganlık duyanın kimliğini açığa vurur. Stres bozukluğunun doğurduğu halüsinatif algı katman katman ortaya çıkar ve Şef'in ardından, beklendiği üzere din amcasını da kendine çeker. Rahip, Tanrı'nın şehvet ve hayal gücünü kendine fazlaca dert edindiğini söyleyerek işin içine onu da katar. Aralarına doktorun katılmasıyla zincir beklenen biçimde uzar.

Japonların Uzakdoğu'da estirdiği terörün tescil edilmesi, suçun kaynağında suçun yattığını kanıtlar. Emperyal Japonya'nın işlediği suçlar yanında R'nin işlediği suç hafif kalır. Tartışma alanı giderek insanı insanlıktan çıkaran baskıcı siyasal sistemlerin oynadığı rollere kayar. Dönemin gözde tartışma konularından biri olan, savaşta dışa yönelen gücün barışta içe yönelmesi ve savaş uygulamalarının hep sürdüğü, yargı sınıfı başta olmak üzere devletin baskı aygıtlarının onun köpeği olarak yok edici misyonu üstlendiği konusuna artık çok uzak değildir. Japon infaz ekibi ile R ve ablasının konuşmaları dönüşümlü olarak verilirken, milliyetçi sürüye has olan ile kişisel olan arasındaki kapanmaz boşluk dikkat çekicidir.



Finalde sallanan ip, bize ankete bir cevap vermemiz ama daha da önemlisi, politik düzenin kanatları altına gizlenerek kendini koruma altına alan militarist faşizmin yok etme anlayışı karşısında hayatı savunmanın pratiğine kafa yormamız gerektiğini hatırlatır.

.....

İpe Çekilme filmi **Oshima**'nın biçimsel denemelerinin öne çıkan örneklerinden biri ve **Kafka** dünyasının tematik alanına girmesinin de ötesinde bu yakınlığı görsel atmosferi üzerinden de düşündürülen bir yapım. Buna hemen her açıdan karşıt uçlarda gezinen tartışma alanları doğuran bir öykü de eklenince, ortaya çıkan metin **Oshima**'nın *Suç ve Ceza*'sı oluyor.

Düşlerden düşlemlere, düşlemlerden gerçeğe uzanarak girift bir yapı kuran metinde, tecavüz ve cinayet suçundan yargılanan, infaz sürecinde ulusal kimliğini keşfeden ve zamanında açıklayamadığı bazı olayların ardında ötekileştirilmiş olmasının yattığını kavrayan Kore asıllı Japon gencin öyküsü ile Japon çoğunluğun Koreli azınlığa karşı uyguladığı ayrımcı politikaların, milliyetçi baskının ve geçmişte işlenmiş savaş suçlarının öyküsü yaman bir paradoksal çatışmaya girişir.

R'nin bellek ve bilinç kaybı, çevresindekilerin üzerini çizdikleri geçmişlerini (suç dolu geçmişleri, savaş suçu işlemeleri, cinsel açlık ve yetersizlikleri, küçük çıkarları için korunmasız insanları hor görmeleri, işlenen suçların ardında yatan milliyetçi ve militarist ideolojiye çanak tutmaları) belleklerine geri yüklemelerine neden olurken, bilinç düzeylerinin acınacak halde olduğunu açığa çıkarır. R'nin geri yüklenen belleği ise karşıt yönde yol alır: R'nin sembolik ablasının rolü, Koreli kimliğinin Japon topraklarında ne ifade ettiğini R'ye kavratmaya yöneliktir. Bu aydınlanma süreci ile R, karşılaştıkları sosyal ve ekonomik zorluklar üzerinden Japonya'daki Koreli azınlığın sembolü haline gelir.

Filmin girift karakteri, görselliği ile esinlediği hava arasındaki karşıt gelgitlerde de görülür: İnfaz alanı gerçeklik algısı yaratmak yerine neredeyse gerçeküstü bir hava esinler. Kapalı mekanın taşınması gereken klostrufobik iticiliğin, dış çekimlerde yerini ferahlığa bırakmasını boşuna bekleriz; hatta daha karamsar bir ruh haline sürüklendiğimizi hissederiz. Siyah-beyaz filmin ara tonları, Japon bayrağının bildik kırmızı güneşini siyah olarak gösterirken, ulusal tarihin karalığının vurgusu güçlü bir gönderme olarak belirir.

Bazı eylemlerin farklı açılardan kaydedilerek art arda verilmesi farklı algı ve arzulara karşılık gelen veya bağlacıdır ki iç çatışmaların varlığına işaret eder. Eylemlerin bazıları da sona ermeden kesilir ki anlatının kesintiye uğraması, seyircinin kendini mekanın içindeymiş gibi hissetmesine neden olur. Buna karakterlerin kameraya doğru konuştuğu sahneleri de eklerseniz artık klasik bir seyirci yerine konulmadığınız açıktır. El yazısı kullanılan ara başlıklar sekansları ayırmakta kullanılsa da karakterlerin dönüşüm evrelerini açıklar. Filmin en dikkat

çekici sorunu, her türden açıklama ve şüpheyi geçersiz kılacak çerçeveleneleri: Sınırlı mekanın çözümsüz bıraktığı, doğal akışı yakalama tercihine kurban giden sorunlu ölçekler bazı sahnelerde rahatsız edicidir.

Oshima, Kinema Jumbo En İyi Senaryo Ödülü'nü kazanan ve aynı yayın tarafından 1968 yılının en iyi filmleri arasında gösterilen *İpe Çekilme*'nin kahramanına anayurdu Kore'den bir şairin, **Yu Chi-hwan**'ın (1908-1967) dizeleriyle seslenerek yalnız olmadığını söylemekten geri durmaz:

Kaçak Kabil gibi, tükenmedi üzüntüsü sonsuza kadar

Çekecekti tüm sıkıntıları, ondan bir canavar yaratsalar bile.

KUYU

İlker Mutlu

Kadın kısmı erkeğin aşık kemiğinden yaratılmıştır. Cenab-ı Mevlam neden erkeği önceden yaratmış da, kadın kısmını neden sonradan erkeğin küçücük bir kemiğinden yaratmıştır? Hak Teala hazretleri düşünmeden mi yapmış bu işi ha? Söyle. Tövbe tövbe... Düşünmez olur mu? Yaratana kurban olayım. Onun her işinde bir hikmet vardır. Kadın kısmı erkeğinin arkasından gitsin diye yapmış bu işi. Onun için kadın kısmı erkek kısmının sözünden hiç çıkmayacak.

Metin Erksan, Türk Sinemasının öncü yönetmenlerinden biridir ve yaptığı az sayıda, ama çoğu özgün işlerle sinema tarihimize iz bırakmıştır. Filmografisi iki bölüm halinde incelenebilir: yüksek sanatlı işler ve piyasa işleri. Birinci gruptaki çalışmaları çoğunluğu teşkil ettiğinden diğer, ticari işleri görmezden gelinebilir. Gerçekten de bugün bu filmleri neredeyse hiç hatırlanmaz. Ama *Sevmek Zamanı* (1965), *Gecelerin Ötesi* (1960), *Suçlular Aramızda* (1964), *Susuz Yaz* (1963), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1962), hatta TRT için yaptığı işler (1975) asla unutulmayacaktır.¹ Aykırı, sürekli sansürle boğuşan, bazı filmleri gösterime bile giremeyen (*Sevmek Zamanı* bunun en ünlü örneğidir), kendine özgü bir yönetmendi. İlk filmi *Karanlık Dünya, Aşık Veysel'in Hayatı*'nda (1953) **Aşık Veysel**'i kendi sıradan yaşamı içinde, bir belgesel gibi görüntüledi (ki daha bu ilk filmiyle de sansürle tanıştı). '60 ihtilali öncesinde çektiği *Gecelerin Ötesi*'nde Menderes hükümetinin "Her mahallede bir milyoner yaratmak" ideolojisini yerden yere vurdu; *Susuz Yaz*'la, *Yılanların Öcü*'yle gerçekçi köy dramları yarattı, *Şeytan*'ın (*Exorcist*, William Friedkin, 1973) yerli versiyonunu (1974) yapmaya cüret etti ve *Kadın Hamlet*'i (1976) çekti! Son sinema filmi *Sensiz Yaşayamam*

(1977) sonrasında bile sürekli projeler üretti. Çekime hazır halde geriye bıraktığı çok sayıda senaryodan birinin Haçlı Seferleri ile ilgili olduğu, bir diğeri de Hicaz Demiryolu'nun yapım sürecini anlattığı söylenir!



Bu ayrıksı filmografinin nadide örneklerinden biri olan *Kuyu* (1968), *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* ile birlikte sinemamızın ilk üçlemesini oluşturan serinin sonuncusu ve en az bilinenidir. Bu toplamı, “mülkiyet üçlemesi” şeklinde adlandırabiliriz. Gerçekten de *Yılanların Öcü* toprağın, *Susuz Yaz* suyun ve *Kuyu* da kadın bedeninin mülkiyetini ele almakta ve bu konuları en vurucu şekilde işlemektedir. Öyle ki, *Susuz Yaz*'ın çekilmesi ve yurt dışındaki umulmadık (belki de planlı?) başarısı, sonrasında su mülkiyeti üzerinde düzenlemeler yapılmasına ön ayak olmuştur.

Yeşilçam'da köy dramları genellikle ağanın fakir bir kıza ya da fakir bir gencin ağanın kızına vurulmasını konu edinir. Bütün çatışma da bu minvalde şekillenir. **Metin Erksan**'ın köy filmleriyle bu durum değişmiş, bu filmlere katı gerçekçilik gelmiştir. Bunda elbette ki köy enstitülü yazarlarımızın edebiyatta başlattığı gerçekçi köy hikayeleri ekolü etkindir. Keza *Susuz Yaz* ve *Yılanların Öcü*, roman uyarlamalarıdır (ilki **Necati Cumalı**'dan, ikincisi **Fakir Baykurt**'tan). *Kuyu*'da ise bunlardan farklı olarak, bir gazete haberinden yola çıkılmıştır:

Kuyu'da bir gazete haberinden yararlandım. Bir adam, bir kadını beş kere dağa kaçırmış. Hapse giriyor, çıkıyor gene kaçırıyor. Bir tutku. Beşincide

dağlarda gezerken bir kuyuya geliyorlar, adam kuyuya iniyor, kadın da üstünü taşla örtüyor. Hatta kadını hapiste ziyarete de gidecektim, ama olmadı.²

Aslında bizler millet olarak bu haberlere yabancı değiliz. Kaçırarak evlenmenin yaygın olduğu Anadolu'da bunun bir ileri adımıyla karşılaşmak şaşırtıcı olmasa gerek. Ancak film, bu mülkiyeti inanılmaz bir tutku ve zorbalıkla elde etmeye çalışan adamı, bu derecede itici bir tiplmeyi, hem de başrole sinemamıza ilk defa getirmekte ve cesur bir kararla bu karakterde sinemamızın en başarılı kötü adamlarından birini, **Hayati Hamzaoğlu**'nu koymaktadır.

Erksan, o dönemde prodüktörlerin korktuğu bir yönetmendir. Mükemmelliyetçi yapısıyla vizörden saatlerce açığı arayarak ekibini bezdirir ve kaçırtır, çekim takviminin hep belirsiz bir tarihe uzamasına neden olur. Onun kafasınca film, bittiği zaman biter. Film tamamlandığında dahi, onun arayışı sürmektedir belki! O yıllarda şöyle bir işleyiş var; Anadolu'daki ana işletmelerden gelen talebe göre yapımcılar belli oyuncularla, konusuna kadar belli filmler yapıyorlar. Örneğin yapımcıya bu doğrultuda 10 film sipariş ediliyor. Sözleşmeye yapımcı "Bir film de kendisine" başlığı altında bir madde sıkıştırıyor ve Yeşilçam döneminin sanatsal içerikli filmleri de bu kaçamak maddeler sayesinde ortaya çıkıyorlar. **Kuyu** da bu filmlerden biri olmalı. Ama bu bilginin haricinde **Kuyu**'nun asıl önemi, sinemamızın en büyük stüdyolarından birini işleten **Necip Sarıcioğlu**'nun da yapımcılığa atıldığı ilk film olması (**Sarıcioğlu**, 1968-1997 arasında altı filme yapımcı oldu). **Erksan** elbette cesur bir yönetmen. Kendisi gibi deli cesaretine sahip olup da o kadar işinin arasında yapımcılığa soyunmaya ikna ettiği **Necip Sarıcioğlu**'nun da desteğiyle bu "olur gibi değil" projeye başlıyor.

Kuyu hala güncelliğini koruyan bir konuya sahiptir. Bugün Türkiye'de kadına yönelik her türlü şiddet, ama özellikle ölümle sonuçlanan şiddet temel sorunlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar, yaşı, milliyeti, sosyal konumu fark etmeksizin cinsel saldırıya uğrayabilmektedir. Film öncelikle bu konuda bir okuma yapmaya izin vermektedir.³

Filmin ilk karesinde bir kuyunun içeriden görüntüsünün üzerine Kuran'dan bir ayet yazılıdır: "Kadınlarınıza iyilikle davranın." Jenerik bu kuyu görüntüsünün üzerinden akıp giderken çıkan bir isim hemen dikkatimizi çeker: Müzik: **Orhan Gencebay**! Aslında bu durum bizim için şaşırtıcı olmamalıdır. Çünkü o tarihlerde artık tanınmış bir bağlama virtüözü olan **Gencebay**, daha önce başka klasiklere de

film müziği yapmış, hatta o filmlerdeki türküleri seslendirmiştir (*Ana* [Akad, 1967], *Kızılmak Karakoyun* [Akad, 1967]).

Film,

kuyunun içinden çekilmiş görüntüyle kadınlığa ve dişiliğe gönderme yaparak başlar. Kuyunun dar, karanlık ve ıslak iç çeperi kadın cinsel organını çağrıştırır. Anlarınız ki bir kadın hikayesi beklemektedir bizi. Sinemada, bir delik her zaman dramatiktir, der **Bonitzer** (2011 [*Kör Alan ve Dekadrajlar*, Metis], s. 34). Bir kuyudan anahtar deliğine, kurbanın içine atıldığı asansör boşluğundan açık bir cinsel organa kadar her delik dramatik bir etki yaratır sinemada ona göre. **Erksan**'ın filminde de kuyu filme adını verir. Görselliği kadınla bağ kurmamızı kolaylaştırır. Ama tekinsiz bir görüntüdür bu. Zaten *Kuyu* da iç ferahlatan bir film değildir. Başından sonuna kadar izleyicisini huzursuz eder.⁴

Yine sinemamızın genel geçer kurallarına aykırı bir şekilde, konuya ortadan giriverir yönetmen. Verdiği hadis, anlatacağı şey için çoktan girizgah yapmıştır ve bu girişin öncesindeki detaylar, asıl anlatılmak istenenin önünde birer engeldir sadece. Nehirde yıkanmakta olan Fatma'yı (gencecik **Nil Göncü**) ağaçların arasından gizlice izleyen Osman'ı (sinsi **Hayati Hamzaoğlu**) görürüz ve onu fark edince bir çalının ardına saklanan kıza adamın ilk sözü "*Kendiliğinden gelmezsen, ölünü sürüp götürürüm. Kimse elimden alamaz seni,*" olur. Kaçmaya çalışan Fatma'ya bir tarlanın ortasında yetişir Osman ve onu devirip tabancayı boynuna dayar: "*Bugünü başka günler gibi belleme. Bugün senin ölüm günün.*" Beline bağladığı iple kızı dağ taş peşinde sürükler.

Bir sonraki sahnede kızın annesi Hatçe (muhteşem **Aliye Rona**), aşağı evdeki komşusu olan Osman'ın annesine ve dolayısıyla da Osman'a lanetler yağdırmaktadır. Nihayet oraya varan kolluk kuvvetinin başındaki çavuştan kızını bulmasını, Osman'ı da yüzüne tükürebilmesi için karşısına getirmesini ister. Osman, uzun bir yolculuk sonrası nihayet aradığı noktayı bulduğuna karar verir ve kızı bir dala bağlayarak ondan, sabaha kadar düşünüp gönlüyle rıza göstermesini ister. Ama aksi olması da umurunda değildir. Gözü tutkusundan başka bir şey görmemektedir. "*İstesen de deme! Ama mecbursun evet demeye. Zira yarın sabah seninle burada muhakkak gerdeğe gireceğiz!*" Sabaha doğru ipinden bir köz parçasıyla kurtulup kaçmaya çalışırken Osman'a yakalanır Fatma ve o anda bile Osman'ı reddeder. Osman'ın başka seçeneği kalmamıştır; kıza zorla sahip olur ve bir sonraki sahnede de nehrin gürül gürül akan suyunda yıkanarak boy abdesti alır (günahlarından arınır!). Hem de karşısında kıyıda oturup, nefretle kendisine bakan

Fatma'ya da pişkinlikle ve doğal bir şeymiş gibi aynı şeyi yapmasını önererek: “İş isten geçti artık!”

Filmin başındaki ve bu sahnedeki iki nehirden yıkanma sekansı, filmin iki ana karakterini keskin çizgilerle birbirinden ayıran, iyi düşünülmüş iki sahnedir. Birincisinde doğayla bütünleşen kadın en saf haliyle verilirken, ikinci sahnede erkek hayata bakışındaki bütün sahteliği izleyiciye yansıtır. Filmin 18. dakikasına değin gerçekleşen olaylar dizisinde değişen kadındır, erkekse baştaki motivasyonunu korumaktadır: Kızı zorla elde etmek ve öyle ya da böyle bu mülkiyeti elinde tutmak. Neticede Osman Fatma'yı zorla suya sokmayı başarır.

Osman'ın, gözü nemli ama mağrur olarak yerde yatan Fatma'nın etrafında dolandığı sahne, filmin en vurucu planlarını barındırır. Bu sahnede Osman'ı Fatma'nın gözünden takip ederiz ve Osman yine toplumun özellikle erkek kesiminin din üzerinden yaptığı (aslında çoğunlukla bilmeden, cehaletle, gerçekten inanarak yaptığı) şekilde, hakikat bildiği hurafeler üzerinden haklılığını savunur: “Onun her işinde bir hikmet vardır. Kadın kısmı erkeğinin arkasından gitsin diye yapmış bu işi. Onun için kadın kısmı erkek kısmının sözünden hiç çıkmayacak.”

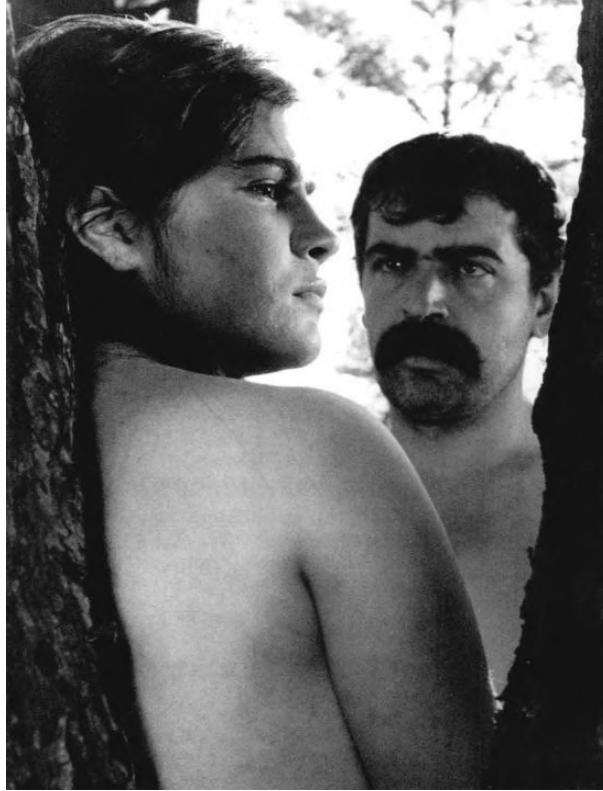
Nihayet kolluk kuvveti onları kısıtır ve Osman'ı tutuklar. Osman'ın ilk tutuklanması da değildir bu. Hepsi bu kıza olan delice tutkusu yüzündendir. Hep reddedilmiştir. Nihayet zorla da olsa muradına ermiş, ama yine hapishanenin yolunu tutmuştur. O içeriye düşerken, Fatma da evine döner. Başta olanları unutamayacak gibidir, ama hayat devam etmektedir ve birkaç vurucu planda Fatma'nın edilgen halden etken, hayata dönen haline geçişini görürüz.

Yine de Fatma için kurtuluş zordur. Dedikodular ayyuka çıkmıştır ve köyün delikanlıları da onun peşine düşmüştür. Ama Fatma'nın asıl kadersizliği burada başlar ve bu defa da anası, onu dedikodu derdinden kurtarmanın yolunu, kızını sevmediği bir adama vermekte bulmuştur: “Hiç değilse malı mülkü var.” Bu konuşmanın geçtiği değirmendeki pervanelerin dönüşü, değirmen taşının buğdayı öğütüşü ve nihayet unun hazneye akışı, Fatma'nın dertlerinin de öğütülüşünü simgeler gibidir.

Osman'ın tutuklanması Fatma için bir kurtuluş değildir yani. Neticede cezasını tamamlayan Osman da içeriden çıkıp köye döner. Fatma onun köyün dar sokaklarından geçişini tedirginlikle izler. Osman'ın annesi, Hatçe Kadın'a kızını oğluna vermesi için yalvarır. Ama Hatçe Kadın yaptıklarından dolayı öfkeliydi Osman'a ve annesini azarlayarak tersler. Annesinin geri gönderilmesini kendine

yediremeyen Osman, yeni bir silah edinin tarlanın kenarında gölgelikte uyuyan Fatma'nın başına çöker yine ve evet demeye zorlar onu. Kızın çıplığına koşan anne ve babasına da silah çeker ve onları da ölümlle tehdit eder.

Yine yollardadırlar ve Fatma yine bir ipile Osman'a bağlıdır. Filmin tümüne yayılan bu dere tepe düz gitme sahneleri, aynı bu tabir gibi, filmin gerçekçi atmosferi içinde masalsi sekanslar yaratırlar: "Bu görüntüler sanki başka bir evrenden, en iyi olasılık, bir masal diyarından gelmemiş gibi durur."⁵ Gerçekten de bu sahnelere eşlik eden orman kuşlarının sesleri, her an bir ağacın ardından bir peri çıkıverecekmiş ve kızı kurtarıverecekmiş izlenimi verir. Öte yandan bu geçilen yerler o denli ıssızdır ki, bu sahnelere ister istemez tekinsizlik hakim olur. Anne, kızının kaçırıldığı güneşliğin altında yine Osman'a beddualar ederken, kolluk gücü bir defa daha Osman'ın ardına düşer.



Yine **Erksan**'a özgü, yukarıda anlattığım, Fatma'nın gözünden verilen benzeri bir başka tutku sahnesinde bir kere daha zorla sahip olduğu kızı bu defa çırılçıplak bir ağaca bağlamıştır Osman. Hala tek amacı kıza zorla "He!" dedirtmektir. Fatma'nın her şeye rağmen buna niyeti hiç yoktur. "Nasıl olsa avradım oldun. Bıkmadın mı bu dağlarda gezmekten? Kaçırılan kızı kimse almaz." Fatma, Osman

uykudayken bu defa kaçmayı başarır ve şans eseri jandarmalara ulaşır. Evine varıp normal hayatına döndükten kısa süre sonra eve jandarmaların Osman'ı tuttukları haberi gelir.

Hatçe Kadın nihayet Fatma'yı istemediği talibiyle evliliğe ikna eder. Ama bu defa da düğününden kaçır Fatma. Yine o tekinsiz, ıssız, masalsi ormandır kaçtığı, bu defa bir başına. Kızın kaçıışı ile annesi de babası da yıkılır. Üstelik damat adayının da hakaretlerine maruz kalırlar. Kız, kendini asmak için ormanda hazırlık yapar.⁶ Tam kendini boşluğa bırakmışken imdadına bir yabancı yetişir ve tüm çırpınmalarına karşın kızı kurtarır: “Allah'ın verdiği canı sen alamazsın.” Yine dini bir argümanla kızın bir özgürlüğü elinden alınmaktadır: bilerek ölme özgürlüğü.



Bu defaki eli yüzü düzgün, yakışıklı bir adamdır (**Demir Karahan**), ama Fatma tüm erkeklerden nefret eder hale gelmiştir. Adam onu intihar fikrinden caydırmaya çalışır, iyi niyetlidir. İdamlık bir kanun kaçağıdır oysa! Nihayet güvenini kazanan adama açık yüreklilikle başından geçenleri anlatır Fatma. Bu defa bir iple bağlı olmadığı yeni bir adamın ardına düşer ve yine o masalsi “dere, tepe düz gidilen” yolculuklar başlar. Jandarmayla birlikte Fatma'nın izini sürmeye başlayan yeni damat, onunla birlikte bir başkasının da gitmekte olduğu açığa çıkınca deliye döner ve etrafındakileri şahit tutarak Fatma'yı boşadığını söyler: “Ama kabahat bende. Köpeğin kokladığı eti ben yemek istedim, ben!”

Anası Osman'ı hapiste ziyaret ederek olan bitenden onu haberdar eder. Bu haberler adamı deliye döndürür. “Vaz geç oğul. Bütün gençliğin damlarda geçti.”

Ama anasının yalvarmaları da Osman'ı içine düştüğü deli işi tutkudan döndüremeyecektir.

Kaçak idamlıkla Fatma'yı gören bir çoban, onları jandarmaya ihbar eder. Bu geçen sürede İdamlık ve Fatma çoktan yakınlaşmış ve iki aşık haline gelmişlerdir. Nihayet jandarma ikiliyi bir yerde kıştırır ve karşı koyan İdamlık'ı vurur. Kız feryat figan koşup ona sarılır, ama artık geçtir. Eve döndüğünde bu defa ailesi de ona yüz çevirecektir. Annesi hakaretler ederek kovar onu. Fatma çareyi oturak alemlerinde sakilik yapmakta bulur. İçeriden çıkan Osman, Fatma'yı boşayan damadı tekme tokat döverken, kızın alemlere düşmesine onun sebep olduğunu haykırır müthiş bir aymazlıkla. Bütün bu olayları başlatanın kendisi olduğunu düşünmez bile. Hatta bu defa oturak alemini basarak kızı kaçıırır ve ormanda tekrar sahip olur ona. *“Kahpe de olsan seninle evleneceğim. Bu sefer bizi ölüm ayırır. Aklına koy bunu.”*

Yine sonsuzmuş gibi görünen masalsı bir yolculuk ve nihayet susuzluklarını dindirebilecekleri bir kuyuya varış. “Filme adını veren ve [kadın] cinsel organını çağrıştıran kuyu, o tekinsiz delik Osman'ın mezarı olur.”⁷ Ancak Fatma'nın artık kurtuluşu bulduğunu düşündüğümüz anda film bize tersini gösterir ve bu halin bile bir çıkmaz olduğunu anlatır. Fatma, kuyuyu tıkayan, kendi eseri taş öbeğinin üzerine çıkararak intihar edecektir. Aslında bir yandan da kendi ölümüne hazırlanmıştır. Kadının kurtuluş anından sonra bile ölümü seçmesi, Anadolu'ya has bir gerçeklik. Gelenekten gelen bazı ahlak kurallarının tecavüze uğrayan kadını ömür boyu kirlenmiş görmesi, onun toplum içinde yaşamaya devam etmesine izin vermemektedir.⁸

Hayati Hamzaoğlu bu filmde sonra bir daha başrol oynayamadı ama bu filmdeki rolüyle de akıllara kazınmayı başardı. Gerçekten de kendini bilmez, tutkusundan aklını şaşmış Osman rolü için yerinde bir seçim. Keza sinema kariyeri, ne yazık ki, çok erken biten **Nil Göncü** de öyle. **Göncü** bu film çekildikten kısa süre sonra, daha yirmi dört yaşındayken bağırsak düğümlenmesiyle hayatını yitirdi.

Erksan'ın söyleşilerinde de itiraf ettiği üzere, **Susuz Yaz** sonrası uzun bir işsizlik dönemi var. Bu dönemde yapmayı düşündüğü filmleri kendi finanse etmek durumunda kalmış. Bu ona birtakım özgürlükler tanımış olmalı, ama **Susuz Yaz** gibi uluslararası başarıyı yakalamış bir film sonrasında böyle bir yönetmenin yalnız bırakılmış olması ilginç. “En ufak bir ticari film teklifi dahi gelmedi. Teklif olmadığı için kendi paramla **Sevmek Zamanı**'nı yaptım. Yine teklif olmayınca o zaman **Kuyu**'yu çektim.”⁹

Kuyu, 1969'daki 1. Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Yardımcı Erkek ve Kadın Oyuncu, Yönetmen, Film ve Stüdyo Çalışması ödüllerini alır. **Ali Uğur** ve **Mengü Yeğin**'in görüntüleri birinci sınıftır. Filmin iki görüntü yönetmeni olmasına **Erksan**'ın bezdirici tutumunun neden olduğu söylenir!

Kuyu, bugün bile bizde geçerli olan erkeğin kadına karşı tutumu meselesi nedeniyle güncelliğini koruyan, pek çok kalıbı döneminde yıkmış bir film. Kesinlikle görmek lazım. Filmin iyi bir kopyasına internet üzerinden erişmek mümkün.

¹ **Sait Faik Abasıyanık**'ın *Müthiş Bir Tren*, **Kenan Hulusi**'nin *Sazlık*, **Samet Ağaoğlu**'nun *Bir İntihar*, **Ahmet Hamdi Tanpınar**'ın *Geçmiş Zaman Elbiseleri* ve son olarak **Sabahattin Ali**'nin *Hanende Melek* öykülerini uyarlamıştır. Bu arada **Erksan** ilk önce altı hikaye uyarlamayı önermiştir ama **Orhan Kemal**'in *Uyku* öyküsü, komünizm propagandası yaptığı gerekçesi ile TRT tarafından reddedilmiştir.

² Metin Erksan, "Türkiye'de Entelijansiya Yok", *Ve Sinema*, Sayı 1, Aralık 1985. Söyleşi: Hüseyin Sönmez, Serhat Öztürk.

³ *Bkz.* Doç. Dr. N. Aysun Akıncı Yüksel, "Metin Erksan'ın Kuyu Filminin Mitolojiye Dayalı Bir Perspektiften Çözümlemesi", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt ve Sayı: 16 (4), 2016. [[link](#)]

⁴ A.g.e., s. 131.

⁵ A.g.e., s. 133.

⁶ "Fatma boyun eğmeye zorlandığı durumlara yalnızca içgüdüsel olarak doğası gereği karşı çıkar. Onu defalarca kaçırıp, iple bağlayıp dağlarda sürükleyen, tecavüz eden, defalarca onurunu kırarak durumlara sokan, öldürmekle tehdit eden, boğmaya kalkan Osman'a yıkılmaz bir inatla karşı koymaya devam eder. Diğer, zorla evlendirilmek istendiği (aynı zamanda satıldığı) adamı istemediği için düğünden kaçır. Hiçbir suçu olmamasına rağmen, hayatının geçtiği çevrede artık yaşama olanağı bulamayacağını düşünerek kendini öldürmeye kalkar." Murat Kirişçi, "Kuyu'daki Kadın", *otekisinema.com*, 20 Haziran 2016. [[link](#)]

⁷ Akıncı Yüksel, 2016, s. 134.

⁸ Kirişçi, 20 Haziran 2016.

⁹ Erksan, 1985.

KİL ANİMASYONUN İLK ÖRNEKLERİ

Nurten Bayraktar

1890 yılında İngiltere’de **William Harbutt**, sert yapılı İtalyan *plastiline* alternatif olarak, kurumayan, yumuşak ve esnek bir malzeme olan *plastisini* üretti. Aslında **Harbutt**’un amacı güzel sanatlar okullarında öğrencilerin yanlış kullanımlarının sonucunda kalıcı hasara uğramayan bir malzeme yaratmaktı. Oyularak işlenen plastilinle yapılan şekilleri değiştirmek oldukça zor, eski hallerine döndürmek ise neredeyse olanaksızdı. Kil animasyonda materyaller haftalarca kullanıldığı için plastisin büyük bir kolaylık demektir ve sonucunda da 20. yüzyılın başlarında plastisin, kil animasyonun temel malzemesi haline geldi.

HARBUTT'S PLASTICINE.
A NEW MODELLING MATERIAL.
CLEAN, HARMLESS, AND EVER PLASTIC.



PLASTICINE is the most perfect material extant for the professional sculptor, and suitable for use in the drawing-room by the amateur, and invaluable in schools for the BLIND. Plasticine has received the highest approval of experts in art and education, and been hailed with delight by children and the general public as a new diversion and means of amusement. Specimen pound box, post free, 1/7.

Special quotation for bulk. Complete box, with Plasticine in four colours, tools, requisites, and instructions, 2/6; post free, 2/10. A capital present for any child either "Bright or Backward."

W. HARBUTT, A.R.C.A., BATH.

1889’da basılmış plastisin reklamı

Kaynak: *Peter Harrington Rare Books* [\[link\]](#)

Harbutt, 1897'de plastisin kullanımına rehber niteliğindeki kitabını yayınladı. Okullarda sıradan kilin yerine plastisin kullanımını öneren bu kitap, modelleme ve çizim gibi alanlarda daha hızlı ve sistematik eğitimi amaçlıyordu. **Harbutt**, adına "plastik yöntem" dediği bir sistem geliştirdi: kalem ve kağıt yerine plastisin bir tabakaya kesici bir alet ile şekil verme. Plastik yöntemi örneklendirme amacıyla yöntemin tabakalar üzerinde adım adım ilerleyişini fotoğrafladı. Minik bir kil topu gibi başlayıp aşama aşama anlamlı biçimlere ulaşan bir üretimin fotoğraflanabilir olması, plastisin ile betimleme yapabilmeye olanak sağladı. Bir de bu şeklin dışarıdan müdahale edilmedikçe bozulmaması -yani fotoğraflama süresinin serbestliği- animasyon için biçilmiş kaftandı.

Harbutt'un kitabı kili canlandırmak için gereken teknikleri sunmuş oldu. Kil animasyonun gelişmesinde plastisin'in gerekliliği açıkça görülse de **Harbutt**'un tekniğinin ne kadar işe yaradığı belli değildir. İlk kil animasyon filmi olan *A Sculptor's Welsh Rarebit Dream*, **Harbutt**'un kitabından on bir yıl sonra 1908'de Edison yapım şirketi tarafından Amerika'da yapıldı. İlk İngiliz kil animasyon filmi ise 1911'de **Walter R. Booth** tarafından yönetilen *Animated Putty*'di. 1912'de de iki film daha yapıldı. Daha sonra 1981'e kadar İngiltere'de kil animasyon filmi yapılmadı. Görünen o ki **Harbutt**'un tekniği yönetmenler tarafından kullanılmadı. Ancak 1902-10 yılları arasında en azından dört tane kil animasyon filmi yapıldı ve kil animasyon, ilk dönem *trick* filmleri¹ için bir yöntem haline geldi.

Bugün stop-motion animasyonun bir türü olarak incelenen kil animasyon, hamur animasyon ya da plastisin animasyon olarak da bilinir. Film için tasarlanan karakter ya da nesnelere armatür adı verilen bir iskelet üzerine hamurun şekillendirilmesiyle yapılır. İstenilen şekle, renge ve ifadeye ulaşan heykel fotoğraflanır. Yumuşak yapısı sayesinde plastisin, bir sonraki kare için şekillendirilir: Kol hafifçe indirilir, gülümseyen ağız büzülür ya da gözler kapanır... Nihayetinde tüm fotoğraflar hızlı bir şekilde akar ve film oluşur. Ufak farklılıkların gizlendiği bu kareler hızla gösterildiğinde izleyicide hareket algısı yaratır.

¹ *Trick* filmleri sinemanın ilk 10-15 yılında yapılmış sessiz kısımlar içinde en popüler türü oluşturur. Bu filmler; çoklu pozlama, ikameli montaj (*substitution splice / stop trick*), çekim hızını (elle) değiştirerek hareketi hızlandırmak veya yavaşlatmak gibi teknik hilelerin yarattığı eğlendirici görsel oyunlara (illüzyonlara) dayanır. Türün ortaya çıkışını, illüzyonist-sinemacı **Méliès**'nin, sahnedeki oyunbazlığını sinema diline uyarlamadaki yaratıcılığına borçluyuz. (ed. n.)

Harbutt'un plastik yönteminin yönetmenler tarafından kullanılıp kullanılmadığı bilinmese de plastisin bugün dahi kil animasyon için ham madde olarak kullanılır. 1900'lerde kil kullanılan filmler ve *lightning sketch* filmleri canlı performansta yapılması olanaksız bir hızda görsel dizisi yaratılarak geliştirildi.² İki türde de sanatçı filmine boş levha (*tabula rasa*) ile başlar ve değişen görseller, genellikle insan suratına dönüşürdü.



Komik Suratların Mizahi Evreleri (1906)
Kaynak: *Library of Congress*

Vitagraph Stüdyoları'nın gerçek animasyon kullandığı ***Komik Suratların Mizahi Evreleri*** (*Humorous Phases of Funny Faces*, James Stuart Blackton, 1906) başta olmak üzere *lightning sketch* filmlerinde çizimler canlanır, sanatçıdan kopup bağımsızlaşırdı. Aslında 20. yüzyılın başlarında heykellerin, resimlerin, fotoğrafların canlanması fikri oldukça popülerdi. Kil animasyon tekniğinden faydalandığı bilinen en eski filmlerden ***Heykeltıraşın Kabusu*** (*The Sculptor's Nightmare*, Wallace McCutcheon Sr., 1908) canlı çekim ile kil animasyonu harmanladı. Sarhoş heykeltıraş rüyasında kendi kendine büstlere dönüşen heykelleri görür. İşin garibi şudur ki heykellerin biçimlendiği iki dakika boyunca tek bir insan müdahalesi görülmez! Bu film, figürlerin göz kırpma, baş çevirme ve dudak hareketleri gibi mimikleri canlandırarak tam yüz animasyonu denemesi açısından önemlidir. Süregelen ve hızlı akan hareketlerin gereken duraksamaları barındırmaması gibi kusurlar, acemi bir animatörün hatalarını andırır. Ancak seyircinin anlayamayacağı yöntemleri kullanarak daha uzun ve karmaşık olaylar aktarabilmesi açısından film öykülemesinde bir dönüm noktasıdır. Kil yığınının dönemin ünlü siyasi adamlarına dönüşen figürler, dumanla bir an örtülür. Ardından figürler şarap içer, kahkaha atar ve konuşur!

² *A Lightning Sketch*, Méliès'nin 1896'da yaptığı dört filmlik bir serinin adıydı. Méliès bu filmlerde dönemin meşhur siyasetçilerini karikatürize eden çizimlerinin çizilme süreçlerini, yavaşlatılmış çekim/hızlandırılmış görüntü ile sergiliyordu. (ed. n.)



Heykeltıraşın Kabusu (1908)
Kaynak: *Library of Congress*

James Stuart Blackton'ın *Cak Cak Diyarı ya da Dollie ve Jim'in Maceraları* (Chew Chew Land; or, The Adventures of Dolly and Jim, 1910) filmi animasyon tarihindeki önemli eserlerden biridir. Jim, Dollie'nin ona verdiği çiçek buketini masaya koyar, sakızını yatak başlığına yapıştırır ve uyur. Rüyasında iblis, onu ve Dollie'yi bir mağaraya götürür. Jim orada, geleneksel çömlek kiline benzeyen nesnelerin canlandığı bir takım görülere şahit olur. Üç parça sakız dans ederek çember biçimi oluşturup bozar. Kilden bir top yuvarlanır ve sakızlardan biri bu topa karışır. Git gide büyür. Görüntü karesinin sol tarafı dolana kadar topa kil eklenir. Daha sonra kil oyuk gözlü bir insan suratına döner. Gözler, burun ve ağız ortaya çıkana kadar kil kaybolur, düzleşir. Bir adam delik bir masadan kafasını geçirir. Kil tomarları adamın boynunun etrafında bir aşağı bir yukarı hareket eder. Plan, canlı aksiyon ile biter. Çamur topaklı gözler ve dudaklar açılırken adamın yüzü "eskizleşir". Kaslar, kurumuş kilerden kurtulup gözün görüşünü açmaya çalışır. Buradaki kil animasyon, sakız kaplı canlı kafa için kullanılan bir efekttir. Şekillerin bir heykeltıraşın eseri olmadığı bellidir. Killerin hareketi doğaçlamadır ve yaratıcı değildir. Önemli olan, yer değiştirme efektini çok hızlı vermesidir: Kil yığını üç saniye içinde yüze dönüşür.

Edward S. Porter'ın 1902 yapımı *Fırıncıda Eğlence* (*Fun in a Bakery Shop*) filmi de kil animasyonun önemli bir öncüsüydü. Film, bir fırıncının ekmek hamurunu sembolize eden yumuşak bir materyal kullanarak komik suratlar yapışını anlatır. Hem ikonografi hem de öyküleme içermesi bakımından önemlidir. *Lightning sculpting* tekniği ile film, kilden heykel yapmayı öğreten bir sanatçıyı andırır. Bu modelleme sırasında karakterin hamurdan yaptığı yeni yüzlerin görüntüye eklenmesi için üç kez hareket durdurmalı eklemeler ve ikameli montaj (*stop-action substitutions*) kullanıldı. *Fırıncıda Eğlence*, diğer *lightning sketch* filmlerinden farklı olarak modelleme sürecini öykünün içinde verir. Çağdaşı ve türdaşı olan

diğer filmlerden önemli bir farkı da başkarakterinin tuval başında bir sanatçı olmamasıdır. *Lightning sketch* filmleri tuvala yakın çekim kullanır ve çizimi göstermeyi kesmezdi. *Fırıncıda Eğlence*'de ise boy çekimi kullanıldı: Fırıncının seyirciye arkasını dönmesiyle heykelin önü kapanır, ardından fırıncı heykelin önünden çekilir ve eserini gösterir. Öyküleme bakımından en büyük fark ise fırıncının heykellerinin canlanmamasıdır. Karakter ve aksiyon bakımından *Fırıncıda Eğlence* özgün bir komedidir.



Fırıncıda Eğlence (1902)
Kaynak: *Library of Congress*

Bugün arka plandan en küçük nesnelere kadar tüm mizansenin kil hamuru ile yapıldığı filmler bulmak olağan olsa da ilk dönem filmlerinde kil kullanımı genellikle bir ya da birkaç figürle kısıtlıydı. Bu yazıda anılan filmler, animasyon fikrinin sinemaya dahil edilmesine öncülük etmeleriyle dönüm noktaları oldu. Kil hamurundan yapılan figürler çoğu zaman gerçek başrol oyuncularına eşlik etmesine rağmen seyirciyi etkilemek için asıl kahramanlar gibi kullanıldı. Kendi kendine canlanan figürler, 20. yüzyılın başlarında gözde komedi anlayışının bir parçasıydı ve yönetmenler de bunun üzerine gitti: saniyeler içerisinde değişen yüzler ve kıpırdayan gözler seyirciyi büyüledi.

Kaynaklar

“A Brief History of Clay Animation,” *Pebble Studios*, 2017. [[link](#)]

Bloch, Mark. “A History of Clay Animation,” *Abcnews*, 2010. [[link](#)]

Cook, Malcolm. “The lightning cartoon: Animation from music hall to cinema”, *Early Popular Visual Culture*, 11:3 (2013).

Frierson, Michael. *Clay Animation: American Highlights 1908 to Present*. New York: Twayne, 1994.

KÜÇÜKHANIM VE SERSERİ BARYSHNYA I KHULIGAN

Gökhan Erkiş

Adı Sovyet devrimiyle özdeşleşen, Artizan kuşağı için ilahların ilahı olan **Vladimir Mayakovski** (1893-1930) montaj ve ritm anlayışıyla devrim sanatının sözcüsü olmasının ötesinde, sinemada devrim yapan sinemacılar ve ürettikleri filmlerin analizi açısından da olmazsa olmaz bir kılavuzdur. Sinemasal montaj kuramını besleyen kaynaklarından biri olduğu da tartışılmaz. Onun sinema çalışmaları nedense pek bilinmez. Zaten çalışmalarının eksiksiz bir dökümü de yapılamamıştır. Bunun ardında iki önemli neden vardır: Kayıp olmaları nedeniyle senaryolarına ve biri dışında filmlerinin tam kopyasına ulaşamaması.

O ulaşılan kopya, Neptune firması tarafından 1918 yılında gerçekleştirilen *Küçükhanım ve Serseri* (Baryshnya i khuligan) filmine aittir. **Mayakovski** senaryosunu **Edmondo de Amicis**'in *La Maestrina delgi Operai* öyküsünden uyarlar ve **Aleksandra Rebikova** (1896-1957) ile birlikte, filmin yönetmenliğini de üstlenen **Evgeni Slavinsky**'nin (1877-1950) kamerasının karşısına geçer.

Büyük küçük, çoluk çocuk demeden herkese karışan, her işe burnunu sokan ve hep almaya eğilimli bir sokak serserisi. Öte yanda bir küçükhanım: Çiçeği burnunda bir öğretmen. Atandığı bölge okulu ve çevresiyle ilgili olarak ilk duydukları genç ve güzel kadın öğretmeni huzursuz eder. Hatta fotoğrafından da olsa yörenin deli dolu serserisiyle bile tanışır. Lojmanına çıkar ve genç kalbinde duyduğu huzursuzluk gelecekçi bir düşlem sahnesinde açığa çıkar: Halk tarafından istenmeyen bir öğretmendir ve korkusuna yenik düşer.

Serseri ve öğretmenin ilk karşılaşması okul civarındaki koruda olur. Sınıfa ilk girdiğinde öğrencilerin saygısızlığı ve kayıtsızlığı ile karşılaşır. Sınıfta her yaşta insan vardır. Okuma yazma sorununun yediden yetmişe herkesin sorunu olduğunu anlarız. Sınıfa giren son kişi bizim serseri olur. Görgüsüzlüğü fren

tutmayınca kendi çapında küstahlık yapar. Küçükhanımın albenisinin etkisiyle o kadar heyecanlanır ki eli ayağı birbirine dolaşır. Öğretmeni koruda yeniden görme isteği öylesine kabarır ki gözü, olmayanı görür hale gelir. Bir tanesini ararken üç görür ama toplamları bir hiçtir. Kahveye gidip içince iyice dağılır ve dağıtır! Öğretmen her masaya çiçek atarak dolanır ama onun masasına gelmeden kaybolacağı tutar. Kıskançlıktan yan masada oturan gençlerden birini dışarı atar. Ödevler kontrol edilirken, yan masanın defterini kapıp öğretmene götürür. Şansa bakın ki sayfada ‘Sizi seviyorum küçükhanım!’ yazılıdır. Öğretmen bağırır ve defteri yırtar. Serseri üzülür. Öğretmen soluğu müdürün yanında alır. Serseri ise belki bir özür dileme isteği, belki de saplantılı tutkusundan, öğretmenin lojmanına gider ama penceresi dibinde sızar kalır.



Serserimizin bir çocukla gönderdiği ‘Hemen görüşmeliyiz, çok önemli.’ notunu karşılıksız bırakmaz öğretmen. Buluşurlar ama adamımız suskun kalmasa da aşktan söz etmeye dili varmaz. Sınıfta bir öğrencinin öğretmene dokunma çabası onu çileden çıkarır. Kahvede dışarı attığı da bu çocuktur ve kasap olan babası serseriye bıçak çeker. Müdür araya girer ve herkesi gönderir. Sahiplenilmekten ve kendisine duyulan koruyucu sevgiden çocukça bir keyif alan öğretmen serseri ile yeniden buluşur. Buluşur buluşmasına ama o da bilmektedir bu işin olurunun olmadığını.

Derslere yeniden başlanır ama Serseri ortalıklarda yoktur. Kasap ve Serseri düelloya tutuşur. Yaşlı adam elindeki bıçağa rağmen yenilecek gibi olunca, topladığı arkadaşlarından oluşan seyirci kalabalığı Serseri'nin üzerine çullanır. Kıyasıya döverler. Öğretmen ise kadınsı sezgileri sayesinde olsa gerek, oturduğu yerden bir kez daha huzursuzlanır. Serseri ise başucunda anası ve rahip, neredeyse ölmek üzeredir. Son arzusu küçükhanımı görmek olur. Son nefesini vermeden önce küçükhanım onu, o da rahibin kendisine uzattığı haçı öper.



Onca olumsuzlayan söyleminin ardından, sinemanın yaratıcı gücüne kafası basmaya başlayan, çarpık bakmanın bazen gerçeğin öteki yüzünü görmenin biricik yolu olduğunu kavrayan **Mayakovski**, eğitimin önündeki en önemli engelin geniş halk kitlelerinin okuma yazma bilmemesi olduğuna dikkat çeker. Çiçeği burnunda öğretmenin kendisine söylenenlerin ardından duyduğu halk ve ders korkusu ile Serseri'nin çiçek sahnesinde öğretmenin kendisine ilgi göstermeyeceğine dönük korkusunu açığa çıkaran düşlem sahneleri karakterlerin duygusal dünyasını görünür kılar. Serseri'nin öğretmenle buluşma öncesinde duyduğu heyecanla olmayanı üç görmesi dönemin ilgi çeken trüklerinden biri. En ilginç olan ise, **Mayakovski**'nin dudaklarıyla tanışan haç görüntüsü!

Devrim çocuğunun sinema yolculuğunun bu durağı geleneksel çizgiyi aşamaz. Ancak uzun mesafeleri hızla alır. Günün birinde *Kino i Kino* ile düşer dillere, kimileri için manifesto, kimileri için aşk şiiri niyetine... Kutsal esin perisi Lilya kıskanmış mıdır bilinmez!

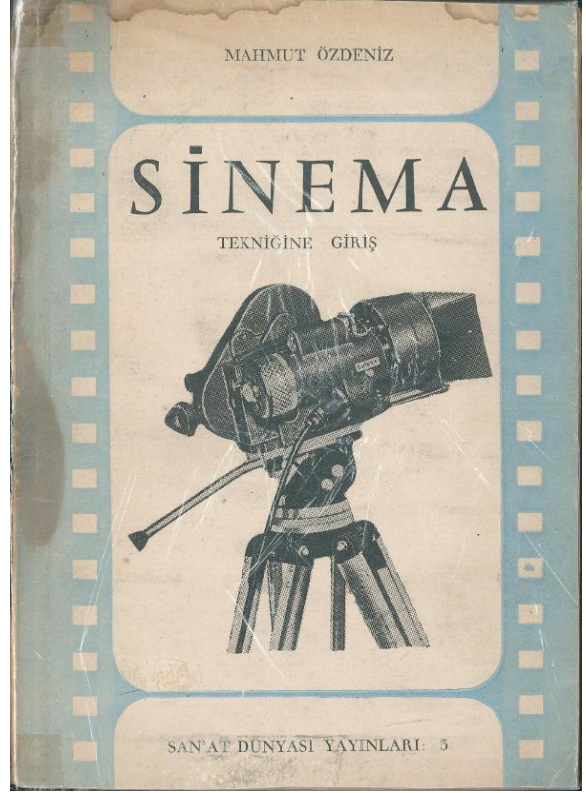
SİNEMA TEKNIĞİNE GİRİŞ

Hazırlayan: Mahmut Özdeniz

Vakit Matbaası, İstanbul, 1960

San'at Dünyası Yayınları: 3

96 Sayfa, Fıatı 5 Lira



Filmlerin bir bilgisayar dosyası olarak kaydedilip saklandığı veya bir bit-byte dizgisi olarak internet üzerinden aktığı bu dijital çağda **Mahmut Özdeniz**'in kitabı bizi analog çağa geri götürüyor: şeritler üzerine basılı resimlerden meydana gelen filmler dönemine; işlerin çokça fiziksel, epey kimyasal yürüdüğü zamanlara.

Kitap “*Film Nedir?*” sorusuyla başlıyor. Bir malzeme olarak filmin yapısını anlatıyor öncelikle bize. Enleri-boyları, seslisi-sessizi, yanarı-yanmazı, amatör-profesyoneliyle 1 metre film kaç saniye eder? Filmleri nasıl banyo eder, nasıl kuruturuz; lekeleri nasıl çıkartır, nasıl yapıştırırız? Tüm aşamaları anlatıp (1-İhzar 2-Silme 3-Temizleme 4-Tekrar İhzar) gerekli kimyevi formülleri de veriyor: “*Film yapıştırma eczası*”, “*Karanlık odada bulunması gerekenler?*”

Sadece teknik bilgiler vermekle de kalmamış. Mesela, ilk filmin 1889 senesinde **Edison** için Kodak fabrikası tarafından üretilmesi, 1908'den sonra başka firmaların da bu işe girmesi gibi tarihsel verilere de yer veriyor kitap.

İkinci bölümde film çekme makinasını yani kamerayı bütün parçalarıyla ele almış: “1-Mekanik kısım, 2-Obtüratör, 3-Bobin veya şarjör (kaset), 4-Metraj ve resim

sayaçları, 5-Vizör, 6-Objektif” (Kitaptan yapılan alıntılarda yazım hataları düzeltilmeden bırakılmıştır.) Aslında süratli resim çeken bir fotoğraf makinesinden başka bir şey değil, diyor kamera için. Peki bu sürat nasıl sağlanıyordu, yani, film kameranın içinde nasıl hareket ettiriliyordu elektrik motorundan önce? Bunun için bir yay-zemberek mekanizması elle kuruluyormuş. İlk elektrik motorlu kamera 8 mm filmler için Eumig firması tarafından üretilmiş. Avusturya’nın Wiener Neudorf kasabasına yolunuz düşerse, artık kapanmış bu firmanın müzesinde bu kameraya rastlayabilirsiniz. Bir başka icat haberi de Fransız S.O.M. Berthiot firmasından: “... fokus’ü değişebilen yeni bir objektif (Pan-Cinor)... Bu sayede bilhassa amatörler, film çekerlerken, objektif değiştirmek külfetinden kurtuldular.”



Dönemin muhtelif markalarına ait kameraların ve objektiflerin hususiyetlerini gösteren cetveller sıralanıyor: “Aldığı Film, Kaç objektif olduğu, Vites, Tek resim, Geriye hareket”, “Objektif Tipi, Odak uzunluğu, Azamî açıklık, Netlik”. Bu özellikleri bize aktarırken bir yandan da bunlarla ilgili bazı pratik bilgileri de veriyor: “(Geri Sarma) Fondu (karartma) ve surimpressiona (üst-üste film çekme) işinde kullanılır.”, “Miki filmleri böyle (Tek Tek Resim Alma ile) yapılır”, “Başlıklar yahut yazılar çekilirken bilhassa odak uzunluğu kısa olan mercekler çok kullanılır”, “Röportaj filmi çekilirken... 6 voltluk bir batarya, ki, omuzda asılı bir

çantada kolaylıklar taşınabilir, kameranın motörünü çevirmeye kâfi gelir”, “Kameranın başlıca parçalarını tanıdıktan sonra aksesuar çantasında bulunanları tek tek edelim:”, gibi.

Üçüncü bölüm “Sinema Hileleri” başlığıyla başlıyor. Ancak burada “truc” (İngilizce karşılığı “trick”) ile kamera hareketleri arasında biraz terminoloji karmaşası olmuş. Bu başlık altında, ayrıca, montaj teknikleri de ele alınmış: “(Fondu) Karartma, Zincirleme (Enchaine), Sür’atli geçiş (Volet), Yavaş - Hızlı hareketler (Ralenti - Accelere), üstüste çekim (surimpression), Ters hareketler,

Prizmalar, Kaşlar, Maketler, Projeksiyon, Sihirli İplik” Günümüzde genellikle görsel efekt diye adlandırdığımız bu hileler şimdilerde daha çok kurgu aşamasına bırakılırken, o dönemlerde çekim aşamasında yapılırmış. Kamera ayarlarıyla, kamera açısıyla, objektifin önüne konan cisimlerle bu işlemlerin nasıl yapıldığı bu bölümde anlatılmış.

Şarlo'nun hemen hemen bütün filmleri böyle sinema hileleri ile doludur. Bilhassa gülünç sahneler elde etmek için yavaş çekim (ralenti) başlıca sinema hilesi idi.

...

Meselâ bir yolda aksi istikametlerden gelen iki otomobilin sür'atle çarpıştırmak için tersine harekete lüzum vardır.

...

İnsanların geri – geri gitmeleri, yüzücünün geri – geri yüzmesi, suya atlayış yapan birinin tekrar atladığı yere gitmesi daha buna benzer birçok truc'ler filmin ters çekilmesi ve sonra doğru gösterilmesi ile yapılır.

...

Meselâ her hangi bir filmin bir sahnesinde artist elinde dürbünü etrafı seyretmektedir. Fakat seyirci de merak içindedir: Acaba artistin dürbünde seyrettiği şey nedir? Bunu görmek ister. İşte seyirciye dürbünle bakıyormuş intibasını verebilmek için, dürbünün bir kalıbı yapılır, objektifin önüne konur.

...

Prizma kullanmak şartıyla bir resim perdede ikili, üçlü, dörtlü gösterilebilir.

...

Bir şahsı bulanık, flü göstermek yahut şok tesiri verebilmek yahut can sıkıntısını ifade edebilmek yahut şaşkıncu bir hali ifade edebilmek için kameranın netlik âyarı bozulur, ayrıca objektifin önüne üzeri yağlı, pis bir madde sülülür cam bir lvha konur.

...

Büyük bir şehirde meydana gelen bir zelzele hareketini perdede canlandırabilmek için (surimpression) dan faydalanılır.

...

Yağmur, kar dolu, fırtına, yıldırım hileleri nasıl yapılır?

...

Çok defa muhafazası imkânsız olan tarihî şatolar, kaşâneler, antika eşyalar yahut tarih sahnesinden silinmiş şehirler, tekrar canlandırılması mümkün olamıyan mevzular taklitleri yapılmak suret'iyle, aslına yakın bir şekilde perdeye aksettirilebilir.

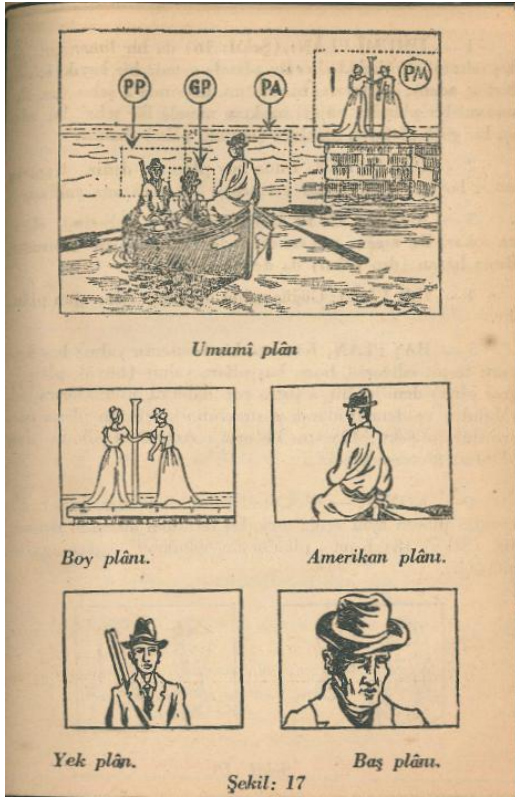
...

Otomobilin geçtiği caddeler, kalabalık, trafik lambaları v. s. ekrana aksettirilen film parçalarıdır. Bu fon önünde oto hafifçe sallanır. Çekilen film otomobilin şehir içinde gidiyormuş hissini verir.

...

Meselâ kukla filmleri yahut buna benzer sahneler (cansız şeylerin hareketleri) hep gözle görülemiyen bu ipler sayesinde olur. İpler umumiyetle Naylondur ve renksizdir. Işıktan parlamaz. Hayâl ve zekâ kuvveti nispetinde Naylon ipliklerle çeşitli sinema hileleri yapılabilir.

Sadece bu teknikleri verip geçmiyor kitap. Sahneleri birbirine bağlayan ve filmin noktalamaya işaretleri olarak da anılan “Fondu”, “Zincirleme”, “Vole” uygulamalarının ne zaman kullanılması gerektiğine de değiniyor. Bu montaj tekniklerinin elle yapılmasının zorluğu sebebiyle daha sonra profesyonel sahada laboratuvarlar kullanılmaya başlanmış.



Kameranın incelemesini bitirirken son olarak dönemin kamera hareketlerine, kamera açısına ve çekim planlarına da kısaca yer verilmiş.

“Projeksiyon Makineleri”ni anlattığı sonraki bölüm ise “Sinema Nedir?” sorusu ile açılıyor. Gözümüzdeki yanılmadan faydalanarak aslında hareketsiz olan resimleri sanki hareketliymiş gibi bize algılatan icattır sinema gösterme makinası. Kamerada olduğu gibi burada da makinenin tüm parçalarını tek tek ele alıp çalışma prensiplerini, pratik bilgileri, markaları ve icatları anlatıyor. Sonunda da makinelerde kullanım hatasıyla

çıkabilecek arızalar ve bunların nasıl giderilebileceğine dair bir başlık yer alıyor.

Eskinin sinema salonlarında gösterim sırasında aklımıza takılan bazı teknik sorunlara da yanıt buluyoruz bu bölümde. Örneğin, filmlerde bazen boyuna çizikler olurdu. Çünkü, film şeridi makinanın film kanalından geçerken orada biriken tozlar ve pislikler filmi çizermiş. Bazen film kopardı. Bunun sebebiyse filmin sarılı olduğu makaranın düzgün olmamasından kaynaklanıyormuş. Sinemalarda ara verilmesinin sebebi her zaman ihtiyaç molası değilmiş.

Gösterilecek filmin konulduğu kutuların kapasitesi tüm filme yetmediğinden, gösterime bir ara verip kutuya filmin ikinci yarısının konması gerektiğindenmiş.

Evde, salonlarda hattâ gemilerde, gösterim yapılacak ortama göre makinede kaç vat lamba kullanılmalı, kaç vatlık amfi kullanılmalı, kaç inç objektif kullanılmalı gibi pratik bilgilerin verilmesi bu bölümde de sürüyor. Dönemin teknolojisi hakkında bilgi edinmek isteyenler için de bazı örnekler verelim. Işık yalnızca görüntüyü perdeye yansıtmak için kullanılmazdı. Işık filmin ses bandından geçirilerek -fotosel teknolojisi sayesinde- ses dalgasına uygun bir elektrik akımına çevrilirdi. Bu akım daha sonra bir amfi ile güçlendirilip hoparlöre verilir. Yani, sesin duyulması da ışıkla sağlanıyordu. Bazı makinelerde ışığı elde etmek için lamba yerine ark kullanılırdı: “Ark, iki karni kömürü arasından meydana gelen elektrik şelâlesidir.” Bu arkın yakın plan bir çekimini **Persona** (Ingmar Bergman, 1966) filminde görmek mümkündür. Film bu şelâlenin oluşmasıyla açılır ve sonlanmasıyla kapanır.

Dönemin sinema teknolojisinde yapılan bazı yenilik çalışmaları arasında geniş perde ve üç boyutlu filmler yer alıyor: “*Son seneler içinde sinema sanayiinde adı çok geçen (Cinemascope = geniş perde) sistemi, 1925 senesinde Fransız Prof. Chretien’in bulduğu (Hypergonar) isimli hususî bir objektife dayanır.*” Diğer bir geniş perde tekniği: “*Vista vision, tek film kullanılır. Bu film kamerada yukarıdan aşağı değil yanlamasına hareket eder.*” Üç boyutlu sistemler için geliştirilen teknikler şunlardır: “*Cinerama*”, “*Panoramik*”, “*Todd – A.D.*”, “*Cinemiracle*”

Bu bölümün sonuna makinelerde gösterim sırasında çıkabilecek aksaklıklar ve bunların sebepleri için 17 maddelik bir de liste eklenmiş: “*1- Ses bozuk geliyorsa, hayal perdeye bulanık aksediyorsa, motör gayri muntazam dönüyorsa VOLTAJ düşük demektir. 2- Uğultu v.s. gürültüler varsa, motor devri muntazam değilse VOLTAJ yüksektir.*”, gibi.

Son bölümün sorusu “*Film Nasıl Yapılır?*” Bir filmin yapımında rolü olan elemanların tek tek vazifeleri anlatılıyor bu bölümde: “*1-Prodüktör, 2-Senaryocu, 3-Rejisör, 4-Kameracı, 5-Ses Mühendisi, 6-Işık ve Dekorcular, 7-Lâboratuar Teknisyenleri*”. Bu vazifelerden bazı alıntılarla kitabı kapatalım:

Prodüktör: ...Bizde çok defa film sahipliği ile prodüktörlük, aynı şahıs üzerinde toplanır. Bu suretle filmin iyi ve ucuza çıkması sağlanmış olur...

Senaryocu: ...Hülâsa senaryoculuk başı-başına bir sanattır... Türkiyede de geçimi senaryo yazmak olan bir zümrenin gelişmekte olduğu görülüyor...

Rejisör: ...Senaryoda tespit edilen tiplere en uygun artistleri seçmek ve bunları ideal şekilde oynatmak rejisörün başarısını sağlayan esaslı faktörlerdendir...

Kameracı: ...Memleketimizde, umumiyetle, tek kamera ile çalışılır... Bütün bu gayri müsait çalışmalara rağmen yerli filmlerde, çok güzel resimler, elde edebilmektedir ki, bu başarıyı kameracılarımızın meslekî ehliyetlerine borçluyuz...Işık Ve Dekorcular: ...Dekorun aslına çok benzemesi ve sinema seyircisinin ilk bakışta farketmemesi esastır. Tarihi ve yarı - fenni filmlerde dekor çok kullanılır...

Ses Mühendisi: ...Bir filmde resim – ses ahenginin mükemmel oluşu o filmin sesli olarak çekildiğine delalet eder... Yerli filmlerde sık sık görülen dublaj tahaları hep bu resim – ses ahenksizliğinden ileri gelmektedir...”

Sinema Tekniğine Giriş kitabı bu sayımızın konusu oldu. Kitapta derlenen bilgiler bugün bile çekiciliğini koruduğuna göre dönemi için bir hazine değerinde olmalı. Kitabın ön sözünde **Mahmut Özdeniz**, memlekette sinemadan beklenen randımanın tam olarak alınmadığını, bunun başlıca sebebinin de film gösterimi yapan elemanların büyük bir çoğunluğunun teknik bilgilerden mahrum olduğunu yazmış. Bu boşluğu, kısmen de olsa, bu eserle kapatma düşüncesinden hareket ettiğini ifade etmiş. Ancak kitabın içeriğine bakınca hedef kitlesinin sadece film gösterimi yapacak olanlarla sınırlı kalmadığı; film çekmek isteyen, yapımda yer almak isteyen, sinemanın tarihini veya tekniğini merak edenler için de çok değerli bilgilerin bir araya getirildiği anlaşılıyor. Kitabın sonunda “*Bibliyografya*”yı da veren **Özdeniz** ağırlıklı olarak Batı dillerindeki kaynaklardan yararlanmış. En fazla faydalandığı eserlerin **Pierre Monier**’in *Le Nouveau Cineaste Amateur*’ü ile **Georges Regnier**’in *Construire Un Film Du Scenario A La Projection* olduğunu belirtmiş.

Ne yazık ki kitap bir editör kontrolünden geçmemiş. Oldukça fazla sayıda dizgi hatası, yanlış numaralandırma, imla hatası, yazı tiplerinde tutarsızlık, vb. var. Örneğin, kitabın bölüm başlıkları son bölüm dışında yok. Yine de kitabın taşıdığı bilgiler bu kusurları hoş görmemize fazlasıyla yetiyor.

Ayhan Yılmaz

BELGESEL FİLMDE ZAMANIN RUHU

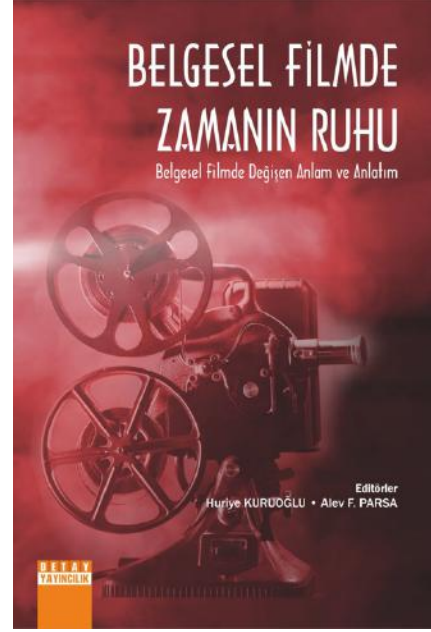
Belgesel Filmde Değişen Anlam ve Anlatım

Editörler:

Huriye Kuruoğlu, Alev F. Parsa

Detay Yayıncılık

2017 / 176 sf.



Belgesel film alanında çalışmaları bulunan isimlerin farklı bakış açılarını bir araya getiren kitap, on yazı ile belgesel filmi hem kuramsal hem kültürel yönden ele alırken başlangıçtan günümüze toplumsal ve teknolojik değişimlerle türe ait bilgileri, yeni anlayışları belgesel film örnekleri ve çözümlemelerini de kullanarak aktarmayı ve tartışmayı amaçlıyor. Belgesel filmin nasıl düşündüğümüz ve neye inandığımız üzerinde etkili olduğu, kültürel normları şekillendirdiği, sıklıkla ideolojik amaca yönelik olarak kullanılabildiği vurgulanıyor. Tüm metinlerde başlıca veya dolaylı tartışma konusu ise belgesel filmin gerçek, gerçekçilik, gerçeklik, gerçekliğin temsili kavramlarıyla olan ilişkisi.

Kitap, **Oğuz Adanır**'ın günümüz ticari sinema anlayışını, büyük pay sahibi televizyonun katkısıyla ele aldığı ve zamanın ruhunu sorgulayıcı bir bakışa sahip "Sinema Sanatı ve Belgesel Film" başlıklı yazısı ile açılıyor. Yüzyılın başında belgesel sinemacıları da içine katarak '21.yy'da sanat' kavramını tartışmaya çağrıda bulunmuş, nitelik ve özelliklerine bakarak belgesel, sanata benzeyebilir mi, sorusunu yöneltmiş. Bugün ise bu tartışmanın anlamsızlaştığı çünkü artık çağdaş bir sanattan söz etmekte zorlandığı ifadesi bu eleştirel yazısının temelini oluşturuyor. Televizyonu birçok coğrafya için, hiçbir zaman sanata dönüşmemiş, teknolojiye bağımlı bir zanaat olarak görüyor. 20.yy'ın ilk yarısındaki olgunlaşmış ve idealist seyircinin kafasında soru işareti bırakmayan yapımlarla bugün ticari

kanalların sponsorlarca şekillenmiş, gerekli soruları sormayan, az konuşma ve az bilgi içeren belgeseller çöplüğünü karşılaştırıyor. 90'lara kadar kurumlarca yapıp, sinemateklerde gösterilen belgesellerin sonunu televizyonun getirdiğini belirtiyor. Belgesel daha sonraları ticari sinemada büyük bütçeyle, teknik olanaklarla artan görüntü kalitesi ve farklı görüntü olanakları ile seyirci bulmuş olsa da, konu odaklı imgeler yakalayıp üreten bir dönemden konuyla dolaylı ilişkisi olan ama güzel, sıra dışı imgeler içerebilen filmlere geçildiğine, kurmacanın öykü yapısına benzer, tanımlanamaz melez bir sinema anlayışına vurgu yapıyor. Bu durumun seyirci ve sinematografik üretim açısından olumlu olup olmadığı sorularını soruyor. Kurmaca giderek gerçekçi imgelere sahip olmaya çalışırken belgeselin düşsel nitelikte imgeler yakalamaya çalışması belgeselin geleceğini belirsizleştiriyor. Gerçeklik ve gerçekçilik kavramı ile bağlantılı olarak da doğadan başka bir şey belgeleme olasılığının zayıf olduğunu tartışarak yazısını sonlandırıyor.

Huriye Kuruoğlu ve **Elçin Akkora** tarafından hazırlanan “*Beyazperdeden Dijital Ortama Belgesel Filmin Serüveni*” yazısı belgesel film tarihinin bilinen isimlerinden yola çıkarak belgesel filmi gerçeklikle bağlantılı olarak tanımlarken bugün gelinen noktada belgesel filmde elimize yalnızca *belgeselin* kaldığını vurgulayan bir giriş yapıyor. Teknolojideki gelişmelerin belgesel filme etkisi ve dönüştürmesi anlatılıyor. Başlangıçtan günümüze belgesel filmin geçirdiği aşamaları gösterim mecralarından yola çıkarak sınıflandırıyor, üç evrede incelemeye alıyor: Beyaz Perde, Televizyon, Dijital Ortam. Her bir mecraanın ulaşabildiği kitleler, dönemin toplumsal sorunları ve gerçekleri dikkate alınarak aktarılıyor. ‘Dijital Ortamdaki Belgesel Filmin İlk Yılları’ başlığı da kendi içinde üç kısma ayrılıyor: İnteraktif Belgesellerin Tanımı ve Temel Özellikleri; İnteraktif Belgesel Filmin Aktarım Araçları; İnteraktif Belgesel Filmin Örnekleri (*Gaza/Sderot, Big Stories, Small Towns* ve *Hollow*) ve Anlatısı. Sonuç bölümünde ortak yanları bir çıkış noktalarının bulunması olarak gösterilen bu yeni interaktif yapımlarla farkındalık ve bilinç yaratma etkisi bakımından belgesel film tarihinin başlangıcındaki örnekler arasında bağ kuruluyor.

Sıradaki yazı özellikle belgesel film yapımı hakkında ve belgesel filmde anlatım ve senaryoya yönelik temel bilgiler veren bir rehber olmayı hedefliyor. “*Belgesel Film Anlatısında Hikaye Anlatımı ve Senaryo Yazımı*” başlıklı yazı **Alev Fatoş Parsa**'ya ait. ‘Kılavuz Olarak Filmin Başlangıç Noktası’ bölümü projenin gerçekleştirilmesinin olabilirliği, hangi yönlerden araştırılacağı gibi başlangıçta

cevaplanması gereken sorulara ve ardından anlatıma, kurmaca sinemadaki senaryonun belgesel filmde yerini alan araştırmanın önemine dikkat çeken bir bölüm. Ayrıca yapımcı, yönetmen, görüntü yönetmeni, araştırma/planlama, kurgu, metin yazarlığı gibi olmazsa olmaz görevlerin kısa tanımlarına yer veriliyor. ‘Senaryo Filmin Anlatısal Omurgasıdır’ bölümünde araştırma sonrası filme şekil verecek, film dilini oluşturan görüntü, ses ve öykü, imgeler, işlenecek tema, fikir ve düşünce nasıl ele alınmalı, öyküleme ve aksiyon ilişkisi, sonuç vurgusu nasıl olmalı, öykü yapısının merkezindeki karakterler, görsel işitsel öğeler gibi bilgilerle senaryo yazımına ait bir çalışma yapılmış ve örneklerle desteklenmiş. Tüm bu bilgiler ışığında yazar, belgesel sinemanın, sinema ve belgeselden çok daha fazlası olduğuna işaret ederek yazısını sonlandırıyor.

‘Kültürel Kimlik’ kavramının yalnızca ortak aidiyetler ve özdeşleşmelerle açıklanamayacağı aynı zamanda kimliğin doğal yapısı gereği dışlayıcı bir yapının da ürünü olduğu yönünde bir açılış yaparak çözümlemesi yapılacak iki belgeselin ayrıntılı incelemesine yönelen, **Yusuf Yurdigül**, **Regina Camankulova** ve **Niyazi Ayhan**’ın ortak çalışmasının ürünü, kitabın bir başka başlığını oluşturuyor. “*Belgesel Sinemada Kültürel Kimliklerin Sunum Biçimi: Keçenin Teri ve Kıyal Belgesel Filmlerinin Karşılaştırmalı Çözümlemesi*”. Kültürel kimliklerin karşıtlıklar ve farklılıklar barındıran araçlar da olabileceği vurgusu altında sinema ve belgesel sinema tarihinin önemli bazı filmlerinden örneklerle hem kurgusal hem belgesel sinemada toplumların kimliklerini tanımlayabilme veya farklılıklar aramaya gidilebilme olanağı bulunduğu aktarılıyor. Çalışmaya ait iki film için, konuları itibariyle bir kavramsal çerçeve planlanmış, kültürel kimlik ve belgesel ilişkisini ortaya koymaya yönelik de içerik analizini uygulama yöntemleri belirlenmiş. Bu girişin ardından yazı literatür ve metodolojik inceleme ile iki ana bölüme ayrılıyor. Literatür incelemesi ‘Kavramsal Çerçeve’ başlığı altında ele alınıyor. İlk kısım kültürel kimlikle belgesel sinemanın ilişkisini ortaya koyarken, ikinci kısımda Türk ve Sovyet belgesel sinema tarihleri özelinde belgesel sinema tarihine yer verilerek, son kısımda analizi yapılacak filmlerin bilgileri yer alıyor. Böylece literatür incelemesinde irdelenen kültür ve kimlik ile her belgeselin ait olduğu kültürden izler barındırdığından yola çıkılıyor ve bu, izleyen bölümdeki metodolojik araştırmanın temelini oluşturuyor. Benzer içerikleri sebebiyle Sovyet dönemi filmi **Kıyal** (1967) ve Türk filmi **Keçenin Teri** (1989) filmleri ile modernlik ve geleneksellik karşıtlığı sunulmuş. Genel ve özel kategorileri literatür araştırmasıyla

belirlenen araştırmanın metodolojik bölümünde, içerik çözümleme, kültürel kimlik unsurlarına göre kategorilere ayırma ve aynı zamanda frekans tekniği kullanılıyor. İzlenecek yöntem Araştırmanın Tipi Tekniği, Evreni ve Örneklemi, Çözümleme Birimleri ve Araştırma Bulguları'nda anlatılıyor. Bulgularda yer alan tablolarla kültürel kimlik unsurları olan toplumsal temsiller, örf ve adetler, din, mimari, mutfak, geleneksel halk sanatı verileri gibi iki filmde benzer konuların filmler içerisindeki süreleri dikkate alınarak bir analiz yapılmış. Ardından belgesel filmlere ilişkin diğer bulgular, görüntülenen zıtlıklar, eylem ve etkileşimleri, kültürel kimlik unsurları için hazırlanan benzer tablolarla sunulan metodolojik çalışmanın sayısal verileriyle yapılmış sonuç değerlendirmesiyle yazı tamamlanıyor.

Belgesel sinemadaki gerçeklik kavramına odaklanan **Zuhal Çetin Özkan**'ın yazısı "*Belgesel Sinemanın Gerçeklik ile İlişkisi*". Başlangıç bölümü 'Sanat, Sinema ve Gerçeklik', **Hegel**'i merkeze alıyor ve onun estetik-güzellik, sanat ve felsefe ilişkisinde gerçek ve kavram bağlantısı anlayışına yer vererek belgesel filmin ne kadar gerçek ve ne kadar öykü ile bağlantılı olduğuna dikkat çekiyor. 'Nedir Belgesel Sinema?' bölümünde ise belgesel filmin gerçeği ne kadar yansıttığını, gerçekle ilişkisini ve gerçeğin yaratıcılıkla işlenmesini irdelerken gerçeğe ne derece sadık kalılabileceği sorusunu soruyor. 'Belgesel Sinemada Gerçekliğin İdeoloji ile İlişkisi' bölümü, öncesindeki sorgulamalarla sinemanın insan gözü ve algılama için yeni olanaklar üretip etkileme gücüyle bağlantı kurarak belgeselin şekillendirdiği anlatı ve anlam bütünlüğü ile nasıl ideolojik bir gerçeklik ürettiğini ortaya konuyor. Sonuç bölümünde ise gerçeklik kavramının esnek ve belirsiz olması ve filme yön veren yönetmenin ideolojik bakışının izleyici üzerindeki gerçeklik algısına ne şekilde yansıdığı anlatılıyor.

Bir başka belgesel film çözümlemesi yazısı ile devam ediyor kitap. "*İdeoloji Tarafından Yeniden Üretilen Belgesel Sinemanın Gerçekliği: Son Kale Çanakkale*". **Ümit Demir** çözümlemesinde sinemanın bir türü olan belgeselin gerçeği gösterdiği iddiasını sorgularken belgesel sinemada ideolojinin gerçekliği dönüştürmedeki etkisi, gerçeklikten uzaklaştırma ve dönüştürmenin nasıl yapıldığını irdeliyor. İncelemenin amacı, sorunsalı, yöntem ve metodolojisi bölümlerinden sonra filmin künye bilgileri ile çözümlemesine geçiliyor. Çanakkale tarihine ait iki ana olay (Truva ve Çanakkale Savaşları) arasındaki geçişin incelendiği 'anlatı yapısı', savaş dönemine yönelik hangi temaların öne çıkarıldığını anlatan 'tematik çözümleme', Türk milleti için egemen olan ideoloji bağlantılı 'ideolojik çözümleme', filmde yer

alan karşıtlıkların vurgulandığı ‘dizgisel çözümleme’ bölümlerinin ardından konu; ‘ideolojinin işleyişi’ bölümüne aktarılarak gerçek ve gerçeklik, kameranın tanıklığı kavramları ile sonuca bağlanıyor.

İçinde bulunduğumuz zamana yönelik hazırlanmış kitapta, çağımızın teknolojik gelişimi sanal gerçekliğin belgesel filmdeki anlatım olanakları üzerine bir yazının da yer alması olmazsa olmaz. “*Belgeselde Yeni Ufuklar: VR (Sanal Gerçeklik) Belgeselleri ve Anlatım Olanakları*” başlığı gelişmekte ve moda olan VR teknolojisinin hikaye anlatımı ve izleyiciyle bağ kurmada vaat ettiklerini anlatan, **Mehmet Sarı**’ya ait bir yazı. VR teknolojisini üreten markalar ve 360° video gibi teknolojiler hakkındaki bir girişle konvansiyonel belgesel türünün ötesine geçildiğine dair bir tartışma başlatıyor. VR ile yeni bir gerçeklik yaratmada iki akımdan bahsediyor: mekan deneyimini yeniden yaşatma ve hayal gücünü tetikleme. VR ve belgesel ilişkisinde içerik, biçim ve üretim süreçleriyle açısından VR’nin farklı anlatım olanağı sunup sunmadığı ve belgesele yeni değerler ekleyip eklemediğine dair sorular cevaplanmaya çalışılıyor. VR teknolojisine sahip bir çok farklı film hakkında örneklerin bulunduğu yazı sonlandırılırken, kuramsal olarak fazla değerlendirilmeden, bu teknolojinin sinema tarihinin *avand garde* örneklerine benzer bir gelişim yarattığı fikrine bağlanıyor.

Eşref Akmeşe’nin “*Evrensel Bir Simgenin Sıradışı Öyküsü: Chevolution*” yazısı konusu gereği belgesel sinema ve fotoğraf ilişkisini ele alarak başlıyor. Fotoğrafın sinemayı ve belgesel film üretimini beslediğini belgesel sinema tarihi ile destekliyor. Yazı, filmdeki tarihe mal olmuş, farklı şekillerde üretilmiş fotoğrafın yayılım ve kullanım alanlarını, dönemin tanıklarının anlatımları ışığında ve somut belgelerle, isyan ve direnişin sembolü olmasından bir tüketim nesnesine dönüşmesinin dinamiklerini irdelemek ve belgesel filmin tarihsel olayları yansıtmaya imkanlarını incelemek amacıyla hazırlanmış. ‘Belgesel Sinema’ ile belgesel sinema tarihi, fotoğrafın belgeseldeki yeri, gerçeklik konularına değinilmiş. ‘İkon/İkonoloji ve İkonlaştırma’da ikon nedir, tarihi, **Che** fotoğrafının ikona dönüşmesi anlatılıyor, ‘**Ernesto Che Guevara**’da **Che**’nin yaşamı ve devrim sembolü olması, ‘Moda Fotoğrafçılığında Devrim Muhabirliğine: **Alberto Korda**’ bölümünde **Korda**’nın hayatı ve Küba devriminin hayatını şekillendirmesi, ‘*Chevolution / Che* Devrimi ve Guerrillero Heroico’nun Öyküsü’ ile ise fotoğrafın çekilmesi sonrasında gelişen olaylar ve fotoğrafın Guerrillero Heroico’ya dönüşmesi, ‘Guerrillero Heroico’nun Cazibesini’ bölümünde ise 68’de evrensel bir direniş sembolü olması, zaman içinde

ikonlaşması, günümüzde çok fazla yorum ve transformasyonla fotoğraftaki kişinin ideolojisiyle çelişen kullanımlara ulaşması ve **Chevolution** belgeselinde tüm bunların izi sürülerek **Che** imajının bugün hala özünü ve mesajını koruduğundan bahsediliyor ve başlıklarıyla detaylı bir anlatımla incelenen belgesel bir imajın yarım yüzyıllık tarihine odaklanarak çözümleniyor.

Belgesel Sinema ve fotoğraf ilişkisi üzerine bir başka çalışma da **Gökhan Demirel**'in, fotoğrafçı **Sebastiao Salgado** ve **Wim Wenders**'in **Toprağın Tuzu** belgeseli ile fotoğrafı birbirleriyle bağlantılı olarak detaylıca ele aldığı yazısı "*Fotoğraf ve Sinemanın Belgesel ile Kesişimi: Bir Çöküş ve Diriliş Öyküsü Olarak Sebastiao Salgado'nun Toprağın Tuzu Filmi*". Yazar bu yazıda sinema ve fotoğraf etkileşimini diğer sanat dallarına göre başka bir yere koyuyor. Günümüzde fotoğraf olmadan yaşamın kanıtlanamayacağı hissiyle fotoğrafın hayatın vazgeçilmezi haline gelmesi, sinema ve fotoğrafın gerçekliğin yansıtılmasında etkileşimleri farklı ölçeklerde de olsa ortak bir anlayışı paylaşması üzerine bir giriş hazırlıyor. 'Belgesel Fotoğrafi' bölümünde görsel öğelere dayanan bir gözlem sanatı olan fotoğrafla sadece anları dondurmak ya da farklı bir ritim yakalamanın gerçeğe yakın görüntü ile bakmayı ve görmeyi farklılaştırdığını açıklıyor. Fotoğraf gerçeğe en yakın kopyayı üretirken sıradanlıktan kurtulması için bir hikayeye ihtiyacı olduğu, her fotoğraf bir belge iken belgesel fotoğraf olabilmesinin bir anlatım aracı olması, bir hikaye barındırması, öznel olması beklendiği anlatılıyor. Belge ve belgesel özelliğiyle fotoğrafı tüm görünümüleri içinde yansıtırken fotoğrafçının kendi dünya görüşü, kendi bakış açısıyla önemli gördüklerini yansıttığı aktarılıyor. **Salgado**'nun görüşlerine de bu bölümde yer veriliyor. '**Sebastiao Salgado**' bölümü fotoğraf makineli sosyolog olarak nitelendirilen ve dünyanın birçok yerindeki savaşlarda sıradanlaşan ölümü gösteren **Salgado**'nun kısa ama ayrıntılı bir biyografisini okuyucuya aktarıyor. Ekonomist olması projelerindeki ekonomi üzerine yoksulluk, 3. Dünya ve sanayileşme konularındaki eleştirel yaklaşımlarını etkilemiş. Belgeselin **Salgado** ile insanlığın kavramsal anlamda doğuşunu, gelişmesini, çöküşünü paralel kurguyla verdiği bilgisiyle '**Toprağın Tuzu**' bölümüne bağlanıyor. **Wenders**'in bu belgeselinde fotoğrafçının hayatıyla ilgili bilgilerin, savaşların, gözlemlerin, hayatının değişmesine neden olan dönüm noktalarının birinci ağızdan fotoğraflar eşliğinde verildiği bilgisi aktarılıyor ve fotoğrafçının belirli tarih aralıklarında gerçekleşmiş projelerine ayrı bölümlerle daha ayrıntılı odaklanıyor: *Öteki Amerika 1977 1984*, Güney Amerika projesi; *Sahra, Izdırap*

İçindeki İnsan 1984 1986, **Salgado**'yu Afrika'ya geri götüren projesi; *İşçiler 1986 1992*, 26 ülkede emeğe ve işçilere saygının gittikçe kaybolan üretim dünyasını göstermeyi hedefleyen projesi; *Toplu Göç 1993-1999* Halkların yurtlarından sürülmesi projesi. Belgesel böylece Yugoslavya'dan Kongo'ya vahşetin el değiştirerek devam edişini aktarıyor. Yazar 'Instituto Terra' bölümüyle **Salgado**'nun fotoğrafçılığı bırakması sonrası yerleştiği bölge ve buradaki yaşantısının etkisiyle fotoğrafa tekrar nasıl döndüğünü ve tüm dünyayı dolaşarak doğaya dönüşü vurguladığı projesi *Genesis 2004 2013* ile ilgili detaylı bilgi verdikten sonra sonuç bölümü, **Salgado**'nun son projesindeki insanlığın kurtuluşunun yine insanın eliyle olabileceği mesajıyla kapanıyor.

Kitabın son yazısında bir televizyon *reality show* programını konu almış bir belgesel üzerinden kültürün inşası, gerçeğin dönüşümü ve yarattığı bellek, farklı iki medyumun farklı yaklaşımları da incelenerek sorgulanıyor. **Asuman Susam**, "**Kamera ile İzdivaç Belgeseli Bağlamında Temsil ve Gerçeğin Dönüşümleri**"nde televizyonun kanaatleri oluşturup yeniden üretmedeki gücüne karşılık belgeselin bu kanaatleri sorgulamadaki fonksiyonu üzerine eğiliyor. Çağımızda gerçeğin temsil ilişkilerinin manipülasyonu ile yerleşik kanaatlerin yeniden üretildiği toplum ve öznenin bir baskı alanı içinde yeniden kurulduğuna nasıl tanıklık edildiği ile ilgileniyor. Yazıda **Ulus Baker**'e ait *Kanaatlerden İmajlara - Duygular Sosyolojisine Doğru*'da yer alan kavramlarla ve **Doğa Kılcıoğlu**'nun **Kamera ile İzdivaç** belgeseliyle bağlantılı bir çerçeve çiziyor. 'Kanaatlerden Duygulara' bölümü, **Baker**'in 'duygular' ile onların görselleştirilmesini 'belgesel'e taşımaya amaçlayan tezinden yola çıkarak **Kılcıoğlu**'nun belgeselini ele alırken yine **Baker**'in belgesel sinemanın televizyona karşı bir güç olabilir mi sorusuna yoğunlaşıyor. 'Televizyondan Belgesele İzdivaç' bölümünde ise televizyonun günümüzde kültürel inşanın en önemli gücü olması ve 2007'den beri 10 yıldır aralıksız devam eden evlilik programlarının bir neslin kişiliğinin biçimlenişinde oynadığı role ve kültürün aktarılmasında sanat, bilim ve eğitim kurumlarının yer almamasının sonuçlarının ürkütücülüğüne dikkat çekiyor. Bu bilgilerin rehberliğinde belgeselin bu programı ele alış biçimi aktarılıyor. 'Sine-göz Görünmeyeni Görünür Kılma' bölümünde belgesel sinemanın ideolojiye ait kanaat ve imajlara karşı başka türlü bir düşünüşün ortamı olduğundan yola çıkarak ve **Vertov**'un montaj kuramını kullanarak **Kamera ile İzdivaç** belgeselinin televizyonun göstermediklerinin düşünce imajlara dönüşebilirliğini ve **Baker**'in

montaj düşünce olarak kavramsallaştırdığı gerçeğin bakış açısına göre değişkenliğini tartışıyor. Televizyonun biçimlendirerek ürettiği ‘gerçek’le yarattığı belleğe karşılık, montaj düşünceyle yanılmanın bozulabileceği fikrine yoğunlaşıyor. Sonuç bölümünde, yazı boyunca sorgulanan kavramların **Kılıçoğlu**’nun belgeselinde karşılık bulup bulamadığıyla ilgili olarak yargıya varılıyor.

Yazıların tamamı kaynakça ile desteklenmiş. Kitabın sonunda akademik çevreden gelen yazarların kısa biyografileri yer alıyor. Başından sonuna kitabın verdiği izlenim, bir kaç maddi harf hatası dışında, yayıma titizlikle ve özenli hazırlandığı. Çağa hitaben ‘Belgesel Filmde Değişen Anlam ve Anlatım’ başlığı altında kitabın, belgesel film türünü çeşitli alanlardan ele alması, gerçeklik sorgulamasına farklı açılardan bakması, konularının çeşitliliği, yabancı belgeseller dışında yerli belgesellerin de katkılarıyla geliştirilmiş araştırma, inceleme ve değerlendirmeler çerçevesinde zamanın ruhu hakkında fikir verirken sorgulatan, ilgi çekici ve nitelikli yazılara sahip olduğu düşüncesindeyim.

Tansu Ayşe Fıçıcılar