

# sekans

sínema kùltürü dergisi

ARALIK 2018 | Sayı e9



Buğday / Toz Bezi / Köpek Dişi  
Martıların Efendisi / Kwaidan / Evicko  
Aleksy Fedorchenko / Koyaanisqatsi  
İngiliz Yeni Dalga / Western  
Vietnam - Amerikan Savaşı Filmleri  
Dosya: İsveç Sineması

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi  
Aralık 2018, Sayı e9, 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**  
Ender Bazen

**Dosya Editörü**  
A. Kadir Güneytepe

**Kapak Düzenleme ve Tasarım**

Cem Kayalığıl  
cemkayaligil@sekans.org

Tansu Ayşe Fıçıcılar  
tansu@sekans.org

**Web Uygulama**

Ayhan Yılmaz  
ayhanyilmaz@sekans.org

**Kapak Fotoğrafı**

*Güz Sonatı* (Höstsonaten, Ingmar Bergman, 1978)

**Katkıda Bulunanlar**

Natig Ahmedli, Ahmet Akalın, Nurten Bayraktar, Gülizar Çelik, Gizem Çınar,  
M. Baki Demirtaş, Ekin Eren, Aleksey Fedorchenko, Ulaş Başar Gezgin, Erman Görgü,  
Dilan İlhan, Erdem İlic, Süheyla Tolunay İşlek, Erbolot Kasymov, Sertaç Koyuncu,  
Dila Naz Madenoğlu, İlker Mutlu, Yalçın Savuran, Mine Tezgiden, Seda Usubütün,  
Rukhsora Yusupova

---

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

## ÖNSÖZ

Bir derginin en iyi yanı bir sayı içerisindeki birçok farklı başlığın sinemanın zengin dünyası içinde sinemanın bambaşka alanlarına sızramayı sağlayabiliyor olması galiba. Her yeni sayıda yazarlarımızın ilgi alanlarının katkısıyla bu zengin dünyadaki her araştırma, her keşif bir diğer okumayı da besliyor çoğu zaman.

Her sayıda olduğu gibi Sekans Sinema Kültürü Dergisi e-9'da da bu amaçla çalışmalara başlanmış, içeriğin ana hatları belirlenmişti. Sinemamızdan ve dünya sinemasından incelemeler, bir yönetmen söyleşisi, belgesel, akım, tür, anısına gibi bölümler, 50 yaşında bir film, bir ülke sinemasını ele alan dosya ile bu sayıda da farklı coğrafyalara, tarihlere, yönetmenlere, ülkelere ve düşüncelere yolculuk etmek için yola çıkmıştı. Tüm bu çalışmaları okuyucuya ulaştırmanın yoğun çabası içindeyken sinema dünyasından kötü bir haber geldi. İtalyan yönetmen **Bernardo Bertolucci**, çokça tartışılmış, üzerine defalarca yazılmış, çizilmiş filmlerini ardında bırakarak bu dünyaya gözlerini kapamıştı. Sinema tarihini zenginleştiren isimlerden biridir **Bertolucci**. Sanata ilgisi, izlerine filmlerinde de rastlanabilecek olan şiire tutkusuyla başlar. Yeni Gerçekçilik akımını geride bırakmış ama henüz izlerini taşımakta olan İtalyan Sinemasına adım atmasını ise tesadüfen **Pasolini** ile çalışma fırsatı yakalamasıyla mümkün olur. Sonrasında çağdaşı Fransız Yeni Dalgası'ndan ve özellikle **Godard**'dan etkilenecektir. Daha ilk filmi 1962 tarihli **Korkunç Orakçı** ile kendi sinema dilini ortaya koymuş, sinema tarihine yön vermeye başlamış bu auteur yönetmenin 2012 yılına kadar sürdürdüğü kariyeri boyunca gerçekleştirdiği, bir çoğu zihinlere yer etmiş filmleri ise sırasıyla *Devrimden Önce*, *Örümceğin Stratejisi*, *Konformist*, *Paris'te Son Tango*, *1900*, *La Luna*, *Son İmparator*, *Çölde Çay*, *Küçük Buda*, *Çalınmış Güzellik*, *Teslimiyet*, *Kızılca Kıyamet*, *Düşler Tutkular ve Suçlar*, *Ben ve Sen*'dir.

Politik, ideolojik ve felsefi altyapısı kuvvetli, yer yer kentli portrelere odaklandığı, tesadüfün rolünü vurguladığı hikayelerini çoğu zaman açık uçlu sonlandırarak yarattığı anlatı tekniği sayesinde farklı zihinsel ve zamansal deneyimlere olanak sağlayan, şaşırtıcı, sarsıcı, sınırları zorlayan bir yönetmen oldu **Bertolucci**. Çok katmanlı okumalara izin veren modernist sinema anlatımının, dilinin auteur yönetmeni oldu. **Bertolucci** gibi yönetmenlerin katkısıyla oluşan güçlü kuramsal temellerin ayak izleriyle, öğrettikleriyle geliyor düşün dünyası.

Bizlerin de bunun bir parçası olabilmek için çıkardığı dergide, yeni sayıya hazırlanırken, bu sefer belleğimizde, Sekans'ın yola çıkış amacı olan, sinemanın bir sanat, görsel bir dil ve kültürel bir kaynak olduğu inancını her yönden besleyen, **Bertolucci** vardı.

**Tansu Ayşe Fıçıcılar**

# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	1
İÇİNDEKİLER	2
ÇÖZÜMLEME	
“Nefes mi Buğday mı?”	5
M. Baki Demirtaş	
<i>Toz Bezi</i>	22
Gizem Çınar	
İnsan, Ne Zaman “İnsan” dır; Köpek, Ne Zaman “Köpek...”	31
Dilan İlhan	
Farklı Rüyaların İnsanları:	44
<i>Martıların Efendisi</i> Filminin Çatışan Arketipleri	
Dila Naz Madenoğlu	
<i>Kwaidan</i>	53
Kobayashi’den Japon Ethos’unun Hayaletini	
Canlandırma Girişimi - II	
Ekin Eren	
ANA SÖYLEŞİ	
Aleksey Fedorchenko	68
Söyleşi: Gökhan Erkilic	
KISA	
Evacık	73
Mine Tezgiden	
BELGESEL	
Anlatmadan Anlatmak: <i>Koyaanisqatsi</i>	78
Seda Usubütün	
BİYOĞRAFI	
Lorenza Mazzetti	90
Nurten Bayraktar	

## AKIM

- İngiliz Yeni Dalga Akımı** 94  
**Kuzeyin Öfkesi**  
Nurten Bayraktar

## TÜR

- Biz Bu Kasabada Yabancıları Sevmeyiz!** 102  
Süheyla Tolunay İşlek

## DENEME

- American Honey: Makyajsız Yakalanan Amerika** 120  
Erdem İlic

## 50 YAŞINDA

- Seyyit Han** 124  
İlker Mutlu

## TEMA SİNEMA

- Savaşa Ötekinin Gözünden Bakmak – Vietnam Yapımı** 133  
**Vietnam-Amerikan Savaşı Filmleri Üzerine**  
Ulaş Başar Gezgin

## FESTİVAL

- Adana Altın Koza Film Festivali** 160  
İlker Mutlu

## ÜLKE SİNEMASI

- Türkistan Kültür Değerlerinin Özbekistan Sinemasına Yansıması** 173  
Erbolot Kasymov, Rukhsora Yusupova

## SİNEMA KİTAPLIĞI

- Avrupa Sinema Kuramları – Eleştirel Analiz** 195  
**(Ian Aitken)**  
Sertaç Koyuncu
- Sinemanın Özü Kısa Film**  
**(Sema Fener)**  
Tansu Ayşe Fıçıcılar

DOSYA – İSVEÇ SİNEMASI

<b>Dünden Bugüne İsveç Sineması</b> A. Kadir Güneytepe	203
<b>İsveç Film Enstitüsü</b> Çeviren: A. Kadir Güneytepe	214
<b>Güz Sonatı Üzerine Bir Deneme</b> Yalçın Savuran	217
<b>Son Kuşak İsveç Sineması</b>	227
<b>Çağdaş İsveç Sinemasından Üç Film Üzerine Değıniler</b> <i>Kare – Değışim – Ejderha Dövmeli Kız</i> A. Kadir Güneytepe	234
<b>Yakın Dönem İsveç Sineması Uzun Metrajlı Film Sayı ve Dağılımları</b>	240

## “NEFES Mİ BUĞDAY MI?” †

M. Baki Demirtaş

### *Buğday*

**Yönetmen:** Semih Kaplanoğlu

**Senaryo:** Semih Kaplanoğlu - Leyla İpekçi

**Görüntü Yönetmeni:** Giles Nuttgens

**Sanat Yönetmeni:** Naz Erayda

**Müzik:** Mustafa Biber

**Kurgu:** Osman Bayraktaroğlu – Semihkaplanoğlu - Ayhan Ergürsel

**Oyuncular:** Jean-Marc Barr, Cristina Flutur, Ermin Bravo, Grigoriy Dobrygin

2017 / 123' / Türkiye



**Semih Kaplanoğlu**'nun *Buğday* filmi, bize Hollywood ve Avrupa Sineması'nın Hristiyan mitolojisini esas alan filmlerine karşılık İslami söylenceleri, tasavvufu ve Anadolu erenlerini esas alan bir hikaye sunuyor. Ancak ortalama bir Türk seyircisi 'İsa'nın Son Akşam Yemeği'ni herhangi bir şekilde mutlaka biliyorken, *Matrix* serisiyle neredeyse tüm Hristiyanlık tarihini öğrenmişken, bu toprakların

† Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2018 Üçüncüsü

erenleri ve tarihsel kişilikleri olan **Hacı Bektaşî Veli**'nin kendisinden ekecek buğday istemeye gelen **Yunus Emre**'ye söylediği “Buğday mı hikmet mi?” sorusunu bilmediğinden filmdeki hikaye de seyirci için biraz örtülü kalıyor. Tabii hikayenin evrenseli bırakın, ulusal olacak kadar bile bilinmemesi, filmin yönetmeni **Semih Kaplanoğlu**'nun filmin evrensel olması için yaptığı tüm teknik ve sinemasal çabaları da (filmin siyah-beyaz ve İngilizce çekilmesi, yabancı oyuncuların oynatılması vs.) boşa çıkarıyor. Ancak Avrupa'daki festivallerde ödül alamayan **Buğday**'ın Tokyo Uluslararası Film Festivali'nde Büyük Ödül'ü alması, tutturduğu manevi dilin ve “doğanın bağrında toprağa çizdikleri çemberin içine ayakkabılarını çıkararak giren” Erol ve Cemil'in hikayesinin, evlerine ayakkabılarını çıkararak giren Japonlar tarafından anlaşıldığını göstermektedir. Sinematografik açıdan neredeyse mükemmel olan filmin bütünlüğüne, Kur'an-Kehf: 18/65-82'den alan hikayesini gelecekteki bir zamana uyarlamaktan doğan zorluklar nedeniyle senaryosunda oluşan boşluklar ve cevapsız kalan noktalar zarar verse de, bir süre sonra bunlar hem sinematografinin hem de hikayenin gerisinde kalmaktalar.

Açılıştta, bakımlı, iyi giyimli bir kadın tarafından kalabalık bir çocuk grubu içinden seçilen Fida isimli küçük bir kızın bilgisayar başında yapılan bir takım testlerden sonra, sağlıksız olması sebebiyle, etrafı manyetik duvarla çevrili şehre kabul edilmemesini görüyoruz. Hemen ardından şehrin duvarları dışına çıkarılan Fida kalabalık bir insan grubuyla birlikte hastalıklı insanların ya da şehre kabul edilmeyenlerin yaşadığı Terk Edilmiş Doğa'ya doğru yola çıkıyor. Sonra gruptan ayrılan bir kişinin, kaçak yolla şehre girmek için manyetik duvara doğru koştuğunu görüyoruz. Ancak duvara ulaştığında *puf* diye yanarak yok oluyor. Ardından kamera hiç durmadan manyetik duvarın şehir tarafına geçip uçsuz bucaksız buğday tarlasını gösteriyor. Az sonra ise tarlada buğday başakları üzerinde elini dolaştırarak yürüyen hikayenin kahramanı Prof. Erol Erin karşımıza çıkıyor. Sistemik olarak takip eden sahnelerle, Erol'un kullandığı araba içinden şehrin durumuna tanıklık ediyoruz. Bu sistemik ilerleme Yeni Yaşam Teknolojileri isimli, sentetik tohumlarla üretim yapan ve şehrin yöneticisi/sahibi konumundaki şirketin binasına ulaşılmasıyla sona eriyor. Neredeyse koreografik olarak ilerleyen bu açılış sahneleri, bize karşı karşıya olduğumuz dünya ve düzeniyle ilgili bilgi vermek için hızlı bir bilgi sağlarken, filmin de bilim-kurgu öğeleri en yüksek kısımlarını oluşturuyorlar.



Filmin konusu da bu ilk sahnelerde, özellikle Erol Erin şirket binasındaki toplantıya katıldıktan sonra kendisini belli ediyor. Salgın hastalıklar ve çevresel sorunlar nedeniyle dünyadaki sağlıklı nüfus manyetik duvarlarla çevrili belirli şehir-devletlerine toplanmış; ancak sağlık durumu kötü olanlar, hastalığı olanlar dışarda tutulmuşlardır. Bunlar da Terk Edilmiş Doğa ve Ölü Topraklar denen bölgelerde yaşamlarını sürdürmektedirler, fakat buralarda toprak asit yağmurlarıyla yandığından herhangi bir şey yetişmemekte, toprak içinde küçük canlılar yaşayamamaktadır. Aynı şekilde su da zehirlidir. Yani şehir dışındaki yaşam oldukça zor şartlara sahiptir. Şehirde ise bilim adamlarının ürettiği sentetik tohumlarla, temiz kalmış son topraklarda tarım yapılmaya çalışılmaktadır. Fakat sentetik tohumlar sebebi bilinmeyen bir nedenden dolayı 2-3 kuşak sonra ölmeye başlamakta ve üretim durmaktadır. Bu da şehirdeki yaşamı tehlikeye sokmaktadır. Prof. Erol Erin şirkette yapılan toplantıdan sonra, yıllar önce hazırladığı doktora tezinde bunun sebebini açıklamış olan Cemil Akman'ı aramaya başlar. Bu arayışında, filmin başında kendisinin de üretmeye çalıştığı buğday tanesi onu Cemil'e ulaştıracak olan sebep olacaktır.

Filmin hem ana temasını oluşturan hem de filme adını veren buğday tasavvuf açısından olduğu kadar insanlık açısından da önemli bir tahıldır. Arkeolog Nevzat Çevik, uygarlığı bir buğday tanesi olarak tanımlarken, tarihsel anlamda da zamanı ikiye bölmektedir; tarımdan öncesi dün, tarımdan sonrası ise yarındır.<sup>1</sup> Yani insanoğlu buğdayı ekip biçmeye başlayarak kendisine bir yarın yaratmıştır. Bu açıdan bakıldığında, filmin de sağlıklı tohumların tükenip sentetik tohumlarla tarım yapılmaya çalışıldığı, ekilecek toprakların bile bir felaketle zehirlenip ekilemeyecek hale geldiği bir gelecekte, yarınımızda geçmesi de anlamlıdır. Buğday tohumları yok olduğu için, yarınımız da yok olmuştur ve tekrar sağlıklı tohumlara kavuştuğumuzda yarınımıza da kavuşacağız. Asıl mesele ise sağlıklı tohumların nasıl üretileceği veya nereden sağlanacağıdır. Çünkü üretilen sentetik tohumlar en fazla 2-3 hasat sonra ölmekte ve üretim yapılamamaktadır. Doktora öğrencisi Cemil Akman'ın, Yeni Yaşam Teknolojileri şirketi tarafından bilimsellikten uzak, metafizik ve etik bir teori olarak değerlendirildiği için reddedilen "*Genetik Kaos ve M Maddecığı*" isimli tezine göre bunun sebebi üretilen sentetik tohumların M Maddecığı'ni içermemesidir. Cemil Akman M Maddecığı'ni şu sözlerle açıklar filmde: "*Kainattaki her şeyde M Maddecığı var,*

---

<sup>1</sup> Nevzat Çevik, *Buğday Tanesi*, A7 Kitap, İstanbul 2018, s.63-66.

ama bizim ürettiğimiz tohumlarda yok. Çünkü hiçbir şeyin ilk örneğini yapamıyoruz. Sıfırdan bir tohum yaratamıyoruz, yaratsak da bir yerde bozuluyor işte. Çünkü havada, suda, toprakta olan özellik bu tohumlarda yok. Bizim ürettiğimiz tohumlar hayatın devamını sağlayan bu döngünün parçası olamıyorlar. Uyum sağlamıyorlar, hayat onları dışarı atıyor. Hücrelerinde onları birbirleriyle ilişkilendirecek ve hayata bağlayacak M Maddeciği yok. Keşfettiğim bu eksiklik yüzünden evrenin ortak belleğine dahil olamıyorlar. Her genetik müdahalenin milyonlarca yıl devam eden köprüyü koparma tehlikesi var. Mesela ilk pirinçle son pirinç arasındaki o kadim bağ. Elde ettiğim sonuçlar bana şunu gösterdi; Evren’de içeriğinde M Maddeciği taşımayan hiçbir şey yok.” Fakat üretilen bu tohumlar kısa süre sonra bozulup soy vermez oluyorlar. Çünkü içlerinde M Parçacıği yok, yani insandaki can / ruh / enerji artık ne diyorsanız, ona denk gelen parçacık yok. Aslında M Maddeciği burada, fizikteki Tanrı Parçacıği veya Higgs Bozonu’nun metafizik karşılığı durumundadır. Büyük Patlama sırasında ortaya çıkan parçacıklara kütle kazandıran Higgs Bozonu sadece Büyük Patlama sırasında ortaya çıktığından evrende gözlemlenemez, ancak laboratuvar ortamında oluşturulan ve Büyük Patlama’yı canlandıran deneyler sırasında gözlemlenebilmektedir. Bozonlar evrenin oluşumunun anahtarı olarak kabul edilir ve Büyük Patlama anında ortaya çıkmaları yıldızların, gezegenlerin ve yaşamın oluşmasını sağlamıştır. Ancak varlıklarına dair kesin kanıt bulunamamıştır.<sup>2</sup> Cemil Akman’ın filmdeki ilk karşılaşmalarında M Maddeciği’nin varlığına kanıt arayan Erol Erin’e sorduğu “Hala kanıt mı arıyorsunuz?” sorusu biraz da Higgs Bozonu için sorulmuş gibidir sanki. Diğer taraftan M Maddeciği, **Leibniz**’in evreni açıklamak için ortaya attığı monad (zerre) teorisiyle de yakın ilişkilidir. **Leibniz** zerreleri, atomların bir çeşit metafiziksel ve ruhani eşdeğerleri, yaratılan her şeyin içerdiği ve fiziksel atomlara eklenmiş parçalanamaz yapıtaşları olarak tanımlamaktadır. Zerrelerin tümü evrenin başlangıcında ortaya çıkmıştı ve ne yaratılabildikleri ne de yok

---

<sup>2</sup> **Peter Higgs**’e göre evren bir çeşit enerjiden doğdu ve bu enerjiye fizikte “Higgs Alanı” dendi. Bu enerji, Büyük Patlama sonrası ortaya çıkan parçacıklarla etkileşime girdi ve bu etkileşim sonucu “Higgs Bozonu” diye anılan parçacıklar açığa çıktı. Söz konusu parçacıklar daha sonra maddeye kütle kazandırdı. Bozonlar olmasa ya da farklı bir şekilde ortaya çıksalardı, belki de yıldızlar, gezegenler ve yaşam oluşmayacaktı. Daha sonraları Higgs Bozonu’na halk arasında “Tanrı parçacıği” denildi. Böyle bir parçacık olsa dahi bunu görmek ya da kanıtlamak çok zor, çünkü bu parçacık ortaya çıktığı gibi hemen kayboluyor. Bu da gözlemlenebilmesini neredeyse imkansız bir hale getirebiliyor.

edilebildikleri için, tüm değişimler sadece bu zerrelere dönüşümünden ibaretti.<sup>3</sup> Burada **Leibniz**'in tanımı neredeyse Cemil Akman'ın tanımıyla aynıdır ve M Maddecigi'nin "M"si monadın baş harfi gibi durmaktadır. Tabii burada yönetmenin manevi kimliği de göz önüne alınınca "M"nin Mevla kelimesini de karşılması muhtemeldir. Ayrıca "monad", Yunanca "birlik" demektir ve Yunan filozofları zamanından beri çok sayıdaki farklı felsefede temel birimleri ve ilk sebepleri açıklamak için kullanılmaktaydı.<sup>4</sup> Cemil Akman'ın yukarıda alıntılanan konuşmasında geçen "*hiçbir şeyin ilk örneğini yapamıyoruz.*" cümlesindeki *ilk örnek* ise bir yandan "ilk sebep" olan Monad'a gönderme yaparken bir yandan da **Platon**'un idealarına gönderme yapmaktadır. Aslında Yeni Yaşam Teknolojileri şirketi tarafından geliştirilen sentetik buğday tohumları, insanların binlerce yıldır ilk örnek buğdaydan çoğaltarak ekip biçtiği tohumların kusurlu birer kopyası olmaktan öteye gidememektedir. Bu sentetik tohumları kusurlu yapan ise onları evrene ve ilk örneğe bağlayan M Maddecigi'nin ya da Monad'ın içlerinde bulunmamasıdır. Bu noktada aranan saf buğday tohumu, gerçeklikte sadece yansıması bulunan bir İdea'yı temsil etmektedir. Yine konuşmada geçen "evrenin ortak belleği" de Monad'ın Yunanca anlamıyla yani "birlik"le ilişki içindedir. Çünkü evrenin ortak belleğini oluşturan bağları, yani evrenin birliğini sağlayan unsur her şeyin içindeki M Maddecigi'dir. İnsan da sahip olduğu ve kendisine can veren -metafizik anlamda- ruhla veya -bilimsel anlamda enerjiyle- evrenle ilişki içindedir; bu nedenle aldığı nefes de ihtiyaç duyduğu buğday da bu ilişkinin bir parçasıdır. Ancak insanoğlu elindeki saf tohumların genetiğine her müdahale edişinde, daha fazla ürün elde etmek için, daha fazla kazanmak için onu her değiştirilişinde *milyonlarca yıl devam eden köprüyü yıkmış*, aradan parçalar kaybolmuş ve bunun sonucu olarak yaşamın döngüsü de bozulmuştur. Cemil Akman filmin bir sahnesinde Erol Erin'e bunu şu cümlelerle açıklar: "*Doğadaki canlılara ne zaman müdahale etsek, bir şeyi başka bir şeye dönüştürsek, her seferinde aslında kendimizdeki bir şeyi de bozduk. Genetik yapısını değiştirmek için bir tohuma müdahale ettiğimizde insanın içinde de bir şeyleri değiştirdiğimizi fark edemedik.*" Elbette tohuma yapılan bu müdahaleler tohum kadar insanın evrenle, varlıkla birliğini de bozmuş ve onu evrenden ayırmıştır. Bunun sonucu olarak manyetik alanla çevrili şehirlere hapsedilmek zorunda kalmış, terk edilmiş

---

<sup>3</sup> Lynn Picknett-Clive Prince, *Yasadışı Evren*, Çev. Simge Kaytan, Omega, İstanbul 2018, s.156.

<sup>4</sup> A.g.y.

doğadaki ve ölü topraklardaki son sağlıklı toprakları da kazıyıp tarım alanları yaratmak için şehirlere taşımışlardır. Bu durum aslında bugün, başta Türkiye olmak üzere dünyada yasal düzenlemelerle ve uluslararası anlaşmalarla çiftçiyi GDO'lu tohumlarla tarım yapmaya mecbur bırakmanın sonuçlarının geleceğe yansımış şeklidir.

Cemil Akman'ın bu duruma çözüm olarak ileri sürdüğü ise tekrar evrenle bir olmaktır; yani Monad'dır veya yönetmenin referans olarak aldığı tasavvufa göre Vahdet-i Vücut'tur; evrenin ortak belleğiyle bir olmaktır. "*Varlık tek vücut, ben de o vücudun bir parçasıyım.*" diyen Cemil Akman, bunu başarabilmek için de insanın yine tasavvufa göre Kamil İnsan seviyesine yükselmesi gerektiğini belirtmektedir. Tasavvufa göre bu da ancak Seyrü Sülük ile gerçekleşebilir. Ancak burada hemen Vahdet-i Vücut felsefesinin İslam'ın ortaya çıkışından çok sonra, Yunan ve Hint felsefelerindeki panteizmin etkisiyle oluştuğunu belirtmekte fayda var. Çünkü başta **Hallac-ı Mansur** ve **Nesimi** olmak üzere bir çok Vahdet-i Vücutcu düşünür o dönemde Allah'a şirk koştukları için yine Müslümanlar tarafından öldürülmüşler veya İslam filozofu **Gazzali** tarafından reddedilmişlerdir. Cemil Akman'ın da Vahdet-i Vücut felsefesine gönderme yapan tezi fazla *metafizik ve etik bir teori* olduğu için reddedilmiş ve Cemil de ortadan kaybolmuştur.

Bu yüzden Prof. Erol Erin, Cemil Akman'ı aramaya başlar ya da filmde görebildiğimiz kadarıyla bunu kendine görev edinir ama Cemil ortadan kaybolalı uzun yıllar olmuştur. Cemil'in ortadan kayboluşu da bu topraklara özgüdür; tıpkı **Köroğlu** gibi, **Pir Sultan Abdal** gibi sırta kadem basmıştır. Kimse yerini bilmez, nerede olduğunu bilmez. Cemil'in eski arkadaşlarından biri onun Terk Edilmiş Doğa'nın ötesinde Ölü Topraklar'a gittiğini duyduğunu söyler, evinde çıkan bir yangında tüm çalışmalarını yanmış ve o zaman henüz küçük bir çocuk olan kızını yangından zor kurtarmıştır. Bu olayın ardından da ortadan yok olmuştur. Erol'un yaptığı araştırmalar, sonunda onu Cemil'in kızı Tara'ya ulaştırır. Tara'yı evinde ziyaret eden Erol onu bilgisayarın başında *Arkaik bazı harflerle bir şeyler yazmaya çalışırken* bulur. Bu sırada bilgisayarda akan harfler gerçekten de alfabeyi ilk bulan Fenikeliler'in yazısına benzer şekildedir; tabii bu harfler bir yandan **Matrix**'in yeşil kodlarına bir yandan da benzer bir konuya sahip olan, **Mamoru Oshii**'nin 2001 yapımı **Avalon** filmindeki akan dijital kodlara benzemektedir. Tara'nın önündeki dijital masanın klavyesinde ise dört sütun halinde gelmiş

geçmiş bütün alfabelerin fontları bulunmakta, eliyle masadaki ekranı aşağı yukarı hareket ettirerek istediği fontu seçip onunla yazabilmektedir. Klavye ekranının sağ tarafında da daha sonra tekrar karşımıza çıkacak olan “Elif” harfi yer almaktadır. Tara böylece arkaik olanla gelecek arasındaki köprüyü oluşturmaktadır. Erol, Tara’ya babasıyla ilgili sorular sormaya çalışsa da Tara önündeki ekrana Erol’un *daha önce hiç görmediği harflerle* yazılar yazarak, bir takım arkaik Aramice kelimeleri sesli olarak tekrarlar sürekli. Bu kelimeler de Tara’nın geçmişle olan bağını göstermektedir. Bunların seçimi de ayrıca önemlidir; Shmayo (şi-ma-yo) / cennet; ilomu (i-lo-mu) / ilim-bilgi; mho (m-ho) / ?; Aloho (A-lo-ho) / Allah (Tanrı).<sup>5</sup> Erol anlamasa da aslında Tara ona arayıp bulması gereken şey hakkında ipucu vermektedir burada; cenneti yeniden kurabilmek için gereken bilgiye ulaşmanın yolu Allah / Evrenin ortak belleği’dir. Evrenin ortak belleğine bağlanmadan bu bilgiyi öğrenmek de mümkün değildir. Sorularına cevap alamayan Erol Erin, Tara’dan ayrılmak üzereyken beklenmedik bir şekilde Tara’dan bir soru gelir; “*Nefes mi buğday mı?*” der. Bir an ona baktıktan sonra Erol, “*Buğday*” diyerek cevaplar soruyu. Tara da arkasını dönüp önündeki klavyede meşgul olmaya devam eder. Erol tekrar “*Buğday*” der ama bir karşılık bulmaz cevabı. Bir süre sessiz kalan Erol oradan ayrılır.

Filmin mottosunu da oluşturan ve film boyunca birkaç defa daha karşımıza çıkacak olan “*Buğday mı nefes mi?*” sorusu aslında Anadolu insanı için yabancı olmaması gereken, kendi topraklarımızda tarihsel süreç içerisinde sorulmuş bir sorudur. Anadolu’da kıtlık olduğu bir vakit Sivrihisar’ın Sarıköy isimli köyünde yaşayıp tarımla geçinen Yunus adında bir adam, kıtlığın vurduğu köyüne ekecek buğday getirmek için o dönemin velilerinden ve kapısına gelen hiç kimseyi geri çevirmeyen **Hacı Bektaş’a** giderek ondan köyü için ekecek buğday ister. Birkaç gün dergahta konaklayan Yunus’u, gitmeden önce huzuruna çağırarak **Hacı Bektaş** ona “*Buğday mı istersin himmet mi?*” diye sorar. Yunus “*Ben nefesi ne yapayım bana ekecek buğday gerek.*” diyerek cevap verir. Bunun üzerine kendisine dergahtan verilen tohumlarla oradan ayrılır Yunus. Ancak biraz yürüdüktan sonra, işlediği hatanın büyüklüğünü anlayan Yunus pişman olur. Derhal geri dönerek kusurunu itiraf eder ama **Hacı Bektaş** “*O iş şimdiden sonra olmaz. Biz o kilidin anahtarını Tabduk Emre’ye verdik, varsın nasibini ondan alsın.*” diyerek onu

---

<sup>5</sup> Gabriel Sawma, *The Qur’an, Misinterpreted, Mistranslated, and Misread: The Aramaic Language of The Qur’an*, Adi Books, 2006, s.116-117.

Tabduk Emre dergahına yönlendirir.<sup>6</sup> Elbette bu, hepimizin yakından tanıdığı **Yunus Emre**'nin hayat hikayesinden bir kesittir. Filmdeki karşılığı ise sentetik yollarla üretilmiş tohumların 2-3 kuşak sonra ölmesiyle birlikte kıtlık tehlikesiyle karşı karşıya kalan şehir-devlete sağlıklı tohumlar üretmeye çalışan Erol Erin'dir. O da Yunus gibi şehrine tohum aramaktadır ve bunun çözümü Cemil Akman'dır. Onu bulabilmek için de önce Tara'ya gider ki o da Hacı Bektaş'a denk gelir. Erol, Tara'yla konuştuğu süre içerisinde Tara genelde önündeki büyük ekrana bakar ve masadaki dijital klavyeden oraya eski alfabelerle kelimeler yazar. Bu sırada büyük ekranın arka planında bir yaşlı kadının görüntüsü vardır. Yüzü kırışıklıklarla kaplı bu yaşlı kadın yapay zekanın bir görüntüsü olabileceği gibi, Tara'nın yaşlılık hali de olabilir. Çünkü Tara aynı zamanda zaman-ötesi bir kişilik olarak karşımızdadır ve sakinliğiyle, ağır başlı hareketleriyle bilgeliği temsil etmektedir. Aynı bilgelik ekrandaki yaşlı kadın görüntüsünde de vardır. Diğer taraftan bu görüntü Anadolu'nun köylerinde görebileceğimiz o yaşlı, görmüş geçirmiş kadın görüntüsüyle de özdeştir ve bu haliyle Toprak Ana'nın temsili de olabilir.

Tara'dan ayrılan Erol Erin, bundan sonra öğrencisi Andrei ile birlikte Terk Edilmiş Doğa'yı geçip Ölü Topraklar'da olduğu söylenen Cemil Akman'ı aramaya başlayacaktır. Bunun için önce, para karşılığında manyetik duvardan insan kaçıran biraz karanlık bir kişilik Leon'dan yardım istemeye gider. Leon'a giderken, böcek koleksiyonu için hediye olarak ölü bir arı götürür. İlk defa gördüğü bu tür karşısında heyecanlanan Leon bunu nasıl bulduğunu sorar Erol'a, o da tarlalardan birinde bulduğunu söyleyerek "*Kontrol dışı melez bir tür*" der. Leon da onu çalışma masasının arkasındaki duvarı kaplayan çekmecelerde sakladığı kurutulmuş böcek koleksiyonuna yerleştirir. Burada önemli olan nokta *arı* vurgusudur. Bu da **Einstein**'in "Arılar yeryüzünden kaybolursa insanoğlunun 4 yıl ömrü kalır." teorisine gönderme yaparak, arıların bilimsel yollarla üretildiğini ve böylece insan yaşamının devam ettiğini göstermektedir. Ama onlar da ölmektedir.

Erol ve Andrei ertesi gün, Leon'un onları manyetik duvardan geçirmesi için ayarladığı Alice (Alis) isimli kızla buluşurlar. Alice onları manyetik duvarda bir noktaya götürür. Burada önce Erol'a onu şehirden takip etmesini sağlayan bir çip enjekte eder ve bu sayede beş gün sonra onu bulacağını söyler. Ardından taktığı

---

<sup>6</sup> Hikayenin tamamı için bkz. "Buğday mı Himmet mi?" ([Link](http://yunusemre.gov.tr) [yunusemre.gov.tr / erişim tarihi: 19.05.2018])

özel gözlük ona manyetik duvar içindeki koridor şeklindeki boşlukları göstermektedir. O da koridorun olduğu yere attığı taşlarla Erol ve Andrei'ye duvarda geçecekleri noktaları gösterir. Erol ve Andrei bu taşları takip ederek duvarı geçer. Bu noktada da Alice karakteriyle **Lewis Carroll**'un *Alis Harikalar Diyarında* romanına gönderme yapar yönetmen. Ancak bu sefer Alice'in kendisi değildir koridordan geçip ekmek kırıntılarını takip ederek başka diyara geçen. Bu sefer romandaki misyonunu tamamlamış ve bir yetişkin olarak başka insanlara rehberlik eden bir karakter vardır karşımızda.

Erol ve Andrei'nin manyetik duvarı geçmeleriyle birlikte bir süre onlarla terk edilmiş topraklarda gezeriz. Şehir'den sonra bir de şehrin dışladığı, kendisini bir duvarla ondan ayırdığı, sağlıklı bir yaşamın bulunmadığı diğer dünyayı tanırız. Erol ve Andrei bu dünyada oradan oraya gezerek Cemil Akman'ı ararlar; bu sırada Andrei de eskiden yaşadığı kendi köyünü bulur. Fakat Andrei'nin küçük bir gölü geçmek için bulduğu kayık, bir kıyıda yere çizdiği dairenin içerisine kamp kurmuş olan Cemil Akman'ın çıkınca onu da bulmuş olurlar.

Bu aşamadan sonra Andrei köyüne gitmek için Erol'dan ayrılacak, Erol da Cemil Akman'la birlikte zahmetli bir yolculuğa çıkacaktır. Cemil önce “*Sen benimle birlikte gelemezsin, dayanamazsın*” diyerek Erol'u reddetse de, *hiçbir şeye itiraz etmeyeceğini* söyleyen Erol'u sonunda kabul eder. Filmin bu aşamadan sonrası *Kur'an-Kehf:18/65-82*'de anlatılan Musa ve Hızır meselinin neredeyse aynıdır.<sup>7</sup> Aralarında geçen konuşmalar, yaşadıkları olaylar bu meselin gelecekteki bir zamana uyarlanmış halidir. Bu meselde Musa yanındaki bir genç arkadaşıyla birlikte kendisine verilen bilgiden edinmek için Hızır'ın peşinde iki denizin birleştiği yere kadar gider. Buradaki genç arkadaş filmde Andrei olarak karşımıza çıkar; meselde Musa ve arkadaşı mola verdiklerinde “*Öğlen azığımızı getir bakalım; doğrusu bu yolculuk bizi hayli yordu.*” diyerek daha önce yakaladıkları balığı ister Musa. Meselde her ne kadar balık kaça da, filmde aralarında geçen aynı diyalogdan sonra Andrei'nin yemesi için Erol'a verdiği kuru balığa dönüşür.

Erol'un Cemil Akman'la olan yolculuğu tasavvufta Seyru Sülük denen aşamadır. Tasavvufta “seyir”, cehaletten ilme, kötü huylardan güzel huylara, kendi varlığından geçip Hakk'ın varlığına doğru harekettir. “Sülük” ise Hakk'a ermek

---

<sup>7</sup> Musa-Hızır meseli üzerine detaylı bir inceleme için bkz. Dr. Mustafa Öztürk, “Bilge Kul-Musa Kıssası ve İslam Kültüründe Hızır Mitosu”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 14-15 (2003), s.245-281.

için bir rehberin öncülüğünde ve denetiminde çıkılan manevi, kalbi, ruhi yolculuk ve ahlaki eğitimidir.<sup>8</sup> Musa ve Hızır'ın yolculuğu gibi Erol ve Cemil'in yolculuğu da Kamil İnsan olma yolunda çıkılan bir seyahattir. Bu yolculukta Erol M Maddecigi'nin sırrını Cemil'den öğrenmeye çalışacaktır, ama bu sır bilimde değil (bilimin ürettiği sentetik tohumlar ölmektedir çünkü) gelenektedir ve bu da unutulmuş kadim bilgileri yeniden hatırlamakla elde edilebilecektir. Cemil bu yolculukta Erol'un evrenin ortak aklıyla kopardığı bağlarını yeniden kuracaktır. Yolculuk sırasındaki yaşamları da gelenekler üzerine kuruludur. Cemil Erol'a doğada kamp kurmadan önce basit bir dal parçasıyla yere yuvarlak bir çember çizip, içini güzelce süpürüp temizlemeyi ve çember içerisine ayakkabılarıyla girmemeyi öğretir, ayakkabılarını çemberin dışında çıkarırlar. Burada karşımıza çıkan çember / daire sembolizmi çok çeşitli anlamlarda binlerce yıl boyunca kullanılmıştır. Öncelikle çember veya dairenin sinemada, özellikle korku sinemasında koruyucu bir anlamı vardır. Korku filmlerinde genellikle ruh veya şeytan çağırma ayinlerinde belli kurallarla yere çizilen çemberin içine hiçbir kötülük giremez, dolayısıyla koruyucu özelliği vardır. **Buğday**'da çember benzer bir anlam taşır; öncelikle doğada kişinin kendine ait yaşam alanını belirler ve bir mekan yaratır, içerisini temiz tutmak ve ayakkabıyla içeriye girmemek bundan dolaydır. Diğer taraftan doğanın diğer üyeleri için de bir işarettir o çember, içerisinde barınana saygıyı gerektirir. Zira bir gece Erol uyurken kampa gelen kurtun çizgiyi aşmaması, sadece çevresinde dolanıp gitmesi bundandır. Çünkü Pantheist yaklaşımla doğadaki / evrendeki her şey birin parçasıdır, kendini bu birin parçası olarak gördüğün sürece uyum içerisinde yaşamamanın bir sakıncası yoktur. Hermetik felsefede daire, Tanrı'nın sembolü olması açısından da önemlidir: "Tanrı merkezi her yerde, dış yüzeyi hiçbir yerde olan bir dairedir." Hermetik felsefede Tanrı evrenden farklı / ayrı bir şey değildir. Bu nedenle çemberin içine girmek aynı zamanda Tanrıyla / evrenle birleşmektir. Bu da filmin Vahdet-i Vücut felsefesiyle uyumludur. Diğer taraftan daire sembolünün diğer anlamları da bu bütünlük içerisinde yer alır; yüksek benliğin, tezahür etmemiş olanın, sonsuz olanın, ebediyetin, zamanı kuşatan mekanın ve aynı zamanda da başlangıcı ve sonu olmadığı için zamansızlığın (Tara'yı hatırlayın burada), aşağısı ve yukarısı olmadığı için de aynı zamanda mekansızlığın (hiçbir mekana ait

---

<sup>8</sup> Ankaravi, *Minhacu'l Fukara*, s. 51.; M. Ali Ayni, *Tasavvuf Tarihi*, Büyüyenay, İstanbul 2017, s.105; Tehanevi, *Keşşafu Istihatı'l Fünun*, II, s. 686 ("Sülük" Maddesi)



olmayan Cemil Akman) da sembolüdür.<sup>9</sup> Kampı terk ederken mutlaka çizgiyi silmeleri ise artık o doğa parçasını kendilerinin kullanmadıklarını ve her canlının kullanabileceğini göstermektedir. Kısaca modern şehrin görünmeyen manyetik duvarına karşılık, doğadaki birlik içerisinde sadece yere bir çember çizmek yeterli olmaktadır sınırın aşılması için.

Göldeki yolculukları sırasında bir anda, ortada bir sebep yokmuş gibi görünürken Cemil'in Erol'la birlikte bindikleri kayığı, kayığın çapasıyla zeminde delik açarak batırmaya çalışması, yine Musa-Hızır meselindeki Hızır'ın ortada hiçbir sebep yokken Musa'yla bindikleri tekneyi batırmasının bir versiyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra Hızır Musa'ya yaptıklarının sebebini açıklarken, "O tekne, geçimini denizden sağlayan yoksul insanlara aitti. Ona hasar vermek istedim; çünkü peşlerinde her (sağlam) tekneye zorla el koyan bir hükümdar olduğunu biliyordum." der. Filmde ise Cemil, etrafı kontrol eden drondan saklanmak için kayığı batırıp Erol'a da, daha önce hastalıktan ölmüş olan suyun yüzeyindeki hareketsiz diğer ölü bedenler gibi hareketsiz kalmasını söyler. Su yüzeyini tarayarak geçen dron onları göremez. Tabii burada teknolojik açıdan o kadar ilerlemiş bir zamanda sadece hareketsiz kalarak bir dronun taramasından saklanılabilir mi sorusu mantığımızı biraz kurcalıyor, ama soğuk suyun vücut ısılarını düşürerek kalp atışlarını yavaşlattığı ve böylece taramadan kurtulduklarını biraz zorlama da olsa kabul ediyoruz.

Dronun geçip gitmesinden sonra karaya doğru yüzerken bir de bebek ağlaması duyarlar. Sesi takip ettiklerinde sepet içerisinde göle bırakılmış bebeği görürler, onu beraberlerine alıp yakındaki bir yerleşimde hem geceyi geçirirler, hem de burada bebeği güvenli birilerine emanet ederler. Tabii *sepet içindeki bebek* de Musa peygamberin hayatına bir gönderme olarak karşımıza çıkıyor. Çünkü Musa da henüz bir bebekten, Firavun'un askerleri tarafından öldürülmemesi için annesi tarafından bir sepet içinde Nil nehrine bırakılmıştı. Daha sonra Firavun'un kızı veya karısı tarafından bulunan Musa, sarayda büyütülmüştü.

Filmin en önemli noktalarından birini yolculuklarının sonuna doğru geldikleri dergah oluşturmaktadır. Yüksek, kayalık bir tepenin zirvesinde yer alan dergahın bahçesine girdiklerinde Cemil Akman önce bahçe kapısının solunda yer alan üç tane mezara doğru yönelir. İlk ikisi artık grileşmiş, sarık biçiminde, eski, Osmanlı

---

<sup>9</sup> Daire sembolünün bütün anlamları için bkz. "Daire Sembolü" ([Link](http://kosmosmacerasi.com/) [kosmosmacerasi.com / erişim tarihi: 19.05.2018])

tarzı bir mezar taşına sahipken sonuncusu daha yeni, düz, mermer bir mezar taşına sahiptir. İlk ikisini elini kalbine götürerek selamlayan Cemil, sonuncusu önünde sadece ellerini göğsü üzerinde bağlayarak mezara bakar. Sonra beraber dergaha girerler; dergah eski olsa da şifre girilerek otomatik açılan ahşap bir kapısı olması, teknolojinin yadsınmadığını göstermekle beraber bilim ve hikmetin, ikisinin, aynı anda var olabileceği mesajını vermektedir. Hatta dergahın içine girince Cemil'in ışıkları "Hayy" diyerek, sadece sesiyle açması da bunu gösterir. Tabii burada atlanmaması gereken nokta "Hayy"ın Allah'ın 99 adından bir olup "diri, diriltin" anlamına gelmesidir. Cemil "Hayy" diyerek ışıkları yakar, yani diriltir, canlandırır. Çünkü o da varlığın bir parçasıdır ve teknoloji / bilim sayesinde o ismin kudretine sahiptir. Daha sonra dergahın ortasında naylon çadırla kaplı kısmın naylonlarını indirerek ahşap bir döşemeyi açığa çıkarır. Döşemeyi tek tek söküp, bunun altındaki naylonu da kaldırıncaya burada zehirlenmemiş, kirlenmemiş, tertemiz olarak korunmuş bir toprak parçası açığa çıkar. Cemil buraya diz çöküp yerden aldığı toprakla kollarını, yüzünü ovalar yani bir anlamda teyemmüm eder. Onun karşısına diz çöken Erol da aynı hareketleri tekrarlar. Hatta sol göğsü altındaki iyileşmeyen yarasını da bu toprakla ovar (daha sonra bu yaranın mucizevi şekilde iyileştiğini görecektir). Ardından açtıkları toprağı çuvallara doldurmaya başlarlar. Bu toprağı daha sonra aşağıya nehir kenarına taşıyıp, salla tarım yapmaya uygun, temiz bir yere götürüp tohum ekeceklerdir. Toprağı çuvallara doldurmadan önce hazırlık yaparken Cemil Akman'la (C) Erol (E) arasında aşağıdaki konuşma geçer:

*C.: Yeryüzünde hiçbir şey kalmasa insanı yaşatacak olan o tane nedir?*

*E.: Buğday tabii.*

*C.: Bir hakikat ehline göre varlığın özü buğday tanesidir. Üstad buğdayın karnındaki çizgiden de bahseder. Bu çizgi elif harfidir. Elif hem ayırır hem birleştirir.*

*E.: Neyi ayırıyor?*

*C.: Dişiyile erkeği, ruhla bedeni, batınla zahiri. Buğdayın sırrı bu çizgide yatar. Aynı zamanda aşk çizgisidir. Her şeyi birleştiren çizgi. Kainatta ne varsa hepsi insanda mevcut profesör. Ayrılık gayrılık yok.*

*E.: Yani insanda her varlıktan bir nüve mi var? Bunu mu diyorsunuz?*

*C.: Tüm kainat insandır.*

*E.: Her şeyde de insandan bir parça var.*

*C.: Evet, İnsan Parçacığı.*

*E.: İnsan Parçacığı.*

*C.: Üstadım, Canlı cansız her şey ne yapıp edip insan olmak ister, derdi.*

*E.: Üstadınız?*

Cemil Akman'ın "Üstadım" dediği zat dergahın bahçe kapısının hemen solunda yatmaktadır ve Kamil İnsan olma yolunda zamanında ona rehberlik etmiştir. Cemil filmin bir sahnesinde Erol'a "*Beni öldürecek birini aramaya başladım.*" der. Cemil'in "Ben"den kastı elbette "benliği / nefsi"dir. Onu öldürecek birini araması ise kendisini hikmete ulaştıracak yolda nefsin tüm günahlarından, benliğin tüm zayıflıklarından sıyrılmasını sağlayacak olan bir rehberdir. Erol'un "*Peki buldunuz mu?*" sorusuna "*Evet*" diyerek cevap verir Cemil. Şimdi rehber olma sırası Cemil'dedir. Cemil ve üstadının buğday üzerinde özellikle durmasının sebebi ise, buğday tanesinin birliğin sembolü olması, birde ikiyi yaşatmasıdır. Ayrıca buğday **Leibniz**'in Monadoloji'sindeki zerredir, varlığın özüdür. Sürekli elif gibi insan olmaya çalışır. **Sezai Karakoç**'a göre ise ilmin sembolüdür buğday tanesi. **Yunus**'un buğdayı tercih etmesi ilim peşinde olmasındandır, ama sonra vaz geçip himmet istemesi ise ilim ve hikmet arasında kaldığını göstermektedir. Bu nedenle buğday tanesinin ortasındaki elif aynı zamanda ilim ve hikmet diye de ikiye ayırmaktadır buğdayı; çünkü varlıkta ikisinin de yeri vardır. Bu noktada M Maddecigi, İnsan Parçacığı'na dönüşerek insanı tüm kainatı kapsar niteliğe taşıırken kainatı da bir insanın varlığına indirgeyebiliyor. İçinde taşıdığı bu parçacık nedeniyle canlı cansız her şey insan olmak istiyor. Tıpkı buğday tanesi gibi.

Cemil ve Erol açtıkları zemindeki temiz toprağı çuvallara doldurduktan sonra, onları yamaçtan aşağı nehrin kenarına indirmeye başlar. Başta bu kadar çok, toprak dolu, ağır çuvalın tek tek aşağıya nasıl taşınacağı konusunda Erol tereddüt etse de, Cemil'in böyle diyerek bir tane çuvalı sırtına atmasının ardından beraber çuvalları taşımaya başlarlar. Ancak taşıma şekli ve hızından, yorulmamasından daha önceden buna alışık olduğunu anladığımız Cemil'e karşılık Erol hiç de öyle değildir. Kısa sürede yorulan ve acıkan Erol yavaşlamaya, daha sonra da devam edemeyeceğini söylemeye başlar. Cemil açlığını bastırması için yerden topladığı birkaç taşı bir kuşakla onun karnının üstüne bağlar. Böylece midesine baskı yapan taşlar ona açlığını unutturacaktır. Bu da geleneksel bir uygulama olarak Muhammed peygamberin Hendek Savaşı sırasında uzun süre aç kalınca midesinin üzerine taş bağlamasına gönderme yapan bir sahne olarak karşımıza çıkıyor. Bütün gün zorlanarak da olsa çuval taşıdıktan sonra kalan son çuvalı da gece karanlığında yamaçtan aşağıya taşımaya çalışan Erol, yolun yarısında iken nereden geldiği tam belli olmayan bir çocuk sesi duyar. Ses onun aklını çelerek

yaptığı işi bırakarak kendisiyle gelmesini, karnını doyurmasını söylemektedir. Erol bir an elindeki çuvalı bırakıp peşinden gitmeyi düşünse de, karanlıkta sesin sahibini görmek için bakınsa da onu göremez. Bir ara Cemil'i duyar gibi olur, ona seslenir. Ama sonra çocuğun sesi de yok olur birden. Erol elindeki son çuvalı da aşağıya indirdikten sonra dergaha geri döner.

Erol'un büyük sıkıntılar çekerek tekrar ve tekrar aldığı çuvalı yamaçtan aşağı indirilmesi, sonra tekrar yukarı çıkıp bir başka toprak dolu çuvala aşağı inmesi ve bütün gün bunu tekrar etmesi akıllara hemen Sisypheos Söyleni'ni getirmekte. Yunan mitolojisinde kurnazlığıyla tanınan Sisypheos, bu kurnazlıkla Zeus'a karşı işlediği suçlar için bir kayayı sonsuza dek bir dağın yamacından yukarı taşımakla cezalandırılmıştı. Ne zaman ki Sisypheos kayayı dağın zirvesine çıkarırsa, kaya tekrar yamaçtan aşağıya yuvarlanıyor ve sonra aynı taşıma işlemi tekrarlanıyordu. Sonsuza dek bu böyle devam edecekti. Erol da Sisypheos gibi bütün gün aynı toprak dolu çuvalı taşıma işine koşulmuştu. Çünkü o da nefsinden arınmak, benliğini öldürmek için çile çekmeliydi. Çünkü tasavvufta gidilen yolda ne kadar çok çile çekilirse arınma işlemi de o kadar büyük olurdu. Onu yolundan çevirmeye çalışan çocuk sesi de bu çilekeşliğin bir parçasıydı, nefesine sahip olup olamadığının sınavıydı. Tıpkı İsa'yı çölde kandırmaya çalışan Şeytan gibi.



Erol dergaha geri döndükten sonra, önce ahşap zemin üzerine oturup dinlenir biraz. Sonra toprak aldıkları zeminde açılmış olan çukura baktığında Cemil'in orada cenin pozisyonunda uyumakta olduğunu görür. Kendisi de çukura inip onun yanına ters yönde ve cenin pozisyonunda uzanır. Bir süre yönetmen yukardan gösterir bize bu sahneyi. Cemil ve Erol çukurda yanyana, sırt sırta, ters yönlerde ve cenin pozisyonunda yatmaktadır; tertemiz toprağın üzerinde, Toprak

Ana'nın bağında, Toprak Ana'nın rahminde... İki bir rahimde bire dönüşmüş olarak; ölmeden çukura girmiş olarak. Belki de yeniden doğmak için. Sonra kamera Erol'a döner; onu gösterir bir süre ve Erol yüksek sesle "Hu" der ve ışıklar söner, her yer karanlık olur. Hayy'la yanan ışık Hu'yla söner. Yani "Hayy'dan gelen Hu'ya gider". Allah'ın iki sıfatı arasındaki seyahattir bu. Bu da bize gösterir ki, Erol'un Kamil İnsan olma yolundaki seyahati tamamlanmak üzeredir. Geriye gözündeki perdenin kalkması kalmıştır sadece.

Ertesi gün dergahın yakınındaki eski bir kasabaya giderler. Kasabada salgın hastalık vardır ve sokakları hastalıktan ölmüş, üzerine kireç dökülmüş cansız insan bedenleriyle doludur. Kasabalılar "Burada istenmiyorsunuz." diyerek Cemil ve Erol'u taşlamaya başlar. Bu sahneler de tıpkı Taife sefere giden Muhammed peygamberin Taifliler tarafından taşlanarak buradan kovulması olayına fazlasıyla benzemekle birlikte, yine Musa ve Hızır meselinde de yiyecek bulmak için uğradıkları bir kasabada istenmeyerek, kötü davranıldıkları bahsedilmektedir. Nitekim Erol "Kaçalım buradan!" diyerek hızlanırken, Cemil geride kalıp yıkık bir duvarı taşlarını yerine koyarak tamir etmeye başlar. Bu sırada Erol'un karşısına filmin başlarında onları manyetik duvardan geçiren ve Erol'a yerleştirdiği çip yardımıyla günlerdir onu takip eden Alice çıkar. Erol'u almaya gelmiştir. Çünkü artık Erol'un Ölü Topraklar'da dolaşmasına gerek kalmamış, Antarktika'nın buzulları altında aranan saf ve temiz buğday tohumu bulunmuştur. "Günlerdir sizi takip ediyorum," der Alice, "Tek başınıza oradan oraya gezip duruyorsunuz. Ancak bulabildim sizi!" Bunun üzerine Alice'i bırakıp hemen geri dönen Erol, Cemil'i hala duvarın başındayken görür. Bir an kafasını başka bir yöne çevirir Erol, tekrar duvara baktığında ise Cemil yok olmuştur. O tarafa doğru devam ettiğinde Cemil'in tamir ettiği duvarda tek bir taşlık boş yer kaldığını görür, oradan duvarın öbür tarafına bakar; bu sırada kamera Erol'un başını tam duvardaki boşluğu dolduran bir taş gibi göstererek sırttan çekim yapar. Bu şekilde önce onun duvardaki diğer taşlardan farksız olmadığını gösterir yönetmen, fakat sonra hafifçe yana çekilir Erol ve duvardaki boşluk açığa çıkar. Böylece artık Erol'un, tıpkı Pink Floyd'un ünlü şarkısında söylediği gibi "duvardaki bir başka taş" (*Another Brick in the Wall*) olmadığını anlarız. Artık biz de duvarın öbür tarafındaki korulukta ağaçların arasına oturmuş iki küçük çocuğu ve sonra da Cemil Akman'ı görürüz. Cemil Erol'a -belki bize de- bakarak güler ve yürüyerek korulukta kaybolur.

Cemil, henüz dergaha yeni geldiklerinde bahçedeki mezar taşlarını selamlarken üçüncü ve düz, beyaz mermer mezar taşında sadece kollarını göğsünde bağlayıp mezara bakmıştı. Büyük ihtimalle bu Cemil'in mezarıdır ve aslında yıllar önce ölmüştür. Burada Erol'a yol gösteren kişi ya onun kendi nefsi ya da gerçekten Cemil gömleğine bürünmüş Hızır'dır. Cemil'in tamir ettiği duvar da aslında yine Musa ve Hızır meselinden alınmıştır. Hızır, uğradıkları kasabada iki yetim kardeşe ait olan (altında onlar için bir hazine bulunan) yıkık bir duvarı onarır. Cemil'in onardığı duvarın altındaki hazine ise Erol içindir, çünkü o da bir yetimdir ve duvardan gerçeği görmüştür.

Bütün bunlardan sonra dergaha dönen Erol, aşağıya indirdikleri temiz toprak dolu çuvaları tekrar yukarı taşımaya başlar. Ancak ilk çuvalı alıp yukarı çıkarırken, yolda kayaların üzerinde bir karınca görür. Toprakta hiçbir canlının yaşayamadığı Ölü Topraklar bölgesi için bu bir mucizedir. Daha önce, Cemil Akman geçtiği yerlere tohumlar bırakıp karınca veya başka küçük canlılar tarafından alınıp alınmadıklarını kontrol ediyordu. Böylece onları takip edip, yuvasını bularak sağlıklı tohumlar bulmayı umuyordu. Ancak artık sır olan Cemil yerine Erol kayalıkta gördüğü bu karıncayı takip etmeye başlar. Önüne çıkan her şeyi aşarak takip eder. Sonunda karınca yuvasına gelerek içeri girer. Bir süre etrafına bakınan Erol bulduğu bir çubukla karınca yuvasının etrafında yere bir takım şekiller çizmeye başlar. Dairesel çizgiler çizer, küçük yuvarlaklar yapıp onları birleştirir. Şekli bitirdikten sonra eliyle küçük dairelerden bir tanesini kazmaya başlar. Sonra elini açtığı küçük çukura sokar. Elini dışarı çıkardığında bir avuç buğday vardır. Sağlıklı, tertemiz buğday. Son karede bu sahneyi yine yukardan gösterir yönetmen Semih Kaplanoğlu. Yere çizilen şeklin ortasında elinde bir avuç buğdayla yere diz çökmüş olan Erol. Böylece biter film.

Son sahnede havadan gördüğümüz şekil, yönetmenin film boyunca savunduğu geleneksel bilginin, doğayı deneyimlemenin ve bu sayede edinilen hikmetin en somut örneğidir aslında. Çok farklı şekillerde yorumlanan bu şekil yönetmenin film için Kaz Dağları'nda yaptığı gezilerde yaşlı bir Yörük kadınından öğrendiği bilgidir aslında. Yörük kadının söylediğine göre, kıtlık zamanında tohum bulabilmek için karınca yuvalarına güneş ve ayın yönü dikkate alınarak bu şekil çizilmiş (bu sırada kadın yere bizim filmde gördüğümüz şekli çizmiş), ölülerini de yuvanın içine gömen karıncalar topladıkları tohumları da farklı depolarda saklamış. Aslında bir çeşit karınca yuvası planını oluşturan bu şekil, doğayla

uyum içinde yaşayan insanların yuvayı bozmadan ihtiyaçları olan tohumları bulmalarını sağlıyordu. Yönetmen de hem bu fikri hem de şekli filmde aynen kullanmış.



**Kaplanoğlu** bizi *Buğday*'la Türk sineması için henüz yeni sayılan bir türle, kendisinin "ilim-kurgu" dediği, sinema yolculuğuna çıkarırken, buğday tanesiyle de özünde tasavvufi bir aydınlanmanın yattığı uzun bir seyahate çıkarmıştır. Bu aydınlanmada bilim ve hikmet birbirinden ayrı değildir, ama nihayetinde aranan tohumu yine dünyanın kendisinde bulmuşlardır. Yine yönetmen, *milyonlarca yıl devam eden köprü* derken evrimsel düşünceye karşı çıkmaz -bu köprüyü sürdüren unsur DNA'dır, onun çeşitli yollarla bozulması bu köprüyü bozar ve Genetik Kaos başlar-, ama bilimin de sağlıklı sentetik tohumlar üreterek devrim yapmasına izin vermez. Kamil İnsan olmak bireysel olarak bizi kurtarıırken, aydınlanmamızı sağlarken, toplumsal olarak herhangi bir yere götürmez -çünkü toplumsal olarak bütün bireylerin aynı aydınlanmayı yaşamaları imkansızdır-. Buradaki kurtuluşu da tamamen şansa bağlı olarak dünyanın kendisi sağlar. Ancak **Arthur C. Clarke**'ın ünlü sözünde dediği gibi "Yeterince gelişmiş bir teknolojinin büyüden hiçbir farkı yoktur." Ya da büyü nedir? Kurta çemberi geçmemesini söyleyen şey nedir? Çemberi manyetik alandan ayıran şey nedir? Bu yüzden yönetmenin kendisi filmi ilim-kurgu olarak tanımlıyor; bilim daha çok deneysel bilgiyi ve teknolojiyi çağrıştırırken, ilim ise sezgisel bilgiyi ve geleneği çağrıştırdığı için.

Son olarak başta Andrei karakterinin adı olmak üzere, **Kaplanoğlu**'nun film boyunca birçok sahnedeki sinematografik seçimleriyle **Andrei Tarkovsky** filmlerine saygı duruşunda bulunması ve bunu çok iyi yapması, yönetmenin sinematografisinin Türk sinemasını en üst düzeylere taşıdığını da göstermektedir.

## ***TOZ BEZİ***

**Gizem Çınar**

### **GİRİŞ**

*Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015), iki gündelikçi kadının hikayesini anlatmaktadır. Gündelikçi kadın temsili ve ücretli ev içi emeği sorunsallaştırıyor olması bakımından film, Türkiye sinemasında bir ilk örnektir. Bu çalışmada, filmde, gündelikçilik özelinde kadınların informel sektördeki istihdamı, çalışan ve işveren (alt ve orta, orta-üst sınıf) kadınlar arasındaki hiyerarşi, orta sınıf kadınların diğer kadınların emeğine dayanan öznellikleri ortaya konacaktır. Filmi bu bağlamda çözümlemeyen önce, ev içi emeğin ne olduğu ve tarihsel süreçteki dönüşümü tartışılacaktır.

### **Ev İşi / Ev İçi Emek**

19. yüzyılda modernizmin ve kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesiyle birlikte, ev ve iş yeri ayrılmış, bu durum özel-kamusal alan ikiliğini doğurmuştur. Ev, ekonominin dışında bir yer olarak kurgulanmıştır. Erkek dışarı açılırken, kadın ve çocuk dışarının kaos ve pisliğinden uzakta masum, temiz ve güvenli olan evde bırakılmıştır. Toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünde, erkek dışarıda, gelir getiren, üretimin bir parçası olan işlerde çalışırken, kadın ev işi, çocuk ve yaşlı bakımı gibi tarihsellikten uzak bulunan ve piyasa değeri olmayan işleri üstlenmiştir. Modernite ve kapitalizm öncesi ev işi ve çocuk bakımının yine kadınlar tarafından gerçekleştirildiği biliniyor olsa da 'ev kadını' kavramı bu ayrımın bir sonucudur. Öznellikleri fark etmeksizin her şeyden önce birer 'ev hanımı' olan kadınlar, erkeklerden daha ahlaklı, daha namuslu ve daha temiz görülmeye başlandı (Davidoff, 2002: 145), öyle ki zamanla temiz / titiz olmak biyolojik kadınlığın doğasıymış gibi algılandı.



Yeniden üretim olarak tanımlanan ev işinin kapsamı belirgin olmamakla birlikte, Davidoff: “Ev işi, en temel anlamıyla, faaliyetlerden, insanlardan ve malzemelerden anlamlı örüntüler oluşturarak, yakın çevrede düzen sağlayıp sürdürmekle ilişkilidir. Böylesi bir düzenin yaratılmasında en önemli bölüm, temel bileşenlerin ayrıştırılarak onların aralarındaki sınırların belirgin kılınmasıdır. Örneğin yemek pişirilmesi, çiğ malzemelerin yeni bir maddeye dönüştürülmesidir.” demektedir (2002). Ev işini Sisifos'un lanetine benzeten Simone de Beauvoir ise şöyle der: “Temizlik, pisliğin yok edilmesi, toplama, düzensizliğin ortadan kaldırılmasıdır. [...] Kadın tümenleri kire karşı herhangi bir zafer kazanmadan bu bitip tükenmez mücadeleyi sürdürürler. [...] Temiz olan kirlenir, kirlenen temizlenir, tekrar ve tekrar, günbegün. Ev kadını zamanın dışındadır, o hiçbir şey yapmaz, sadece şimdiki sürükler.” (1993)

Kadınların etkinliği de hayatın sürdürülmesine ve erkekler ile çocukların aşkın bireyler haline gelebilmesine hizmet eder. Erkeklerin öznellikleri kadın emeğinin desteğine dayanır ama bu emek aynı zamanda kadını kendi özneliğinden mahrum eder (Bora, 2005: 62). Ev işinden muaf olmak erkek öznenin inşasında oldukça önemlidir, bununla birlikte cinsiyet eşitsizliğinin temelde ev işine dayandığını söylemek mümkündür.

Ev işi, çocuk, yaşlı ve hasta bakımı toplumsal iş bölümünde kadınlara atfedilmiş işler olsa da, tarihsel süreçte soylu veya orta sınıflar için bu işleri yapan, statülerini ve sınıflarını yeniden üreten çeşitli sosyal tabakalardan hizmetlilerin varlığı dikkat çekmektedir. Sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak tartışılacak olmakla birlikte kadınlar arasındaki sınıfsal aidiyetten temellenen iktidar ilişkilerinin ev işine dayandığı tespitini yapmak yanlış olmayacaktır. Ev ve ev işi yalnızca toplumsal cinsiyetin değil, bütün bir toplumsal ve siyasal düzenin inşasında rol oynar, cinsiyet ilişkileri sınıf ilişkileriyle iç içe geçmiştir (Bora, 2005).



## Ev Emeginin Dönüşümü

Ev işinin, kadın ve erkek kimliklerinin arasındaki fark, yani kendilik bilinci geliştirme, özne durumunun inşasındaki etkin rolü tespit edilmekle birlikte, ev işinin salt cinsiyetler arası eşitsizliğe dayanan ilişkileri ürettiğini söylemek eksik kalacaktır. Ev işi (temizlik, bakım, hizmet) tarihsel ve kültürel bağlamda sınıf ilişkilerinin de belirleyicidir. **Davidoff**, *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet* adlı kitabında, kadınlığın temizlikle özdeşleştirilmesinden daha önemli olarak, temizliğin sınıfsal bir konumu temsil ettiği tespitinde bulunur. Ona göre temizlik saygınlığın başlıca göstergesi sayılmaktadır ve yine aynı kitapta “potansiyel olarak kirletici işlerle uğraşanlar sıklıkla hiyerarşinin en altındakilerdir.” diyerek, ev işinin sınıfa dayalı iktidar ilişkilerini düzenleyen yapısına dikkat çekmiştir (2002).

Türkiye modernleşmesinde, yeni orta sınıf ailelerde genellikle hem kadın hem erkeğin çalıştığı gözlenmektedir. Kadınların iş yaşamına katılımının nedeni geçinme zorluğu veya meslek edinmiş olmalarının doğal bir sonucudur. Orta sınıf kadın, yeni -erkeklerle daha eşit- bir cinsiyet kimliği kurmuştur. Dışarıda çalışan kadın, temizlik ve bakım işleri için hizmet satın alma yoluna gitmiştir. Bu durum göstermektedir ki, kadınların kamusal alana açılmaları, iş bölümünün toplumsal cinsiyete dayalı yapısını değiştirmemiştir; evden, temizlik ve bakım işlerinden yine kadınlar sorumludur. (Dışarıda çalışmayan orta sınıf kadınların da ev işleri için hizmet satın aldıkları görülmektedir.)

Kırdan kente göçün sonucu olarak, kentsel işgücü piyasasında çokça bulunan eğitimsiz ve vasıfsız işgücüne ulaşmak, orta sınıf için ucuz ve kolaydır. Ev hizmetlerinin yürütülmesi kayıt dışı olduğundan düşük maliyetlidir. Yoksulluk çalışmaları ve gündelikçilerle yapılan saha araştırmaları, çalışan kadınların sosyal profili ve ücretli ev işinin doğasıyla ilgili ortak sonuçlar ortaya koymaktadır. Ücretli ev işlerinde çalışan kadınlar, kente emek göçüyle değil, aileleriyle birlikte 'ev hanımı' olmak düşüncesiyle gelmişlerdir. Kentte geçim sıkıntısı çekince, bu vasıfsız ve eğitimsiz kadınlara yönelik formal istihdam olanağının bulunmaması ve ataerkil baskı (eşlerinin dışarıda çalışmasını istemeyen kocalar) bu kadınların informal sektördeki istihdamlarına neden olmuştur. **Gül Özyeğin**, gündelikçiliğin yaygınlaşmasında kapıcı ailelerinin aynı binada yaşıyor olmasını ve kapıcı karılarının apartmandaki evlere gündelikçi olarak gittiğini saptamıştır (2005).

Kentin çeperlerindeki gecekonduardan kentin merkezindeki orta sınıflara gelen gündelikçilerin yaygınlaşması ise daha sonraları ve daha güçlü olmuştur (White'dan akt. Özbay, 2012).

Ücretli ev hizmetliliği, sözlü sözleşmeye dayanır; çalışan ve işveren, para, çalışma saati ve işin kapsamıyla ilgili anlaşılır. İş tanımının belirsizliği, hangi işin ne kadar süre içerisinde, kaç kişi tarafından, nasıl yapılacağına bilinmezliği ile sınırlı değildir. Gündelikçilikle ilgili herhangi bir yasal düzenleme olmadığı için, işin tanımı ve çalışanın sorumluluk alanları önemli ölçüde kişisel ilişkilere ve işverenin inisiyatifine bağlı kalmaktadır (Suğur, Şavran, 2006).

Ev hizmetleri, domestik alanda gerçekleştiğinden ve çalışanın işverenin mahremiyetine tanıklık ediyor olması nedeniyle, maternalist yapıdadır. Bu yapı, resmiyet yerine samimiyete dayalı bir aile ilişkisini karşılar. Çalışan ve işveren kadınlar arasında anne-kız ya da abla-kardeş ilişkisi gibi bir ilişki vardır. Elbette bu ilişki çoğunlukla işverenin lehine işler, işveren maternalist yapı sayesinde işçisini yalnızca ekonomik yönden değil, sosyal ve kültürel yönden de kendisine bağımlı hale getirmektedir (Suğur, Şavran, 2006). İş tanımının belli olmaması ve kurulan samimi ilişkiler, işverenin başta konuşulmamış işlerin yapılmasını istemesine neden olur. Ev hizmetlileri bu tür ek işleri yapmayı her zaman hoş karşılamasalar da, bahsedilen karşılıklı ilişki çerçevesinde işverenlerin bu tür taleplerini yerine getirmek durumunda kalmaktadırlar. İşverenlerin bu tür taleplerini zorbalıkla değil, 'hatır' ile yaptırıldıkları söylenebilir.

### **Ücretli Ev Emegi Ekseninde Kadınlar Arası Hiyerarşi: Toz Bezi**

*Toz Bezi*, Kars'tan İstanbul'a göç etmiş, ev işlerine giderek para kazanan iki Kürt kadının, Nesrin ve Hatun'un hikayesini anlatır. Hatun ve Nesrin, kırsal nüfusun kente eklemelenmeye çalıştığı, kent çeperleri / saçaklarına kurulmuş; idari denetim ve hizmetlerden nasibini alamayan, dik yokuşlu, alt yapısız gecekondu mahallesinde, altlı üstlü olarak oturmaktadır. Üst katta Hatun, mahalledeki kahvehanede çalışan kocası ve lise çağındaki oğlu; alt katta kocası tarafından terk edilmiş ve kızıyla yaşayan Nesrin. Filmde, kentin çeperinde kurulmuş yaşam alanlarının mekansal pratiği; döküntü ve pis sokaklar, dik yokuşlarla boğuşmak, kente varmak için kat edilen uzun yollar, doğrudan bu karakterlerin “hayatın dışında” oluşlarının göstereni durumundadır. Kentin dışına itilmek, aynı zamanda

hayatın dışına itilmek anlamına da gelmektedir. Bu iki kadının yaşadıkları ve temizlik yapmaya gittikleri kentin merkezindeki –bazısı deniz manzaralı evler / muhitler arasındaki karşıtlık, kültürel, etnik, ekonomik, sınıfsal ve cinsiyete dair çelişkileri barındıran bir çatışmayı devreye sokar.



Ev işçisi bu iki kadın, sabah evlerinden çıkarak, Hatun’un bir gün oradaki evlerden birinde oturmayı tutkuyla dilediği -kilisede adaklar adadığı- muhitlere, başkalarının kirlerini temizlemeye giderler. Evlerin kapısı anahtarla açılır, bu durum iş / çalışma yaşamı ile mahremiyetin / özel alanın sınırlarını belirsizleştiren, kamusal alan kavramıyla özdeş “çalışma” pratiğini yeniden tanımlamayı gerekli kılar. Domestik alanda gerçekleşen, çalışanın işverenin mahremiyetine tanıklık ettiği ev işçiliğinin maternalist yapısı, resmiyet yerine samimiyete dayanan ilişkileri devreye sokar. Elbette bu aileden biri olma, sınırı işveren tarafından belirlenen ve işverenin çıkarları doğrultusunda kullanılan bir durumdur. Hatun, Ayten’den sürekli olarak “aileden biri” olduğunu duyar, fakat ne var ki aralarındaki bu “samimi” ilişki, Hatun’u piyasanın çok altında bir ücrete çalıştırmasına ve önceden konuşmadıkları fazladan işleri gördürmesine neden olur.

*Hatun: Ayten Hanım zam yapsak... Yani ben herkese 110’a gidiyorum, bir tek sana 80’e geliyorum.*

*Ayten: Ama Hatun, herkesle bir mi bu ev canım [...] yani zam yaparsak haftada iki defa gelirsin, karar senin...*

Maternalizme içkin bir diğer tartışma konusu da, ev işçiliğinin salt parayla karşılanamayan yapısıdır. Bu durum için Gül Özyeğin, “mahremiyetin yükü”, Aksu Bora ise 'fazlalık' demektir; bu fark çalışanla sohbet etmek, bahşış vermek, yiyecek-giyecek yardımında bulunmak gibi davranışlarla görünür olmaktadır. Filmde bu durum, Nesrin ile Aslı'nın ilişkisiyle aktarılır. Psikolog olan Aslı, Nesrin'in derdini dinler, ona akıl verir, yardımcı olmaya çalışır: “*Şöyle güvenceli bir işin olsa senin, sigortalı, maaşı düzgün. Bir evin olsa, kendi hayatını, düzenini oturtsan.*”. Bu tavsiyelerin Nesrin'in yoksulluğu ve içinde bulunduğu durum göz önünde bulundurulduğunda pratikte hiçbir karşılığı yoktur. Hemen hemen aynı yaşta olan bu kadınlar -ki Nesrin, Aslı'ya abla demektir- arasındaki fark Aslı'nın kentli, eğitilmiş ve meslek sahibi olması üzerinden kurulur. **Bora**, maternalist iktidar stratejileriyle ilgili olarak **Anderson**'dan alıntılanarak; “Güç, kendini başkaları üzerinden ortaya koyar; kimi zaman onları inciterek, kimi zaman yardım ederek. Gücün bu biçimi özellikle köle ile onun sahibesi arasındaki ilişkide görünür. Nezaket ve yardımseverlik, köle sahibesinin merhamet ve ahlaki üstünlük ile dişil özelliklerini ortaya koymasını sağlar.” demektir. Aslı, Nesrin'e iş bulamamış, içinde bulunduğu sıkıntıyı aşmasına yardım edememiş olsa da “Nesrin'in sıkıntıları hakkında düşünme lütfü” bile Nesrin'in ona karşı büyük bir minnet duymasına neden olur, bunu Aslı'ya sürekli olarak “*Allah senden razı olsun.*” diyerek gösterir.

Nesrin, kocası ortadan kaybolunca, gündelikçilikten kazandığı paranın geçimine yetmemesi üzerine daimi bir iş bulmak ister; birçok yere başvurur, iş bulma kurumuna gider, form doldurur... Ne kendi görüşmelerinden ne de Aslı'nın bulmayı vaat ettiği işten herhangi bir haber çıkar. Filmde, kente emek göçüyle değil, aileleriyle birlikte gelmiş vasıfsız ve eğitimsiz kadınlara yönelik formel istihdam olanağının bulunmaması önemli bir sorun olarak ele alınırken, öte yandan başka bir alternatifleri olmadığı için yapmak zorunda kaldıkları ev işçiliğinin yasal düzenlemelere tabi olmaması, sigortasızlık, iş tanımının ve mesai saatinin belli olmaması gibi sorunlara dikkat çekilmektedir. Ayrıca filmde, salt kadınların informel sektörlerdeki istihdamına değinilmemiş, bu durum kırdan kente göç etmiş nüfus için ortak bir sorun olarak ele alınmıştır. Hatun'un kocası mahallerindeki bir kahvehanede çalışırken bir yandan düzenli bir iş aramaktadır. Nesrin'in kocasını bulmak umuduyla izini sürdüğü sahnelerde, inşaatlara giderek

soruşturmaktadır. Dolayısıyla, hayata tutunmaya çalışan bu karakterler, günü kurtaran işlerde çalışmakta ve düzenli olarak istihdam edilmemektedirler.



**Aksu Bora**, her öznel deneyimde, kadınların yeni bir kadınlık imgesi kurarak, güçlenme stratejileri geliştirdiğini söyler. Filmde de, hem farklı sınıftan kadınların, hem de aynı sınıftan -Hatun ve Nesrin veya Ayten ve gelini- kadınların ilişkilerinde sürekli farklılaşan güçlenme stratejileri bulunmaktadır. Orta sınıf kendini tanımlanabilir bir ötekinin varlığı üzerinden kurar, ücretli ev hizmetlerinde de kadın, işverenin toplumsal statüsünü yeniden üretir. Orta sınıf kendi kimliğini ve iktidarını ötekenden farkı üzerine koyar. Bu fark, eğitilmiş eğitimsiz, kentli köylü, kültürel sermayeye sahip veya değil üzerinden kurulurken, filmde Kürt olmak da bir ötekilik halidir. Ayten komşusu geldiğinde, Hatun'u da onlarla birlikte kahve içmesi için salona çağırır. Komşu "*Sen Çerkezsin değil mi, sarışın tipin, Kars Kars'tan geldin.*" der Hatun'a. Ayten, Hatun'un etnik kökenini bildiğinden, komşusunun söylediklerine aşırıya kaçan gülme kriziyle karşılık verir. Devam eden çekimde, apartmana yeni taşınmış "çok hanımefendi, çok düzgün" bir kadından bahsederken Ayten ayrıca, önceki konuşmadan sonra bir nevi Hatun'a da yerini hatırlatmak adına kadının Diyarbakırlı ve Kürt olmasına şaşırıldığı vurgusunu yapar. Filmde, hizmet satın alan orta sınıf kadınlar, kentli, eğitilmiş ve meslek sahibi olmaları veya yanlarında çalışanlara yol yordam göstermek, ablalık etmek üzerinden kendi iktidarlarını kuruyor ve karşılaşılan her özel durumda bunu yeniden üretiyor olsalar da, işçi kadınlar da çeşitli "ideal kadınlık" kurgularıyla güçlenmeye çalışırlar. Hatun "*Yaptığım yenir, diktiğim giyilir*" diyerek, işverenin iş

bilmezliği karşısında hamarat Anadolu kadını imgesini yücelterek kendine bunun üzerinden değer biçer. Yine Hatun'un temizliğe gittiği bir evli çiftin cinselliklerinden konuşurken “*Elin karlıları kocalarına ne orospuluklar yapıyor.*” denilerek, orta sınıf ve alt sınıftan kadınların cinsellik pratiklerini farklılaştırmış ve bunun üzerinden kendilerine olumluluk atfetmişlerdir.

Nesrin ve Hatun “dışarıda” çalışarak para kazanan kadınlar olsalar da, orta sınıf kadınlardan farklı olarak, bir de evlerinde (ikinci vardiya) çalışırlar. Ev temizliği, yemek, çocuk bakımı hala Hatun ve Nesrin'in görevidir. Evde yapıldığında görünmez olan emek, gelir getiren işe dönüştüğünde de görünmezdir. Filmde kocaların da düzenli bir işi ve geliri olmamasına rağmen Hatun'un kocası, “*Hayat size güzel, çay sigara için oturun sabaha kadar.*” diyerek gerek para kazandıkları işi, gerekse evdeki işleri görmezden gelmektedir.

“Doğru yaşam” standartlarının orta sınıflar tarafından, onların deneyimleri çerçevesinde oluşturulduğu ve bu durumun yoksulların her türlü pratiklerine damgasını vuran bir “dışarda kalma” hali olduğu belirtilir. (Bora, 2015: 162) Bu durum filmde, ilk olarak gündelikçi kadınların şehrin dışında, varoşlarda yaşamasıyla karşılık bulur. Hep birlikte düğüne gittikleri bir gün, toplu taşımanın bitmesiyle taksiye binmek zorunda kalmaları ve evlerinden epey uzakta inmeleri, Hatun'un çalıştığı evlere giderken dini inancından bağımsız olarak, “sıkma baş” denen şekilde başörtüsü takması, iki kadının kamusal alandaki çekiniklikleri ve sadece evlerinde sigara içmeleri, bu “dışarıda kalmışlığın” çeşitli varyasyonlarıdır. Hatun, Moda'da bir adres ararken, yoldan gelen geçen insanları süzer, en sonunda bir kağıt toplayıcısına yanaşarak sorar. Nesrin'in temizlik yaptığı sahnelerden birinde, hemen hemen Asmin'in yaşlarındaki oğlu ile birlikte eve gelen baba, içeri seslenerek yiyecek bir şeyler aldıklarını söyler. Nesrin, kızına gidip yemeğini yemesini söylese de, Asmin bir yandan çocuğun okuldaki deneyimleriyle ilgili sohbet edip diğer yandan yemeklerini yiyen baba-oğulun yanına gidip masaya oturmaya cesaret edemez, onları kendine siper ettiği bir duvarın gerisinden izler.

Filmde Hatun ve Nesrin'in ilişkisi zaman zaman gerilim ve çatışma barındırıyor olsa da, asıl olarak bir dayanışma ve kız kardeşlik hikayesidir. Nesrin kirayı ödeyemediğinde Hatun'dan borç alır, akşam yemekleri birlikte yenir ve Nesrin işe gittiğinde bazen kızına Hatun bakar. Öyle ki Nesrin “ortadan kaybolduğunda” kızına Hatun bakacaktır.

## SONUÇ

Ev işleri nasıl erkeklerle kadınlar arasındaki farkın temelinde yatıyorsa, orta sınıftan ve alt sınıftan kadınların ilişkilerini de düzenlemektedir. Filmde, orta sınıftan kadınların, kendileri için bir kurucu öteki olan ev hizmetlilerinden farkları, sınıfsal aidiyetlerin kurucu olduğu gündelik pratikler ve alt sınıftan kadınların dışarıda kaldığı toplumsal ilişkiler anlatılmıştır. Film, cinsiyet sorununu, sınıf ve etnisite sorunuyla birlikte ele almakta, alt sınıf kadınlar için direnme biçimini dayanışma ve kız kardeşlikte bulmaktadır.



## KAYNAKÇA

- Akalın, A. (2010) “*Yukarıdakiler-Aşağıdakiler: İstanbul'daki Güvenlikli Sitelerde Göçmen Ev Hizmetlisi İstihdamı*”, B. Pusch, T. Wilkoszewski (Der.) *Türkiye'ye Uluslararası Göç* içinde, Kitap Yayınevi.
- de Beauvoir, S. (1993) *İkinci Cins II: Evlilik Çağı*, Payel Yayınları.
- Bora, A. (2005) *Kadınların Sınıfı: Ücretli ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İletişim Yayınları.
- Davidoff, L. (2002) *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet*, İletişim Yayınları.
- James S. (2010) *Cinsiyet İrk Sınıf*, bgst Yayınları.
- Suğur N., Suğur, S. ve Gönç-Şavran, T. (2008) “Türkiye’de Orta Sınıfın Mazbut Hizmetkarları: Kapıcılar, Gündelikçiler ve Çocuk Bakıcıları”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 63 (3): 162-183.
- Özbay, F. (2012) “Türkiye’de Ev Emeğinin Dönüşümü: Ondokuzuncu Yüzyıldaki Osmanlı Ev Kölelerinden Günümüzdeki Kaçak Göçmen İşçilere”, A. Makal, G.Toksöz (Der.) *Geçmişten Günümüze Türkiye’de Kadın Emeği* içinde, Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Özyeğin, G. (2005) *Başkalarının Kiri: Kapıcılar, Gündelikçiler ve Kadınlık Halleri*, İletişim Yayınları.



# İNSAN, NE ZAMAN “İNSAN”DIR; KÖPEK, NE ZAMAN “KÖPEK...”

**Dilan İlhan**

**Theodoros Angelopoulos**'un ardından Yunan sinemasının en çok konuşulan, en önemli isimlerinden biri hiç kuşkusuz **Yorgos Lanthimos** olmuştur. Filmografisinde dört uzun metraj film yer alan yönetmen, her bir filmiyle pek çok uluslararası festivalden ödüllerle dönmeyi ve pek çok film eleştirmeninden övgüler toplamayı başarmıştır.

Yönetmenin 2009 yılında çektiği ilk uzun metrajlı filmi *Köpek Dişi* (Kynodontas), Cannes Film Festivali “Belirli Bir Bakış Ödülü” ve Stockholm Film Festivali “Bronz At” ödülünün sahibi olmuştur. **Lanthimos**, ilk etapta yalnızca “sapkın” bir ailenin hikayesi addedilebilecek filmi ile gerçekte bir aile üzerinden, toplumdaki pek çok kuruma ve ilişkiye oldukça sert, rahatsız edici bir üslupla eleştirilerini yöneltmeyi başarmıştır. Filmde dil ile başlayan yozlaşma, aile, devlet ve iktidar ilişkilerinde devam etmiş; toplumsal cinsiyet, ensest ve otorite, **Lanthimos**'un yarattığı distopik evrende tartışmaya açılmıştır.

## “Dil” Bir Hapishane Midir?

Anne, baba ve ikisi kız biri erkek olmak üzere, tahminen yirmili yaşlarının ortalarındaki üç çocuktan oluşan aile, oldukça korunaklı bir evde, birbirlerinden başka hiç kimseyle iletişime geçmeden yaşamaktadırlar; öyle ki evde bulunan televizyon yalnızca aile anılarının kaydedildiği videokasetleri oynatmak için kullanılır; telefon ya da gazete gibi herhangi bir iletişim aracından yoksundurlar, dahası varlığından bile habersizdirler. Yalnızca baba evden dışarı çıkabilmektedir. Yüksek çitlerle çevrilmiş oldukça büyük ve konforlu olan evin adeta bir hapishane

olarak kullanılması, akıllara 2008'de yaşanan ve tüm dünyayı hayrete düşüren Josef Fritzl olayını getirmektedir. Öz kızı Elisabeth'i evinin bodrum katına hapsedip 24 yıl boyunca ona tecavüz eden ve bu tecavüzler neticesinde yedi çocuk sahibi olan Fritzl'ın sapkın hayatı, 2016 yılında **Lenny Abrahamson**'ın yönettiği **Gizli Dünya** (Room) adlı filme de ilham vermiştir. **Lanthimos**'un geniş bahçeli, havuzlu, ultra lüks bir evde / hapishanede geçen bu aile trajedisi, her ne kadar söz konusu gerçek olayı anımsatıyorsa da alegorik anlatımı ile sosyolojik ilişkilere gönderme yaparak farkını ortaya koymaktadır.

Baba bir fabrikada çalışmaktadır ve dışarıdaki dünyayla irtibat halinde olan tek karakterdir. Filmde kurulan bu evrende dışarıyı pek çok tehlike ile doludur ve bu tehlikelerden en büyüğü “canavar kediler” olarak belirtilmiştir. Çocuklar geçkin yaşlarına rağmen oldukça infantil davranışlar sergilemektedirler: Havuzda kendiliğinden oluşan balıklara, gökyüzünde uçan uçakların bir oyuncak olarak evin bahçesine düştüğüne, annelerinin yakında bir köpek doğuracağına, cani kedilerin varlığına ve daha birçoğuna kuşku duymadan inanırlar. Öyle ki film ilerledikçe erkek kardeşin bir kedi tarafından çekiçli saldırıya uğradığı, oldukça hızlı olan bu kedinin tek bir hamleyle genç adamın bacağını kırıp karanlıktan faydalanarak kaçabildiği masalı, aile içinde çarçabuk kabul görecektir. Elbette ki bu kabul, iktidarın kendi devamı için yarattığı “hayali düşman” kavramını imler.

Baba genç oğlunun cinsel dürtülerini kontrol altında tutabilmek için, fabrikanın güvenlik görevlilerinden Christina'yı gözleri bağlı bir biçimde haftada bir gün eve getirir. Aile içindeki çözümler, “dışarıdan” gelen Christina ile başlayacak, insan yaradılışının bir parçası olan “merak”, evin büyük kızında zuhur ederek, onu demir parmaklıklardan kurtulma çabasına itecektir.

### **Dil ve Bilinç İlişkisi**

Film, bir kaset oynatıcının ekranda belirmesiyle başlar. “*Günün kelimelerini dinleyiniz.*” komutuyla açılan kayıta, “deniz” kelimesinin oturma odasındakine benzer, ahşap kolluklu deri bir koltuk anlamına geldiği belirtilmektedir. Kayıt, anlamı açıklanan kelimelerin, “*Ayakta kalmayın. Denize oturun da biraz konuşalım.*” gibi örneklerini de içerir. “Otoyol” çok güçlü bir rüzgar türü; “seyahat” ise zemin kaplamak için kullanılan sert, dayanıklı bir madde olarak

tanımlanmaktadır. Görüldüğü üzere ebeveynler tarafından anlamı değiştirilen kelimeler, ekseriyetle gitmekle, yolla ilişkilidir.

Dildeki bozulmadan doğan bilinç bozukluğu, konuya Lacanyen bir perspektifle bakmanın gerekliliğini ortaya koyar; zira **Lacan**, 1950'lerden itibaren yapısal dilbilime ağırlık vererek, bilinçdışının bir dil gibi yapılandığını vurgulamış, çalışmalarında çağdaş göstergebilimin temellerini oluşturan İsviçreli dilbilimci **Ferdinand de Saussure**'den etkilendiğini belirtmiştir (Tuzgöl, 2018).

**Freud**'un psikanalize yaptığı en önemli katkının “bilinçdışı” olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bilinçdışı, önbilinç ve bilinç olmak üzere, psişik işleyişin üç düzeyini tanımlayan **Freud**, bilinci -zorunlu olarak- içsel ya da dışsal algı ve algı kalıntılarına bağlar. Bir şeyin bilincinde olma süreci, duyu organlarının dış dünyadan edinimleriyle bağlantılıdır; fakat egodaki içsel süreçler de bilinç niteliği kazanır. Özetle bilinç her zaman “temsilciler” ile bağlantılı iken bilinçdışı sürekli hareket halindeki içgüdüler ve dürtülerin oluşturduğu bir enerji alanıdır (Leledakis, 2000: 161-163).

Bu noktadan hareketle, üzerinde durulması gereken “temsilci”nin varlığıdır. **Freud**, bilinçdışına etki edebilen iki temel temsilcinin varlığından söz eder. Bunlardan ilki “hafıza izlerinde türeyen temsilciler” iken ikincisi “asal fanteziler” ya da “asal bastırma” olarak nitelendirdiği, en başta var olan temsilcilerdir. **Freud**'dan hareketle **Lacan**, bu iki temsil düzeyini “imgesel” ve “simgesel” olarak ayırır. Ona göre imgesel asal, sözel ve simgesel öncesi oluşan benlikle ilintilidir ve ayna evresine gönderme yapar. Simgesel asal ise “ben”e sonradan “ötekinin söylemi” aracılığıyla aktarılmaktadır. **Lacan**'a göre simgesel düzen dilde dolayımlanır. Dil yalnızca bir kod değildir; anlam aracılığıyla “özne”yi yaratan dildir. Bilinçdışı tamamen dil ile biçimlenmektedir. **Lacan** ile birlikte temsillerin simgesel orijinleri, yerlerini toplumsal olarak kurulmuş simgesel sistemlere bırakmaktadır (Leledakis, 2000: 163-168).

Tüm bu bilgiler ışığında yeniden filme, açılış sekansına dönecek olursak, otorite (baba) tarafından gerçekleştirilen bu deformasyonun neden “dil”den başladığı ve toplumun en küçük yapı birimi olan ailede, aile fertlerinde bilinç ve bilinçdışı alanda oluşturduğu yıkım daha anlaşılır olacaktır.

Yine açılış sekansında duygusuz, robot gibi hareket eden çocuklar, bir çeşit oyun oynamak üzere perdede belirir. Parmaklarını sıcak suyun altında en uzun süre tutmayı başaran kişi, bu mini düellonun galibi olacaktır. Böylelikle filmin başından

itibaren, izleyici gençlerin birbirine karşı, tuhaf ve saldırgan tavırlarına şahit olmaya başlar. Benzer biçimde küçük kız, elindeki oyuncak bebeğin uzuvlarını makasla kesip gözlerini oyarken çığlıklar atmaktadır; büyük kız ise bahçeye “düşen” oyuncak uçağa sahip olma motivasyonu ile şiddete başvurup erkek kardeşinin kolunu bıçakla keser. Birbirlerine çekiçle vurmakta bir beis görmeyen kardeşlerin birbirlerine yönelen şiddetine ebeveynlerin kimi zaman kayıtsız kalıyor oluşu kimi zamansa bu davranışları destekliyor ve onlara katılıyor oluşu şiddetin sınırlarının, meşruiyet koşullarının, tek kural koyucu olan aileyle, babayla belirlenmiş olduğunu göstermektedir. **Köpek Dişi** otoritenin (Tanrı, devlet ya da baba) algı oluşturmadaki gücünü ve bu algıyla oluşturulmuş bir toplumsal düzeni sürdürebilirliğini, keskin çizgilerle ve uç noktadan örneklerle sinema seyircisine sunmuştur.



### **Dil manipülasyonundan beden kontrolüne “Eğitim”**

**Köpek Dişi** aile içi eğitimin varabileceği sınır noktalarını konu ederken, alt metinde devlet tarafından uygulanan eğitimin varabileceği toplumsal anomaliyi çağrıştırmaktadır.

**Althusser** devletin ideolojik aygıtlarını dini, öğretimsel, hukuki, siyasal ideolojik aygıtlar; haberleşme aygıtları, kültürel aygıtlar ve aile olarak sıralamaktadır (Althusser, 2002: 33-34). Filmde devlet, baba olarak kişileştirilmiştir ve baba tüm

çocuklar üzerindeki tahakkümünü eğitimle, ödülle ve cezayla sağlamaktadır. Dil ve dolayısıyla kültür ve bilinç alanında yarattığı bozgun, farklı metotlarla kurduğu distopyanın her alanında kendini göstermektedir. Çocuklara her gün ezberlenmesi gereken kelimeler, çözülmesi gereken matematik ve geometri problemleri, kasede kaydedilmiş bir biçimde verilir. Günün belli saatlerinde dinlenmeleri için serbest zaman hakkı tanınan çocuklar, kalan tüm vakitlerini otorite tarafından belirlenmiş aktivitelerle geçirir ve gösterdikleri performans karşılığında ödüllendirilir ya da cezalandırılır. Verilen eğitimin önemli bir parçasını bedensel aktivitelerin oluşturduğu görülmektedir ve elbette bu iktidarın bilinçli bir tercihidir.

1940'lerden sonra Sovyetler Birliği'nin bir devlet politikası olarak sporu kullanması ve 50'li yıllarda sporun Soğuk Savaş'ta kullanılan bir diplomatik silah haline dönüşmesi tesadüf değildir (Doğu, 2010). Bir sosyalleşme aracı olan spor, başta saldırganlık dürtüsü olmak üzere birçok "olumsuz" güdünün boşaltımı ve kontrol altında tutulmasında büyük rol oynar. Spor, bireyin dürtülerinin hedefe ulaşmasını sağlayan bir yoldur. Sadece bir fiziksel uğraş olmayan spor, topluma uyum sağlama sürecinin de etkin bir aktörüdür (Tazegül, 2014).

18 ve 19. yüzyıllarda ulus devletlere geçiş ile "milli eğitim sistemleri" ortaya çıkmıştır. Ulus devlet ideolojilerinin ve bu ideolojilere bağlı yurttaşların oluşturulmasında hayli önem arz eden bu sistemler, söz konusu ideolojilere göre, iktidarlarca düzenlenmektedir. 1930'ların Nazi Almanyası'nda var olmuş milli eğitim kurumları, "ideolojik aygıt" görevini açıklayıcı, net veriler sunmaktadır. Bu kurumlarda yüzme havuzu, jimnastik salonu gibi yapıların mevcudiyetinin gerekliliği, tartışılan konu bağlamında önem arz etmektedir; zira fiziksel eğitimin karakter oluşumunda hayati öneme sahip olduğu görüşünden hareketle Naziler, oluşturdukları Napola, Adolf Hitler Okulları, Alman Yatılı Okulları gibi eğitim birimlerinde bedensel faaliyetlerin ağırlıkta olduğu bir müfredatı benimsemişlerdir. Bu müfredatla öğrencilerin hem sosyalleşmeleri hem de Nazi ideolojisi doğrultusunda eğitilmeleri amacı güdülmüştür (Karasoy,2018).

### **Köpek Dişi ve Davranışçılık Kuramı**

Filmde baba tarafından düzenlenmiş ve kişilerin günlük yaşantısının tümüne yayılmış haldeki eğitim disiplini, insan davranışını, dış çevreden gelen uyarıcılara karşı organizmanın gösterdiği tepkiler biçiminde açıklayan "davranışçı yaklaşım"

teorisini akıllara getirmektedir. Buna göre öğrenme, insanın yeni davranışlar edinme sürecidir ve öğrenme süreci “koşullanma” yoluyla gerçekleştirilmektedir. Koşullanma ise “edimsel” ve “klasik” olmak üzere iki türlü gerçekleşir (Aydın, 2000). Bu noktada sıklıkla da eleştirilmiş olan Rus fizyolog **Pavlov**’un köpekler üzerinde yapmış olduğu koşullanma deneyi hatırlanmalıdır; zira filmde köpek eğitime dair verilen bilgiler, babanın çocuklar üzerinde gerçekleştirdiği “çılgın proje”nin bir alegorisi olarak verilmiştir. Ödüllerle dolu bir köpek eğitim merkezine giden baba, almak istediği köpeğinin henüz beş aşamadan oluşan eğitimi tamamlamadığını öğrenir. Eğitmen şu sözlerle köpeklerde eğitimin önem ve etkisini dile getirmektedir:

Köpekler hamura benzer, bizim görevimizse onlara şekil vermektir. Bir köpek dinamik olabilir. Agresif, sevecen ya da dövüşçü de olabilir. Çok çalışıp sabırlı ve ilgili olmamız şarttır. Her köpek gibi sizin köpeğiniz de ona nasıl davranacağımızı göstermemizi bekliyor. Bizim görevimiz ona karakterini vermek. Evcil bir hayvan mı olsun bir arkadaş mı ya da yoldaş mı yoksa sahibine saygı duyup emirlerine harfiyen uyan sadık ve akıllı bir bekçi köpeği mi? (26’07”-27’06”)

Bölüm, **Pavlov**’u anımsamanın haklılığını gösterir niteliktedir. Klasik bir koşullanma örneği olarak bilim dünyasına sunulan “meşhur” deney, uyarıların koşullu tepkilere, tepkilerin öğrenmeye, öğrenmenin de davranışın kazanılmasına neden olduğu bir zincirin varlığına işaret eder. Edimsel koşullandırma ise cezalandırma ve ödüllendirme yöntemleri ile gerçekleştirilir. Pekiştirme, sürekli tekrar öğrenme sürecinin ana etkenleridir (Aydın, 2000). **Köpek Dişi**’nde babanın çeşitli yarışlar sonucu çocukları çıkartmalarla ödüllendirmesi, buna benzer bir şekilde aile içinde hoş karşılanmayan davranışların (genellikle dayakla) cezalandırılması buna örnek verilebilir. Akşam yemeği için itinayla hazırlanan tüm fertler masadaki yerlerini aldıktan sonra baba, herkese çıkartmalarının sayısını sorar. En yüksek sayıya sahip olan erkek çocuk, o akşamın eğlencesini seçmek ile ödüllendirilir. Genç “video izleme” aktivitesini seçip tüm bireyler televizyon başına geçtiğinde, neredeyse herkesin ekranda oynayan görüntüleri artık ezberlemiş olduğu, replikleri ve mimikleri tekrar ettikleri görülmektedir. Ödüllendirmeye ek olarak, pekiştirme ve sürekli tekrar pratiklerini içeren söz konusu sahne ile davranışsal modele dair detaylar aktarılmış olur.

Her gün özenle hazırlanan akşam yemeği ailenin önemli bir ritüeli olarak filmde sıklıkla yer bulmaktadır. Dikkatle giyinip masadaki yerlerini alan aile bireyleri arasında geçen diyaloglar ilginç ve önemlidir. Baba bir çocuğun ne zaman evden ayrılabileceğini sorar; çocuklar hep bir ağızdan cevap verirler: “*Sağ köpek dişi düştüğünde ya da soldaki fark etmez.*” Bir çocuk ancak bu dönemde tüm tehlikelerle yüzleşmeye hazır olur. Köpek dişi düşen çocuk, evi ancak arabayla, güvenli bir şekilde terk edebilir; fakat araba kullanmayı öğrenebilmesi için düşen köpek dişinin yeniden çıkmasını beklemek zorundadır. Sağdaki ya da soldaki, fark etmez... Böylece evden çıkmanın imkansızlığına vurgu yapılır.



### Hayali Düşman İmgesi

Babanın kurduğu faşist düzen, faşizmin denenmiş pratikleriyle işlerken ortaya çıkan bir diğer tema, “hayali düşman” imgesinin yaratılmasıdır. Tıpkı yönetmen **Emin Alper**’in *Tepenin Ardı* (2012) filminde yalın anlatımıyla ustaca işlediği gibi, ulus devletler, varlıklarını sürdürmek için birlik ve beraberlik duygusunu yüceltecek bir düşman yaratma eğilimindedir. Özellikle küreselleşmenin etkileriyle kalkan sınırlar, yanlış bir milliyetçilik algısının ve sürekli bir güvensizlik duygusunun iktidarlarca üretilmesine ve yukarıda bahsi geçen ideolojik araçlarla yaygınlaştırılmasına sebep olmuştur. *Tepenin Ardı*’nda “Yörükler” olarak anılan bu düşmanın, belirli topluluğa sürekli zarar verdiği söylenmekte; lakin Yörükler hiç görülmemektedir. Üstelik film ilerledikçe düşmana atfedilen vasıfların ve şiddet olaylarının, bizzat topluluğun içinden doğduğu ortaya çıkar.

Kurulan bu algının devamı için iktidar kendini komik duruma düşürebilir bile. Filmde de küçük kız kardeş, erkek kardeşinin bacağına çekiçle vurup onu kırdıktan sonra bunu “cani bir kedinin” yaptığını söyleyecek; kedinin bir düşman olduğuna tüm fertleri inandıran baba, kurduğu iktidarın devamlılığı için kızına inanacak ve hatta hali hazırda bacağı kırılan oğlunu bir de yalan söylediği gerekçesiyle tokatlayacaktır.

Ailenin dördüncü bir erkek çocuğu olduğu, tehlikelerle dolu “dışarıda” yaşadığı film sürecince sürekli dile getirilmektedir. Beslenebilmesi için kah yiyecek atılan, terk edip gittiği için kah taş atılan bu erkek kardeşin hayali, “dışarıda -tehlikeli de olsa- bir hayatın olabileceği” fikrini çocuklarda oluşturduğu gerekçesiyle baba tarafından sakıncalı bulunur ve bir gün baba, üstü başı yırtık, kan içinde eve döndüğünde erkek kardeşlerinin bir kedi tarafından parçalandığını; çünkü kedilerin genellikle çocuk eti yediğini ve en büyük düşmanın kedi olduğunu söyler. Aynı sahnenin baba tarafından söylenen son sözleri “*Şimdi havlayın.*” olur. Böylece kedilerden korunmak için üç çocuğunu ve karısını köpek gibi havlatan baba, yeniden yukarıda tartışılan eğitim modelini akıllara getirir.

### **Dışarıdan Gelen “Yabancı”**

Rab Tanrı'nın yarattığı yabancıl hayvanların en kurnazı yıldı. Yılan kadına “Tanrı gerçekten ‘Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin’ dedi mi?” diye sordu. Kadın, “Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz.” diye yanıtladı. “Ama Tanrı, ‘Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz.’ dedi.” Yılan “Kesinlikle ölmezsiniz.” dedi, “Çünkü Tanrı biliyor ki o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız. (Tevrat. Yaratılış, 3)

Filmde adı olan ve adıyla hitap edilen tek karakter, para karşılığı erkek çocukla birlikte olan güvenlik görevlisi Christina’dır. Haftada bir gün yaptığı bu ziyaretlerle Christina, ev halkının dış dünya ile kurduğu tek bağ olur. Christina, tıpkı Eski Ahit’te sözü edilen yılan gibi, yasak meyvenin yenilmesini sağlayacak, evin “düzenini” alt üst edecektir.



Eski Ahit'e göre yasaklanan iki ağaç "Yaşam Ağacı" ve "Bilme Ağacı"dır. Yılanın telkiniyle "Bilme Ağacı"ndan yiyen insanoğlu, Aden'den kovulur ve cezalandırılır; fakat burada ilginç olan ağacın meyvesinin çıplaklıklarını öğretmiş olmasıdır; zira Tanrı, Adem'in çıplaklığından utandığını fark edince, çıplak olduğunu ona kimin söylediğini sorar ve yasak meyveyi yediğini hemen anlar. Ağaçla kastedilen bilginin üreme bilgisi olduğu Tanrı'nın Havva'ya verdiği cezayla daha da açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır; zira yasağı delen Havva "acılar içinde çocuk doğurmakla" cezalandırılır (Tevrat. Yaratılış, 3).

Christina en başından itibaren cinselliğin simgesi durumundadır. Erkek kardeşin cinsel dürtülerini kontrol altında tutabilmek için baba tarafından kiralanan kadın, kendi arzularının tatmini içinse büyük kız kardeşi kullanır. Aile arasında vajina yerine "klavye" sözcüğü kullanılmaktadır ve Christina, klavyesini yalaması karşılığında büyük kıza hediyeler vermeye başlar. Fosforlu bir saç bandıyla başlayan bu hediyeler, sinema filmlerinin videokasetlerine dönüşecektir. Burada Christina yılanı anımsatırken, sinema "bilme"ye karşılık gelir.

Zamanla kız kardeşlerin birbirini kalem, çorap, defter gibi karşılıklarla yaladığı ve bunların "hoş hissettirdiği" perdede yer alır. Böylece özellikle büyük kızın dürtüleri açığa çıkmaya başlar. Christina'dan edindiği **Rocky** ve **Jaws** filmlerini izleyen büyük kızın hayatı giderek daha da değişir. Kendisine "Bruce" ismiyle hitap edilmesini isteyen genç kız, böylece ilk kez öğretilenin dışında bir kimlik edinme süreci yaşamaktadır ve bundan dolayı hissettiği sancı, kendini git gide daha da saldırgan tavırlarla görünür kılar. Abla sinemadan "bildiği" sözsel dili ve beden dilini yaşamına entegre etmeye başlamıştır ve artık köpek dişinin sallandığına inanmaktadır.

### **"Müziğin Sesini Duyamayanlar Dans Edenleri Deli Sanırlar"<sup>1</sup>**

Filmin kırılma noktası anne ve babanın evlilik yıldönümlerini kutladıkları sekans olur. Kutlama esnasında erkek çocuğun gitar çaldığı, kız çocukların ise ruhsuz ve robotik hareketlerle dans ettiği görülmektedir. Küçük kız kardeşin yorulduğunu belirtip yerine oturmasının ardından büyük kız kardeş, dansın dozunu oldukça

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche

arttırır; dans bir taşkınlığa dönüşür. Bedenin bu şekilde aşırı kullanımı, bastırılmış olanın dışarı vurumu şeklinde okunmalıdır. Söz konusu baskı halinde beden, duyguların yazıldığı bir alana dönüşür; ifade edilmeyeni ifade eder.



**Friedrich Nietzsche** *Tragedya'nın Doğuşu* adlı eserinde aydınlık ve yanılısamanın tanrısı Apollon ile coşku, neşe ve yaşamı merkeze alan doğa Tanrısı Dionysos arasında bir karşılaştırma yapar. Dionizik kültüre en uygun sanatı coşkunun zirveye çıktığı müzik olarak belirleyen **Nietzsche**, Dionysos tarafından simgeleştirilen taşkınlık ve coşkunun Apollon tarafından belli bir ölçüye indirgenip dengede tutulma halinin Tragedyadaki gerilimi yarattığını belirtmiştir. Dans ve hafiflik Dionysos'un özellikleridir (Öztürk, 2012: 29-34). Bu bağlamda büyük kızın dansı dionizik olana, insan doğasına gönderme yapmaktadır.

Filmde yer alan Frank Sinatra şarkısı ve şarkının baba tarafından çocuklara aktarımı hem insan doğasına, coşkuya ait olan dionizik kültürün parçalanmasını hem de ilk bölümde aktarılan dil bozumu ile yaratılan algı ve bilinç bozumunu örnekler niteliktedir. Baba “*Büyük babamızdan bir şarkı dinleyin.*” deyip **Sinatra**'nın “Fly Me To The Moon” adlı şarkısını teypten açar ve farklı bir dilde olan bu şarkının çevirisini çocuklarına yapmaya başlar:

Fly me to the moon / Babamız bizi sever.  
Let me play among the stars / Annemiz bizi sever.  
Let me see what spring is like / Biz onları sever miyiz? Evet, severiz.  
On Jupiter and Mars / Kardeşlerimi çok severim,  
In other words hold my hand / Çünkü onlar da beni sever.  
In other words darling kiss me / ilkbahar evimize dolar,  
Fill my life with song / ilkbahar kalbimden taşar.  
And let me sing forevermore / Ailem benimle gurur duyar,  
You are all I hope for / Çünkü tüm gücümle çalışırım.  
All I worship and adore / Ama hep daha iyisini yapabilmek için uğraşırım.  
In other words please be true / Evimiz çok güzeldir ve onu severiz.  
In other words I love you / Seni asla terk etmeyeceğiz. (56'04"-57'34")

### **Tehlikeyi Bertaraf Etmenin Yolu: Ensest (!)**

“Kuku”nun büyük bir lamba, “zombi”nin küçük sarı bir çiçek, “telefon”un tuzluk olduğu bu dünyada baba tarafından kurulan ataerkil yapı filmin bina edildiği bir diğer sacayağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkek kardeşin cinsel dürtüleri önemsenmiş, tatmin edilebilmesi bir aracı ile sağlanmışken kız kardeşler için aynı durum söz konusu bile olamaz. Ne var ki büyük kız kardeşin eve gelen “yabancı” ile dış dünyanın kapılarını aralamış olması, baba tarafından bu yabancının büyük bir tehlike olarak algılanması sonucunu doğurur. Videokasetlerle önce kızını döven baba, video oynatıcıyla Christina’ya defalarca vurarak onu da cezalandırır.



Artık erkek çocuk için yeni bir çözüm oluşturmak gerekmektedir. Dışarı tehlikelerle dolu olduğundan bu “iş”in aile içinde çözülmesi gerektiğinde karar kılan baba, “görevi” kız kardeşlerden birine vermeyi uygun bulur. Oğlan gözü

kapalı bir halde küvette beklerken iki kız çırılçıplak yanına gelirler. Elleriyle kızların vücutlarını yoklayan erkek, dilediğini kendine hizmetkar olarak seçecektir; seçimini (!) büyük kız kardeşten yana kullanır.

Bir sonraki sahnede annenin büyük kızına makyaj yaptığını, onu cinsel birleşme için hazırladığını görürüz. Erkek hazzının bir metası haline gelen kadın / abla, robot hareketlerle gerçekleşen birleşme sonrası tepkisini izlediği filminden ezberlemiş olduğu bir replikle verecektir: *“Eğer bir daha yaparsan seni beceririm. Kızımın üstüne yemin ederim ki sen ve çeten buradan defolup gideceksiniz.”*

### Yasanın Sınırları

Filmin son sekansı, büyük kızın ayna karşısında, kanlar içinde ama gülerek köpekdişini kırdığı sahneyle başlamaktadır. Dış dünyaya adım atabilmek için bir “dumbell” ile defalarca çenesine vuran Bruce, sonunda dişini kırmayı başarır ve karanlıkta coşkulu adımlarla bahçeye doğru ilerler; ne var ki iktidar tarafından yazılan kanunun dışına çıkamayacaktır. Evden yalnızca araba ile güvenli bir şekilde çıkılması gerektiği bir kanundur ve Bruce, her ne kadar var oluşu için direniş göstermiş olsa da son kertede arabanın bagajına gizlenmeyi seçmiştir.

Lavaboda kırılan dişi baba fark eder ve tüm aile ablayı aramaya koyulur. Bahçe içindeki koşuşturmalar bahçe kapısında son bulur. Yine tüm aile, canavar kedileri uzaklaştırmak için dizlerinin üzerine çökerek tıpkı bir köpek gibi havlamaya başlar.



Filmin sonunda kaybolan ablanın ardından küçük kız ve erkek kardeş arasında başlamış olan ensest ilişkinin verilmesi; yaşanan trajediye rağmen ailenin havlamaktan başka bir şey yapmaması ve oldukça sarsıcı bir biçimde, yönetmenin

son sahnede kadrajına -uzunca bir beklemeye rağmen hiç açılmayan- araba bagajını alması, direnişin hüsrarla sonuçlandığına, kurulan sapkın iktidarın aile içinde sürdürüldüğüne işaret etmektedir.

Toplumunu oluşturan en küçük yapı birimi aileyi merkez alarak, toplumsal ilişkilere, devlete, iktidara, yasalara yaptığı ağır göndermelerle **Lanthimos**, son kertede bu sarmaldan çıkmanın zorluğunu (belki de olanaksızlığını) gösteriyor olsa da filmin sonu, davranışçı yaklaşımın reddine, insanın özgürlüğüne ve sinemanın gücüne işaret etmekten geri durmayarak, umudun var olduğunu da gözler önüne serer.

(Vurgular bana aittir.)

### Kaynakça

- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev: Yusuf Alp ve Mahmut Özışık. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, Hakan. (2000). Öğrenme ve Öğretme Kuramlarının Eğitim İletişimine Katkısı. *Kurgu Dergisi*. 17: 183-197.
- Doğu, A. G. (2010). Sporun Uluslar arası ilişkiler Açısından Fonksiyonlarının Değerlendirilmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi, SBE.
- Karasoy, M. (2018). Almanya'da Nasyonal Sosyalizm Döneminde Eğitime Genel Bir Bakış. *International Journal of Human Sciences*, 15: 209-224.
- Leledakis, K. (2000). *Toplum ve Bilinçdışı*. Çev: Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Öztürk, S. (2012). *Mekan ve İktidar*. Ankara: Phoenix.
- Tazegül, Ü. (2014). Sporun Kişilik Üzerindeki Etkisinin Araştırılması. *International Journal of Social Science*, 25: 537-544.
- Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1: 41-53.

FARKLI RÜYALARIN İNSANLARI:  
*MARTILARIN EFENDİSİ* FİLMİNİN  
ÇATIŞAN ARKETİPLERİ

Dila Naz Madenoğlu

*Martıların Efendisi*

**Yönetmen:** Mehmet Ada Öztekin

**Senaryo:** Meriç Demiray

**Görüntü Yönetmeni:** Sedat Yücel

**Müzik:** Toygar Işıklı

**Kurgu:** Hüseyin Haluk Arus

**Oyuncular:** Mehmet Günsür, Bige Önal, Nejat İşler, Timuçin Esen

2017/119'/Türkiye

Mehmet Ada Öztekin'in 2017 yılında yönettiği, Türk sinemasının son dönemlerdeki en dikkat çeken filmlerinden olan *Martıların Efendisi*, toplumun beklentilerinin bireyler üzerinde nasıl baskıya dönüştüğünü ve bu baskıdan kaçmak isteyen bireylerin kendilerine yarattıkları dünyaya nasıl mahkum olduklarını gösteren bir film. *Martıların Efendisi* / Şenol (**Mehmet Günsür**) ve Birgül / Rüya'nın (**Bige Önal**) yollarının kesişmesi üzerine kurulu olan hikaye, izleyiciye gerek ataerkil düzeni gerekse bireylere toplum tarafından uygun görülen rollerin dışı yansımaları ele almaktadır. Filmde Jung'un arketip kavramı ile tanımladığı başlıca beş arketipin tezahürleri de sıkça görülmektedir. Bunlar, kişinin karanlık yanı ve saklamak istediği tarafı olan gölge arketipi, kendisini dışarı yansıttığı şekli olan persona arketipi, kendi öz benliği olan self arketipi ve kadındaki eril benlik olan animus, erkekteki dişil benlik olan anima arketipleridir.

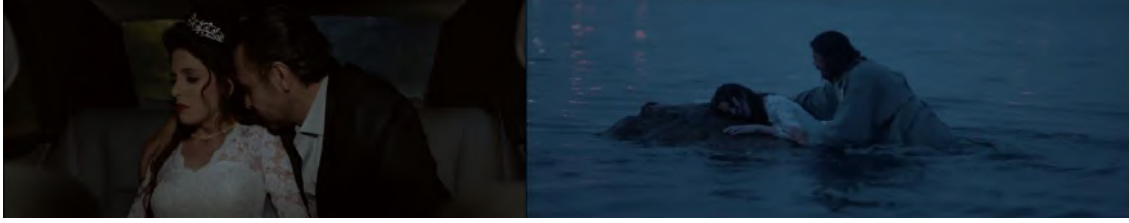
Uzun kirli saçları, pelerine benzer hırkası, salaş görünümü ile izleyiciye tanıtılan Martıların Efendisi (MEF), filmin açılış sahnesinde uçmakta olan martılarla konuşmakta, onlara komutlar vermektedir. MEF martıların komutanı, martılar da adeta onun askerleridir. Filmin açılış sekansında, akıl sağlığı pek de yerinde olmayan bir karakterin, askerlerinden bir yardımcı talep ettiği görülmektedir. Martılar efendilerine bir yardımcının seçildiğini ve onun denizden geleceğini belirtir; zira deniz, MEF'e göre, onun insanları için en güvenli yol olarak belirtilmiştir. Açılış sekansı, izleyiciye ana karakter ile ilgili ipuçları verir. Kendi dünyasında disiplinli, nizamlı, dünyanın iyiliği için çabalayan MEF, diğer insanların dünyasında yalnızca bir "deli"dir.



Bir sonraki sekansta, gitmekte olan bir arabanın içinde, gelinlik ve damatlıkla oturan iki kişi gözükmektedir. Gelinliği giyen kadının endişeli ifadesi ve mutsuz görünümü, damatlık giyen adamın ise rahat ve geniş tavırları, bu evliliğin nasıl gerçekleştiğini izleyiciye yansıtmaktadır. Genel geçer düzen içerisinde, saflığın temsili olan beyaz gelinlik, bu kadın için bir kefen niyeti görmektedir. Masumiyeti simgeleyen gelinlik, bekaretini simgeleyen kırmızı kuşak ve bağlılığı simgeleyen alyans, kadının kendini gizlemekte, kimliğini adeta örtmektedir. Bu gelinlik, toplumun ondan beklentilerini ona bir maske gibi giydirmekte, topluma uygun olan personayı kadına yerleştirmektedir. Temiz hava almak için arabadan indiğinde yüzüğü damat olan Cafer'e (Nejat İşler) doğru fırlatması, onun kendisi için yaratılmış olan personadan sıyrılmasını; kendini denize bırakması, selfine dönmesini sağlamaktadır. İzleyici bu sekansta Birgül karakteri ile tanışmakta, onunla ilgili bazı bilgiler edinmektedir. Birgül, sevmediği bir adamla istemediği bir evliliği gerçekleştirmektense intihar etmeyi tercih eden bir kadındır. Ancak, ölmek için kendisini bıraktığı deniz, onun başka bir dünyada yeniden doğuşu olacaktır.

MEF sabaha karşı denize nazır evinin kıyısına vuran bir kadın bulur ve yardımcısının nihayet geldiğini belirtir. Kadının kimseye yakalanmamak için gelin kılığında geldiğini düşünen MEF, onu artık yardımcısı değil, yoldaşı olarak

tanımlar. Önceki sekansta toplumun ona giydirdiği maske olan gelin personası ile tanıdığımız kadın, bu sekansta bilinci kapalı bir şekilde yatmakta, denizde geçirdiği gecenin ardından iyileşmeyi beklemektedir. Kadının sürekli uyuması, başında adeta bir ebeveyn gibi bekleyen MEF'in bulunması, kadının denizden gelmesi ve girdiği yeni dünyaya adapte olabilmek için dinleniyor olması, onun yeniden doğuşunun da metaforik bir simgesidir. Kadın ana rahmini simgeleyen denizden, adeta MEF'in eline doğmuştur. Kadına yeniden doğuşunun bir nişanesi olarak isim bile konmuştur: Rüya...



İlerleyen sahnelerde izleyici, MEF'in gördüğü bir halüsinasyona şahit olur. Elektrik vererek işkence yapılan görüntüler MEF'in ağlamasına sebep olmaktadır. Bu noktada izleyiciye, MEF'in geçmişi ile ilgili bir ipucu da verilmektedir. Henüz hiçbir şeyin farkında olmayan kadın, yeni doğduğu dünyaya gözlerini açması ile birlikte MEF'i tanır. MEF ona Rüya diye seslenir ancak kadın isminin Rüya olmadığını belirtir. Bu noktada, kadına tekrar başka bir dünyadaki bir erkek tarafından persona yaratıldığını görmekteyiz. Hem kendi dünyasında hem de MEF'in dünyasında Birgül / Rüya karakteri, erkeklerin ve yaşadığı toplumun ona verdiği maskeleri takarak kendine yaratılan personaya uygun davranmak durumundadır. MEF, Rüya'ya özel olarak onun için tasarladığını iddia ettiği birtakım kıyafetler verir ve bu kıyafetler yolu ile Rüya'nın yeni kimliğinin personası da tamamlanmış olur. Her birinin üzerinde arma bulunan kıyafetler MEF için aslında bir üniformadır. Rüya, onun için, efendisi tarafından denizden gönderilmiş bir yardımcı, bir yoldaştır ve MEF, tıpkı martıların olduğu gibi Rüya'nın da komutanı olduğunu, ona verdiği armalı kıyafetler ile meşrulaştırmaktadır. Bu noktada, farklı bir dünyada da olsa yine erkeğin kadın üzerindeki hegemonyası göze çarpmakta, kendi dünyasında gelinliği bir üniforma gibi giyen Birgül'ün, bu dünyada da martı armalı kıyafetleri bir üniforma gibi giymeye zorlandığı görülmektedir. Rüya'nın giydiği bluzlar beyaz olsa da Rüya onları siyah hırka ile örtmekte, MEF'in ona hazırladığı personayı, Birgül'ün selfi ile kapatmaktadır adeta.





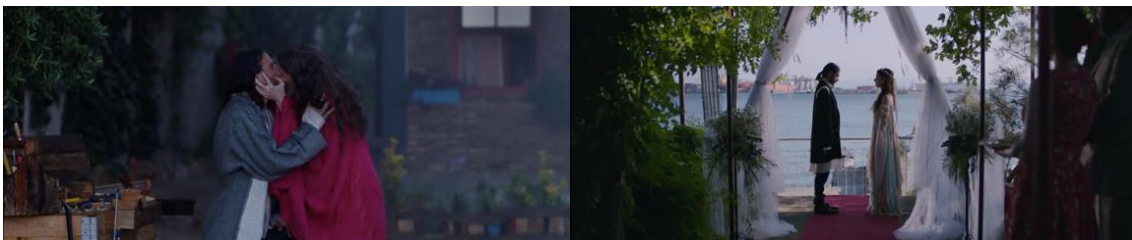
MEF ilerleyen zamanlarda Rüya'ya vereceği eğitimden bahseder ve onu bu dünyaya hazırlayacağını belirtir. Rüya'nın hem komutanı hem de ebeveyni olan MEF, onu kendi dünyasına tıpkı bir çocuk yetiştirir gibi hazırlar. Henüz Rüya kimliğini kabul edememiş Birgül, MEF'in evinden kaçarak kendi mahallesine gider. Babası karşılaşma anlarında, kızının ölmediğine sevinmediği gibi, yaşadığına da zlmekte, ona şiddet göstermekte ve onu denize atladığı andan itibaren l olarak kabul ettiğini belirtmektedir. Bu noktada denizin yine metaforik bağlamda ölümü ve doğumu simgelediği görülmektedir. Birgül için kendi dünyasının ölümü olan denize girme, Rüya için yeni bir dünyaya doğduğu yerdir. Ataerkil düzenin hakimiyetinin bu denli güçlü olduğu bir mahallede Birgül'n nikahından kaçıp intihar etmesinin kabul edilemez bir eylem olduğu babası tarafından gösterilmektedir. Zira "namus", evlattan kıymetlidir.

Birgül olduğu dünyada barınamayacağını anlayan kadın, MEF'in evine, bu sefer Rüya olmayı kabul ederek gelir. Ancak bu seferki gelişi öncekinden farklıdır. Kadın bu sefer MEF'in güvenli olarak tanımladığı deniz yoluyla değil, kara yoluyla gelmektedir. Bu ikinci geliş, güvenli olmayan bir yolculuğa ıkıldığının bir işareti niteliğindedir. Rüya eve gelerek, kendisinin gelişi şerefine hazırlanan yemeğe iştirak eder. MEF daha öncesinde yardımcı ve yoldaş olarak tanımladığı kadına bu sefer "efendim" diye seslenir. Rüya onun hayatında yokken yardımcısı, bilinci kapalıyken yoldaşi, kendine geldiğinde ise onun efendisi olmuştur. Çünkü denizden onun için gönderilen kadın, onun hayatının merkezi haline gelmiştir. Yardımcıları Suphi'nin (**Barış Yıldız**) karısı Emine (**Ezgi Coşkun**) Rüya'nın kendilerine Allah tarafından gönderildiğini belirtmekte, onu adeta bir melek gibi görmektedir. Çünkü Rüya geldiğinden beri MEF ile daha az ilgilenmekte, onun

dünyasının bir nebze de olsa dışına çıkabilmektedir. Rüya, babası için ölü bir evlat, MEF için bir yoldaş, bir efendi, Emine için bir melektir. Peki kendisi için nedir?

Rüya, daha sonra Birgül kimliğine geri dönerek Hakan'ı (**Hakan Kurtaş**), eski sevgilisini arar ve kurtarılmak için bir çağrı gönderir, çünkü içinde bulunduğu dünya, istemeden doğduğu, kendisine bir personanın yakıştırıldığı, adeta ötanazi istediği bir hayattır. Onun için kurtuluş eskiden gelecek, kara yolu ile ona ulaşacak biridir. Kendisine Hakan ile yaratmak istediği dünyada personalarından sıyrılıp selfini gerçekleştirebilecektir, çünkü bu onun hür iradesi ile vermiş olacağı bir karar olacaktır.

İlerleyen sahnelerde MEF'in bir halüsinasyonuna daha şahit oluruz. Hapishane hücrelerine ateş eden bir helikopter ve saklanmaya çalışan MEF'in görüldüğü sahne, önceki halüsinasyon sahnesi ile birlikte düşünüldüğünde, MEF'in zamanında cezaevinde yattığı ve işkence gördüğü sonucuna ulaşılmaktadır. Kendisine geldikten sonra dışarıya çıkan MEF, Rüya ile birlikte yağmura yakalanır. Rüya'ya yağmur damlalarının organlara katkısı olduğunu belirten MEF, Rüya'nın onu öpmesi ile afallar. Rüya bu sahnede, animus arketipini devreye sokarak MEF'i öpmüş ve MEF'in bedeninin üstündeki hakimiyetini meşrulaştırmıştır. Yağmurun organlara katkısı olduğu gibi, onların ilişkisine de katkısı olmuştur. Ertesi gün martılar ile konuşan MEF, Türk ataerkil sistemine göre en göze batmayacak yöntem olan evliliği gerçekleştirmeye karar verir. Rüya'nın bu teklifi kabul etmesi ile nikah seremonisi başlar. MEF'in dünyasının gayri resmi nikahında MEF, kendisine göre resmi sayılabilecek bir kostüm, Rüya ise gelinliği andıran açık renkli bir kıyafet giymiştir. Birgül kendisine zorla giydirilen kırmızı kuşaklı gelinliğin içinde mutsuz iken, Rüya açık renkli kıyafetinin içinde oldukça mutlu gözükmektedir. Rüya animusunun da devreye girmesinden sonra, kendisine atfedilen personayı, kendi selfi haline getirmeye ve içinde yaşadığı dünyayı kendi dünyası olarak kabul etmeye başlamıştır. Önceki sekansta denize fırlattığı yüzüğün aksine, MEF'in verdiği yüzüğü mutlulukla takmaktadır. Çünkü bu evlilikte gelinliğin de yüzüğün de simgelediği kavramlar anlam değiştirmiştir.



İlerleyen sahnelerde Hakan'ın evi bulması, Rüya'yı eski selfine götürerek onu yeniden Birgül yapmaktadır. Birgül'ün selfinin en belirleyici niteliklerinden biri de alt tabaka olduğunu belli eden konuşmaları, argo lafları ve saldırgan tavırlarıdır. Cafer'e yüzüğü fırlatırken selfine dönüp küfür eden Birgül, Hakan ile karşılaşmalarında da küfürlü konuşmaktadır. Birgül'ün selfi ile Rüya'nın selfi oldukça zıt karakterler olarak bir bedende hayat bulmaya çalışmaktadır. Hakan gittikten sonra MEF gelmiş olsa da Birgül hala Rüya kimliğine dönememiştir. Bu da Birgül'ün MEF ile küfürlü konuşmasından ve saldırgan tavırlarından anlaşılmaktadır. Hakan'ın ziyareti ile Birgül, Rüya'nın kötücül tarafına, yani gölge arketipine dönüşmüştür. Birgül ilerleyen sahnelerde MEF'e silah sorarak tekrar animusunu devreye sokar. MEF'e Cafer'den bahseder ve onun kötü bir insan olduğunu söyler. MEF için Cafer "dumanların efendisi", "kötücül insan"dır ve cezasının verilmesi gerekmektedir.

Bir sonraki sahnede MEF ve Suphi'nin, MEF'in dünyasına ait askeri üniformalar ile yola çıktıkları görülmektedir. Kara yolu ile Cafer'in olduğu mahalleye gitmeleri, onların güvenli olmayan bir yolu tercih ettiklerini göstermektedir. Cafer'in bulunduğu kıraathaneye varduktan sonra Martıların Efendisi ve Dumanların Efendisi karşılaşırlar. Bu karşılaşma, Cafer'in MEF'e kafa atması ve MEF'in bayılması ile sonuçlanır. MEF Cafer'in dünyasında yenilmiştir ancak pes etmeyecektir.



MEF'in evine dönmesinden sonra, Rüya onun tedavisini yapar. Daha sonra MEF'in bir halüsinasyonuna daha şahit oluruz. Kız kardeşleri olduklarını belirten kadınların bedenlerinin yandığını gören MEF yere yığılır. İşkence, hücreye ateş etme ve bedenleri yanan kadınlar, MEF'in geçmişte yaşadıklarına işaret etmekte, daha sonra yarattığı dünyada neden gerçeklikten koptuğu hakkında da ipucu vermektedir.

Hakan tekrar Birgül'ü görmeye geldiğinde ona Cafer ve MEF ile ilgili düşüncelerini anlatır. MEF'in Cafer'i öldürme halinde, akıl sağlığı yerinde olmadığı için ceza almayacağını belirtir ve planı devreye sokmaya karar verirler. Hakan'ın

gelmesi ile Rüya kimliğinden çıkan Birgül, aynı gece MEF'e veda eder ve onunla karısı olan Rüya olarak değil, başka dünyanın insanı olan Birgül olarak sevişir. Rüya'nın animusu, bu noktada Birgül'ün personasına dönüşmüştür. Dikkat çeken nokta ise, Birgül'ün veda sahnesinden itibaren sonraki sahnelerde de üzerine hep koyu renkli kıyafetler giymeye başlaması, MEF'in ona verdiği açık renkli kıyafetleri, koyu renkli hırkalar ile örtmesi olmuştur. Böylelikle Birgül, Rüya'nın personasını bu kıyafetlerle Birgül'ün gölge arketipine, yani onun karanlık yanına çevirmiştir. Rüya'nın masumiyeti, yerini Birgül'ün karanlık tarafına bırakmıştır. Daha sonraki sahnede kıraathanede Cafer ile konuşan Hakan, ona Birgül'ün yerini söyler ve kadının orada alıkoyulduğundan bahseder. Hakan ile birlikte MEF'in evine giden Cafer, orada MEF ile yüzleşir. Bu karşılaşmanın öncekinden farkı, bunun MEF'in dünyasının sınırları içerisinde gerçekleşiyor oluşudur. Kılıç çeken MEF'e karşı Cafer'in silah çekmesi, iki dünyanın kesişmesi niteliğindedir. Bu sahne, iki dünyanın aynı anda aynı mekanda var olamayacağını göstermekte, herkesin kendi dünyasında güvende olduğunu fakat başkasının sınırları ve dünyasının içinde tehlikede olduğunu aktarmaktadır. MEF'in Cafer'i öldürmesinin akabinde, koyu renkler içerisinde Birgül gelir. Bu koyu renkli kıyafetler, onun bu cinayetdeki azmettiriciliğinin bir sembolü, gölgesinin dışa yansımadır adeta.



Martılar film boyunca hep grup halinde uçarken gösterilse de ilk defa öldürme sahnesinden sonra tek başına uçan bir martı gösterilmiştir. Bu martı hem MEF'in yalnız kalacağına hem de gideceği yerde ona eşlik eden martıların olmayacağına bir işarettir. Çıkarıldığı mahkeme neticesinde cezai ehliyetinin olmadığına karar verildikten sonra ruh ve sinir hastalıkları hastanesine gönderilen MEF ve abisi Şakir (**Timuçin Esen**), MEF'in çocukluğundan bahsederler. Bu sahnede, MEF'in mental probleminin doğuştan olmadığı, bu durumu tetikleyen olayların yaşandığını öğreniriz. MEF, hastanede göreceği doktoru efendisi sanmaktadır ve oldukça heyecanlıdır. Ancak, onun efendisi sandığı doktor aslında Dumanların Efendisi'nden farksızdır, zira ona gerçek kötülüğü, iyi sandığı, efendisi bildiği doktorlar yapmaktadır.

Bir sonraki sahnede ekranda beliren “4 yıl sonra” yazısından sonra, MEF ve doktorunun görüşmesine şahit oluruz, ancak MEF’in dış görünüşünün değişmiş olması dikkat çekmektedir. Uzun saçları, salaş kıyafetleri ile bildiğimiz MEF, kısa saçlı, sıradan kıyafetli Şenol’a dönüşmüştür. Hastane onun selfini elinden almış, ona toplumun beklentilerini yansıtan bir maske takmış, yeni bir persona vermiş ve ona uygun olan davranış kalıplarını öğretmiştir. Doktor ile olan konuşmasından, Şenol’un yıllar önce bir politik suçlu olarak sekiz yıl hapiste kaldığını, bu süreç içerisinde türlü işkencelere maruz kaldığını ve akıl sağlığını bu sırada yitirdiğini öğreniriz. Bu bilgidен sonra halüsinasyonlar daha fazla anlam ifade etmeye başlamaktadır. MEF’in ona Şenol’u hatırlatan sanrılardan neden korktuğunu ve kaçtığını, neden kendisine yeni bir dünya yarattığını anlamaktayız. Doktor ona dışarı çıkmak isteyip istemediğini ve buna hazır olup olmadığını sorduğunda Şenol’dan olumlu yanıt almaktadır. MEF olarak toplumda “anormal” kabul edilen adam mutlu iken, toplumun norm ve beklentilerine uyan Şenol “normal” ve mutsuzdur, zira yeni gireceği dünyada, istemediği bir maske takmak zorundadır.



Onun hastaneden çıkışı, yeni girdiği dünyaya doğuşunu simgelemektedir. Hastanede doğan ve dış dünyaya adım atan bir bebek gibi dışarı yeni kimliği ile çıkan Şenol, abisi Şakir’den, bu dünya için yapması gerekenleri öğrenir. Şenol yuva kurmalı, işe girmeli ve çocuk yapmalıdır. Beklenenleri gerçekleştirmeye başlayan Şenol, abisinin tavsiye ettiği bir kadınla evlenir ve abisinin beyaz eşya dükkanında çalışmaya başlar. Tipik bir aile hayatı sürmekte olan Şenol’un takındığı maske ve ona yüklenen persona normları, her geçen gün onu daha da mutsuz etmektedir. Artık ne martıları vardır ne denizi ne de Rüya’sı... Bir gün, dükkana gelen Hakan’ı ve dışarıdaki arabanın içinde, kucagında bebeğiyle oturan Birgül’ü görmesi ile MEF’in selfi tekrar ortaya çıkmış, Şenol’un personasını bir kenara atmasını sağlamıştır. Birgül onu eskiye götürmüş, mutlu olduğu zamanları hatırlatmıştır ve Şenol, MEF olduğu mekana ve o dünyaya dönmeye karar verir.



Karısına bir not bıraktıktan sonra evi terk eden Şenol eski evine gider. Suphi ona evdeki her şeyin satıldığını ancak bir tek MEF'in salaş hırkasını sakladıklarını söyler. Şenol'un hırkayı giymesi ile MEF'e dönüşümü tamamlanır ve selfini gerçekleştirerek özüne döner. MEF gibi davranmaya başladıktan sonra mutludur, kendisini güvende hissetmektedir. Suphi'ye görevinin tamamlandığını, gitmesi gerektiğini belirtir ve denize doğru yürümeye başlar. Yüzü gülmektedir ve mutludur. Denizin içinde kaybolana kadar yürür MEF. Şenol'un dünyasında intihar olarak kabul edilen bu eylem, MEF'in dünyasında bir yeniden doğuştur. Rüya'yı ona getiren, onun yeniden doğuşu olan deniz, kim bilir MEF'i nereye götürecektir, onun nerede yeniden doğmasını sağlayacaktır?



## ***KWAIDAN***

# **KOBAYASHİ'DEN JAPON ETHOS'UNUN HAYALETİNİ CANLANDIRMA GİRİŞİMİ – II**

**Ekin Eren**

**Kobayashi** alışkanlık yapar; *Kwaidan*'ı irdelemeye kaldığımız yerden devam edelim. Yalnız, Batı'nın "tek taraflı belirlenimcilik" bakışına sahip olanlar tarafından filmde anlam verilemeyen, Japon kültürüne özgü bazı öğeleri, **Lebra**'nın "toplumsal görecilik" teorisini temel alarak aktarmaya çalışacağım. **Lebra**'ya göre, toplumsal görecilik doğrultusunda özneyi yönlendiren koşullar ve arzular değil; toplum kurallarıdır, yani Ego (toplumsal özne), Alter'le (toplumsal nesne) etkileşimi sonucu, ona duyduğu sorumluluk çerçevesinde karar alır, ondan gelen tepkiyi değerlendirir ve eylemlerini bu döngünün verdiği yönde devam ettirir.

Filmin son iki bölümünde Japon tarihinin belirleyici iki dönüm noktası anlatılmış. İkincisi olan Meyci Restorasyonu'na (1868-1912) geleceğiz; ilk dönemeç üçüncü hikayede geçiyor. Yüksek Ortaçağ kapsamındaki 794-1192 yılları arası, Japonya'da memur (*kuge*) ve savaşçı (*buke*) soylu sınıfların oluştuğu, ancak henüz sivilmediği Heyan Dönemi'ndeyiz, Başkent Kyoto yakınlarındayız ve feodaliteye daha çok var derken bir deniz savaşı gelip çatıyor (Kinder ve Hilgemann, 2006, s.177).

### **Miminashi Hôichi no hanashi (Kulaksız Hoichi)**

*Biwa* ustasının, gel-gitleriyle savaşın akışını değiştiren denizin kıyısında meditasyon yaparak, Kyoto yakınlarındaki Shimonoseki Kanalı'nın Dan-no-ura kıyılarında, çocuk imparatorun klanı Heike ile Genji klanının beş yılın sonunda son

kez çatıştığı 1185 Dan-no-ura Deniz Savaşı'nı anıp özdeşleştiğini gördüğümüz sahneyle, üçüncü hikaye açılıyor. Usta, "Heike Hikayesi" ağıdını seslendiriyor. Japonya'da *Heyan Dönemi*'ni sonlandırarak feodal dönemi başlatan bu oklu kılıçlı savaşı anlatan minyatürlerde, Genji klanı beyaz; imparatorun klanı ve gemisi kırmızı renkle işaretli. Savaş sekansı, çocuk imparator Antoku'nun gemisini görmemizle başlıyor ve ilgili minyatürlerle aralanarak devam ediyor.



**Yenilgi sonucu düşmana teslim olmak yerine tercih edilen bir toplu intiharla yok olan klan üyeleri ve Antoku, son Heyan imparatorluk gemisinde.**

Savaş sahnelerinde Heike komutanı Notonokami Noritsune'nin kahramanlığı ağırlıklı işlenmiş; savaşta öleceğini bile düelloya çağırdığı, gelmeyince can ala ala yaklaştığı Genji komutanı antenli Minamoto no Yoshitsune'nin ondan kaçmak için başka bir kayığa atladığı sahne ve minyatür özellikle vurgulanıyor. Düellodan kaçmanın hem Batı'da hem de Doğu'da şövalye / samuray etiğine aykırı olduğu aşikar; Yoshi gurursuzca kaçarken gösteriliyor. Noritsune ise Yoshitsune ile savaşmadan basit bir Genji samurayının okuyla vurularak öldürülüyor, ezilmiş gururuyla *biwanın* ağıtına konu oluyor. Japonya için özel bir toplumsal bağ olarak nitelenen "**sadakat**", toplumsal kaygıdan doğarak "Alter" in tepkilerine göre şekillenen "Ego" nun eylemlerini belirler; değerler ve doğrular, "**toplumsal görecilik**" çerçevesinde, "Alter" e (topluma) göre şekillenerek, Noritsune'nin tercihlerini belirler. Batı'nın mantık kullanarak çözemediği Japon ethos'unu oluşturur (Lebra, 2013, s. 32, 33). Ayrıca, Ortaçağ ile Japonya'da tesis olmaya başlayan memur (*kuge*) ve asker (*buke*) sınıfları, Japon bireyinin grup ruhunun ve *ie* kavramının oluşmasına ortam sağlamıştır (Yamazaki, 1994, s.73, 74). *İe*, "hane halkı" olarak çevrilen ve kan bağı içermeyen, örgütleri aile kurumuna benzeterek devamlılığını sağlamaya çalışan, Japonya'ya özgü bir tür akrabalık biçimidir ve



ie'nin ilk örnekleri, Dan-no-ura Savaşı'yla biten Heyan Dönemi sonlarında, Kanto bölgesindeki toprak ağalığı sisteminde üretim ve koruma amacıyla ortaya çıkar ve Japonya'da temel örgütlenme modeli olarak varlığını sürdürür (Yamazaki, 1994, s.78). Toplumsal görecilik ve *ie* Yoshitsune'nin aldığı kararlarda iki etken olgudur.



Daha aktif savaşan imparatorluk askeri Noritsune (sağda) ve Yoshitsune (solda; kaçarken) de yüksek rütbeli olduğundan turunculu, ayırım için antenlere dikkat.

Bu arada beyaz flamalı, “kara karga” armalı Gençiler, kırmızı flamalı, “kelebek” armalı imparatorluk gemisini işgal etmekte... Gemideki büyük komutan Taira no Tomomori, Noritsune'nin ve diğer yüksek rütbeli samurayların öldürüldüğünü görüyor ve savaşın kaybedildiğini kabulleniyor. Noritsune'nin henüz savaşırken beyaz yüzlü gösterilmesi ile yönetmen seyircinin tarihsel odağının aksiyona kaymasını engelliyor; onun öleceğini bilmeyenlere baştan söylüyor. Bu sahnelerde ölen samuraylar beyaz benizli, deniz ve gök kan kırmızısı tasvir ediliyor; ilgili minyatürlerde renksiz tasvirler çok etkileyici, ölümler denizin rengine karışmış, gömülemeden deniz olmuş. Japonya'da bu onurlu savaşçıların ruhlarının, insan yüzü şeklinde kabukları olan *Heike yengeci* şeklinde bu kıyılara döndüğüne inanılıyor. *Biwa* ustası sözlerine son savaşı anlatarak devam ediyor, söylenenlerin içeriğini bilince, başta kulak tırmalayıcı gelebilecek bu ağıt, her kültürü etkileyebilecek evrensel bir tınıya bürünüyor.

İmparatorun gemisinde çifte intihar (double suicide) hazırlığı var, filmin ilk hikayesi “*Kurokami*”deki (Siyah Saç) aristokratik kaşlar, çocuk imparatora ve tamamen ona ait olan yakın hizmetçilerinde de görülüyor. Bazı üst düzey askerlerle birlikte düşmana teslim olmamak için geminin burnuna yöneliyorlar. Büyükannesi Lady Nii, imparatoru alıp denize atıyor, ardından hizmetçileri ve ünlü komutan Tomomori (çapaya sarılıp atladığına göre yüzme biliyor olsa gerek) kızıl sulara karışınca “double” da değil “septet suicide” vuku buluyor. İmparator çocuk olduğu için büyükannesi intihar kararını vererek, hizmetkarları da bu ritüele davet

ediyor, töre güdümüyle icabet ediliyor, başta kadınlar... Böylece toplum **Lebra**'nın vurguladığı gibi, bir tapınma nesnesine dönüşüyor.

Kişinin otoritesi arttıkça özgürlüğü azalır; imparator için bile “toplumsal görecilik” işler (Lebra, 2013, s. 39). Bu olayda da toplumun onayı için intihar bir zorunluluk haline geliyor. Tomomori'nin intiharı ve Noritsune'nin az önceki kahramanlığı da, *ie*'nin yanı sıra, rütbelerinin büyüklüğünden gelen aynı zorunluluğun eseri. Yaptıkları hatanın toplumsal konumlarını lekelediğini düşünerek, başarısızlık ve statü kaybından ileri gelen utançla ve af dileme isteği nedeniyle ölüme koşuyorlar (Lebra,2013, s. 229). Diğer taraftan, imparator ailesi ortaçağdaki karmaşayı, *ie* anlayışının toplumda yaygınlaşmasıyla atlamıştır çünkü *ie*, Japon toplumunu kan bağı gerektirmeyen büyük bir aileye çevirebilmiştir (Yamazaki, 1994, s.78). Ülkenin devamlılığı, bireylerin hayatından çok daha kıymetli hale geldiğinden, filmin bu bölümündeki gibi birçok Japon, ülkesi için canını feda ediyor; bölümde gördüğümüz tüm o septet intiharlar, yüksek rütbeli askerlerin bile bile ölüme gitmeleri, arka planda bu muhafazakar etik kodu barındırıyor. Yoshitsune'nin düellodan kaçışı ise tersine, Japonya'da o dönem az görülen bir bireyciliğin sonucu.

Bu sekansta ayrıca, Tomomori de Noritsune gibi beyaz benizli gösterilerek yönetmen tarafından ölmeden mezara konuluyor. Son olarak, gemideki imparatorluk bayrağının yanması, koskoca Heike devrinin ve Heyan Dönemi'nin kapandığının göstergesi.



**Japonya'yı yükselten Heyan Dönemi sonlanır; feodal dönem başlar.**

700 yıl boyunca hayaletlerin ve insan suratlı *Heike yengeçlerinin meskeni olagelen* ve *biwa* ustasının meditasyon yaptığı Dan-no-ura kıyılarına ve anlatının günceline;

1885'e (Mejci Restorasyonu Dönemi, 1868-1912) geri dönüyoruz. Ölen Heike samuraylarının ruhlarını huzura kavuşturmak için Akamagahara'da yapılan Budist Amidaji Tapınağı'nda yaşayan kör *biwa* ustası Hoichi, tapınakta yalnız dolaşırken, kulağına gaipten bir dalga sesi gelince, kaynağını araştırmaya başlıyor; bir şey bulamayınca *biwasını* tıngırdatıyor. Sesler kayboluyor, ancak bu sefer gaipten bir "Hoichi!" çağrısı duyuyor, sanrılar ve dönüşüm başlıyor. Savaş zırhı ve ölü, beyaz benzi ile (*şizo biwa* ustasının kafasında) beliren bir hayalet samuray görüyoruz, Hoichi'yi elinden tuttuğu gibi lorduna götürüyor, uzun Heike ağıtını çalsın diye; ustanın zihinde aksiyon başlıyor.

Yine geniş kanatları boşlukta masmavi açılan bir kapı. İçinde dört ateş yanıyor, her yanda mavi renk hakim; Dan-no-ura deniz felaketinden kalan bu renk, film boyunca zaten "sadakat"ın simgesi; imparatora sadık olanların mekanına da bu renk uygun görülmüş. Merdivenlerin sonunda yukarıda dört ateş daha yanıyor, yenilen imparatorluk klanının sarayını simgeleyen aşınmış sütunlarda, savaşta gibi delik deşik olmuş kırmızı imparatorluk flamaları asılı, gök mavi-kırmızı; Don-no-ura'nın kanlı denizinin kalıntıları gibi. Mezarlık olduğunu öğreneceğimiz mekana, ikinci bir kapıyla giriliyor, Hoichi kendisini karşılayan kadınlardan biriyle, yüksek ama yenilmiş Heyan Dönemi'ni simgeleyen yıkık sütunlu yolu izliyor.



**Japonya'da kültürün, sanatın ve barışın yükseldiği,  
kapanmış Heyan Dönemi'ni simgeleyen yıkık sütunlu yol.**

Amidaji Tapınağı'nda, başrahip ile ortanca rahip Donkai, Hoichi'nin akşamları tapınakta kalmadığını, hatta ilkin sandaletlerini bile giymeden çıktığını fark eder ve tapınak yavaşmalarına -Yasaku ile Matsuzo- onu sorarlar. Yasaku: "Dün gece bir

*gemi daha battı... Gon-emon'un balıkçı teknesi.*” “Hayalet gemi” mitosu bölümde ilk kez dile getirilir.

İmparatorluk gemisini yutan denizin dalgalarını andıran ve artık gaipten gelmeyen dalga sesi, gümüş zırhlı samurayın geleceğinin belirtisi haline geliyor; bu sefer etrafı şöyle bir kontrol ettikten sonra, alenen hayalet olarak “*Hoichi!*” diye sesleniyor ve yine *biwa* ustasını zorla cümbüşe götürüyor. Tapınağa döndüğünde, Yasaku ile Matsuzo sırayla öksürerek rencidesizce varlıklarını haber veriyor, sözsüz iletişimin hoş bir örneği. Aynı toplum içinde eriyerek kaynaşan grup üyeleri birlikteyken sözlü iletişim kurmalarına gerek kalmaz; açık, sözel, mantık çerçevesi iletişimi yerine, imalı, sözsüz, sezgisel iletişim yeterlidir; Japonlara göre iletişim ve empati söz konusuysa, sözler asla sezginin estetik inceliğini sağlayamaz; o nedenle bu kalpten kalbe iletişimi özel olarak adlandırarak *işin denşin* demişlerdir (Lebra, 2013, s. 53, 71, 143). Hoichi'nin arkadaşları da, onu utandırmadan odadaki varlıklarını haber veriyorlar. Derken Hoichi'ye akşam nereye gittiğini soruyorlar. Daha sonra başrahip, ardında geleneksel bir pano (“*Kurokami*” hikayesinde gelinin arkasındaki süslü pano gibi); çay seremonisi arasında Hoichi'yi özel hayata saygı sınırları çerçevesinde sorguluyor ancak cevap alamıyor. Çay seremonisi sekansı oldukça uzun sürüyor, ancak aslı da böyledir; başrahip su ve *chakin* ile *chavan*'ı temizliyor, *natsume*'den yeşil toz çay *matcha*'yı *chashaku* ile *chavan*'a koyuyor, üzerine *hishaku* ile su ekleyip Hoichi'den cevabını bekliyor. Japonya'da bu ritüel *Chado* olarak adlandırılır, 9. yüzyılda Çin'den dönen Budist bir rahip olan Eichu'nun çayı imparatora sunduğuna dair bir kayıt bulunmaktadır, Zen Budizmi etkisi ile şekillenmiştir; kurgu, biçimcilik, sembolizm ve soyutluk barındırır ve amaç bedeni ve akli meditasyon aracılığıyla *wa* (armoni) ve *jaku* (sükunet) noktasına ulaştırmaktır (Kakuzo, 2014, s.37-47).



## Chado

Hoichi akşam inen sağanak yağmura rağmen o gece de tapınaktan ayrılıyor. Noritsune, Tomomori, Antoku, büyükanne, septet hizmetçiler, ölen imparatorluk askerleri hatta gemiyi saran alevler; herkes Hoichi'yi dinleyip Dan-no-ura Savaşı'nı anmak için orada; en azından Hoichi açısından; sonunda ölü imparatorun huzuruna varıyor. Tabii, aslında onu dinleyenler sadece mezar taşları. Merdivenlerden çıkışını bu sefer sol köşeden izliyoruz, böylece imparatorluğa yaraşır simetrisinin otoritesi ölümle sarsılmış gibi. Hayalet imparator, el koyulmasını emrelediği Hoichi'yi alamayacak sanki... Başrahip de bu sefer onu takip ettiriyor; Yasaku ve Matsuzo mezarlık taşlarını, mezarlıktaki orta boy *pagoda*'ları korku içinde geçtikten sonra, Hoichi'nin terliğini ve bastonunu mezarlık girişinde bırakılmış olarak buluyor; tam bu anda sağanak yağmurun yarattığı akıntı kaybolup sise dönüşüyor (Hoichi'nin dünyasında bu sisli mekanın Don-no-ura denizi olduğunu ilerleyen sahnelerde göreceğiz). “Dikkat! Hayalet bölgesine girdiniz!” demekten ziyade, Hoichi'nin delilik sınırlarına girildiği ve iki arkadaşının onun zihnindeki sisleri artık daha net adlandırabileceği sahnelerin geldiğini bize duyurur gibi bir kurgu. İlk savaş sahnesinde ve minyatürlerde de vardı sisler; orada tarihi bir dönemecin belirtisiydiler. Bu arada kör *biwa* ustasının bastonsuz yön bulabilmesi (veya bulduğunu sanması; kim bilir hangi fakirin mezarına imparator mezarı diye sarıldı) körlüğün gelişmiş elektromanyetik alan kullanımı değil artık; psikoz.

Yine mavi filtre, Donkai ve Yasaku'nun bahsettiği “hayalet gemi” hikayesinin sakinleri sahneye çıkıyor, bir de icrası gecelerce sürüp onu yorgunluktan bitiren uzun Heike Hikaye'sini *biwa*sıyla ezbere çalan Hoichi tabii; Yasaku ve Matsuzo onu aramakta. 700 yıllık mitosa konu olan Heike imparatorluk gemisi, denizin dibinde demirden evler olmuş. “Septet suicide”cı sakinleri ise; başta çocuk imparator, büyükannesi, sadık hizmetkarları, komutan Tomomori ile Noritsune hala yaşamaklı ancak hepsi maviler içinde; denize karışıp onun rengini almalarının; ölümlerinin ve bir de imparatora sadakatlerinin belirtisi. Majesteleri, Hoichi'nin “evde” (mezarda) olmasını istiyor; demirden evde. Neyse ki Hoichi'nin sevenleri var; kurtaracaklar.

Komutan Tomomori ve Noritsune, yirmi beş bölüm içinden, geleneksel canlı turuncu askeri üniformaları ölü maviye çeviren o son parçayı; “Don-na-ura'da Son Çarpışma”yı çalmasını istiyor *biwa* ustasından. *Biwa*nın sade, hoş tınısıyla savaşı

başından anlatmaya koyulunca, henüz delik deşik olmamış kırmızı imparatorluk flamaları sahnede salınmaya başlıyor... Tekrar devreye giren minyatürlerde, yedi renkli imparatorluk flamasının altında, Tomomori'yi, Genji samuraylarıyla çatışan Noritsune'yi ve ayırt etmesi kolay antenli miğferiyle Yoshitsune'yi ve Heike'nin kelebek armasını görüyoruz.

Bu arada dışarıda, Yasaku ve Matsuzo fenersiz kalıyor ve anında iki uçan ateşin (yanan imparatorluk gemisindeki ateş; tapınağa girerken görülen ateşler) onları ablukaya aldığını görüyoruz. Bunlar Heyan Dönemi'nin unutulmadığının, o ateşin sönmediğinin göstergesi. Heyan ateşleri mistik görünse de aslında mantıklı bir şekilde feodal fenerleri söndürüyor; Donkai'nin dediği gibi, çoğu insan inanmak istediği gibi görür... İçerde ise parçanın coşkusuyla ve Hoichi'nin psikozunun etkisiyle; çocukken ölen imparatorun bir yetişkin olarak, yanan gemisini ve biten hükmünü simgeleyen ateşlerin ve artık delik deşik olmuş kırmızı Heike flamalarının arasında maviler içinde (öldüğünün simgesi bu renk) tasvir edildiğini görüyoruz. Bu sahnede, **Masaki Kobayashi**'nin, "büyümez ölü çocuklar" kuralını bozarak, "Hümanist değerleri ve barışı yücelten Heike Dönemi kapanmasaydı Japonya nasıl olurdu?" diye sorduğunu duyar gibiyiz. Belki de atom bombası bile patlamazdı...

Minyatürlere dönerek, geminin alevler içindeki kanlı tasviriyle karşılaşıyoruz. Jenerikte "*Kulaksız Hoichi*" başlığında görülen kırmızı-mavi mürekkebin, herkesi yutan "kanlı deniz" in simgesi olduğu söylenebilir. Ardından hüznü beyaz benizleriyle Tomomori'yi ve Noritsune'yi tekrar askeri turuncu kıyafetleriyle, büyükannesinin kucağındaki imparatoru tekrar çocuk olarak ve beyazlar içinde, septetten kalan kızları (o günkü) kimonolarıyla intihar hazırlığında; ölü samurayları (o günkü gibi) alevler arasında, görüyoruz. Hayaletler, Hoichi'den arzu ettikleri gibi Dan-no-ura gününe gitmeyi başarıyorlar; yeni düzen kotarıyor. *Biwa* ustası anlattıkça, kucağı Heike yengeçleriyle doluyor; samurayları huzura kavuşturduğuna olan inancının simgesi ve çalmaya devam etme kararlılığının kaynağı bu...

Ağıt devam ederken Yasaku ve Matsuzo, Hoichi'yi buluyor, bu arada Hoichi'nin hayaletleri (başta çocuk imparator, Tomomori ve Noritsune) tek tek mezar taşlarına dönüşüyor. Ancak Yasaku ve Matsuzo'ya musallat olan iki alev, dört-beş tane oluveriyor ve Hoichi'nin başında dönüp duruyor; bu uçan ateşler, hayaletlere inanan ancak varlık nedenlerini Hoichi kadar özümseyemeyen Yasaku ve Matsuzo'ya, hayaletlerin reva bulduğu görünme biçimi olmaktan çok; Heyan

Dönemi'nin, ardılı feodaliteye attığı sitemli bir bakış niteliğinde. Yorgunluktan öleyazan Hoichi'yi, Yasaku, Matsuzo ve Donkai zar zor Amidaji Tapınağı'na götürüyor. Yırtık, kırmızı Heike flamaları yere değil, denize düşüyor, sisler çekiliyor; çünkü Hoichi artık zihnindeki geziden dönüyor. Hayaletlerin ve dolayısıyla Hoichi'nin dünyasında bu sisli mekan bir mezarlık değil; dünyayla irtibatlarını kopardıkları son yer olan deniz. Hayaletler ve sisleri, *biwasız* kalan mezarlığı terk edip mekanı tekrar dünyevi, şiddetli yağmura teslim ediyor, yine mavi filtre; hayalet baskınlığının belirtisi.



**Tomomori'ye saplı kalmış ok, en azında empatik Hoichi'nin kafasında, hayaletlerin de post-travmatik stres bozukluğu yaşayabileceğinin şirin bir simgesi.**

O dönem toplumunda, Hoichi'nin hem hafiften delirdiğini hem de hayaletlerden korkmakta haklı olduğu kabul ediliyor, şimdi olsa “şizofrenik değil, uhrevi problemleri varmış” demezdik... Tapınağın bahçesindeki mini *pagoda*, Budizm'deki yedi katlı dünyanın simgesi. *Pagoda* arka planda; başrahip ona, usturuplu bir yolla her gece imparatorun evinde değil; gittiği mezarlıkta uyuduğunu açıklıyor, Hoichi şaşkın ancak başrahip sayesinde psikoz nevroza gerilemiş oluyor. Başrahip, hayalet samurayların Hoichi'yi öldürerek her daim İmparator Antoku için çalmasını sağlayacaklarını biliyor; dönem şartlarında bu uhrevi mafya tehdidine tek çözüm *sutra*; hayaletlerin görememesi için onu kutsal bir metinle beziyorlar. Sırtı, kalbi, alını, avuç içleri yazılıp çizilen ve bu sırada Buda'ya dua eden Hoichi'ye, samuraya itaat etmemesi, onunla iletişim kurmaması ve geldiğinde kıpırdamaması tembihleniyor. Duanın tüm vücuda yazılması akşama kadar sürüyor, ışığın değişmesiyle sabah gözleri açık görünen Buda heykelinin bakışı huzurlu şekilde kapanıyor; o da sonucu başarılı bulmuş gibi. Ayrıca akşamın inmesi, hayaletlerin yaklaştığının belirtisi artık.

Gece tekrar gelen samuray Hoichi'yi göremiyor, ancak kutsanması unutulmuş bir çift kulak, Akhilleus örneğindeki gibi, onun dualarla bezeli *biwa* ustasının yerini saptamasına yetiyor ve yeni düzen görünmeye başlıyor. *Biwa* ustası, itaatsizliğine cezaen, kulaklarını kaybediyor. Sabah tapınağa dönen Donkai ve rahip kan izlerini takip ederek yaralı Hoichi'yi buluyor. İkisi de kendisini suçluyor, kulaklarını nasıl unuttuk diyerek. Ancak başrahip sorumluluğu üstlenerek "*Emin olmak benim görevimdi.*" diyor. Bugün olsa bahçeyi kazar, psikoz halindeki Hoichi'nin kesip gömdüğü kulakları bulurduk derim... Psikozlu senaryosu için kendine zarar verme özgürlüğüne sahip, çünkü her şey Hoichi'nin kafasında; yarattığı acıdan kurtulmak ve bu yolda hayatını kaybetmemek için iki kulak vermesi onun zihninin şartlarında mantıklı. Onu tedavi eden başrahip, hayatına karşılık iki kulağı iyi bir pazarlık olarak nitelendirerek olayı kapatıyor, ancak Yasaku ve Matsuzo'nun çıkardığı sonuç daha hoş: "*Hayaletler kulak seviyormuş demek ki... Kurutulmuş kalamar nelerine yetmedi!*"



**Kulaksız Hoichi'yi son kez kulaklı gördüğümüz sahne.**

Hoichi önceki sahnelerde mavili idi; "Kulaksız" lakabını kazandığı mistik olaydan sonra başrahip ve Donkai gibi siyah giymeye başlıyor. Bu bana Hristiyanlıktaki azizlik mertebesini hatırlattı; kulağı kopan şizorahiplikte yükseliyor; sadece aklın değil dinlerin de yolu bir. Hoichi, aklını fazlaca kaptırdığı Heike hikayesi sayesinde, kendisinden bir efsane yaratıyor, dönemin en çok ziyaret edilen, hediyelere boğulan ve en kahraman *biwacısı* oluyor. Şizofreninin yararları.

Finalde, kulağını esrarengiz Heike hayaletlerine kaptırarak ünlenen Hoichi'yi dinlemeye büyük hediyelerle gelen asilzadelerden birinin alayını görüyoruz. Bu sefer hayaletler değil; bu zengin hanımefendi *biwa* ustasını alıp götürmek istiyor,



yüklüce bir ödeme karşılığında. Dönem kültürü gereği saçlar yine benimkilerden de uzun ve simsiyah... Yasaku ve Matsuzo ikilisinin hayalet olabileceğinden şüphelendiği bu asilzade hanım, Heike Klanı'nın flamaları gibi kırmızılar içinde; defalarca Kulaksız Hoichi'yi dinlemeye gelmiş bir zat imiş. Hoichi ise dini rütbesine uygun siyahlar içinde; para için değil üzgün Heike ruhlarının huzura ermesi yolunda çalıyor. Buna rağmen, çok şükür; Kulaksız Hoichi epey bir zengin oluyor, bu durum bu Japon hikayesinde fazlaca övülüyor ve mutlu son olarak betimleniyor, çünkü Japon ethos'unda başarılı ve zengin olmak, o dönem insanın asli amaçlarından biri (Lebra, 2013, s. 108).

Bu bölüm de hayalet hikayesi arkasında aslında Japon kültüründen öğeleri ve Japon İmparatorluğu için önemli bir devri kapatan savaşı anlatıyor; kısacası, Japonya'da kültürün, sanatın, barışın, yükseldiği Heyan Dönemi'nin sonlanmasına yakılan bir ağıtı izliyoruz.

### **Chawan no naka (Bir Fincan Çayda)**

Geç Ortaçağ'da **Konfüçyus**'un yolunun etkisiyle, sadakat erdemine intihar edebilecek kadar bağlı Japon şövalyeleri ortaya çıkar; bir de Zen Budizmi eseri çay ritüelleri. Dönem sonunda, Avrupa'dan ateşli silahlar getirilir; güzelim kılıçların devri biter. Zararları fark edilince, 1639'da limanlar kapatılıp giriş-çıkışlar yasaklanarak Batı'yla irtibat kesilir. Üç asra yaklaşan bu kapalı ve savaşçıların iktidarda olduğu Edo Dönemi'nden sonra, 1854'te Japonya ve limanları dışa açılır; 1868'de Meiji Dönemi gelmiştir; biraz restorasyon, biraz modernleşme ve Batılılaşma zamanı... Meiji "aydın devlet" demek ve aydıdığı, Batı'ya uyum sağlamazsa devamlılığını sağlayamayacağıdır; feodalite ve bu arada samuray sınıfı lağvedilir (Kinder, Hilgemann, Hergt, s. 393).

İzole ve feodal Edo Dönemi'nden sonra başlayan Meiji Dönemi'nin (1868-1921) getirdiği modernleşmeyi vurgulayan anlatı, 1900'de geçiyor, günlerden yeni yıl! Erkekler arasında Batı kıyafetleri giyenler var, fötr ve silindir şapka, baston, smokin sokakta; Batı'nın (ve kısmen Çin'in) etkisiyle kopyalanan postacı elbisesi de. Arabadaki asker üniforması Batılı tarzda ancak Heike'nin yüksek rütbeli samurayları gibi turuncu renkli. Batıcı restorasyonun, Japon gelenekleriyle bir sentez oluşturarak evrildiği görüşüne uyumlu. Kadınlar her yerdeki gibi reformlardan en geç nasiplenen kısım; hep geleneksel giyimli. Bir nevi Japon

badmintonu; *Hanetsuki* oynayan kimonolu Japon kızlarıyla açılıyor son hikaye ve onları sırtarak süzen erkeklerin gidecekleri istikametini doksan derece yanına bakışı evrensel...

Önceki hikayeleri de sesinden dinlediğimiz ve nihayet görebildiğimiz anlatıcımız, mavili geleneksel kıyafeti içinde, çalışkan bir yazar imiş; filmin uyarlandığı kitabın yazarı Yunan **Lafcadio Hearn**'le paralel özellikler gösteriyor, onun son demlerindeki gibi ellilerinde (1900 yılındayız ve Hearn de 1904'te 50'lerinde ölmüş). Daha önce izlediğimiz üç hikaye de muhtemelen yazarın odasındaki kitaplardan derlenen örnekler.



Son hayalet hikayesi de 1900'de geçiyor, Meiji Dönemi (1868-1921).

Yazarımız fırçasını alıp çalışmaya başlıyor: "220 yıl önce, 1680'de, yani Dördüncü Tenwa'nın yeni yıl günü"... Çatısında çıkışını izleyen hayaletten habersiz, meskeninden ayrılan Lord Nakagawa Sado, Tokyo-Hongo'daki etkileyici Budist tapınağına maiyeti ile yeni yıl ziyareti yapıyor... Samuraylarından bir tanesinin onu beklerken su içesi geliyor, tam içecekken suda ters duran bir erkek yüzü beliriyor, bir de sırtıyor... Dönüşüm başlıyor... Samuray Kannai korkuya mimiksiz, olaya ampirik yaklaşıyor; suyu döküp tekrar dolduruyor, tası değiştirip deniyor, yansıma gideceğine düzelerek geliyor. Artık duruma kendince rasyonel yaklaşamayan Kannai 'at kadehi elinden' yapıyor; vallahi güldüm. Bu hikayede de karakterin psikoza kayan algısı, kamera açısı diyagonal çerçeveye eğilerek veriliyor. En sonunda hayaletli suyu içerek yansımayı yok ediyor, böyle kurtulabilecek gibi değil ama, görelim...

Lordun evine döndüklerinde gece nöbeti bizim samurayın. Diğer samuraylar gibi *daito-katana*'sını (uzun kılıcını) ev içindeki köşesine bırakıp saate bakıyor, tam

nöbete başlayacakken büyük mekanik saatin sesi ve masada durup duran kapaklı su tası asabını bozuyor; ya oradaysa. Şarkı mırıldanıyor, volta atıyor, açıp bakmadan tası deviriyor, ancak bu sefer cin şişeden çıkıyor, aksiyon başlıyor; Kannai *shoto-wakizashi*'sine (kısa kılıcına) davranıyor. Saat sekansında yine korkunun estetik bir betimlemesi; bu hayalet hikayesi olarak sınıflandırılacak bir film değil! Korkuyu yaşarken samurayın şizofreniye doğru attığı çarpık psikolojik adımları bir bir takip ediyoruz.

Shikibu Heinai adlı hayalet kendini tanıtıyor, karanlıkta karşısına çıktığı için Kannai önce onun yüzünü ayırt edemiyor, sonra da tanımazdan geliyor; güldürüşlü bir sekans, hemen kılıcına davranması falan... Meskene tecavüz alarmına geçiyor ve hayaleti yaralıyor; aklınca... Shikibu saatin gölgesinde geldiği gibi kayboluyor. Samuray tüm evi uyandırıyor ancak kimse evde olduğu söylenen yaralı yabancıyı veya en azından kan izlerini bulamıyor. Kannai yabancıнын duvardan geçerek kaybolduğunu söylemek zorunda kalınca alay konusu olmaktan kurtulamıyor. Her neyse, Kannai'ye kafa izni verilince evine gidiyor, orada da su taslarından korkmaya devam ediyor ve gece gelen ziyaretçilerden. Bu kılıçsız adamlar, Shikibu'nun intikam için döneceğini söyleyince, onlara her bulduyuyla saldırıyor. Kılıçsız adamlar da birer hayalet, Kannai'nin boşluğa mızrak salladığı, öldürdüğünü hayal ettiği adamların Tanrının eliyle yeniden etrafını sardığını görüp yapacak bir şey kalmadığını anlayınca gülme krizine girdiği sahnelerde, aklındaki yitim zonları ortaya seriliyor, kaotik Japon notaları eşliğinde yeni düzen şizofreni kılığında geliyor. Savrulan yapraklar... Savrulan akıl...

Finalden önce araştırılacak son bir konu var; modernleşmenin getirdiği tahribat. Meyci Dönemi'yle gelen reformlarla sanayi toplumuna evrilmenin işçilerdeki yabancılaşma etkisi ve onları acizleştiren, onursuzlaştıran, mutsuz kılan bozucu ve bireyci etkisi, İkinci Dünya Savaşı öncesinde sadakatlerini kazanmak için şartların iyileştirilip işçi haklarının verilmesiyle kısmen azalır; fiziksel güç gerektiren işler robotlara yaptırıldığından, işgücünün yabancılaşması azalır, özgür bireyin kısmen tekrar yükselmesi sağlanır; ancak bundan sonra Japon kültürünün kozmopolit yönünü dünyaya açmada başarılı olup olamayacağını zaman gösterecektir (Yamazaki, 2009, s. 92-101).

Bu bağlamda, filmin finalinde 1900'ün yeni yıl günündeyiz, yeni bir başlangıç. Yayıncısı, yazara uğrayıp kutlamak, hediye vermek istemişse de, sadece yazdıklarını bulabiliyor. Karalamalarında yazar birkaç farklı son düşünse de,

hiçbiri seyircinin hayal gücünü tatmin etmeyeceği için, Kannai'nin suyla birlikte içerek yuttuğu Shikibu'nun ruhuyla ne yapacağını seyircinin düş gücüne bırakmayı tercih ediyor. Kannai'nin eve giren yabancı alarmı sırasında, evdeki samuraylardan biri “*Yabancı nereye gitti? Bilmiyor musunuz, o çok hızlı koşar!*” diyerek onu aramaya devam etmişti; burada ev ahalisinin korktuğu yabancı “Batı”, o dönem Batı Medeniyeti'nin gerisinde kaldığının farkında olan Japonya'ya bir gönderme var. Kannai'nin korksa da içtiği hayaletli suyun, kendisine yabancı bir ruhu içine alması olduğunu ve bunun, Japonya'nın Meyci Dönemi'nde kurtuluşu korktuğu Batılılaşma'da aramasını, bu yabancı ethos'a adapte olmasını simgelediğini düşünürsek, ruh yutmanın muhtemel sonuçlarının (Kannai'yi delirtti mesela), yani Batılılaşma'nın Japonya'daki etkilerinin, sonraki dönemlerde görüleceğini 1964'te söyleyen bir **Kobayashi** ile karşı karşıyayız.



“Bu soruları hiçbir ölümlünün çözmesi mümkün değil!”

Filmin jeneriğinde gördüğümüz “*Kwaidan*” yazmak için kullanılan fırçanın suda dönenen mürekkeplerinin renkleri çeşitli sahnelerde kullanılan objelerde de baskın olarak kullanılan birer simge; mavi mürekkep, “*Kurokami*”de ve “*Hôichi*”de sırasıyla aşka ve imparatora sadakatin; kırmızı mürekkep “*Hôichi*”de kanın ve savaşın, siyah mürekkep ise hayalet karakterlerin göstergesi. Ayrıca **Kobayashi**'nin her hikayede hayaletleri hipotermi, şizofreni gibi nedenlerle rasyonalize ettiğini görüyoruz.

Filmin teması hayalet hikayesi görünümünde olsa da; esasen **Kobayashi**, **Lafcadio Hearn** çizgisinde ilerleyerek, Batı'nın rasyonalite ile çözemeyeceği ve Japonya'nın Batılılaşma nedeniyle kaybetmeye başladığını düşündüğü Japon ethos'unu oluşturan mihenk taşlarını işleyerek, bir hayalete dönmeye başlayan

Japon kültürünü tekrar canlandırmak için sanatsal bir çaba ortaya koymuş. İlk iki hikaye, “*Kurokami*” (Siyah Sa) ve “*Yuki-Onna*” (Kar Kadını) Tokyo’da geçiyor ve Japon dinleri Budizm ve şintoizm anlatılıyor; son iki hikaye “*Miminashi Hichi no hanashi*” (Kulaksız Hoichi) ve “*Chawan no naka*” (Bir Fincan ayda) ise aynı güncele sahip; yıl 1900, hem Meyci Restorasyonu Dönemi hem de sırasıyla yüksek Heyan Dönemi ve kapalı Edo Dönemi hatırlatılıyor. **Kobayashi** bu hikayeler üzerinden, Japonya’da sadakat, dürüstlük gibi etik değerlere ve Japon tarihinin en gelişkin mertebesi olarak kabul edilebilecek Heyan Dönemi’ne, son olarak Batılılaşma sonucu unutulmaması gereken Japon ethos’una dikkat çekiyor.

### Kaynakça

- Kakuzo Okakura. *ay ve Zen*. ev: Acar, Barış B. Maya Kitap, 2014.
- Kinder, Hermann ve Hilgemann, Werner. *Dünya Tarihi atlası 1. Cilt*. ev: Uslu, Leyla, Oğuz. ODTÜ Yayıncılık, 2006.
- Kinder, H. ve Hilgemann, W., Hergt M. *Dünya Tarihi atlası 2. Cilt*. ev: Uslu, Leyla, Oğuz. ODTÜ Yayıncılık, 2006.
- Lebra, Takie Sugiyama. *Japonlar ve Davranış Biçimleri*. ev: Baykara, Oğuz. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013.
- Yamazaki, Masakazu. *Japon Kültürü, Japonlar ve Bireycilik*. ev: Baykara, Oğuz. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2009.

## ALEKSEY FEDORCHENKO

Söyleşi: Gökhan Erkiç

Çeviren: Natig Ahmedli

Bu söyleşi başta **İlker Mutlu** olmak üzere **Ekin Eren**, **Gülizar Çelik** ve **Erman Görgü**'nün verdiği destek sayesinde gerçekleşmiştir.



**GE:** *Aldığınız mühendislik eğitimi, filmlerinize tema, konu veya form olarak nasıl yansıdı? Filmlerinizden örnekler verir misiniz?*

**AF:** Mühendis-iktisat eğitiminden önce özel matematik okulunu bitirmiştım. Orada bize öğrettiklerinden en önemlisiyse algoritma oluşturarak karar vermektir. Bu bizim hepimizin hayatı için gereken bir şeydi -kimisi doktor, kimisi matematikçi ve ben, senaryo yazarı ve yönetmen. Her senaryo bir algoritmadır.

Gereken şudur, kahramanların en zor ilişkilerinin şemasını oluşturmak, tek hat bile unutmadan, tek hikayeyi bile hatta üçüncü şahsını bile. Veya kurgu diyelim, *Nebesnye zheny lugovyykh mari* [yönetmen 2012 yapımı olan kendi filmi *Mari Çayırların İlaheleri / Celestial Wives of the Meadow Mari*'den örnek veriyor] filmi 23 kısa hikayeden oluşur. Ve sadece kısa hikayelerin kurgusunun geçerli olan tüm olası varyantlarını toplamak gerekiyor, sadece 23! (23! = 2,6e + 22) Bu da milyon kadardır. Matematik!

**GE: *Sverdlovsk stüdyolarının prodüksiyon, ekipman, dağıtım, bütçe açısından Rus sineması içindeki yeri nedir?***

AF: Sverdlovsk film stüdyosu Sovyetler döneminde Rusya'nın en büyük bağımsız film stüdyosuydu. Orada yılda on kadar kurmaca film yapılıyordu. 90'ların ortalarında stüdyo büyük ekonomik kriz yaşadı, bu da filmde dijital geçişe denk geldi. O dönemde ülkenin film stüdyolarının çoğu mahvoldu.

Günümüzde Ekaterinburg'da birkaç küçük film şirketi mevcut ve bir de büyük bir sinema firması olan '29 FEVRAL' var ki ben de orada çalışıyorum. Bu firma kurmaca ve belgesel filmler yapar. Hatta animasyon bile...

**GE: *Bazı filmlerinizde Rusya'nın öteki kültürel yüzlerini yansıtıyorsunuz. Bu tercihiniz Rusya'da nasıl yankı buluyor?***

AF: Rusya, çok uluslu bir ülke... Burada ilginç kültürleri olan küçük milletler vardır, kültürleri bize tanıdık olan Avrupa ve Asya'dan radikal şekilde farklılar. Putperest olarak var olan, Hristiyan ve Muhammediye kültürlerinin neredeyse hiç dokunmadığı kültürler var. Başkentten uzak olmayan, eşsiz bir dünya görüşü, muhteşem tarihi ve mitolojisi ile Finno-Ugric halklarının büyüdüğü dünyaları vardır. Ve ilginç olan, bu dünyalar hakkında neredeyse hiç kimsenin bir şey bilmiyor olması. Biz bu ülkeye ve dünyaya Mari çayırları hakkında, Nenets ormanları hakkında, Komi-Tayga'da küçük bir yerleşim yerinde Ruslardan tamamen asimile olarak yaşayan Komi ve Bulgarların mirasçıları olan Merya halkı hakkında hikayeler anlattık. Bazen insanlar kendi gözlerine inanmayıp bu dünyaları benim kendimin oluşturduğunu düşünüyorlar. Bu yüzden büyük bir eğitim işi yapıyoruz.

**GE: *Asimile edilen kültürler modern zamanlarda mitoloji ve kültür tarihinin konusu olarak varlığını sürdürüyor. Bu konuda sinemanın oynayacağı rol ne olabilir?***

AF: *Ovsyanki* filminin çok cesur bir anlatımı vardı. Seyirci, aşk ve insanın fiziksel ilişkisi hakkında böyle açık konuşmalar için hazır değildi. Daha önce Rus

sinemasında bu konuda böyle dürüstçe konuşulmadı. Ben izleyicilerle çok görüştüm, sır olarak kalan, genelde konuşulmayan konuları tartıştım. Bu her şeyden önce benim için büyük bir deneyimdi. Şimdi izleyicilerle her sorun hakkında konuşabilirim. İlginç olan şu ki, izleyiciler görüşmelerimizin sonunda rahatlayarak daha dün düşünmeye korktukları konular hakkında sorular sorabildiler.

**GE: Ovsyanki (*Sparrow*) filminizin İngilizce adı Silent Souls [Sessiz Ruhlar]. Sizin için bu iki ismin taşıdığı anlamlar ne tür farklılıklara sahip?**

AF: Geçenlerde arşivde araştırdım ve o zaman henüz tamamlanmamış olan *Ovsyanski* filminin adının birçok versiyonunu buldum. O zaman biz her şeyi, hatta en sıradışı isimleri bile aklımızdan geçirdik. Bu da onlardan bazıları:

"Ateş, Su, Aşk"

"Ölü Balık Pulları Üzerine Kitap"

"Boğulmuş Adamın Kitabı"

"Volga Üzerinde Dumanlar"

"Volga"

"Sessiz Kalpler"

"Merya"

"Ve Özlem Hassasiyete Dönüştü"

"Sıcak Kasım, Ama Nehirler Yakında Donacaktır"

ve hatta:

"Ateşli Aşkın Darbesi"!!!

Uluslararası gişede dağıtımcılar filmi "Tanya'nın Son Yolculuğu" olarak adlandırdılar.

Benimse sadece "Ovsyanki" hoşuma gidiyor.

Ovsyanki (Kiraz Kuşu) - Bunlar arzuları yerine getiren kuşlardır. Gri-yeşil renkteler, onları görmek neredeyse imkansız. Filmin kahramanları gibi, etrafımızda dolaşan sıradan insanlar. Biz onları fark etmiyoruz ama kalplerinde akıl almaz ıstırapları vardır.

**GE: Aynı filmde Miron ve Aist'in yolculuğu fiziksel olmaktan çok ruhsal dünyaya, tarihe, aşka, melankoliye bir yolculuk. İzleyicinizle bu yolculuklarda mı buluşmak istiyorsunuz?**

AF: Küçük halkların diğer düşmanı küreselleşmedir. Her yıl işlemcilerin hızları, tv kanalları sayısı, internet kullanıcıları artar. Her yıl onlarca dil kaybolur, bu da



onlarca küçük kültür anlamına gelir, eşsiz elmaslar. Yeryüzünde yaklaşık altı bin dil var, 10-20'ye yakını kaldığında kabaca hesaplayabiliriz. Bu çok üzücü. Ama gelişme durdurulamaz. Halklar arasındaki bağları (yani, halklar arasındaki karışımın olması yeni kültürler yaratır) sadece küresel bir felaket yok edebilir, "uçacağı ve internet"i yok edecek bir felaket. Bu da hiç istenmeyen bir şey...

Sinema sadece küçük kültürlerin yıkım sürecini yavaşlatabilir; hatırlamak, bir müzede olduğu gibi saklamak. Yaptığımız budur.

**GE: Rus sinemasının SSCB sonrası durumu hakkında gözlem, tecrübe ve bilgilerinizi bizimle paylaşır mısınız?**

AF: Herhangi bir ülkede, sinema tarihinde herhangi bir zamanda yayınlanmış filmlerin sadece % 10 kadarının kaldığı bazı örnekler vardır. % 90 unutuldu. Bu nedenle, sadece yayınlanmış filmlerin sayısı farklıdır. Benzer şekilde, Rusya'da 90'larda üretimde bir düşüş oldu, şimdiyse bir artış. Ama harika filmler vardı o sırada, şimdi de var.

**GE: Filmlerinizin ana karakterleri ölü olduklarında bile genellikle kadınlar. Kadın dünyası nasıl bir motivasyon sağlıyor size?**

AF: Kadınların erkeklerden daha sık filme çekildiklerini söyleyemem. Şahsen ben, kadın karakterleri oluşturmakta daha iyiyim. Kadınları filmle çekmeyi severim ve kadın oyuncular bakımından şanslıyım. Bir kadınla çalışırken, bu her zaman araştırmayı kapsar - kadın farklı bir varlıktır, bir erkekten daha karmaşıktır. Farklı bir organizmaya, beynin farklı bir yapısına sahip, farklı sinirsel bağlantıları, olaylara farklı bir tepkileri var. Bu akıl almaz derecede ilginçtir. Eh, onlar güzeller.

**GE: Rus sinemasında kendinize yakın bulduğunuz, model aldığınız, etkilendiğiniz yönetmenler kimler?**

AF: Ben gerçekten "benim" kuşağımın çoğu yönetmenini beğeniyorum - 21. yüzyılın "sıfır yılı"nın yönetmenler kuşağı. Biz aynı yaşta değiliz - bazıları benden daha genç, bazılarıysa daha yaşlı.

Ama onları arkadaşlarım ve yoldaşlarım olarak adlandırabildiğim için mutluyum: **Boris Khlebnikov, Kirill Serebrennikov, Aleksei [Alekseivich] German, Maria Razbekhina, Vasiliy Sigarev, Vitaliy Manskiy** ve diğerleri.

Bu yönetmenler, günümüzün karmaşık sorunları hakkında konuşabilen, resmi görüşleri önemsemeden, filmlerinde gereken, önemli sorunlar hakkında konuşabilen yönetmenler. Onları dinler, yeni filmlerini beklerler.

**GE: Filmleriniz kültür ve tarih konusunda okuma gerektiren cazip konulara sahip. Hazırlık aşamasında neler yapıyorsunuz?**

**AF:** Film için hazırlık, film yapmanın en önemli ve ilginç kısmı. Her senaryodan önce dev bir bilimsel araştırma. Kütüphanelerde, arşivlerde, müzelerde çalışma. *Angely Revolyutsii* [yönetmenin 2014 yapımı olan *Devrimin Melekleri / Angels of Revolution* filmi] adlı filmin senaryosunu yazdığımda, Rusya'daki dört yüz avangard sanatçının biyografilerini inceledim. Hayatlarının en ilginç gerçekleri, filmin kahramanlarının yaşamının gerçekleri haline geldi. Aynı zamanda Kazım ayaklanmasının tarihini iyice inceledim – Şamanların önderliğinde Sovyet iktidarına karşı kuzey halklarının ayaklanmasını. Her sanatsal senaryoya, olaylar ve kahramanları hakkında bilimsel bir kitabın yayınlanması eşlik edebilir.

Şaşırtıcı gerçekler ortaya çıkar, keşifler. Örneğin, şimdi 19. yüzyılın sonlarına ait olaylar hakkında yeni bir senaryo yazıyorum. Burada senaryonun kahramanlarından biri Sırbistan'da “Finlandiya - Beyaz Zambaklar Ülkesinde” kitabını yazan bir Rus rahibi. Bu kitabı Atatürk okumuş ve o kadar çok sevmiş ki (ideal bir devlet hakkında bir hikaye), kitabın Türkçe'ye çevrilmesini ve her Türk askerine verilmesini emretmiş. Rus yazarının Sırp dilinde Finlandiya ile ilgili kitabı her Türk askerinin çantasında! Şaşırtıcı!

Filmin nesnel dünyasına büyük önem veriyoruz. Örneğin *Voyna Anny* [yönetmenin 2018 yapımı olan *Anna'nın Savaşı / Anna's War* filmi] çok etkileyici bir film olarak tasarlandı. Çerçevadaki tüm nesnelere çok yakın, onları görüyoruz, dokularını, sıcaklığını, kokusunu hissediyoruz. Bu yüzden, orada her şey gerçektir. Bunlar kitapsa eğer, 1930'lu yılların Ukrayna dilindeki gerçek ders kitaplarıdır. Bunlar okul ders kitaplarıysa, 30'lu ve 40'lu yıllarla ilgili yapılan hazırlıkların sonucudur. Tüm filmler hazırlık döneminde yapılır ve düşünülür. Çekim süreci – bu, temel olarak bir üretimdir.

**GE:** Sekans klasiği: Size göre sinema tarihinin en iyi yönetmenleri, en iyi 10 filmi hangileri?

**AF:** Hepsinden daha çok sinema sanatının keşifçilerini kıskanıyorum ve ilk yönetmenleri en iyileri olarak görüyorum:

**Max ve Emil Skladanowsky** Kardeşler

**Auguste ve Louis Lumiere** Kardeşler

**Georges Méliès**

**David Griffith**

**KISA**

## **EVACIK**

**Mine Tezgiden**

*Evicko*

**Yönetmen & Senaryo:** Ziya Demirel

**Görüntü Yönetmeni:** Doron Tempert

**Ses:** Steve Reverand

**Kurgu:** Henrique Cartaxo

**Oyuncular:** Julie Panagiota Tasiou, Marek Adamczyk

2012/14'

İlmekler, zincirler, artırmalar, kesmeler, yumaklar, dolaşan ipler, düğümler, sökülmeler... Sabır küpü, göz nuru, el emeği incelikler... Zamanla eriyip yiten dokumalar, renkler, motifler, geriye kalan ağırlıklar, iskeletler, bakışlar, susuşlar, söylenceler, öyküler...



*Evicko* da sarı kahverengi tonlarda örülen kazağı ilmekleyen parmakların yakın plan çekimiyle başlar. Fonda kazağın sahibinin sesi duyulmaktadır. İlahi kelimeler gibi dökülen sözcükler tekrarlanır. Bizi oluşturan parçalar, kemikler, noktalar, bölgeler: Anatomi odaya dağılmıştır. Eva, sevgilisi tek kişilik yatakta uzanarak ezber yapmaya çalışırken ona örgü örerek keyifle eşlik eder. Ademoğlunu gösteren oldukça büyük bir anatomi posterini önünde, sırtında battaniyesi, sandalyede eğreti oturmaktadır. Yanı başındaki resim sehpasında olasılıkla sevgilinin portresi durur. Sevgilisi sonunda anatominin kitaptan öğrenilmeyeceğine karar verir!



Yardım isteği *Evicko* / *Evacık* tarafından memnuniyetle karşılanır. Pencereden gelen doğal aydınlatmanın yumuşak ışığında, yakın planda *Evicko*'nun kırılğan bedeninin köprücük kemiği ve kaburga kemikleri taranır. Ekranda, iki beden arasında ara ara beliren tek nesne, Eva'nın sol kulağındaki kalp şeklindeki minicik küpedir. Eva'nın sevgi, hayranlık bakışları sevgilinin gözleriyle buluşmaz. Eva'nın ürpertisi "Üşüdün mü yoksa?" ile yanıtlanır. Elle tarama muhtemel doktor adayını kesmemiştir. Kitap gibi çizmek gerekir ki isimler, kelimeler iyice bellenebilsin. Eva bir eğitim materyali olarak minik sarı-soğuk çalışma masasına yatırılır, başı masadan aşağıya, kahve kırmızı desenli halıya doğru sarkmıştır. Işık etkisiyle daha da beyaz ve şeffaf görünen teni, olasılıkla Latince, yüce kelimeler eşliğinde, kömür karası bir kalemle çizilir. Başını çeviren Eva, duvara dayalı aynada kendiyi göz göze gelir. Bu bakış kısa sürer, çünkü egzersiz henüz bitmemiştir.

Sırt üzerinde de durmak gerekir. Eva'nın, sevgilisinin sırtında, ördüğü kazağı denemesindeki çekingen dokunuşa inat, Eva'nın eğitim maketine dönüşen bedenine yabancılaşmış biçimde ve küçük hoyratlıklarla temas edilir. Başlangıçtaki heyecan önce hayal kırıklığına, sonra rahatsızlığa dönüşmüştür. Çalışma telefon sesiyle kesilir ve sevgili koşar adım, dış sese ulaşır. Yanı başındaki sıcaklığa, ilgiye, sevgiye ayrılmayan “beş dakika” gelen sese ayrılır. Evdeki, içerideki, belki odaya yayılsa dahi duyulmayacağı için çıkmayan sesler, bir kez daha susar.

Kadına yine, yüz yıllardır Odysseus'u bekleyen Penelope gibi, çizgileri bozmadan evi evirip çevirmek, örgüsünü örerek, hatta belki söküp yeniden örerek evde beklemek düşer. Zaman, dünyanın birçok yerindeki birçok kadın gibi, Penelope gibi, Evacık için de akmaz. Kelimeler, mimikler, jestler arasına yerleştirilen “cık”larla, “korunmaya muhtaç, sevimli, minik” kimyasıyla kanatlar uyuşturulur. Birinci dalga hareketler, ikinci dalga hareketler yetmez dilek turnalarını kovalayıp, rengarenk kuşları uçurmaya, zamanı akıtmaya. Böylece çizgiler koyulaştırılır, ters düz ilmekler defalarca atılır. Ta ki kapıdaki anahtar sesi, umut yeniden uzaklaşana dek. Kapı aralığından bu defa, aynı odada aynı sandalyede, dağılan Eva görülür. Patlak beyaz fonda sökülen kazağa, düşen cisim sesi eşlik eder. Bedendeki çizgiler banyoda bir hışımla silinir ancak Eva aynada kendi gözleriyle buluşmaz. Sıradaki adres mutfak, eldeki cisim bıçak, nesne soğandır. Yine de yemeye girişilir. Akmayacak yaşlara soğan da yardımcı olmaz.



Sevgili, tabağa konulmakta olan çorbanın kokusunu çabuk alır. Eve girer girmez ilk hedef yine anatomi kitabıdır. Mutfağa gelip masaya oturulur. “Beş dakika”nın açıklamasını yapmaya gerek yoktur ve elbette çorbadan istenecektir. Sessizlik ve kitaba biraz göz gezdirmenin ardından azıcık özür, en çok da zincir niyetine “*Ben sensiz ne yapardım Evacık?*”. Aşktan mı, zorunluluktan mı, bağımlılıktan mı, Eva yüzünü o tarafa döner, belli belirsiz gülümser, minik kalp küpesi yeniden görünür. Ve kemikler ve anatomi...

Filmde Eva'nın sesini hiç duymadığımız gibi müzik sesi de duymayız. Ortam sesleri dışında duyulan tek ses, ikonik ve sembolik koca insanoğlu anatomi posterine de paralel olarak, sevgilinin yani erkeğin sesidir. Bu ses filmin tüm dokusuna ve görsel tasarımına yayılır. Eva'nın duygularının karşılığını bulamayan, olup biteni sezen ama bilince ya da harekete dönüşmeyen, içe dönük, kırılğan, özneye duyarlı, bağımlı, dalgalı ruh halinin, hareketli kamera, yakın plan ve detay plan ağırlıklı düzenlemenin yanı sıra atlamalı kurgu ve yer yer sertleşen ışık ile de pekiştirildiği görülüyor. Tamamı kapalı ortamda geçen filmdeki, öğrenci evi sadeliğinde, yeterli, yerinde mekan düzenlemeleri, aksesuarlar ve kostüm seçimleri; hastalığı çağrıştıran sarı tonlardaki renk seçimi, iyi tasarlanmış kamera ve oyuncu devinimleriyle birlikte filmi zengin kılıyor. Görsel tasarıma ilave olarak, özellikle **Julie Panagiota Tasiou**'nun doğal, kontrollü, dozunda beden dili kamera ile iyi senkronize oluyor.



Filmi güçlü kılan önemli bir diğer unsur ise senaryonun **Anton Çehov**'un Türkçe'ye *Anüta*<sup>1</sup> ve *Anyuta*<sup>2</sup> isimleriyle çevrildiği görülen öyküsünden beslenmesi. Filmde coğrafya, zaman, karakterlerin kurulumu ve öyküleme farklı olsa da, ilk yola çıkış, esin, nefesin sağlamlığı özellikle tıp öğrencisi ve Evicko karakterlerinin özünde ve açılış sahnelerinde kendini gösteriyor. Yine **Çehov**'un öyküsünden farklı olarak *Evicko*'daki monolog tercihi ve yazımı, başarılı mizansenler ve oyunculukla buluşarak filmdeki öyküyü güçlendiriyor.

**Ziya Demirel**'in 2011 yılında çektiği *Filmin Adı*, İFSAK 31. Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması'nda Kurmaca dalında Mansiyon Ödülü aldı. *Evicko* yönetmenin Galatasaray Üniversitesi'nde Endüstri Mühendisliği eğitimi sonrasında, Prague Film School'da eğitim aldığı sırada, 2012 yılında Prag'da çekildi. *Evicko* çok sayıda festivalde gösterilirken, Sinepark 6. Kısa Film Festivali'nde üç ödüle, Atıf Yılmaz Kısa Film Yarışması'nda ise ikincilik ödülüne layık görüldü. *Evicko* ile dikkat çeken **Demirel**'in ismi en çok 2015 yılında, Cannes Film Festivali'nde yüzlerce kısa film arasından ön seçmeleri geçerek Altın Palmiye'ye aday dokuz filminden biri olan *Salı* filmi ile duyuldu. *Salı* yurt içi ve dışında çok sayıda festivalde gösterilmesinin ve yarışmasının yanı sıra, Saraybosna Film Festivali, İstanbul Uluslararası Film Festivali ve Ankara Uluslararası Film Festivali gibi birçok festivalden ödülle döndü. *Salı* festivallerde daha fazla ilgi görse de, *Evicko*'nun belki tekrar izleme imkanı bulunduğundan, belki evin içine odaklanması ve kadın karaktere daha çok yaklaşması sebebiyle, belki de feminist okumaya müsait yapısıyla ama illa ki sinematografisiyle, ilk izlediğim 2012 yılından beri zihnimde özel bir yere sahip olduğunu belirtmeden geçemeyeceğim.

Bir dilekle bitireyim: Umarım çok daha sık yankılanır odalarda **Sappho**'ların sesleri ya da “*Ben artık şarkı dinlemek değil şarkı söylemek istiyorum...*”<sup>3</sup> sözleri.

---

<sup>1</sup> Anton Çehov, *Seçme Öyküler 1, Kent Hikayeleri*, Yordam Kitap, 2016, Türkçesi: Hasan Ali Ediz

<sup>2</sup> Anton Pavloviç Çehov, *Yolunu Şaşırınlar, Öyküler Cilt 2*, İletişim, 2017, Çeviren: Mehmet Özgül

<sup>3</sup> Nazım Hikmet Ran, *Saat 21-22 Şiirleri*, 30 Eylül 1945

# ANLATMADAN ANLATMAK: *KOYAANISQATSI*

## Seda Usubütün

adlandırmak yok eder, sezdirmek var eder  
**William Faulkner**

**Godfrey Reggio**'nun *Qatsi Üçlemesi*'nin ilki olan *Koyaanisqatsi* 1982 yılında gösterime girdiğinde belgesel sinema için farklı ve güçlü bir anlatım dilini gündeme getiriyor. Anlatıya dayanmayan, sözcüklere yaslanmayan, temel meselesini imgeler ve müzik aracılığıyla aktaran, izleyiciyi hisleri ve bedeniyle filmin içine katan film, kendisinden sonra gelen pek çok yenilikçi belgele de öncü oluyor. **Reggio**, bu film ile yakaladığı tarzı sürdüren iki artçı film ile (*Powaqqatsi*, 1988 ve *Naqoyqatsi*, 2002) üçlemeyi tamamlasa da ilk filmin tema ve teknik olarak yetkinliği halen dillerden düşmemiş durumda. Kent yaşamı ve teknolojinin doğa üzerindeki yıkıcı etkisini işlemek için bozulmamış doğa görüntüleri ile insanın ve yarattıklarının korkunç güzelliğini hipnotik sekanslarda karşı karşıya getiren yönetmen, hem çevreci mesajlar verip hem de tüketim toplumunu hedef tahtasına sabitliyor.

**Reggio**'yu anlatıya dayanmayan bir sinemaya iten neden, dilin ve sözcüklerin artık içinde yaşadığımız dünyayı anlatmakta yetersiz olduğunu düşünmesi. *Koyaanisqatsi* öncesi tanınmayan yönetmenin biyografisi de anlatıya dayalı olmayan alternatif bir anlatım dilinin nasıl bir vasatta doğduğunu açıklayıcı nitelikte. New Orleans, Louisiana doğumlu olması, Katolik bir aileden gelmesi, 14 yaşında rahiplik eğitimine başlaması ve 14 sene bu ortamda edindiği dinsel etkilenimler sonrasında New Mexico ve Santa Fe'de gerçekleştirdiği sosyal sorumluluk projeleri gibi özellikleri yönetmenin *Qatsi Üçlemesi*'ne kattığı spiritüel yönleri açıkladığı gibi, zihinsel olarak anaakım sinemadan uzak duruşunu



da anlaşılır hale getiriyor. Zihinsel diyorum, çünkü ekibin toplanması ve yapım desteğinin sağlanmasında **Francis Ford Coppola**'nın katkısı olmasa **Koyaanisqatsi** belki de hiç gün yüzü göremeyebilirmiş.

Bu filmde yönetmen ile bire bir çalışan müzisyen **Philip Glass** ve görüntü yönetmeni **Ron Fricke**'nin katkılarının da **Coppola**'nın kadar önemli olduğunu belirtelim. Filmin yaratıcı kadrosu olarak bu üç ismin projenin başından itibaren birlikte yol alması, özellikle film müziğinin geleneksel prodüksiyonlarda olduğu gibi kurgu sonrası eklenen bir yama olmayıp zaman zaman görüntülerin elde edilmesini dahi önceleyen bir üretimin sonucu olması **Koyaanisqatsi**'yi ince dokunmuş bir ritmik kurgu harikasına dönüştürüyor. **Philip Glass**'ın trans benzeri yükseltici etki yaratan müziği bilinci ve bilinçdışını başka bir boyuta açan kapı özelliği taşıyor.

**Koyaanisqatsi** filmi tür olarak sinemada nerede görmeliyiz sorusuna bugüne değin verilen yanıtlar oldukça değişken. *Yavaş sinema, saf (pure) sinema, anlatıya dayanmayan (non-narrative) deneysel belgesel, poetik belgesel, aşkın (transandantal) sinema, derin düşünceye iten (contemplative) sinema, yüceltici (sublime) sinema* bunlardan bazıları. Her birinin kimi kategorik özelliklerini elbette taşıyan **Koyaanisqatsi** filmi herhangi bir türe sabitlemek pek olası durmuyor. Filmin bölümlerini ve teknik özelliklerini gözden geçirirken bu türlerle olan benzerliklerini ve farklılıklarını ele almak daha doğru bir yol olacak gibi duruyor.

**Philip Glass**'ın 13 farklı parçadan oluşan film müziği, filmde tematik olarak farklı 10 bölüme karşılık geliyor.

## 1-Koyaanisqatsi

Canyonlands National Park'taki Kızılderili piktoqramı ile açılıyor film. Dağınık yerleştirilmiş 3-4 insanı ve giysisi nedeniyle diğerlerinden ayırışan krallarını gösteren bir dakikalık yakın çekim sonrası, açılarak tüm resmi gösteren yavaş kamera hareketi ile ilk sekans tamamlanıyor. **Philip Glass**'ın film albümündeki ilk parça olan ve filme ismini veren **Koyaanisqatsi** bölümü içerisinde yer alan ikinci sekansta ise, yüksekten kar benzeri düşmekte olan parçaların işaret ettiği bir patlama, duman ve alevlerin uzun sürede algılanması sonrası, dumanların çekilmesi ve açının genişlemesi ile bir füze rampasını görüyoruz. Apollo 12'ye ait

Satürn V roketinin, füzenin havalanması ile geride bıraktığı yoğun beyaz ışık gözlerimizi aldığında sekans sona eriyor. İnsanın ilk yarattığı mağara duvar resimleri ile başlayıp, gelmiş geçmiş en önemli yarattığı olan uzay yolculuğuna bağlanan bu kısa bölüm, ilkel doğa ile teknolojik dünyanın film boyunca karşı karşıya getirileceğini en kestirmeden ele veriyor. En eski çağlarda gündelik yaşamını kayalar üzerine karaladığı figürlerde soyutlayan insanoğlu artık uzay yolculuğu sayesinde tüm dünyasını dışarıdan gözlemleyebiliyor. Gökyüzündeki gözün tanrı-krallardan uzaya yerleştirilen teknolojik aygıtlara transferi ile insanın görüş alanında gerçekleşen niteliksel değişimin doğa ile insan arasındaki dengeyi sarsmış olması şaşırtıcı olmasa gerek.



Teknik özelliklerine bakınca yavaş sinemadan söz edebileceğimiz bir bölüm burası. *Yavaş sinema*, 2000'lerde sanat sineması içinde bir tarz olarak ortaya çıkan ve adını **Jonathan Ramsey**'in *Sight and Sound* dergisinde 2010'da yayımlanan bir makalesi ile duyuran minimalist bir tür. **Béla Tarr**, **Lisandro Alanso**, **Gus Van Sant**, **Tsai Ming-Liang**, **Pedro Costa** ve **Albert Serra** bu tür ile özdeşleştirilen isimlerden. Yavaş sinema zamansallıkta, hızda ve anlatıda azalma ile karakterize diyebiliriz. Estetik ve sembolik manzaralar ile anlatısal bir boşluk sağlanırken uzamış çekim süreleri durgun, sakin, gündelik ve sıradan olan, dramatik olmayan realist ve hiperrealist izlenimlere izin veriyor. Bu yavaşlık ve sakinliğin davet ettiği bir diğer özellik de izlerken derin düşüncelere dalma olanağı sağlaması. İzleyici ile film arasında anlatısal bir anlam inşa etme sürecine kapı açıyor. Bu özelliği ile *derin düşünceye iten (contemplative)* sinema türüne de göz kırpmış oluyor.

Yavaş çekim ve üst üste görüntü bindirmeler için **Reggio** bir mülakatında bunları görüntüleri romantize etmek için değil, anıtsallaştırmak ve başka bir perspektiften bakma olanağı sağlamak için kullandığını söylüyor. Sıradan olanı sıra dışı bir açıdan göstermek için başvurduğu bu yöntemler yavaş sinemadaki gözlemci perspektifin ötesine geçen ve “**Bazin** etkisi” olarak da adlandırılan belgesel realizminde teknik açıdan distorsiyon yaratan seçimler oluyor.

## 2-Organik (Organic)

Doğanın katıksız güzelliğine tanık olmak için sihirli saatlerde çöldeki görkemli kayalıklar üzerinde *time lapse* ile olması gerekenden hızlı hareket eden gölgeler, enerji ve zaman akışını aynı sekansta birleştiriyor. İnsansız boş manzaralarda havadan çekimler ile yakalanan doğadaki bitimsiz akış hali, okyanuslardaki dalgaların, çöllerde rüzgarla hareket eden kum tanelerinin ve gökyüzündeki bulutların kesintisiz ve yavaş hareketleri ile yansıtılıyor. Hiç bitmeyecekmiş gibi tekrarlanan imgeler ve tınlar izleyen zihinleri esir alıyor, zamanın akışını askıya alıyor ve izleyiciyi uzun düşüncelere dalmaya teşvik ediyor.

Filmi tanımlayan bir diğer sinema türü olan *anlatısal olmayan (non-narrative) deneysel belgesel*, sabit kamera ve uzun, tek plan çekimler ile gerçekliğin kesintisiz ve aracılık edilmeyen temsilini hedefleyen gözlemci bir perspektife dayanıyor. Bu tür ile özdeşleşen isimler arasında **Andy Warhol**, **Michael Snow**, **Jonas Mekas** ve **Peter Hutton** sayılabilir. Uzun planlar ile izleyiciye derinlemesine düşünme olanağı sağlayan bu türün de *contemplative* sinema ile akrabalığı aşikar olduğu gibi, **Koyaanisqatsi**'nin rahatça yerleşebileceği bir tür olduğu da iddia edilebilir.

## 3-Bulutlar (Clouds)

Hareket halindeki enerjinin hava, kara ve su arasında gidip gelen dalgalanması. Önce hızla kayan bulutlar, peşinden bu imgenin şelaleden akan güçlü sular ile paralelliği, yeşil vadilerden fiyortlardaki yeşil sulara geçiş ve imgelerin renk ve hareket olarak birbirine karışması. Doğanın tüm elementleri ile akış halindeki devinimini göstermekten çok *hissettiren* bir diğer organik bölümdeyiz.



İzleyicinin film izleme deneyimini bedensel olana endeksleyen, duyuları ve duyguları harekete geçiren bu bölümde **Vivian Sobchack**'in fenomenolojik varoluşçu perspektifine<sup>1</sup> atıf yapmak olası.

#### 4-Kaynaklar (Resource)

Rengarenk çiçek tarlalarından kurak topraklara hızlı geçiş ile insan topluluklarına enerji sağlayan hırpalanmış doğayı resmeden bölüm. Patlamalar, yıkıntılar ve iş makinaları ile toz toprak yığınları arasına dalıyoruz. Enerji santralleri, yüksek fırın bacaları, kömür taşıyan uzun tüneller ve yüksek gerilim hatları gösterenler ise gösterilen ne? Doğal kaynaklar olan elektrik, petrol ve nükleer enerjinin elde edilmesinde yitip giden canlı doğa. Yıkımlara nokta koyan mantar şeklindeki nükleer patlama ile bölüm sonuna yaklaşıyoruz. Ani bir kesme ile bakımsız bir sahilde güneşlenen insanların yakın planına geçiyoruz. Geri planda San Onofre Nükleer Güç Santrali ve santral içinde rehberli bir tur ile görkemli yapıları büyülenmiş gibi izleyen insan kalabalığını görüyoruz. Bakış yukarı dönük kaldığında imge değişiyor ve gökdelen camlarından yansıyan bulutlar ile artık şehirdeyiz.

---

<sup>1</sup> "Post Sinema II: Vivian Sobchack", Seda Usubütün, SEKANS Sinema Kültürü Dergisi Aralık 2017 | Sayı e6 : 77-87



### 5-Araçlar (Vessels)

Yavaş çekim ile havaalanına inen uçağın flu görüntüden giderek görünür hale gelmesi. İnsan kargosunu gökten indiren günümüz tanrılarına bir gönderme. Modern yaşamın yerleşim yerlerini birbirine bağlayan damarlar. Yollar, arabalar, trafik ve sürekli hareket halinde olan insan kalabalıkları. Kendi yarattıkları teknoloji ile kendini doğadan uzaklaştıran kapana kısılmış insanlar. Tanrılar yerine teknolojiye tapmaya başlamış insanların kendinde ve yarattıklarında güç arayışı ile ortaya çıkan tahribat. Görüntüler insanı dışlasa da içinde nefes almaya çalıştığımız, teknoloji ile sarmalanmış ikinci bir doğa ile karşı karşıyayız. Teknolojinin insani yıkımlara yol açan uzantıları da askeri görüntüler ile seriliyor önümüze. Sovyet tankları, bombardıman uçakları, atom bombası ve  $e=mc^2$  formülü taşıyan savaş gemisi. Ana arterler, kan pıhtısı tıkaçları ve aksayan kan akımı. Patolojiyi davet eden basınçlı akımlar ve fazla yüklenilmiş bir kalp.



Metropollerin ufuk çizgisini kaplayan gökdelenlere önce uzaktan, sonra New York sokaklarından yakından yönlendirilen bakışlarımız bulutları yakalıyor semalarda. Hızlı hareket eden, gölgeleriyle yapıları tarayan bulutlar, gökdelen camlarına yansıyan ikincil görüntüleri ile yalancı bir doğayı taşıyorlar şehirlere. Birey oluşu, durgunluğu ve dinginliği yok etmeye soyunmuş bir canavar olsa gerek bu kayıp giden güzellik. Wall Street'in ticari yaşamında kaybolmuş insan kalabalıklarının başlarını kaldırıp bulutların dans ettiği mavi gökyüzünü doğrudan görmeleri bile olanaksız hale gelmiş.

## 6-Pruitt Igoe



Ama bakın bu meşgul ve dinamik şehirde başka şeyler de oluyor. Kapitalizmin en uç varoluşları olan Wall Street'ten Bedford-Stuyvesant'a, Manhattan'dan Brooklyn'e geçtiğimizde terkedilmiş konut projeleri, insanlık dışı koşullarda yaşayan insanların pencerelerde çerçevelemiş portreleri ve sokaklardaki pisliği temizlemeye çalışan su birikintileri gözümüze takılıyor. İlerleyen karelerde herşey yok oluyor. Çöken binalar, yıkılan köprüler, patlamalar, yangınlar, dumanlar. Yavaş çekimde gökten yağın enkaz parçaları filmin başında havalanan uzay roketinin güçlü patlama ile geride bıraktığı kar tanesi benzeri atıkları çağrıştırıyor, ne ki yaşattığı his heyecan değil endişe bu kez. Yıkım ve yapım aralıksız birbirini izliyor, her aşamada doğa ile aramıza yeni bir katman giriyor. Aslından giderek uzaklaştığımız doğanın bize kalan yansımaları gökdelenlerin camlarında ters yönde hareket eden bulutlar ile mecazi bir anlatıma kavuşuyor.



Artık doğal gözlemin yerini alan hayal gücü ile şehri yaşanır kılmak insanoğluna kalıyor. Sürekli yıkım ve yapım eylemlerinin dayattığı geçiciliği yakın planda odaklandığı düşsel ayrıntılarda kalıcı kılmak üzere yüzünü yansımalarındaki bulutlu gökyüzüne dönen insanoğluna.

### 7-Yavaş İnsanlar (Slow People)

Manhattan'ın sıradan bir gününde sokakları kaplayan yayalar ve şehir yaşamına ironik bir bakış sunan göstergelerde sıra. Doğal ile yapay olanı ayırt edemez hale gelen insanlığa reklam dili ile yol göstermeye soyunanlar... 'Real (gerçek) sigara: Doğal sigarayı tadın. Düşük katran. Yapay hiç bir madde eklenmemiştir', 'Büyük İllüzyon', 'Üniforma Kiralama'... Hiçbir şey görüldüğü gibi değil! Maskelerin, üniformaların, plastik aksesuarların, neon ışıklarının ardına saklanmış gerçek olan.



**Koyaanisqatsi**'nin benzetildiği bir diğer tür de *poetik belgesel* demiştik. *Poetik belgesel* türünü **Bill Nichols**, yaşamın gerçekliğine ilişkin parçaların şiirsel bir tarzda bir araya getirilmesi olarak tanımlar. Poetik belgesel yapımcısı, öykü yapısını oluşturmak için geleneksel lineer devamlılığı kullanmak yerine görüntüleri izleyicide ton, ritm veya uzamsal yerleştirme yoluyla çağrışımlar yaratacak şekilde düzenler. Bilginin doğrudan iletimi yerine alternatif bilme yollarını araştırır ve sergiler. Ham maddesi olarak nesnel dünyadan esinlense de, gerçekliğin temsilinde bir dizi fragman, öznel izlenimler, uyumsuz eylemler ve zayıf çağrışımlardan yararlanır. Bu türün bilinen ilk örnekleri **Charles Sheeler** ve **Paul Strand**'in *Manhatta*'sı, **Walter Ruttmann**'ın *Berlin: Büyük Şehir Senfonisi*, **Joris Ivens**'in *Yağmur*'u ve **Dziga Vertov**'un *Kameralı Adam*'ıdır.

Şehir senfonilerinin bir devamı olarak anılan **Koyaanisqatsi** filminde de, gün doğumundan gün batımına uzanan tam bir günlük zaman diliminde, kırsal görüntülerden şehre ve gündelik yaşam aktivitelerini sürdüren insanlara uzanan bir anlatı var. Filmin poetik filmlerde olduğu gibi, ritmik kurgu sayesinde izleyicinin doğrudan duyularına hitap ettiğini, çağrışımlar ve izlenimler yaratarak sezgileri harekete geçirdiğini, izlerken kendi anlatısını kurmaya teşvik ettiğini söyleyebiliriz.

## 8-Izgara Sistem (The Grid)

Şehrin kendine ait yaşamı olan organik bir yapı olarak sunulduğu 22 dakikalık methiye bölümü. Müzik, görüntü ve içeriğin aynı yoğunlukta ve aynı yönde hızla yol aldığı, izleyeni dezoryente etme potansiyeli olan hipnotize edici sekans. Hızlı akan trafik, şehrin ana arterlerine tepeden bakan gece çekimleri ile kan hücrelerinin damarlardaki hareketini andıran yaşamsal ağırlıkta kaygan görüntüler. *Aşkın (transandantal) sinemada* olduğu gibi bireysel otonomiye devre dışı bırakan bir alternatif bilinç denemesi. Şehir yaşamındaki gizem ve güzelliğin farkına vardırıran ancak bu yapının sürdürülemezliğinin de altını çizen bir hissiyat oluşturma çabası. İzleyicinin doğrudan hislerine seslenmenin Rus Yapısalcılarının 'fabula' olarak adlandırdığı dolaylı yolunu tercih etmek. Olduğu gibi anlatan plot yerine büyük resmin hissedilmesine olanak sağlayacak ipuçlarını sunmak. Yaratıcı işi izleyiciye bırakmak ve kendisine sunulan noktaları birleştirerek istenen düşünce ve hislere yani kendi fabulasına ulaşacağını ummak.





Artık teknolojiye taptığımızı imleyen üçlü gökdelen kareleri modern etkilenimlerimizin dinsel köklerine işaret ederken, dev ay imgesini yutan gökdelenlerin kısık ışıkları bizi aydınlatan doğal ve kadim kaynaklardan uzaklaştığımızı çevreci etik hassasiyetinde hissettiriyor. Teknolojik ilerlemenin duyularımızı arttıran özelliği ne yazık ki doğadan uzak yaşantılarımızın açtığı yaralara merhem olamıyor. Artan teşhis yeteneğimiz gerçek tedaviyi garantilemiyor.

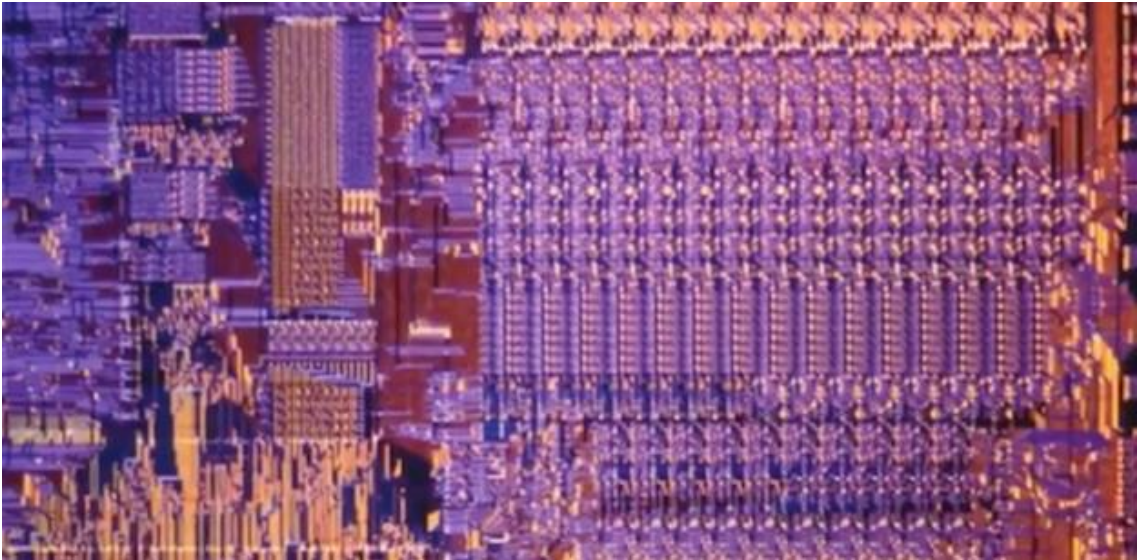
Makinalara teslim olmuş bir insanlığın çeşit çeşit kanallarda sistematik hareketlerini ve enerji akışını yansıtan görsel anlatı tekrarlar ve çağrışımlar ile hipnotik deneyimi güçlendiriyor. Otobanlardan üretim bantlarına, Grand Santral Station tren istasyonundaki arı kovanı hızındaki insan hareketliliğinden Dünya Ticaret Merkezi'nde yer alan PATH istasyonundaki yürüyen merdivenlerin dolup boşalan akışına, Manhattan'ın ızgara şeklindeki sokaklarında arabalar ile yayaların kesişen mekanik koşturmacasına kadar... Üretim bandından dünyaya salınan yalnızca nesnelere değil, özneler ya da kendini özne zannedenler... Kontrolünden çıkmış bir teknolojinin artık efendisi değil kurbanı olan insanlık.

Bu bölümde andığımız *aşkın (transandantal) sinema* ise **Paul Schrader**'in tanımladığı, bilinen sinemacıları arasında **Yasajiro Ozu**, **Robert Bresson**, **Carl Dreyer** ve **Roberto Rossellini** olan bir tür. Deneyimin dışavurumcu, yoruma dayanan yönlerini ve öz-bilinci ortadan kaldırıp yaşantıları sürekli tekrarlanan bir ritüele çeviren, yalın kamera tarzı ve yorumsuz kurgu ile karakterize bir sinema

anlayışı. Kurmaca filmlerde kendini daha iyi gösteren bu türün *Koyaanisqatsi* ile örtüşen yanı, Izgara Sistemi (The Grid) bölümünde görüntüler ve müzikteki yoğun tekrarların diğer bölümlerde görüntüler arası kesmeler ile kurguda gelen anlamı dahi yok etmesi ve izleyeni tamamen otomatik algılara kendini bırakmaya teşvik etmesi olarak adlandırılabilir.

### 9-Mikroçip (Microchip)

Hızı giderek artan imgeler ve temposu giderek hızlanan müzik ile akan trafik görüntüleri soyut ışık çizgilerine dönüşüyor. Bu soyutlama şehrin uydu haritası görüntülerine kadar ulaşıyor ve kesme ile bilgisayarın ana kartındaki çip görüntüsüne bağlanıyor. Şehrin dinamik enerjisinin altyapısını oluşturan dijital teknoloji ile günümüzün gerçek efendisine kavuşuyoruz.



### 10-Kehanetler (Prophecies)

Anlatının döngüyü tamamladığı yerde filmin başında havaya fırlatılan roketin patlamasını ve yanan bir motor parçasının yavaş çekimde kendi etrafında dönerek yeryüzüne düşüşünü izliyoruz. Umuda yolculuğun felaket ile sonlanması. Eşlik eden vokal bir Hopi kehanetini dile getiriyor: Dünyayı çok kurcalamak felaketlere davetiye çıkarır. Yönetmen filmin sonunda bize kayalıklardaki resmin tüm figürlerinin kral olduğu kompozisyonu gösteriyor.



Hopi dilinde *Koyaanisqatsi*'nin anlamları arasında 1- dengesini yitirmiş yaşam, 2- farklı bir yaşam şekli için çağrıda bulunan yaşam biçimi tanımları var. Sözü edilen çağrı, sanayileşme öncesinde kalan, insan ve çevre ile uyumlu doğal yaşama geri dönüş çağrısı mı oluyor bu durumda?

### **Film bittiğinde başlayan ne?**

**Reggio**'nun gelişen teknoloji karşısında doğadan kopan insanı ve sanayileşme sonrası dünyanın geldiği noktayı izleyiciye göstermek, hissettirmek, anlatıyı kendi yorumları ile oluşturmasını sağlamak için alternatif bir sinema dili kurmuş olmasına tezat bir uğraş oluyor filmi sözcüklere sığdırmaya çalışmak. İzleyiciye derin düşüncelere dalmak, imgeleri ve müziği bedeninde deneyimlemek, varoluşunun bugünkü koşullarına dışardan bakmak ve yaşamını, uzlaşılarını ve sınırlarını sorgulamak için fırsat sağlamak üzere sinema tarihindeki pek çok türün yaratıcı teknik özelliklerini seferber eden yönetmenin bu film ile amacına ulaştığını söylemek sanırım yanlış olmaz. *Koyaanisqatsi*'yi bir kez gündeminize aldığınızda, filmi okumak veya konuşmaktan ziyade izlemek ve yeniden izlemek isteğine karşı koymakta zorlanacaksınız.

## LORENZA MAZZETTİ

**Nurten Bayraktar**

**Lorenza Mazzetti** 1927 yılında Floransa'da doğar ve 2. Dünya Savaşı'nda ağır bedeller ödeyen İtalya'da travmalarla dolu bir çocukluk geçirir. On sekiz yaşına geldiğinde Londra'ya taşınır. Başvurularında “Çünkü ben bir dahiyim!” diyerek kaliteli eğitim almamış olmasının göz ardı edilmesini sağlar ve Londra Üniversite Akademisi'nin (University College London) Güzel Sanatlar Fakültesi'nde (Slade School of Fine Arts) eğitim hakkı kazanır. **Mazzetti**, birçok yönetmene ilham kaynağı olacak filmlerini İngiltere'de yapmaya başlar.



1953'te henüz daha fakülteyken çalınmış bir kamerayla ilk yönetmenliğinden ilham verici bir performans çıkarır: **Franz Kafka**'nın ünlü karakteri Gregor Samsa'yı anlattığı kısa filmi *K* ile sinemacıların dikkatini çeker. **Mazzetti**'nin dediğine göre **Kafka** kendisine en yakın hissettiği kişidir ve bu sebeple de ilk

filminin ilham perisi olmuştur: “Kafka hakkında özellikle de **Dönüşüm** hakkında kısa film yapmayı bir süredir istiyordum. Dış çekimi tercih ettim. Üniversiteden birkaç arkadaşına oyunculuk yapmak isterler mi diye sordum ve projeyi başlattım. [...] Bir yönetmen olduğuma ve derse ihtiyacım olmadığına kendimi ikna ettim. Sinemaya taparım. Floransa’da küçük bir sinema kulübünde **Vigo**, **Rossellini** ve **De Sica**’nın filmlerini izledim. O filmler benim tüm görsel dünyamdı.”<sup>1</sup>

Yeteneği sayesinde resmi izni olmamasına rağmen filmi fakültede gösterilir ve seyircilerden biri Britanya Film Enstitüsü yöneticisi **Denis Forman**’dır. **Forman**, **Mazzetti**’ye “*Hapishaneye girme riski olmadan bir film yapmak ister misin?*” diye sorar ve Deneysel Film Fonu tarafından finanse edilen film projesine dahil olmasını ister.



*Birlikte* (1956)

**Lorenza Mazzetti**’nin bir parçası olmayı kabul ettiği film **Birlikte** (Together, 1956) olur. 1950’lerin Londra’sında yaşayan iki sağır-dilsizin gündelik hayatının anlatıldığı film ekipteki anlaşmazlıklardan dolayı yapım aşamasında sekteye uğrar. **Lindsay Anderson**’ın kurgu aşamasında projeye dahil olmasıyla film başarıyla tamamlanır ve **Mazzetti** yönetmenliğindeki film, İngiliz Özgür Sinema’nın öncüsü olur. Doğu Londra’da çalışan iki liman işçisinin hayatı yeni

<sup>1</sup> “K by Lorenza Mazzetti”, *Torino Film Fest.* ([link](#))

gerçekçilik anlayışı ile harmanlanıp dönemin İngiliz toplumuna çarpıcı bir atıfta bulunur.<sup>2</sup> Diyalogun az olmasına rağmen yaşama dair en küçük ayrıntıların dahi gösterildiği film, savaş sonrası İngiltere'yi tanımlar: geçim sıkıntısı, güvensizlik, gerginlik ve tüm bu travmanın beşiğindeki toplumun içinde hayatın daha da zor olduğu sağır-dilsiz iki genç adam. 1956'da gösterilen Özgür Sinema programına dahil edilen tek kurmaca film **Birlikte** olur. Film, İngiltere'de çok beğenilir ve Cannes'da ülkeyi temsil etmesine karar verilir. **Anderson**'dan bu haberi aldığıında **Mazzetti** bir kahkaha atar ve "Bu şekilde insanların karşısına çıkamam ki!" der. **Anderson**, "Merak etme. Arkadaşlarla aramızda para toplayıp sana bir elbise alırsız." diye cevaplar.<sup>3</sup>

**Mazzetti** işte bu iki filmiyle Özgür Sinema fikrinin yaratıcılarından biri olur. Neredeyse tamamı erkeklerden oluşan İngiliz sinemasında genç ve yabancı bir kadın olarak öncü bir yönetmen olması büyük bir başarıdır. **Mazzetti**, **Karel Reisz**, **Lindsay Anderson** ve **Tony Richardson** ile birlikte Özgür Sinema Manifestosu'nu yazar. Filmlerin "özgür" olması aslında komedi, tarihi film ya da basmakalıp dramlardan oluşan dönemin ana akım İngiliz sinemasının ve medya endüstrisinin işleme biçiminin tam tersi olmasıdır. Dörtlü, sinemanın kuralı olmadığını fakat sanatsallıktan ödün vermeden hayatı "olduğu gibi" aktarması gerektiğini belirtir.

Cannes'da **Birlikte** filmi için mansiyon ödülünü aldıktan sonra, **Mazzetti** kısa bir İtalya ziyareti planlar ancak İngiltere'de yepyeni bir hayata başlayarak unutmaya çalıştığı anılarının canlanmasıyla psikolojisi bozulur ve tedaviye başlar. Uzun süren tedavisi sırasında anılarını yazmaya başlar. Savaş korkusunu ve ailesini kaybetmenin acısını tamamen çocuk gözüyle anlattığı *Il cielo cade* (The Sky Falls, 1962) adında bir kitap yazar. Ardından birkaç kitap daha yazar ve çeşitli edebiyat ödülleri kazanır.

Son yıllarda yaptığı resimleri sergileyen **Mazzetti**, bir sergisini de Özgür Sinema'nın önemli isimlerinin portreleriyle tasarlar. 60'lı yıllarda ortak çalışmalarda bulunduğu birkaç film daha bulunmasına karşın, bunlar pek fazla anılmamış eserler olmuş ve büyük oranda unutulmuştur. **K** filmi bile ancak 2010'da yeniden gösterilebilir bir hale getirilmiştir – **Mazzetti** filmlerini saklamayı tercih etmiştir.

---

<sup>2</sup> Dupin, Christophe. "Together (1956)", *BFI Screenonline* ([link](#))

<sup>3</sup> "Together", *Torino Film Fest.* ([link](#))

**Mazzetti**'nin kendi anlatımıyla hayatının aktarıldığı ve **Steve Della Casa** ile **Francesco Frisari**'nin yönettiği **Çünkü Ben Bir Dahiyim! Lorenza Mazzetti** (Because I'm a Genius! Lorenza Mazzetti, 2016) adlı belgeselde **Mazzetti**'nin kendini ifade etme biçimlerini ve sanatsal dehasının keşfinin arka planı seyirciyle buluşturulur. **Mazzetti** bu belgeselde kendini tanımlamayıp yaptıklarını tanımlar: *“Ben bir yazar değilim, kitaplar yazdım. Ben bir ressam değilim, resimler yaptım. Ben bir yönetmen değilim, filmler yönettim”*<sup>4</sup>



*Çünkü Ben Bir Dahiyim! Lorenza Mazzetti* (2016)

---

<sup>4</sup> “Tangram Film Presents Because I am a Genius! Lorenza Mazzetti”, *Tangram Film* ([link](#))

# İNGİLİZ YENİ DALGA AKIMI

## Kuzeyin Öfkesi

Nurten Bayraktar

İngiliz Yeni Dalga Sineması, film tekniği bakımından Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımlarından pek farklı olmasa da tematik eğilimiyle İngiliz sinemasında önemli bir yere sahiptir. Etkisine karşın akım, aslında kısa solukludur: 1959-1963 yılları arasında yapılmış yedi-sekiz filmde oluşur. Bu filmlerin dönemin sert eleştirileri olması ve gişede başarılar elde etmesi önemli noktalardır. Akımı politik, ekonomik ve sosyolojik incelemelerle irdelemek isabetli olacaktır ancak bu yazının kapsamı Kuzey İngiltere’de büyüyen ve 2. Dünya Savaşı’nın travmasıyla gençliğe adım atan öfkeli erkek karakterlerle kısıtlandırıldı.



*Noel Harici Her Gün (1957)*



İngiliz Yeni Dalga Sineması'na giden yol Özgür Sinema (*Free Cinema*) akımından geçerken anılması gereken birkaç eser vardır. Özgür Sinema belgesel ile özdeşleşti ve İngiliz toplumunun işçi sınıfının gündelik hayatına kamerayı yerleştirdi.<sup>1</sup> Bu akımın bu dönemde ortaya çıkması elbette rastlantı değildir. Yazının ilerleyen bölümlerinde dönemin toplumsal hareketliliğine kısa bir bakış sunulacaktır. Özgür Sinema ile öne çıkan belgesellerin başında **Lindsay Anderson**'ın yönettiği **Noel Harici Her Gün** (*Every Day Except Christmas, 1957*) gelir. **Anderson**, o zamanlar Londra'nın doğu yakasında bulunan Covent Garden'da satış yapan bireylerin hayatını aktarır. Bugün batı yakasında çılgın bir alışveriş merkezi havasında olan Covent Garden'ın o zamanlarda doğu yakasında olduğunu vurgulamak önemlidir çünkü Thames Nehri ile ikiye ayrılan Londra'nın beşeri özellikleri incelendiğinde net bir ayrım gözlenir: Doğu yakası, işçi sınıfının yaşam alanıdır. Günümüzde had safhada etnik ve kültürel çoğulluğa sahip olan Londra'da halen gözlenen bu ayrımın 1950'lerin savaş sonrası İngiltere'sindeki durumunu siz düşünün!



**Jimmy Porter, başta karısı olmak üzere herkese gaddarca davranır.**  
(*Öfkeyle Bak Geçmişe, 1959*)

<sup>1</sup> Dupin, Christophe. "Free Cinema", *BFI Screenonline*, 2014 ([link](#))

Batı yakasında kültürel ve sanatsal aktiviteler ile meşgul, aileden zengin üst sınıf yaşamından apayrı bir şekilde her gününü ekmek parası peşinde geçiren doğu yakası insanının hayatına kameranın çevrilmesi İngiliz sinemasındaki kırılmanın ilk basamağı kabul edilebilir. Tam da bu sebeple **John Osborne**'nın yazdığı **Öfkeyle Bak Geçmişe** (*Look Back in Anger*, 1956) tiyatrodaki çarpıcı başarısından sonra 1959'da **Tony Richardson** yönetmenliğinde filme uyarlandı. Bol diyaloglu anlatımıyla sinemadan ziyade tiyatroya daha yakın duran film, gişede büyük kazanç elde etti ve Yeni Dalga'nın başlangıcı olarak görüldü.

1950'li yılların İngiliz toplumuna bakıldığında işçi sınıfı nüfusunun artması ile işçi bireylerin göze çarpmaması elbette olanaksızdı. Yüzyıllar boyunca *lordlara* ve şanslı bir grup üst orta sınıfa ait olan entelektüel kitleye işçi sınıfından bireylerin katılmasıyla tüm alanlarda temsilleri çoğaldı. Bu bireyler, entelektüel gruba dahil olarak her ne kadar işçi sınıfından kopmuş olsalar da aile geçmişlerinin etkisi göz ardı edilemez. Niceliği artan işçi sınıfının niteliğini arttırmak devlet politikasının bir parçası olarak ele alındı ve açık öğretim eğitimi başta olmak üzere çeşitli uygulamalar devreye sokuldu. Eğitim şansı, işçi sınıfı için aynı zamanda toplumsal sınıf hareketliliğine dahil olmak demektir ve sonuçta entelektüel sınıfına katılan işçi ailelerinin çocukları İngiltere'de yeni bir genç dalgası oluşturdu. Tüm bunların sonucunda işçi sınıfından gelen **Richard Hoggart** ve **Stuart Hall** gibi önde gelen sosyologların kültür araştırmalarını akademik bir disipline dönüştürüp işçi sınıfının gündelik hayatına ve kendilerini ifade etme biçimlerine odaklanması İngiltere'de (ilerleyen yıllarda Batı akademisine yayılarak) işçi sınıfının sistematik bir şekilde incelenmesini hızlandırdı. İlk dönem çalışmalar, her ne kadar biraz üstten bakan elitist bir bakış açısı sergilese de işçi sınıfının varlığının politik, akademik, entelektüel ve sanatsal açılardan kabul edilmesine doğru yol aldı.<sup>2</sup> Yine bu yıllarda tiyatro ve sinemada da işçi kökenli figürler belirmeye başladı.

Zincirleme bir biçimde tüm alanlarda ön plana çıkan işçi sınıfının ülkenin coğrafi temsilleri olduğu da bir gerçektir. Londra'nın doğu yakası İngiliz işçi sınıfını temsil eden bir mikrokozma iken makro boyutta ülkenin kuzeyine bakmak gerekir. Sanayi devrimiyle hızla kentleşen ve kalabalıklaşan kuzey, İngiliz Yeni Dalga Sineması'nın önemli bir ekranı olacaktır. "*Kuzey'de yaşam gaddardır.*"<sup>3</sup> ve "*Öfkeli Genç Adamlar*" İngiliz Yeni Dalga Sineması'nın anahtar terimleri olarak ortaya çıkar. Bu noktada vurgulanması gerekenin akımın yükseldiği yıllar olduğunu hatırlatmalıyım.

---

<sup>2</sup> During, Simon, ed. *The Cultural Studies Reader*. Londra: Routledge, 1993, s. 2-6

<sup>3</sup> "It's grim up North."

Yönetmenlerin bu yönelişinin arka planına, sinema endüstrisine bakıldığında **Tony Richardson** ve **John Osborne** tarafından kurulan Woodfall Film şirketinin tiyatro oyunlarını sinemaya aktarma hedefi Yeni Dalga'ya büyük oranda şekil verdi. Akım dahilinde adı anılan filmlerin neredeyse tümü bu şirketin projeleriydi. **Richardson**, **Osborne**'un büyük ilgi toplayan tiyatro eserlerini filmleştirdi: *Öfkeyle Bak Geçmişe* (*Look Back in Anger*, 1959) ve *The Entertainer* (1960) uyarlamaları sinemada da büyük başarı sağladı. **Richardson**'ın yanı sıra **Karel Reisz**'ın senaryolarında **Alan Sillitoe** ve **Shelagh Delaney** gibi kuzeyli roman ve tiyatro yazarlarına yönelmesiyle stüdyo filmleri bırakıldı ve gerçek mekanlı çekimlere odaklanıldı.<sup>4</sup> Sinemanın yeni türden bir anlatım yoluna girmesinde adı geçen yönetmenlerin senaryolarında tiyatro yazarları ile bir arada çalışması etkili oldu. "Öfkeli Genç Adamlar" terimi de aslında dönemin tiyatro akımına verilen addır: Savaş sonrası travma, İngiliz toplumsal sınıf anlayışının 'kaymak tabakası' olan soylu aileler, 'köşeyi dönmüş' üst orta sınıf, elitist eğitim politikası ve adil bir şekilde işlemeyen sosyal devlet sistemine duyulan kızgınlık, bu genç adamların tüm benliğini sarar.<sup>5</sup>



*Tepedeki Oda*, posterinde “gerçekçiliği” ile övülüyor. (1959)

Kaynak: Romulus Films

<sup>4</sup> Walford, Michael. “The British New Wave: Social Realist Film of the 1960s”, *Blogs.warwick*, 2007 ([link](#))

<sup>5</sup> “Angry Young Men”, *Encyclopedia Britannica*, 2017 ([link](#))

Jack Clayton'ın yönettiği 1959 yapımı *Tepedeki Oda* (*Room at the Top*) filminde öfkeli genç adamımız Joe, onu neyin kızdırdığını açıklayarak aslında akımı da bir cümleyle özetler: “Koca çeneli ve ağızlarında gümüş kaşıkla dolaşan tipler, kutsal bir hakla istedikleri her şeyi alabileceklerini sanıyor.” Kentin en zengin ailesinin kızını hedef belirleyen Joe'ya sık sık “kendi geçmişine / sosyal çevresine uygun” bir partner bulması önerilir. “Toplumsal sınıf” ifadesinin yerini “geçmiş”, “sosyal çevre” gibi ifadeler tutar. Joe, tipik bir ‘öfkeli genç adam’ geçmişine sahiptir. 18. ve 19. yüzyıllarda önemli bir maden bölgesi olan ama savaştan sonra harabeye dönmüş küçük bir kuzeybatı kasabası olan Dufton'dan gelir, ailesi konfeksiyon fabrikasında çalışmıştır ve şimdi Joe bir başka kentte belediye'deki düşük ücretli işinden yükselerek ‘tepe’ye çıkmayı hedefler. Filmin özgün adı *Room at the Top* kelimesi kelimesine Türkçeye çevrildiğinde “Tepedeki Oda” anlamına gelse de “room” sözcüğünün yan anlamlarına bakıldığında filmin adı ‘Tepede Yer Edinmek’ olarak da yorumlanabilir. Filmin başında Joe ve iş arkadaşı kentin yüksek bölgesindeki evlerin pahalılığında konuşsa da Joe'nun yükselme hedefinin yalnızca maddi boyutta olmadığı açıktır. Bu genç adamların öfkesi o denli kuvvetlidir ki tüm ilişkilerinde sert ve mutsuz bireyler olarak karşımıza çıkarlar-tıpkı Joe'nun ona değer veren tek insanı yerle bir etmesi gibi.



*Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı* (1960)

Yeni Dalga filmlerinin göze çarpan özelliklerinden biri de son derece maskülen olmalarıdır. Öyle ki genç adamların öfkesi başta kadınlar olmak üzere çevrelerindeki herkese karşı yıkıcıdır. Maçoluk ya da ‘sert adam’lık dönemin işçi sınıfı erkek profiline de bire bir uyar. Karel Reisz'ın *Cumartesi Gecesi ve Pazar*

**Sabahı** (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960) filmi tipik bir ‘sert adam’ın öyküsüdür: kas gücüyle çalışmak, *pub*da uzun vakit geçirmek, içmek ama sarhoş olmamak, kavgaya etmek ama yenilmemek, sevişmek ama bağlanmamak... Çalışma hayatıyla, vakit geçirme biçimleriyle, şehvetiyle ve çözümsüzlüğüyle işçi sınıfının hayatına bu denli gerçekçi yaklaşan ilk film **Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı** oldu ve hem ticari hem eleştirel büyük bir başarı elde etti.<sup>6</sup>

Bir başka kuzeyli sert adam **Sporcu Hayatı**’ndaki (*This Sporting Life*, Lindsay Anderson, 1963) Frank ise rugby ile yükselmenin peşindedir: “Kendi şansımı kendim yaratmak zorunda değil miyim?” Aslında Yorkshire’lı bir madenci olan Frank, rugby oyununu hayatının şansı olarak görür. Kocasını kaybetmiş, iki çocuklu genç ve mutsuz Margaret ile paylaştığı ev soğuk ve huzursuz bir yuvadır. Frank’in yoğun ilgisini Margaret sürekli tersler, rugbydeki başarısını küçümser – aslında Margaret da tıpkı **Öfkeyle Bak Geçmişe**’deki Alison gibi sürekli ev işi yapan mutsuz ve öfkeli bir genç kadındır-. Frank, takımların pazarlık için birbiriyle yarıştığı başarılı bir oyuncuya dönüşür ama kavgacı mizacı değişmez. Margaret’i zorlayıcı tavırları, boş kibri ve gittikçe artan züppeliği ile Frank seyircinin sevmeyeceği türden bir anti-karakter, aynı zamanda da yazı boyunca adlandırdığımız gibi ‘öfkeli bir genç adam’dır.



**Sporcu Hayatı (1963)**

<sup>6</sup> Wickham, Phil. “Saturday Night and Sunday Morning”, *BFI Screenonline* ([link](#))

Yeni Dalga'ya ilham veren edebi kalemlerden **Alan Sillitoe**'nun kendi öyküsünü senaryolaştırdığı ve **Tony Richardson**'ın yönettiği *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* (*The Loneliness of the Long-Distance Runner*, 1962) anılması gereken filmlerden bir diğeridir. Kırsalda tek başına koşan genç bir adam ile açılan film, aslında genç bireylerin toplumsal yaşam maratonunda destek ve güvence olmadan sürdürdüğü mücadelesinin metaforik bir anlatımıdır. Yalnız koşucudan kelepçelenmiş bir grup gencin ıslahevine gönderilmesiyle devam eden film, Colin gibi birçok gencin olduğunu vurgular. İslahevinin disiplini öğretmeyi amaçlayan uygulamalarından biri atletizmdir ve Colin hemencecik dikkat çeker. İslahevi müdürü, Colin'i üst orta sınıf ailelerin çocuklarının eğitim aldığı bir okulla yarışa sokmayı planlar. Çoğu zaman tek başına antreman yapan Colin'in kuzeydeki Nottingham'lı fakir bir aileden geldiğini öğreniriz. Nottingham'da prefabrik bir evde yaşayan aile, İngiltere'de savaş sonrası ortaya çıkan ev kıtlığının temsilidir.



*Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* (1962)

Colin'in aile travması para(sızlık) etrafında döner: Çalıştığı fabrikadaki ağır koşullardan dolayı babası hastalanıp ölür; verilen tazminatın düşük olmasına Colin öfkelenir; annesi, para kazanana kadar eve dönmemesini söyleyerek Colin'i evden atar. İslahevindeki antrenmanları sırasında geçmişe dönük sekanslar ile Colin'in travmalarını atlatamadığı sonucuna varmak olasıdır. Yarıştaki kasıtlı pasifliği ise Colin'in ondan beklenen hayata karşı bir tepkisidir: "Koş! Koş!" diye haykıran

seyircilere / sisteme inat, yüzlerine bakıp sırtacak ve birbirini elemeye / yenmeye dayalı toplumsal düzene dahil olmayacaktır. Öfkeli genç adamların ortak özelliği kızgınlıkları olsa da bazıları toplumun dışına itilmeyi reddedip yükselmenin yollarını ararken bazıları yalnızca pasif direniş gösterir. Colin'inki tam bir pasif direniş örneğidir.

Mesajın, hedefin, mizansen, mekan ve karakterlerin açık bir şekilde tanımlanabildiği İngiliz Yeni Dalga filmleri, toplumsal gerçekçi tekniğe bire bir uyum sağlar. Gerçekçiliği üst düzeyde tutmayı amaçlayan yönetmenler, gerçek mekanlarda, coğrafyalara ait sosyokültürel işaretleri koruyarak yalın bir anlatımla filmler yapar. Önceki nesillere kıyasla daha bilinçli, talepkar ve öfkeli olan gençlik, toplumsal statü ve saygınlığa dayanan sistemin kusurlarının farkındadır. Savaş öncesinde devletlerin vaat ettiği 'güç', 'zenginlik', 'üstünlük', 'kendi kendine yetebilme' gibi amaçların yerine travma, öfke, fakirlik ve güvensizlik ile baş başa kalınır ve sisteme duyulan bütün inanç yıkılır. Birçoğu savaşa fiilen de katılmış olan genç adamların (örneğin **Tepedeki Oda**'nın sert adamı Joe) kendilerini bu travmanın eşliğinde keşfetmesiyle benliklerinin bir parçası haline gelen öfkelerini sinemaya aktarmak temel amaçtır. Bunun yanı sıra, Yeni Dalga'nın dönemin İngiliz tiyatrosuyla sıkı sıkıya bağlılığı özellikle vurgulanmalıdır. Yazıda anılmayan ancak akımın önde gelen diğer bazı filmleri **Balın Tadı** (*Taste of Honey*, **Tony Richardson**, 1961); **L Şeklinde Oda** (*The L Shaped Room*, **Bryan Forbes**, 1962); **Billy Liar** (**John Schlesinger**, 1959) ve **Bir Tür Aşk** (*A Kind of Loving*, **John Schlesinger**, 1962) olarak listelenebilir.

## BİZ BU KASABADA YABANCILARI SEVMEYİZ!

**Süheyla Tolunay İşlek**

Westernne dair bu yazının yazılma hikayesi, Amerika'nın bize ekonomik ambargo uygulaması sonucu, bazılarının buna gücenip pazar sabahları TRT kanalından bir daha "kovboy filmi" yayınlamama kararlarını duyurmaları ile başladı... Bu boykot kimilerini çok mutlu ederken kimilerini ise üzdü. Kanal yetkilileri ilerleyen saatlerde konuya ilişkin resmi bir açıklamanın yapılabileceğini dile getirdi ve gelen açıklamada 1980'li yıllardan beri yayınlanan "Western Kuşağı"nın artık son bulduğunu, onun yerine yerli ve milli "Ev Sineması" kuşağının yayınlanacağını ilettiler. "Yalnız ve güzel ülke" idik ne de olsa... Onlar ise "ırkçı" tutumları, yenilmez üstün beyaz imgeleri, muhafazakar değerleri, "köhnemiş trenleri, banka soygunları, atları, posta arabaları ve amansız düelloları" ile bizi hak etmiyorlardı. Western onlar için sadece bunlardan ibaret idi, gerisi de boş idi. O nedenle Amerikan rüyaları da onların olsundu; bizim yerli ve milli dizilerimiz bize yeterdi. Böylece 26 Ağustos Pazar günü itibari ile, TRT 1 kanalından saat 09:55'te western filmi yayınlama geleneğine son verilmiş oldu. Pazar sabahları western film izleme tutkusuna sahip babaların çocukları olan 80'ler kuşağının bir mensubu olarak bu yazıyı yazmaktaki amacım westerni ne göklere çıkarmak ne de yerin dibine sokmak. Yalnızca temelsizce eleştirdiğimiz ya da övdüğümüz bir tür ile ilgili "Masumları düşmanlaştırıp öldürüyor ve sonra da kendilerini kahraman ilan ediyorlar." demenin kolaylığına kapılanların aksine western türünün ne olduğunu anlamaya çalışmak. Zira aslında bir western yalnızca bir western değil; birçok şeyi temsil ediyor, sanılanın aksine kalıplarının dışına çıkan birçok örneğe sahip, değişiyor dönüşüyor, hibrit türlerde yeniden ortaya çıkıyor ve hiç de kaybolacağına benzemiyor.

Yazıda western türünün gelişimine, alt türlerine ve bugünkü konumuna biraz göz attıktan sonra "ırkçıdır o ırkçı" tek taraflı bakışını değiştirebilmek için biraz



akademik yazından destek alacağım. Sonrasında türün sorgulayıcı bir örneği olan *Butch Cassidy and Sundance Kid*'in western konvansiyonlarını nasıl ters yüz ettiğini inceleyeceğim. Bu arada bu filmi ya da pazar sabahları yayınlanan western filmlerini izlemesiniz de western sizi gelir bulur, zira değişip dönüşebilen, muhtelif dizi ve filmlerin ve hatta video oyunlarının içinde var olmaya devam etme kabiliyetini zaman içinde edinmiş bir türdür.



### Western Nedir? Ne idi ne oldu?

**Rick Altman**, *Genre Reader III* kitabındaki “A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre” makalesinde **Jean Mitry**'nin western tanımının en çok kabul edilen ve en yaygın western tanımı olduğunu belirtir. Bu tanıma göre western filmi, 1840 ve 1900 yılları arasında Amerika'nın Batı'sındaki atmosfer, değerler ve varoluş koşulları ile tutarlı olan filmidir.<sup>1</sup> **Bordwell ve Thompson**'a göre ise sinema tarihinin başında ortaya çıkan ve 1910'ların başında yerleşen bir “tür” olan western gerçekçilik ile mitin harmanlanışına dayanır.<sup>2</sup> Gerçekçidir; çünkü genellikle 1850-1900 yılları arasında ABD'nin batı yakasındaki kovboyları, kanun

<sup>1</sup> Altman (1984), s. 31

<sup>2</sup> Bordwell ve Thompson, s. 337

kaçakçıları, yerleşimcileri ve Yerli Amerikalı kabileleri konu alır. Ancak western aynı zamanda bir mittir; zira Amerikan rüyasını temsil eden bireysel özgürlüğe sahip, cesur ve dirayetli kovboy kurgusuna dayandırılır. İlk dönem westernlerin baskın tipi olan kovboylar, batıya göçün itici gücü olarak Amerikan fantezisinin baş aktörleridir. Bölgenin asıl sahibi olan kızılderililer / yerli Amerikalılar ise hep şiddet faili ve vahşi doğanın bir parçası olarak gösterilir. Ancak türü iyi bilenler, kızılderilileri öven bazı westernler olduğunu bilir. Örneğin “*noble savage*” (soylu vahşi) denilen kızılderili, aslında beyazlardan daha bilge, daha yüce bir karakter olarak tasvir edilir. Türün gelişimi ve kendi içinden karşıt türler çıkartması sayesinde iyi bir western izleyicisi, Vahşi Batı’daki asıl şiddet sahibinin, soykırım yapanın “beyaz adam” olduğu gerçeğini bilir. Ancak başlangıçta western, Batı Medeniyeti’nin dünya algısıdır; dünyayı görmek istediği şekilde gören ve gösteren bir türdür. Bu nedenle pürüpak ikili karşıtlığa dayanan ilk dönem klasik westernlerinde bütün iyi özellikler kovboya dayandırılmışken bütün kötülük, vahşet, yabanılık kızılderililere atfedilir. Kızılderililer bu vahşilikleri ile güvenli yerleşim, ulaşım ve iletişime dayanan istikrarlı bir rejim kurmanın önündeki en büyük engel olarak görüldükleri için öldürülmeyi ve topraklarından kovulmayı hak ediyordur. Zira meşrulaştırılmış şiddet ilk dönem westernlerinin hep başvurduğu bir sentaktik öğedir. Bir başka açıdan bakacak olursak da ilk dönem westerni, Amerikan ideolojisinin inşa sürecindeki rolü kadar kaşifleri tarafından tasarlanan bir pazarlama ürünüdür. **Buscombe** 1910-1960 arasında westernin, dünyanın egemen ulusal sinemasının en büyük türü olduğunu ve popülerliği sayesinde Hollywood’un küresel film pazarını kontrol etmesinde yaşamsal bir faktör olduğunu söyler. **Buscombe** ayrıca westerni sinema endüstrisinin kendi ürününü tanımlamak ve farklılaştırmak için kullandığı bir etiket olarak görür ve 1900’lere gelindiğinde Vahşi Batı’nın, Amerika’nın sadece ulusal bir miti değil, aynı zamanda değerli bir metası olduğunu da söyler.<sup>3</sup>

1930’lu yıllarda western türü sesli sinemaya geçişle ve oturmuş semantik ve sentaktik öğeleriyle ciddiye alınan bir tür olur. 1940’lardan sonra muhafazakâr western kalıplarının dışına çıkılmaya başlanır ve döneme uygun politik alt metinler eklenir. Western, bir “tür” olması gereği, zaman içinde değişip dönüşebilmiş ve birçok western “alt türü” ortaya çıkmıştır. Zira türler kendi içlerinden alt türler, hibrit türler türetebilirler. **Buscombe**’a göre “yeni

---

<sup>3</sup> Buscombe, s. 333

varyasyonlar ekleyerek kendisini yenilemeye çalışmak türün doğasında vardır.”<sup>4</sup> Semantik kalıplar genellikle aynı kalmakla birlikte, içinde bulunulan dönemin özelliklerine göre filmlerin sentaktik yapıları değişmiştir. Western artık, çekildiği tarihe bağlı olarak dönemin tarihsel gerçeklerinin yansıtıldığı bir türler toplamına evrilmiştir. Örneğin İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş sonrasında “Soğuk Savaş Western”leri, “McCartney Western”leri çekilmeye başlanmıştır. 1950’liler westernin altın yıllarıdır ve kızılderili yanlısı westernler çekilmeye başlanmıştır. **Buscombe**’a göre, yapımcılar sosyal ve ahlaki çatışmaları araştırmak için westerni rahatça kullanırlar. Örneğin 1952 yapımlı *High Noon*’da McCarthy dönemi eleştirilir ve şerif Marshall üzerinden komünizm yanlısı sanatçılar temsil edilir, komünizm taraftarı suçlaması nedeniyle mesleki kariyerlerinden uzaklaştırılmaları ve yalnız kalmaları eleştirilir. Bu suçlamalar birçok sanatçıyı işinden ve hatta ülkesinden etmiştir (**Charlie Chaplin** bu kişilerin başında gelir).

1960’larda ise bir tür western parodisi olan *spagetti westernler* bir dönüm noktası oluşturur. Zira alt tür olarak spagetti western, alaycı yapısı ve anti kahramanları ile türe başka bir yerden yaklaşır. Bu türün kült örnekleri olan *The Good, the Bad and the Ugly* (1966), *Once Upon a Time in the West* (1968) western türüne çok farklı anlatımlar, alt-plotlar, yan karakterler ve farklı paradigmlar katar. **Buscombe**’a göre uygarlık, ilerleme, topluluk, aile ve kanun hakimiyetiyle ilgili geleneksel değerler üzerine İtalyan western’in kalbindeki alaycılık, entelektüel İtalyan sinemacılar arasında moda olan Marksizmden kaynaklanır. Bu durum, önceki tutuculukları “açığa vurma”ya yönelik fark edilir eğilimi iyice hızlandırarak Hollywood’u etkiler. Artık sığır çobanlarının ipliğini pazara çıkarmak neredeyse bir yükümlülük halini alır.<sup>5</sup>

1960 sonları ve 1970 başlarında ise *acid western* ya da *revizyonist western* olarak adlandırılan western türü, klasik western klişelerini alaşağı eder. Bu yazının devamında ayrıntılı olarak inceleyeceğim *Butch Cassidy and Sundance Kid*, amacı western konvansiyonlarını bozmak olan revizyonist western türüne dahildir. Revizyonist western filmler, çekildikleri dönemin tarihi olaylarına değinmektedir, bu nedenle filmin çekildiği tarihsel dönem ve sentaktik yapı izleyici tarafından bilinirse, film hiciv amacına ulaşmış olur.

---

<sup>4</sup> A.g.e., s. 338

<sup>5</sup> Buscombe, s. 341

Tarihsel dönemlere ışık tutan westernlere 1970’lerde *hippi westernleri*, *ekolojik doğaya dönüş westernleri*, *Meksika westernleri* ve *Vietnam westernleri* eklenir. Yeni alt türlerin çıkmasına ilave olarak klasik western sentaktik öğeleri birçok değişime ve anlam kaymasına uğramıştır. Örneğin “Yerli Amerikalı” yerini Meksikalıya, Vietnamlıya bırakmıştır.

**Buscombe**’a göre western 1980’lerde en kötü günlerini görür ama yine de ölmeyi inatla reddeder. 1990’ların başında ise tür canlanmaya başlar. *Dances with Wolves* (1990) ve *The Last of the Mohicans* (1992) filmlerinde olduğu gibi mitsel kurgular güncelleştirilir. Örneğin 1992 yapımı *The Unforgiven* şiddetin anlamsızlığı üzerinedir. 1995 yapımı *Dead Man* ise aksiyon dolu westernlerin aksine yavaş temposu, alışılmışın dışındaki semantik öğeler olarak bilge rehber kızılderili, hırs küpü beyaz adam ve kasvetli Vahşi Batı tasvirleri ile western türünde çığır açar.

Günümüzde ise insanlığın son sınırı uzay olduğu için birçok bilimkurgu filminin western temasına ve western semantik yapısına dayanması çok görülen bir durumdur. Toplumsal bir ideoloji olarak beyaz nüfusun batıya doğru ilerlemesi tarihsel bir misyon idi. Bugün ise uzaya gitmek tarihsel bir misyon, uzay da yeni western kasabası haline geldi. Ayrıca iki türün ideolojik benzerlikleri sayesinde westernin bilimkurguya evrilmesi söz konusu olabilmiştir. Nasıl ki klasik western kahramanı, yabanılık ile uygarlık arasında bir denge kurma görevine sahipse bilimkurgu filminde de kahraman, uzay ile dünya arasında bir ilişki kurmaya çalışır. Zira uzay da bir tür yabaniydir.

Western bir tür olmasına ilaveten bir mit, bir fantezi olması nedeniyle hiç bitmeyecek gibi görünür. 2000’li yıllarda bilimkurgu türüne ilave olarak bugünün “modern zaman westerni” denilebilecek birçok film çekilmeye devam edilmektedir. Her nesil western ruhunu ve kalıplarını kendi amaçları için kullanmaktadır. Klasik western semantik yapısını kullanan filmler (*Hostiles*, *True Grit*) dışında birçok film de western ruhunu taşır. Ve hatta **Tarantino** gibi yönetmenler kendine has şiddet kullanımıyla türe yeni özgün alt türler ekler; **Coen Kardeşler** *No Country For Old Man* gibi bir filmle günümüzün değişen koşullarını anlatır. Ayrıca bugünün bazı televizyon dizileri de (*Hell on Wheels*, *Breaking Bad*, *Westworld*) westernin ikili yapısını, sınır kavramını, semantik öğelerini kullanarak bugünün dünyasında yerlerini alırlar.

## Bir Western Asla Sadece Bir Western Değildir

Western ruhunu kavramak için öncelikle sınır miti, ikili karşıtlıklar ve meşrulaştırılmış şiddete değinmek faydalı olur. Bir western her şeyden önce sınır mitine ve ikili karşıtlıklara dayanır. Westernin mantığı sürekli olarak sınırları genişletmektir. **Christopher Columbus**'un 1492 yılında Amerika kıtasını keşfiyle açılan sınır 1890 yılına kadar yeni toprak bulmak ve yerleşmek için sürekli doğudan batıya doğru genişlemiştir. 1890'da ise sınır kapanmıştır. **Richard Slotkin** sınır mitinin Amerikan tarihi hakkındaki önemi hakkında bir üçleme yazmıştır ve serinin üçüncü ve kült olmuş kitabının adı *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*'dır.<sup>6</sup> Kitap western filmlerindeki sınır mitinin sembolleştirilmesi üzerinedir. **Slotkin** kitabında, sınır konusunu ilk analiz eden Amerikalı tarihçi **Frederick Jackson Turner**'dan alıntı yapar. **Turner**, Amerikan gelişiminin çağdaş krizinin “eski sınırın” kapanması ve yeni bir sınır bulmanın gecikmesi nedeniyle ortaya çıktığını söyler.<sup>7</sup> Sınırın kapandığını söyleyen kişi Amerikan başkanı **Roosevelt**'tir. O da **Jack Turner** gibi sınır mitinin Amerikan ulusal kimliği kazanmada önemli bir kavram olduğunu savunur. Genelde tür filmleri, özelde western türü, Amerikan ideolojisini, Amerikan rüyasını anlatırken sınır mitini çok kullanır. **Slotkin**'e göre ayrıca sınırın kapanması ile Amerika Birleşik Devletleri ulaşabileceği bütün topraklara ulaşıncaya “sınır” kavramı coğrafi referans olmaktan çıkıp ideolojik bir nitelik alır.<sup>8</sup>

**Slotkin**'e göre sınır mitinin Western türüne getirdiği temel şey; vahşi doğa / medeniyet, kızıl derili / beyaz gibi ikili karşıtlıklardır. Bu nedenledir ki sınır mitinin temel senaryosu da “vahşilere karşı savaş”tır ve bu savaşta bir taraf diğer tarafı sınırsız bir şiddet ve işkence ile mutlaka perişan eder.<sup>9</sup> Sınır mitine göre, vahşi yerlilerin elindeki “bakir topraklar”<sup>10</sup> hem ekonomik hem de ideolojik ve politik nedenlerle alınmalıdır. Klasik westernler, örneğin *Searchers*, *Red River*, *Ulzana's Raid* ırkçılığa dayalı, ırk savaşını anlatan filmlerdir; dolayısıyla politik

---

<sup>6</sup> *Silahşörler Ülkesi: 20. Yüzyıl Amerikasında Sınır Miti* (ed. n.)

<sup>7</sup> Slotkin, s.3

<sup>8</sup> A.g.e, s.4

<sup>9</sup> A.g.e, s.12

<sup>10</sup> “Free or virgin land” (özgür veya bakir toprak) yerine hayallerin gerçekleştirilebileceği “tabula rasa” ifadesi de kullanılabilir.

konuları işlerler. *Red River* aynı zamanda ekonomik eksenslidir ve bakir topraklarda, **John Wayne**'in canlandığı kovboy Dunson ekonomik hayalini gerçekleştirmek istemektedir. Burada Dunson'ın gelişmek ve ekonomik olarak güçlenmek isteyen Amerika devleti metaforu olarak alındığını söylemek mümkündür. *High Noon* ve *Little Big Man* filmleri de farklı dönemsel sosyal konulara altlık oluşturur. Bu noktada western kahramanı sınır mitini gerçekleştiren kişidir; bir tür sınır kahramanı, batıya önceden gidip keşfeden kişidir. Bunun en tipik örneği *Red River*'daki Dunson karakteridir. Dunson, tabula rasa'da hayalini gerçekleştirmek amacıyla Vahşi Batı'ya ilerler ama aslında o sistemin kullandığı bir sınır kahramanıdır. Zira sınır kapandığında, sistemin ona ihtiyacı kalmayacak ve onu dışarı atacaktır. Yazının devamında ayrıntılı olarak incelenecek *Butch Cassidy and Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) tam da bu durumu anlatır.



Amerikan tarihçisi **Frederick Jackson Turner**'ın meşhur Sınır Bölgesi tezi, sayısız western filmi aracılığıyla tasvir edilen kovboy ve hatta haydut imgesiyle desteklenmiştir. *Searchers*, *Red River*, *Ulzana's Raid*, *Once Upon a Time in West* ve *The Good The Bad and The Ugly* filmlerindeki kahramanlar izleyiciye bu imgeyle aktarılır. *Butch Cassidy and Sundance Kid* de izleyiciye sınırın kapandığını ve artık western kahramanının Amerika'da yerinin kalmadığını anlatır bize tüm film boyunca. Filmin ana karakterleri ise zaten sınırdan atılmış "yok olacak" kahramanlardır.

Western filmleri temel olarak sınır kavramını ikili karşıtlıklar üzerinden işler. Sınır sürekli iki uç arasında bir ayrım oluşturur. **John Cawelti**'ye göre western kendini daima iki ayrı zaman, iki ayrı toprak arasında konumlandırır. Western

kahramanı ise iki farklı değerler sistemi arasında kalandır.<sup>11</sup> **Slotkin**'e göre, Westernlerin temel konusu Amerika'nın genişleme dönemindeki Kızılderili Savaşları ise de bir noktadan sonra kızılderililer bir metafor haline gelir. Örneğin **Kennedy**'nin adaylığından yedi yıl sonra, Amerikan birlikleri Vietnam'ı yeni "kızılderili ülkesi" olarak tanımlar.<sup>12</sup> Tür teorisyeni **Barry Langford**'a göre "Kuzey Amerika kıtasındaki Beyaz sömürge ilerlemesinin öncülü olan 'sınır' hep belirsizdir ve değişiyordur."<sup>13</sup> Dolayısıyla ilerleme söz konusu olduğunda Amerika için hiç de katı sınırlar yoktur ve bu sınır uzaya kadar uzanır. Sinemada da uzay yeni kızılderili ülkesi, uzaylı da yeni kızılderili olur ve western ikonografisini kullanan herhangi bir tür bu haklı ilerlemeyi meşrulaştırır. İlk defa 1966 yılında yayınlanan *Star Trek* serileri, Amerika'nın bu yeni sınırını kurgusal olarak da tüm dünyaya ilan eder. Bu durum değişmeden günümüze kadar hem televizyon yayıncılığında hem de Hollywood film endüstrisinde devam eder. Gerçekte de durum çok farklı değildir, yeni sınırlar bulunur; Afganistan, Irak, Ortadoğu ülkeleri yeni kızılderili ülkesi vasfını kazanır.

**Richard Slotkin**, western kahramanını, sınırın her iki yakasında da etkili bir şekilde hareket edebilecek karışık / melez karakterli bir kahraman olarak tanımlar. Bu kişi ister bir kovboy, isterse de günümüz detektifi olabilir. Önemli olan sınır ihlalini başarabilmek için karanlık tarafa geçmesidir. Bu ikili yapı, şiddetin meşrulaştırılmasını mümkün kılar. Sınırı geçip medeniyetten vahşi topraklara gelen western kahramanı için amacına ulaşmak saikiyle her türlü şiddet eylemi meşrudur. Ayrıca **Slotkin**'e göre sınırı geçebilen kahraman kovboy yabanıllık karşısında medeniyetin temsilcisi olarak farklı ırklar, farklı kültürler arasında arabuluculuk görevi de üstlenmiş olur.<sup>14</sup> Tüm bu sentaktik öğelere ilave olarak bir westernin olmazsa olmazı, görsel referanslar ve western standart tiplerini içeren semantik öğelerdir.

*Butch Cassidy and Sundance Kid*'in semantik ve sentaktik öğelerini ayrıntılı incelemeden önce filmin türü ile ilgili bilgi vermek anlamlı olacaktır. Filmin türü için melez / hibrit tür denilebilir. Çünkü revizyonist western olmanın yanında filmin son çeyreğinde Meksika western semantik ve sentaktik öğelerini kullanmakta, baştan sona iki kovboyun yakın arkadaşlığına dayandığı için de

---

<sup>11</sup> Altman (1984), s. 32

<sup>12</sup> Slotkin, s.3

<sup>13</sup> Langford, s.63

<sup>14</sup> Slotkin, s.16

*buddy* film özellikleri taşımaktadır. **Rick Altman**'a göre saf tür yoktur, bütün türler zorunlu olarak birbirinin içine girer.<sup>15</sup> ***Butch Cassidy and Sundance Kid*** komedi türüne de dahil edilebilir. Örneğin Butch ve Sundance'ın trendeki kasaya çok fazla dinamit koyması sonucu vagonun havaya uçması ve paraların etrafa uçuşması izleyiciyi güldürür ama temelde güldürü ile eleştiri yan yanadır.



***Butch Cassidy and Sundance Kid*** revizyonist bir western olarak sistem eleştirisini klasik western semantik öğelerini kullanarak yapar. Zamanın değiştiğini, western kahramanın değişmek zorunda kaldığı için değiştiğini sadece semantik öğeler vasıtasıyla anlayabiliriz. Tür filmlerinin faydası aynı kalıpların kullanılarak farklı durumların anlatılmasına izin vermesidir. Benzerlikler içinde farklılıkları anlayabilmek için de sentaktik öğeler çok önemli işlev görürler. **Altman** bunu şu şekilde açıklar: “Semantik / anlamsal yaklaşım az açıklayıcı bir güce sahipken çok fazla sayıda filme uygulanabilir. Tersine, sentaktik / sözdizimsel yaklaşım, türün özgül anlam taşıyan yapılarını izole etme yeteneğine karşılık olarak geniş çaplı uygulanabilirliğe sahiptir.”<sup>16</sup> Western ikonografisine sahip filmlerin bugün dahi çekilmesinin sırrı da burada yatmaktadır. Eğer ***No Country For Old Men*** (Ethan Coen, Joel Coen, 2007) gibi bir film bugün hala western konvansiyonlarına uyuyorsa *tür*'ün kolaylaştırıcı etkileri kullanılıyor demektir. Yine **Altman**'a dönersek **Mitry**'nin western tanımına uymayan filmler, örneğin 1840-1900 dışında bir dönemi anlatan filmler western değil midir? İşte bu

---

<sup>15</sup> Altman (1999), s.132

<sup>16</sup> Altman (1984), s. 32-33 (Çeviri bana ait)



açmazı çözen, sentaktik yaklaşımdır.<sup>17</sup> Değişen dünyayı, değişen ekonomik altyapıyı, değişen sosyal yapıyı ancak sabit / değişmeyen yapılarla -ki bu semantik öğelerdir- anlatmak daha kolay ve daha çarpıcıdır. Tıpkı bir fizik deneyi gibi; değişen durumlar ancak diğer koşulların sabit kalmasıyla anlaşılabilir. İşte bu noktada semantik-sentaktik işbirliğine ihtiyaç vardır. Değişen koşulları sinema aracılığıyla aktarabilmek, üzerinde anlaşmaya varılmış<sup>18</sup> birtakım semantik öğelere farklı sentaktik temaların eklenmesiyle olur. Bu nedenle sayısız western filmi çekilmiş, sayısız başka türdeki film western ikonografisini kullanmış ve hatta western türü bilimkurguya evrilmiştir.

### **Revizyonist western örneği olarak *Butch Cassidy and Sundance Kid* ve ters yüz ettiği western konvansiyonları**

Film aslında gerçek bir hikâyeden uyarlamadır<sup>19</sup> ve gerçekte yaşamış iki soyguncu kovboy anlatılır. Filmde masalsı bir şekilde hikâyeleri anlatılan kişiler “Butch Cassidy” lakaplı **Robert Leroy Parker** ve “Sundance Kid” lakaplı **Harry Longbaugh**’dur. **Paul Newman**’ın canlandığı Butch ve **Robert Redford**’un canlandığı Sundance 1890’lı yıllarda şehirleşmeye başlamış ve medeni hale gelmiş bir kasabada ve onun sınırında kalmış Vahşi Batı’da banka soygunlarıyla hayatını kazanan iki ahabap kovboydur. Ancak 1890’da Amerikan sınırının kapanması nedeniyle artan ekonomik durgunluk ve işsizlik nedeniyle yapacak kanunsuz iş bulamazlar. Ayrıca kanun adamları artık sürekli peşlerindedir. Bunun üzerine Butch ve Sundance, sınırın kendileri için de kapandığını anlayarak soygun yapmayı bırakıp normal işlerde de çalışırlar. Tıpkı *High Noon*’daki şerif Marshall’ın şehirleşmeye başlamış bir kasabada eski geçmişini unutup şeriflik yapmak zorunda kalması gibi. Fakat Butch ve Sundance, Marshall kadar şanslı değildir. Çünkü artık vahşi ve kuralsız alanlar kalmamıştır ve hiç alışık olmadıkları

---

<sup>17</sup> A.g.e, s. 32-34.

<sup>18</sup> Bu konuda tartışmalar var: Tür veya western tür’ü diyebilmek için a priori bir film mi seçilir, zincir bunun üzerinden mi devam eder? (Neale, s. 18-20) Psikolojinin kullandığı ideal kontrol grubunu metafor olarak alırsak elbette piramidin en üstünde *omnipotent* bir film yoktur ama ortak semantik öğeler, ikonografiler vardır. Çok farklı *alt türler*’in çıkma nedeni belki de bu olabilir. Yoksa üzerinde uzlaşmış konsensüsler mi vardır? Yoksa her kültürde bunun algılanışı farklı mıdır? **Tudor** bu konuda tür kavramının bir kategorileştirmeden ziyade kültürel uzlaşımlarla ilgili olduğunu söyler. (Neale, s. 18) Ayrıca aynı konudaki bir diğer makale de **Andrew Tudor**’un *Film Genre Reader II*’deki makalesidir.

<sup>19</sup> <http://www.loc.gov/rr/news/topics/cassidy.html> (erişim tarihi: 5 Kasım 2018)

medeni dünyada bildikleri tek şey olan banka soyma işi gittikçe zorlaşmıştır. Bunun üzerine ikili kendilerince yeni sınır olan Bolivya'ya gitmeye karar verirler. Ancak ulaştıkları bu yeni sınır, *Red River*'da, *High Noon*'da karşılaştığımız bir sınır değildir. Farklı dinamikleri olan, ulusal birliğini kurmaya çalışan, vahşi ve ıssız alanların yanında şehirleşme ve düzenli ordunun da olduğu Bolivya sınırındır. Ve kahramanlarımız burada “yanki haydutlar” olarak karşılanır ve işler hiç umdukları gibi gitmez.



Yönetmen **George Roy Hill** zaman zaman klasik western semantik öğelerini kullanarak zaman zaman da bunların dışına çıkarak western kahramanının işlevsizleşme sorununu işler. Filmde klasik western ikonografisine örnek olarak silah, bıçak, altı patlar, silah çeken kovboylar, atlar<sup>20</sup> ve treni sayabiliriz. Mekân olarak kasabayı, genelevi, Butch ve Cassidy'nin yakın arkadaşları Etta'nın çiftlik evini görürüz. Klasik westernlerde görmeye alıştığımız kasaba şerifi tam bir kanun uygulayıcı rolündedir. Stok karakterler olarak kasaba halkı, fahişeler, Union Pasific Demiryolu Şirketi'nin kurallara sıkı sıkıya bağlı memuru ve demiryolu şirketinin sahibi sayılabilir. Diegetik olmayan başlama yazısını da eklersek buraya kadar film tam olarak konvansiyonel bir western başlangıcı sunar. Filmin ikinci yarısında göreceğimiz yeni sınır Bolivya da henüz şehirleşmemiş bir kırsal olarak gösterilir.

Ancak bazı mizansen öğeleri ve kostümler de türün nasıl değiştiğini gösterir. Etta'nın, fahişelerin ve salon sahibi patroniçenin kostümü Vahşi Batı'ya özgüdür ancak Butch ve Sundance mermilik taşıyıp, çizme giyseler de şapkaları artık

---

<sup>20</sup> At bu filmde yine önemli bir yere sahiptir ve bu filmde, klasik westerndeki anlamı ile, gücü ve bağımsızlığı temsil eder. Son sahnede Butch ve Sundance atlarına ulaşmayı umut ederek dışarı çıkarlar.

western tipi şapka değildir. Hatta kasabalarında kullandıkları şapkaların aynısını New York'ta takabilmektedirler. Diğer alışılmadık ikonografik öge de Butch ve Sundance'ın New York'dan aldıkları köstekli saattir. **Edward Buscombe**'a göre, western ikonografisinde kösteki saati hakim takar. Bu küçücük ikonografik öge bile kahramanlarımızın artık Vahşi Batı'ya ait olmadıklarını ve tipik western kahramanlarından farklı olduğunu gösterir. Dikkat çeken bir diğer nokta filmde kızılderili karakter düşman öteki olarak değil de "iz sürücü" olarak geçer ve bize **Ulzana's Raid**'deki (**Robert Aldrich**, 1972) Ke-Ni-Tay karakterini hatırlatır. Filmde ayrıca Latin Amerikalı soyguncuları, ordu komutanını, Güney Amerikalı askerleri, maden işçilerini görürüz. Butch ve Sundance zaten *bandidos yanquis* olarak bilinir. Çok ironik olsa da filmde öteki / düşman / kızılderili olarak görülenler yine filmin kahramanları Butch ve Sundance'dir. Ne ayrıldıkları kasabalarında, ne New York'ta ne de yeni sınır Bolivya'da kendilerine kalıcı yer edinebilirler.



Değişen diğer konvansiyonlar ise klasik western kahramanının birer anti-kahramana dönüşmesi ve kadının konumudur. Klasik Western kahramanları, genelde aksiyon adamı olup çok konuşmazlar. Örneğin **Searchers**'daki Ethan, **Once Upon a Time in West**'deki Cheyenne tipik aksiyon adamlarıdır. **Butch Cassidy and Sundance Kid**'de kankalardan Sundance filmin başında bu ikonografiye uysa da Butch bunun tam tersidir; sürekli konuşur, fikirler üretir, hayaller kurar. Sundance, iyi bir ikili olduklarını, Butch'un beyin, kendisinin de aksiyon işlevi gördüğünü söyler. Dostlukları son ana kadar devam eder. Ayrıca Butch ve Sundance, klasik western kahramanları gibi görev odaklı, amaca kilitli, obsesif, yalnız, melankolik ve anlaşılması zor karakterler değildir. Tam aksine hayatı ti'ye alan, sadece eğlence ve para kazanmak için banka ve trenleri soyan anti

kahramanlardır. Kasabaları tam olarak medenileşmeden önce hatırı sayılır üne sahipken değişen dünya ve kapitalist sistemde oldukça zorlanırlar. Zira değişen düzende ve yerleşen medeniyette kanun dışı işlere ve kanunsuz çalışan soyguncu kovboylara artık yer yoktur. Bu nedenle kanun tarafından, kapitalist demiryolu şirketi tarafından sürekli kovalanırlar. Sınır kapandığı için ülkelerini terk ederler ve yeni medenileşmemiş sınırlara sahip Bolivya'ya giderler. Ancak kahramanlarımız Bolivya'nın o anki sosyo-kültürel yapısını bilmedikleri için tekrar banka soygunu işine karışırlar. Ulusal kimliklerini oturtma çabasında olan Bolivyalılar, banka soyguncusu olarak Butch ve Cassidy'ye tıpkı Amerika'da olduğu gibi nefes aldırılmazlar.

Zaten filmdeki kahramanların hayatlarının tipik bir western kovboyu gibi olamayacağını ve olası sonu daha prolog bölümünden anlarız. Prologda gördüğümüz tren soyma eylemi artık eskisi gibi olamayacak ve nostalji olarak kalacak ve *film proper*da kahramanlarımız sürekli kaçacaktır. Bu nedenle filmde nostalji duyulan sahneler hep sepya tonlarında gösterilir ve hep aynı nostaljik müzik çalar. Zaten *film proper* bölümü Butch'un bir rüya sahnesi olarak *fadeout* olarak başlar. Girdiği bankada karanlığın içinde kaybolunca Butch'un ilerde kapana kısılacığını daha ilk dakikalarda hissederiz. Klasik western filmlerinin hiçbirinde kahraman / kahramanlarının sonu daha ilk karelerde izleyiciye bu kadar net hissettirilmez. Filmin başlama sahnesi gibi New York'taki eğlenme sahneleri de nostaljiktir ve sepya tonda gösterilir.



Filmin sonu ise oldukça epik bir sonudur. Yine sepya bir tonda, kahramanlarımızı koşarken görürüz ama yönetmen son anı izleyiciye göstermez; Butch ve Sundance'ın hikayesi, geçmişe duyulan bir özlem olarak son bulur. Zira

sonucun tartışmasız belli olduğu bir çatışmada Butch ve Sundance'in bir ordu karşısında en ufak bir şansı yoktur. Artık onları klasik westerndeki Tanrı da kurtaramaz. Tanrı'nın istediğinin kazandığı klasik western düellolarında iyiler kazanırken bu yeni Dünya'da artık Tanrı yoktur. Din olgusu, westernde kendine yer bulamaz.

Klasik western kovboyu konvansiyonlarını alt üst eden filmin kadına bakışı da oldukça radikaldir. Klasik westernlerdeki 'pasif kadın- aktif erkek' ikili karşıtlığını reddeder. Klasik westernlerde, hatta genel olarak westernlerde kadın karakter daha çok evde oturur, dışarıda pek görülmez. Revizyonist / modern western türünde ise kadın diğer klasik westernlere göre çok daha aktif ve filmde daha çok role sahiptir. ***Butch Cassidy and Sundance Kid***'de de kadın kahraman Etta meslek sahibi bekar bir öğretmendir, kendi evinde oturur. Filmdeki üç ana karakterden biri olan Etta zaman zaman erkek kankalarına öğüt veren ve üstünlük kurabilen bir kadındır. Örneğin İspanyolca öğretmenin dışında, soygunculuk konusunda bile kahramanlarımıza direktif verir. Klasik westernde kadının evde kocasını bekleme, çocuklara bakma ve erkeğine gitme diyerek onu medeniyete çağırma misyonu varken bu filmdeki kadın karakter arkadaşlarıyla New York'a gider, gezer, eğlenir, plan yapar.



Kadınlar, western filmlerinde medeniyet sembolleri olarak görüldükleri için erkeklere gitme diyip sınır mantığı içerisinde onu medeniyete çağırır. Halbuki Etta, vahşi Bolivya'ya bile gider. Ayrıca **Buscombe**'un western kadını tarifindeki maskülen yapıdaki kadın rolünde de değildir Etta. Kadınlığını gizlemez, ***Johnny Guitar***'daki kadın kahraman gibi erkeksi davranmaz, erkek gibi giyinmez, kravat-fular takmaz. Bununla birlikte Etta, Butch ve Sundance'dan daha akıllı bir

karakter olarak tanıtılır, zira onlara akıl hocalığı yapar. Örneğin Butch ve Sundance'in göremediği gerçeği görüp, onları takip ettirenin, demiryolu şirketi sahibi olduğunu söyleyen Etta'dır. Ayrıca gazetelerden okuduklarından Butch ve Sundance'in kaçma imkanlarını olamayacağını anlar. Sonlarının ne olacağını da bilir, fakat hayattaki tek heyecanının onlarla zaman geçirmek olduğunu söyleyip elinden geldiği kadar da onlara yardım ederek kaçınılmaz sonu daha uzağa atmaya çalışır. Etta, birçok klasik western kadınlık konvansiyonunu ters yüz etse de *Searchers*'daki, *High Noon*'daki kadınlar gibi sevdiği adamı / adamları kurtaramaz. Hatta onları kurtarmasının mümkün olmadığını anladığı için, onların öldüğünü görmemek için önceden gider. Çünkü artık bu dünya bir zamanların küçük, belli ölçüde kontrol altına alınabilir western dünyası değildir. Kapitalizmin vahşileştiği, Vahşi Batı yerine Vahşi Global kapitalist bir dünya ne western kadınının ne de western kahramanının erişebileceği bir boyuttadır. Bu nedenle kadın kahraman Etta'nın da bir kadın anti-kahraman olduğunu söyleyebiliriz.

**John Cawelti**'ye göre western kahramanı iki toprak, iki dönem, iki değer yapısı arasında bölünmüş durumdadır.<sup>21</sup> Ancak bu ikili değer sisteminden çıkış noktası yine western kahramanıdır. Zira kahraman kasabanın ahlaki değerleri ile kanundışı yeteneklerini birleştirir. Örneğin *Searchers*'daki Ethan gibi ırkçı bir kovboy, suçladığı kızılderilileşmiş yeğeni Debbie'yi öldürmez, *Red River*'da Dunson mirasını 1/8 oranda kızılderili kanına sahip Martin'e bırakır, *Ulzana's Raid*'de McIntosh bir dönem kızılderili bir kadınla yaşamıştır. Butch ve Sundance de benzer şekilde kendilerini ihbar ettiği halde dönüp yaşlı dostlarını öldürmezler. Ancak klasik western kovboylarından farklı olarak Butch ve Sundance amaçlarına ulaşmak için şiddete hiç başvurmazlar. Örneğin Butch hayatında hiç tetik çekmemiştir. Butch kendisine düello teklif eden ve fiziksel üstünlüğü nedeniyle kazanacağı gayet açık olan Hole-in-the-Wall Gang üyesi Harvey'i dahi öldürmez. Dolayısıyla kolaylıkla meşrulaştırılabilecek bir şiddet - meşru müdafaa gerekçesi- Butch tarafından uygulanmaz. İkisi de ırkçı değildir; Bolivyalı gerillalar ve askerleri istemeden öldürmek zorunda kalmışlardır.

*Butch Cassidy and Sundance Kid*'de meşrulaştırılmış şiddeti kullanan western kovboylar değil, Bolivya ulusal ordusudur. Filmde Bolivyalılar tarafından Amerikalı oldukları için *bandidos yanquis* olarak adlandırılan Butch ve Sundance,

---

<sup>21</sup> Aktaran, Altman (1984), s. 32

hala bir ölçüde Vahşi Batı özelliği taşıyıp bir yandan kanunların yerleşmeye çalıştığı ve ulusal birliğin kurulmaya çalışıldığı Bolivya'da çok şanssızlardır. Çünkü 20. yüzyılın başında ABD'li şirket sahipleri Bolivya'ya yerleşmiş, doğal kaynakların ve içme suyunun büyük kısmını kendi amaçları için talep etmeye başlamışlardır.<sup>22</sup> Yabancı sömürge devletleriyle savaşabilmek için artan ulusal duygularla beraber Bolivya düzenli ordu kurma çalışmalarına başlar.<sup>23</sup> Butch ve Sundance'ı kendileri için tehlike olarak görmeye başlayan Bolivyalılar bütün askeri güçleriyle onları kapana sıkıştırır. Sadece iki soyguncuyu öldürmek için orduyu getirdiğini öğrenen ordu kumandanı önce sinirlenir, fakat o kişilerin *bandidos yanquis* olduklarını öğrenince orduyla saldırma kararının doğru olduğunu düşünüp üç kere "*fuego*"<sup>24</sup> diyerek Butch ve Sundance'ı öldürür. *Gunfighter Nation* kitabı da Butch ve Sundance'ın ölümünü karşılarında ulusal bir dayanışmanın olduğu olgusuna bağlar.<sup>25</sup> Sentaktik yapının önemli bir ögesi olan ırkçılık teması ise bir ölçüde Bolivyalılar üzerinden işlenir ama yine ters bir konvansiyonla. Filmdeki ırkçı taraf olan Bolivyalılardır ve ulusal bir düşünceyle Butch ve Sundance'ı *yanques* olarak görürler ve acımadan öldürürler. Dolayısıyla buradaki öldürme eylemi, siyasi otoritenin / Bolivya devletinin elindeki meşrulaştırılmış şiddettir. Butch ve Sundance'ı yargılayıp hapse atmak veya ülkelerinden sınır dışı etmek yerine 'ulusal çıkarlar' adına öldürebilmişlerdir. Meşrulaştırılmış şiddetin bir diğer örneği olan düello bu filmde hiç yoktur. Klasik Western türünde düelloyu Tanrı'nın istediği kişi kazanır inancı vardır; yani sorumluluk Tanrı'ya atıldığı için meşrulaştırılmış bir şiddet sözkonusudur. Klasik Western filmlerinde meşrulaştırılmış şiddete maruz kalanlar kızıl derililer, Meksikalılar, tecavüze uğramış beyaz kadınlardır. ***Butch Cassidy and Sundance Kid***'de ise meşrulaştırılmış şiddet yoluyla öldürülen taraf ülkelerindeki sınır kapandığı için kendilerine kalacak yer ve iş kalmayan western kahramanlar. Bütün bunlar geleneksel western anlatısının tersi konvansiyonlardır.

Sonuç olarak, ***Butch Cassidy and Sundance Kid*** geleneksel western konvansiyonlarının ters yüz edildiği revizyonist western alt türüne dahil olup anti-kahraman kanka kovboylar üzerinden değişen dünya ve sınır sorununu işler. Neo-western veya anti-western olarak da anılan revizyonist western filmleri, tıpkı

---

<sup>22</sup> [https://marksist.org/icerik/Tarihte-Bugun/1403/10-Nisan-1919-Meksikali-devrimci-Emiliano - Zapata-hukumet-guclerince-olduruldu](https://marksist.org/icerik/Tarihte-Bugun/1403/10-Nisan-1919-Meksikali-devrimci-Emiliano-Zapata-hukumet-guclerince-olduruldu)

<sup>23</sup> [http://marksist.net/utku\\_kizilok/latin\\_amerika\\_da\\_kurtaricilar\\_ve\\_caudillolar\\_2.htm](http://marksist.net/utku_kizilok/latin_amerika_da_kurtaricilar_ve_caudillolar_2.htm) (Erişim: 2 Kasım 2018)

<sup>24</sup> İspanyolca: ateş

<sup>25</sup> Slotkin, s. 592

bu filmde olduğu gibi, türün geleneksel modeline uymak yerine yeni dünya düzenine sosyal eleştiri ve anti kahraman karakterlerine ise psikolojik motivasyon getirir.<sup>26</sup>



### **Sonuç yerine: Western şimdi, burada, içimizde...**

Bu kadar çok dönüşüme uğrayan, sayı olarak azalsa da ruhu ve imgesi hala ayakta olan bir tür olan western asla sadece bir western değildir. Bazen bir aksiyon filmi olur bazen yol filmi ya da savaş filmi... Western ikonografisi kullanarak her yeni film, dönemsel farklılığı ile türe yeni şeyler katmaya devam etmektedir. Western, Batı toprakları ve kaynaklarının ticari sömürüsü için bir bahane olmaktan çıksa da vahşi batı ruhu hala hayattadır. Kuralların olmadığı, olsa da uyulmadığı, kişiye özel kuralların konulduğu, nedensiz şiddetin meşrulaştırıldığı, işkence edilerek öldürmelerin hiç bitmediği bu dünya aslında bir western kasabasıdır, zihniyetler de o beğenilmeyen western zihniyetidir. O nedenle belki de çok uzağa gitmeye gerek yoktur... Zaten westerni bu kadar vazgeçilemez kılan dünyada hala devam eden ve her daim bir meşrulaştırma çabasına ihtiyaç duyan şiddet olgusudur. Dün Vahşi Batı'nın şiddeti, bugün sınır ötesine demokrasi götürmek isteyen ülkelerin şiddeti, kendi ülkesinde kendi çocuklarını öldüren devletlerin şiddeti... Dolayısıyla ne masum, ne de suçludur western. Kendisinden beklenen görevi yerine getirmenin rahatlığı ile her yerde bir miktar var olmanın hazzını çıkarır... Konular değişir, mekanlar değişir, ikonografiler değişir ama mit aynıdır, ana fikir aynıdır, sızar bugünlere... Bazıları

---

<sup>26</sup> Lopez, s. 379



onu hain ilan etse de bazıları pazar sabahlarının vazgeçilmezi olarak baş tacı yapsa da o ikili karşıtlıkları çoktan aşmıştır. Tam da üzerine kurulduğu değerler sistemine karşı gelip hem de... Onun evrimi güzeldir, herkese her şeye yer vardır...

## Kaynakça

- Altman, R. (1984) "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", ed. K.B. Grant, *Film Genre Reader III* içinde (2003), Texas: University of Texas Press.
- Altman, R. (1999) *Film/Genre*. United Kingdom: The British Film Institute.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2012) *Film Sanatı: Bir Giriş*, çev. E. Yılmaz, E. S. Onat, Ankara: De Ki.
- Buscombe, E. (2008) "Tür Sineması- Western", ed. G. Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi* içinde, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Langford, B. (2005) "The Western: Genre and History", *Film Genre: Hollywood and Beyond* içinde. United Kingdom: Edinburgh University Press.
- Lopez, D. (1993) *Films by Genre*, London: McFarland & Company, Inc.
- Neale, S. (2000) *Genre and Hollywood*, London: Routledge.
- Slotkin, R (1992) *Gunfighter Nation*, New York: University of Oklahoma Press.
- Tudor, A. (1995) "Genre", ed. K.B. Grant, *Film Genre Reader II* içinde, Austin: University of Texas Press.

## Filmografi

- Butch Cassidy and Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969, 20th Century Fox)
- High Noon* (Fred Zinnemann, 1952, Stanley Kramer Productions)
- Little Big Man* (Arthur Penn, 1970, National General Pictures)
- Once Upon a Time in West* (Sergio Leone, 1968, Paramount Pictures)
- Red River* (Howard Hawks, 1948, United Artists)
- The Good, The Bad, The Ugly* (Sergio Leone, 1966, United Artists)
- The Searchers* (John Ford, 1956, Warner Bros)
- Ulzana's Raid* (Robert Aldrich, 1972, MCA/Universal Pictures)

## **AMERICAN HONEY: MAKYAJSIZ YAKALANAN AMERİKA**

**Erdem İlic**

Sinema sokağı sevmez. **Méliès**'nin stüdyosu, **Griffith**'in planları, **Ayzenştayn**'in birbiri ile çarpışmayı bekleyen hücreleri, **Lang**'ın mizansenleri ile başlayıp, büyük setlere doğru giden tarihsel seyrinde sinema, gösterdiği öğeler ve eylemler üzerinde eksiksiz bir kontrol sağlama ihtiyacına sebep olmuştur. Bu nedenle sinemanın endüstriyel uzlaşıları gerekli gördüğünde kendi sokağını kurar. Ne var ki planın icadı ile eylemin, montajın icadı ile bütünün inşasının ardından anlatıya sıkı sıkıya içkin kılınmış, böylece göstermek istedikleri için sahneler kurmuş olan bir sanat için aynı zamanda tartışmalı ve çelişkili bir durumdur bu. Söz konusu çelişkinin sebebini “gösterme” ve “görme” edimleri arasındaki farkı oluşturan üslup ve yaklaşımlar arasındaki ayırmda bulabiliriz.

**Ulus Baker**, sinemanın tarihsel serüveninde “gösteriyorum” ediminin ön plana çıktığını, buna karşın aynı zamanda, kimi sinemacıların kamerayı sokağa çıkararak bir “görüyorum” edimi üretmeye çalıştıklarını hatırlatır. Epik anlatılar, görkemli coğrafyalar ve propagandist yaklaşımların “gösteriyorum”undan farklı olarak “görüyorum”un peşine düşenler, endüstriyel koşullanmalara direnmiş ve varlığını günümüze kadar sürdürmüştür. Bunun yanında bu iki edim arasındaki farklılıklara kavramsal bir düzlemden yaklaşarak, video ile ilişkilendiren **Baker**, günümüzde de süregiden bir tartışmaya katkıda bulunur. Video teknolojileri, şüphesiz başta sinema olmak üzere yaşamın birçok kategorisinde merkeze oturmuş yeniliklerinden biri. Bunun yanında video üzerine üretilen kimi kavramsallaştırma çalışmaları kafa karıştırıcı olabiliyor. Konuya teknolojik belirlenimci ve araçsal bir perspektiften baktığımızda kavramsal bir ayırım

yapmakta zorlanırız. Alışlageldik uzlaşılardan dışına çıkmadan, başka bir deyişle bir film stüdyosu veya set ortamında, klasik anlatı kodlarını tekrar ederken video teknolojilerini tercih etmiş filmlerin yeninin hangi yeniliğini ortaya çıkardığını sormaya gerek yoktur. Buna karşın **Baker**, sinema ve videonun konvansiyonlarındaki ayrımı “gösteriyorum” ve “görüyorum” edimleri ile ilişkilendirerek yapar. Böylece klasik anlatı kalıplarının, stüdyoların, her bir ögesi kontrol altına tutulan setlerin dışına, dışarıya çıkan, yani sokağa adımını atan, “gören” bir sinemayı, videografinin kavramsal kümesine ekleyerek, “kameranın sokağa çıkma gayretini, kişiselleşmesini, ana ve olaya bağlı kılınmasını, bakış açılarının çoğulluğunu beslemeye yönelik bir gayreti videoya ait bir çaba” (Baker, 2011: 19) olarak düşünür. Bu bağlamda **Baker**’in dikkat çekeceği ilk tarihsel durak **Vertov**’un yaklaşımı olacaktır: “Sine-göz” uygulamaları ile **Lumiere**’lerin *cinematograph*ını videografiye yükselterek sinemayı sokağa çıkarmış ilk usta. Bu yaklaşım şüphesiz **Vertov** ile sınırlı değildir; bu nedenle **Baker**, sinemanın büyük ustalarının videoyu, video ile gelen görme edimini hep beklediğini iddia eder (2011: 24).

Yönetmenliğini **Andrea Arnold**’un yaptığı, bütün medya türlerinin çoktandır sayısallaştığı bir dünyada, Amerika’nın çeşitli eyaletlerinde kapı kapı dolaşarak dergi satmaya çalışan bir grup genç insana bakan **American Honey** (2016) için de, göstermekten çok görmeye çalışan bir sinemanın örneklerinden biri olduğu fikrini öne sürebiliriz. Gençlerle birlikte yola düşen, küçük minibüste çalan şarkılara eşlik eden, yol üstü ucuz otellerde konaklayan bu bakış, kareye yaklaşacak derecede daraltılmış oranına rağmen, “*widescreen*”i pek seven ve tüm istikbali teknolojinin ilerlemesinde arayan ana akımın yanına bile yaklaşamayacağı genişlikte bir panorama sunuyor: Burası, bize o ekranlardan gösterilmeyen Amerika. **Baker**’in argümanlarını takip edecek olursak, izlediğimiz videografik bir örnek olduğunu da iddia edebiliriz: Sette değil sokakta yaşayarak, kendisini pahalı aydınlatmalar, en inandırıcı görsel efektler, çekici mizansenlerle göstermeyi çok seven Amerika’yı makyajsız yakalayan, alt katmanların güvencesiz, istikrarsız istihdam biçimlerine; bir patron, bir yönetici ve çalışanlardan oluşan bu mikro işletmenin süreç ve ilişkilerine bakarken, ekonomi politiğin geldiği noktayı ve güncel yönetimselliğin *ethos*unu anlamak için de zengin malzemeler sunan bir film.

1970'li yılların ardından Refah Devleti modelinin terki ve fordizmin krizinin ardından kapitalizm, Batı toplumlarında bir dönüşüm süreci içerisine girdi. Analogik model olarak üretim amaçlı fabrikaların yerini ürün odaklı şirketler alırken, “üretken insan” özneliği de terk edilmeye başlandı. Bu dönüşüm sürecine yakından bakan araştırmaların “neoliberalizm” kavramını öne çıkardığını biliyoruz. Kurumların rekabet halindeki serbest piyasa ekonomisinin mantığını benimsemesini temel meselesi haline getirmiş olan neoliberalizmin birincil amaçlarından biri girişimci öznellikler üretmektir. Bu yeni *homo-economicus* modelini **Foucault**, “mübadele partneri olmak yerine bir girişimci, bir şirket, kendi kendinin şirketi” (2015: 190) biçiminde tanımlar. Gerçekleşmekte olan dönüşümle birlikte bürokratik hiyerarşik örgütlenmelerin demir kafesinde<sup>1</sup> kariyer basamaklarını adım adım tırmanan üretken çalışan tipolojisinin yerini bir kurumla uzun vadeli ilişkiler kurmayan, ağırlıklı olarak proje bazlı işler yürüten, kendi kendinin girişimcisi marka-bireyler alır. Egemenin girişimcilik üzerine ürettiği söylem ve pratikleri bütün gücüyle dolaşıma sokması ve ideolojik bir rezonansa tabi tutmasının ardında esnek, güvencesiz, örgütsüz bir istihdamla gelen bu yeni post-fordist başkalaşım vardır. Söz konusu yeni girişimci model ve beraberinde getirdiği istihdam modelleri tam da bu dergi satıcısı grup ve patronları Crystal'in özneliğinde görülebilir. Kârlılıktan başka bir amacı, değeri ve meşruiyet zemini olmayan, irili ufaklı şirketler ve şirket-şahıslardan oluşan bir toplum tahayyülünün okunaklı sonuçlarından biri ile karşı karşıyayız. Artık mavi yakalının emek-zamanı, değerini kaynağını bulmak için yeterli değil. Bu evrende, ihtiyaç duyulmayan bir metayı, kullanım ve değişim değerleri olmayan dergileri satabilmek için de bilişsel, duygulanımsal emeğe, beşeri sermayeye ihtiyaç var. Burada metafetişizmin büyüdü aurası yok. Büyüleyici olan satıcının kendisi olmak zorunda. Uzun yollar boyunca dinleyip eşlik ettikleri müzikten başka bir kültürel kaynakları olmayan, bir kuşaktan çok, **Guy Standing**'in (2015) tehlikeli sınıf olarak nitelediği “prekarya”ya denk düşen bir bölgede konumlayabileceğimiz bu grup, giderek büyüyen yeni istihdam rejimlerinin sonuçlarından biri.

Güvencesiz, kısa vadeli, istikrarsız, esnek örgütlenmiş, yaptığı işi mesleği olarak tanımlamayan, buna karşın sürekli rekabet etmek zorunda olan, geleceğine dair

---

<sup>1</sup> Demir kafes: **Max Weber**'in bürokratik-hiyerarşik modelleri anlamak için kullandığı metafor.

bir vizyon üretmeyen, belirli mesai saatlerini çöpe atmış, kaygı, öfke ve dışlanmışlık duygularıyla kuşatılmış, “kendisiyle savaş halinde” (Standing, 2015: 49) olduğu için “kendi için sınıf konumunda” (Standing, 2015: 49) olmayan bu çelişkili ve karanlık bölge, yalnızca satıcı gençlerin değil, yeni dünyanın yeni mesleki normu olma yolunda hızla ilerliyor. *American Honey*'nin, bu türden toplumbilimsel analizlerle birlikte okunacak zenginlikteki bir bakış üretebilmesinde sokağa çıkarak videografikleşmiş bir göze sahip olmasının katkısı büyük.

### Kaynakça

- Baker, U., (2011), *Beyin Ekran* (der. E. Berensel), İstanbul: Birikim Yayınları.
- Foucault, M., (2015), *Biyopolitikanın Doğuşu* (çev. A. Tayla), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Standing, G., (2015), *Prekarya* (çev. E. Bulut), İstanbul: İletişim.

50 YAŞINDA

## SEYYİT HAN

İlker Mutlu

*“Ben gidiyorum Keje. Al bu kurşun sende kalsın. Seni sana emanet ediyorum.”*

*“Ben ince bir dahım Seyyit'im. Kurumazsam beklerim. Üstümde toprak çiçek açsa gene beklerim. Üstümde bir karış ot bitse gene beklerim.”*

*“Sen bir şahansın Seyyit Han, ben bir küçük serçe. Al kanadın altına götür beni.”*



*Seyyit Han* üzerine yazılabilecek en kapsamlı incelemeyi **Onat Kutlar** bundan yine 50 yıl önce Yeni Sinema dergisinin 24. sayısında yazdığı için, ben bu çok sevdiğim **Yılmaz Güney** filmi daha çok onun yazısı ile paralel halde ele alacağım. Neticede **Kutlar**, sinema yazarlığı kurumunun ülkemizde yetiştirdiği en önemli yazarlardan biriydi ve zamansız ölümü ile sinemamız çok şey kaybetti. Yazıda tırnak içinde verdiğim tüm alıntılar bu yazıdandır.

**Yılmaz Güney** sinemaya kendisi gibi Adanalı olan usta yazar **Yaşar Kemal**'in yardımıyla girer. Biri onun senaryosundan, diğeri de öyküsünden sinemaya uyarlanan iki filmle sanat hayatına merhaba der. **Bu Vatanın Çocukları** ve **Alageyik** (Atıf Yılmaz, iki film de 1959) filmlerinden sonra **Seyyit Han**'a kadar **Tütün Zamanı** (Orhon M. Arıburnu, 1959), **İkisi de Cesurdu** (Ferit Ceylan, 1963), **Ben Öldükçe Yaşarım** (Duygu Sağıroğlu, 1965), **Sokakta Kan Vardı** (Vedat Türkali, 1965), **Üçünüzü de Mihlarım** (Bilge Olgaç, 1965), **Hudutların Kanunu** (Lütfü Akad, 1966), **Yiğit Yaralı Olur** (Lütfü Akad, 1966), **Balatlı Arif** (Atıf Yılmaz, 1967), **Kozanoğlu** (Atıf Yılmaz, 1967), **Kurbanlık Katil** (Lütfü Akad, 1967), **Kızılırmak Karakoyun** (Lütfü Akad, 1967), **İnce Cumali** (Yılmaz Duru, 1967) haricinde, genellikle halk arasında tutunmasını sağlayan yığınla Çirkin Kral filmi çektii. Bu filmlerin ileride yapacağı büyük işlere hazırlık olduğunu savunuyordu, dediği de çıktı. Yolu Cannes'a kadar uzanacaktı.

**Seyyit Han**, **Güney**'in ilk yönetmenliği değil elbette. Daha önce 1966 tarihli **At Avrat Silah** var. Ama onun yönetmen olarak varlığını hissettirmeye başladığı dönem **Seyyit Han**'la başlar. **Kutlar** "kusurlu" bir film olduğu için **Seyyit Han**'ı incelemek istediğini, bu tabiri olumsuz anlamda kullanmadığını söyleyerek başlar yazısına. Eleştirisindeki tespitlere katılmamak elde değil belki, özellikle oyun şekillerine ve aşırı vurdu-kırdıya yönelttiklerine. Ama kendisinin de belirttiği gibi, karşımızdaki "ünlü bir oyuncumuzun ilk filmlerinden biri"dir. Aynı zamanda filminin yapımcısı da olan **Güney**, seyircisinin alışılmış isteklerini de doyumlamak durumundadır. **Nebahat Çehre**'ye onca eza etmesine rağmen çıkarttıramadığı takma kirpikler, Yeşilçam kırsal sinemasının baş belası unsurlarından biridir. **Çehre** de yönetmenin vazgeçemediği kadın oyuncusuydu, elden ne gelir? **Güney** tüm bu olumsuzluklara rağmen, daha neredeyse ilk filminde "kişisel bir anlatımın olanaklarını deneyen, başkişisini ve konusunu bir 'mitos' katına ulaştırmasını bilen, 'sade' bir film yapabilmek gibi en usta yönetmenlerimizin bile beceremedikleri bir işin üstesinden" gelebilmiştir. **Kutlar**, **Güney**'in edebiyatçı yönünün de sinemasına pek çok artı katacağını kabul etmektedir yazısında.

**Seyyit Han** temelde basit bir aşk hikayesi, bir trajedi örgüsü içermektedir. Yine de bu yalın öyküyü güzel, türkü tadında repliklerle ve muhteşem görüntülerle süsler. Filmin hikayesi, Seyyit Han'ın tüm düşmanlarını temizlemeye gittiği gurbetten dönüşüyle başlar. **Nedim Otyam**'ın hazırladığı, filmin anlatısına da çok uygun senfonik müzik eşliğinde, bir atın sırtında ovalar, vadiler aşar. **Güney**'in

western düşkünlüğü bilinen bir gerçektir, burada kullandığı da tipik bir western açılıdır ama son derece lezzetlidir. **Kutlar**, Seyyit Han'ın kişiliğini çok güzel özetler: “Anadolu'nun çilekeş halkının özelliklerini yansıtır. Sakin görünüşlü, karıncayı incitmez, atını sever, içinde bir derin ve gizli sevda, yüzünde bir eziklik, bir çocuksuluk. Ama yüreği, haksızlığa dayanamaz, yiğit bir halk kahramanının yüreğidir.”

Giriş, yine western girişlerinin klasik yapısında ilerlemeye devam eder. Seyyit Han, atıyla bir kasaba barının önüne gelir. Bardan aldığı kesme şekeri atına yedirirken, onlarla ilgilenen çocuğa da bahşiş vermeyi unutmaz. Bu yabancıнын köye girişi, kötü adamların dikkatini çekmiştir. Bu adamlar şematiktirler, evet, kaba çizgilerle ifade edilmektedirler, bela aramaktadırlar. Bu bar sahnesi atlatıldıktan sonra **Seyyit Han**, asıl anlatısını bulmaya başlar. Seyyit Han'ın köyüne giden yolda geçtiği çorak tarlalar, karşılaştığı ama onun o olduğuna ihtimal vermeyen köylüler eşliğinde doğal bir anlatımla ilerleyen, konuşmalar olmasa adeta bir kırsal belgeseldir izlediğimiz.

Yıllar öncesinde yakın arkadaşı Mürşit'in kız kardeşi Keje'ye tutulmuştur. Aşkî karşılıksız değildir. Ama Mürşit, düşmanlarının çokluğunu, kardeşinin dul kalmasını istemediğini söyleyerek onları sözlediğini belirtir ve belalarından kurtulup gelmesini ister Seyyit Han'dan.



Uzun zaman sonra, öldüğünün haberi gelir köye ve Keje adeta delirir. İntiharını dener, ama kurtarılır. Mürşit de Seyyit Han'dan ümidini kestiğinden, kızı köyün ağası Haydar Bey'e nişanlar. Seyyit Han ise düşmanlarını bir bir temizlemiş, Keje'yi almak için dönmüştür köye. Geç kalmıştır. Haydar'la Keje'nin düğünü çoktan başlamıştır. Bunu öğrenen Seyyit Han, Mürşit'le konuşur. Ama Mürşit, kızı bir defa verdiğini, sözünden dönemeyeceğini söyler. Bu durumun ağırlığını Keje de bilmektedir. Abisi kaçarsa intihar edeceğini söyleyince de çaresiz, kaderine boyun eğer.



Seyyit Han da çaresiz kalakalmıştır. Gerdek gecesi Keje'nin isteksizliği, Haydar Bey'in onurunu kırar. Aşağılanmanın öcü de ağır olacaktır. Adamlarıyla hazırladığı bir düzenle Seyyit Han'a altına Keje'yi gömdükleri sepetteki çiçeği vurdururlar. Keje ölmüştür. "Amacına ulaşmak için sessiz sedasız her koşulu yerine getiren Seyyit, filmin başından sonuna kadar durmadan ezilmiş, tavına varmış bir kızgın demire dönmüştür. Bu son ve öldürücü tokmaktan sonra doğrulur. Gene bir masal kişisi gibi kurşun işlemez gövdesini düşmanlarına açarak üstlerine yürür. Hepsini devirir ve sonra kendisi de bir yalnız söğüt gibi Doğu Anadolu'nun sayısız sularından birinin kıyısına devrilir."

**Kemal Tahir** bu son sahne ve genel olarak filmdeki anlatı üzerine **Güney**'in halk gerçeğini çok iyi algılamış olduğunu, ulusal sinemamızın belli başlı ana yollarından birine işaret ettiğini ve dünyanın aradığı 'halk sineması' koşullarına da son derece uygun olduğunu söylemişti.

**Kutlar** öykünün bir baladı hatırlattığını söyler. "Doğu Anadolu'da (nedense pek azı Türkçeye çevrilmiş) birçok uzun halk türküsü, öykülü baladların özelliklerini taşımaktadır. ... Seyit Han'ın da önce bu türkülerden birini konu edindiğini sanmıştım." Ve **Güney**'in "öyküsüne, gerçek halk türkülerini aratmayan bir saflık getirmesini" bildiğini belirtir. Ancak isimlerden yola çıkarak olayın (adını belirtmese de) bir Kürt olayı olduğunun açık olduğunu, yine de konunun bu yönü üzerine gidilmeyişinin filmin tutarlılığını zedelediğini savunur.

**Güney**'in aynı zamanda yapımcılığa da soyunmuş olması, ister istemez filmine bir otosansür uygulamasına neden olmuştur muhakkak. Nitekim önünde daha önceden yaşadığı bir **Hudutların Kanunu** vakası vardır. Orada da anlatmak istediklerinin ancak yarısını ele alabilmiştir. Bu haliyle bile **Seyyit Han**, sansürden iki kere geri çevrilmiş, tamamlandıktan neredeyse iki yıl sonra gösterime çıkabilmiştir.

**Kutlar** filmin bunca özenli oyunculuga, mizansene ve muhteşem çerçevelemelere rağmen bir **Nazım Hikmet**'in **Ferhat ile Şirin**'indeki gibi 'çağdaş mitos' katına ulaşmadığı eleştirisinde haklıdır. Yine de yönetmenin edebiyatçı yönüyle de desteklenen ayrıntıcılığı, filmi zenginleştirmiştir.

Filmin bizim de (çok da kıyamayarak) eleştirdiğimiz vur-kır yönünü eleştirirken, kantarın topuzunu biraz kaçırmış **Kutlar**: "Böylece, bir filmin, dolayısıyla yönetmeninin değeri öldürdüğü figüran sayısına bağlı olarak yükselir. Yeşilçam'da iyi bir 'mevki' edinmiş yönetmenler, vur-kır filmlerinde yeteri kadar ölü

çıkabilirler. Ama bunlar arasında da en 'müstesna' yeri ölü sayısı fazla olmamakla birlikte daha sadist öldürme usulleri bulan 'büyük yönetmenler' tutar, örneğin Metin Erksan, büyük bir sanatçı olduğu için az fakat 'öz' öldürür. Frenklerin tavuk öldürme usulleriyle ya da veremli kızı süründürerek."

**Güney**'in bu denli sade bir konu ile ilgiyi ayakta tutabilmesini öyküdeki karakterlere ve çekim yerlerine bağlamış **Kutlar**. Ancak, haklı olduğu kadar, atladığı yanlar da var. **Seyyit Han**'a kadar kendi seyircisini çoktan yaratmış bir sanatçı **Güney**. Onların ne istediklerini çok iyi biliyor ve sanat filmi yaparken dahi bu gerekleri göz önünde bulunduruyor. **Arkadaş** (1974) gibi en alakasız filmde dahi silahın görünmesi bundan. Usta yine de haklıdır; kullanılan üç mekan, adeta başrole eşlik eden karakter oyuncularını, hatta ikinci rollerdir:

Seyyit Han'ı ve isimsiz Anadolu köylüsünü karşılayan DÜZLÜK (uçsuz bucaksız bir su birikintisi, ya da ova, ya da bozkır), Hidayet'i yani Seyyit Han'ın geçmişini ve yakın ilişkilerini karşılayan TÜRBE. (Koyun dışında, ince ve beyaz ağaç dalları arasına güz ışıkları içinde parlayan güzel bir yapı) ve Haydar Bey'i karşılayan, yani Seyyit'in mutluluğuna engel yoz toplumsal güçleri karşılayan KÖY. (Üst üste evleri, korku verici ıssızlığı, gene korku verici kalabalığı ile filmin müzikal yapısında "bas" sesleri meydana getiren herhangi bir köy).

Görüntü yönetmeni **Gani Turanlı**'ya müthiş olanaklar sağlayan bu üç mekan, "...entrikaya başvurulmaksızın seyirciyi diri tutmakta, ilgisini duygusal ya da estetik bir yolla sürdürmesini sağlamaktadır."

Bu filmdeki çekimler esnasında **Yılmaz Güney-Gani Turanlı** arasında oluşan anlayış birliği, ikilinin **Güney**'in daha sonraki pek çok başyapıtında birlikte çalışmalarına yol açacaktır. Bu işbirliğinin, **Kutlar**'ın dediği gibi, bu filme katkısı büyüktür. Önceden uzun uzun üzerinde çalışıldığı belli olan sahneler, "Çekim uzaklıkları ile anlatılan kişilerin iç dünyaları arasındaki ilkel ya da incelikli ilişkiler" mükemmel yansıtılmaktadır.

Dramatik yapıyı ele aldığı anda, öykünün tarz edindiği halk hikayelerinin entrikasız, düz yapısını aynen kullandığını belirtir **Kutlar**. "Hatta dramatik yapıyı bir müzik yapısı olarak düşündüğümüzde konunun kıtalar biçiminde yürütüldüğünü, her bölümün aynı türden bir nakarat'la bağlandığını sezebiliriz." Bu hikaye anlatısını grafiğe döker ve zayıf bulduğu bölgelerin nasıl kuvvetlendirilebileceğine dair önermelerde bulunur. Özellikle ele aldığı sahne, yine baştaki bar sahnesi gibi vur-kırlardır. Evet, yönetmenin ana karakterin

mazlum yanının altını özellikle çizerken daha açılışa böyle bir güç gösterisine yer vermesi anlamsız kaçmıştı belki. Ama yukarıda da dediğim gibi, **Güney** seyircisini gözetmek durumundadır.



Yazar düğün bölümünün ve sondaki intikam ve ölüm sahnesinin de uzun tutulduğunu ve filmi zedelediğini düşünüyor. Bununla beraber, o zamana kadarki köy filmlerimizde bulunmayacak derecede, özellikle köy düğünü sahnelerinde, belgesel bir anlatım yakalanmasını başarılı buluyor. Gerçekten de “Tıraş sahnesi, sancaklı yürüyüş (sansür bu sahneyi reddetmiş), okunan divan ve İlahiler” gibi sahnelerle kendinizi o düğünün ortasında hissediyorsunuz. Özellikle eleştirdiği uzun silahlı vuruşmalar, yönetmenin western düşkünlüğünden ileri gelen, ama onun da imzası olmuş bir alışkanlık aslında. Bu tür sonları *Acı* (1971), *Ağıt* (1971), *Vurguncular* (1971) gibi pek çok klasiginde kullanmıştır.

Filmlerimizde şematiklikten kurtulup bir karakter haline gelemeyen kahramanlar konusunun o dönem için geçerliliğini kabul etmemek mümkün değil. **Kutlar Seyyit Han**'ın bu tuzaktan kurtulabildiğini, karakterlerine boyut kazandırabildiğini belirtiyor. “**Seyyit Han**, karakterleri olan bir film. Başta Seyyit olmak üzere Keje, Haydar, Hidayet ve Mürşit karakterlerini tanıyabildiğimiz, ilişkilerini basit şemaların ötesinde izleyebildiğimiz kişilerdir. Canlıdırlar ve filmdeki varlıkları şematik (karton) değil, ‘organiktir.’” Hakikaten filmdeki karakterler net çizgilerle verilmiştir. Öykünün kendi içinde bir tutarsızlık oluşturmamaktadırlar. Bu durum, bizim o dönem filmlerimizde sıkça rastlanan bir durum olmayışından dolayı da değerlidir. **Kutlar** bu anlamda karakterleri de uzun uzun ele alıyor ve filmin bu yönünü övüyor. **Güney**'in ayrıntılar konusundaki duyarlılığı bu ve bundan sonraki filmlerinin hepsinde belirgindir. Örneğin çiçek, **Güney**'in sıklıkla başvurduğu bir simgedir.

Öte yandan, **Kutlar**'ın ilişkileri ele alırken irdelediği gibi, ne kadar karakterleşmeyi başarsalar da, filmin diğer kahramanları, öyküde Seyyit Han kadar derinlemesine verilmemiş, daha az özellikle verilmişlerdir:

Birer motiften ileri gitmemektedir bu ilişkiler. Yani bir parça şematiktir, özelleştirilememiş, konunun bir fonksiyonu olarak kalmıştır. Keje'nin Seyyit'e olan ilgisinin tek somut belirtisi geldiğini duyunca hemen ona gitmek isteğiştir. Mürşit (tam bir kardeş karakter olduğu halde) verdiği sözü tutamamanın ötesinde adeta ilgisizdir Seyyit'e karşı. Haydar ise tuzak sahnesindeki konuşmanın (ki oldukça yanlış, tutarsız bir konuşmadır bu. Beyleri öven bir konuşma) dışında Seyyit'le olan ilişkisini tam belli etmemektedir.

Filmin konuşmalarını genel olarak över **Kutlar**. Neticede bir yazarın elinden çıkmışlardır. Argo olmaması ve konuşmaların fonksiyonelliği, filmin artılarından. **Güney**'in böyle bir yapısı da vardır. Özellikle kendi çektiği filmlerde canlandırdığı roller fazla konuşmazlar. Suskun, mimiğe dayalı bir oyunculuktur onunki. Bu oyunculuk, onun tümüyle sessiz oynadığı, Anadolu'da kapılar kıldığı söylenen, 1964 yapımı **Tunç Başaran** filmi **On Korkusuz Adam**'daki rolünden başlayarak oyuncululuğuna yerleşmiş bir olgu, bir tercihtir.



Müzik kullanımı konusundaki eleştirisinde de sonuna kadar haklıdır **Kutlar**. Baştaki senfonik müzik ve benzerleriyle yetinilebilirdi filmde. Oysa hem o, hem yerel türküler üst üste bindirilince seyirciyi de yormakta, filmin soundtrack'ini "yamalı bir bohça"ya döndürmektedir. Stüdyolarımızın kullandığı ilkel teknikler filmin ses kuşağına ve görüntülerine etki etmiştir elbette, **Kutlar**'ın dediği gibi.

Şöyle bitiriyor **Kutlar**:

**Seyyit Han** yarattığı mitosu çağdaş toplumsal sorunlara götürememekle birlikte yeni bir sinema sanatçısının ilginç, sevindirici denemesidir. Kusurları düzeltilemeyecek şeyler değildir. Güney'in mükemmelleştirmesini dilediğimiz sanatı için pırıltılı ipuçları getirmektedir. Üstelik Güney sanatçı kişiliğinden gelen bir güvenle eleştiriyi kendi yararına kullanabilecek, eleştirmeyi sövgü saymayacak, meslektaşlarından çoğunun kolayca düşüverdikleri kişisel komplekslerin batağına saplanmayacak kadar yetenekli, önyargısız ve alçak gönüllü bir sinemacıdır. Onu, geleceğin bağımsız ve dürüst yönetmenlerinden biri olarak görmek -Yeşilçam'ın amansız yasaları düşünülürse- belki aşırı bir iyimserlik sayılabilir ama, ben buna inanıyorum.

**Seyyit Han, Güney**'in toplumsal gerçekçi özellikler taşıyan ilk filmlerinden biri sayılmaktadır. Yine de film, avantür sahneleriyle yönetmenin oyunculuktan gelen, seyircisini okşayan alışkanlıklarını da barındırmaktadır. Bu denli karamsar, ama aynı zamanda şiirsel bir dil oluşturma başarısını gösteren çok az film izlediğimi söylemeliyim. Yenilikçi, cesur bir filmidir ve westerni ustaca yerlileştirmeyi başarmıştır. İçerikçe ve teknik olarak da Yeşilçam kalıplarını zorlamıştır. Seyirciyi gösterim sürecine katan, aktif bir seyirci talep eden yapısıyla, Üçüncü Sinema'nın da net bir örneğidir. Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi 3. film, en iyi görüntü (**Gani Turanlı**), en iyi müzik (**Nedim Otyam**) ve en iyi erkek oyuncu (**Yılmaz Güney**) ödülleri almıştır. Filmin **Güney Film** etiketli VCD ve DVD'si eksik kopyadır. Tam kopyaya internette ulaşılabilir.

**Onat Kutlar**'a gelince... 25 Ocak 1936'da Alanya'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini, babasının mesleği gereği gittikleri Gaziantep'te tamamladı. Gaziantep Lisesi'nin İlke adlı dergisinde ilk öyküleri yayınlandı. İstanbul'da önce mimarlık, ardından hukuk okurken, ikisini de yarım bıraktı ve 1961'de felsefe okumak üzere Paris'e gitti. Döndüğünde, Doğan Kardeş dergisinde çalıştı. İstanbul Hukuk'tan **Erdal Öz, Hilmi Yavuz, Doğan Hızlan** gibi arkadaşları vardı. Onlarla da dergi çıkardı. 1959'da yayınlanan *İshak* adlı öykü kitabıyla Türk Dil Kurumu Ödülü aldı. 1965'te 1976'ya kadar başkanlığını yapacağı Türk Sinematek Derneği'ni kurdu ve Yeni Sinema dergisini çıkardı. **Yusuf ile Kenan** (Ömer Kavur, 1979), **Hazal** (Ali Özgentürk, 1979) ve **Hakkari'de Bir Mevsim** (Erden Kıral, 1983) filmlerinin senaryolarını yazdı, yurtdışı ve yurtiçi festivallerde birçok ödül kazandı. İstanbul Film Festivali Düzenleme Kurulu'nda ve İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı İcra Kurulu'nda görev yaptı. 1978'de Kültür Bakanlığı Sinema Yapım ve Gösterim Merkezi'nin kuruluş çalışmaları içinde yer aldı. Meydan, Yeni Sinema, Milliyet

Sanat, Papirüs, Gösteri gibi dergilerde çıkan sinema yazılarını Sinema Bir Şenliktir kitabında bir araya getirdi. Cumhuriyet gazetesindeki yazıları ölümünden sonra *Gündemdeki Konu* (1995) ve *Gündemdeki Sanatçı* (1995) adlarıyla kitaplaştırıldı. 30 Aralık 1994'te The Marmara Otel'in pastane katına yapılan bombalı saldırı sonucunda ağır yaralandı. Ardından 11 Ocak 1995'te kurtarılamayarak vefat etti. Bu vesileyle bu kıymetli meslektaşımızı da saygıyla anıyoruz.



# SAVAŞA ÖTEKİNİN GÖZÜNDEN BAKMAK – VIETNAM YAPIMI VIETNAM-AMERİKAN SAVAŞI FİMLERİ ÜZERİNE <sup>1</sup>

Prof. Dr. Ulaş Başar Gezgin <sup>2</sup>

## Özet

Bu çalışmada, az bilinen bir konuya, Vietnam-Amerikan Savaşı konulu Vietnam yapımı filmlere odaklanıyoruz. Bunun için öncelikle yaygın ve yanlış olan ilgili terminolojiye dikkat çekiyoruz. Daha sonra Amerikan yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı filmlerinde Vietnamlıların hangi biçimlerde temsil edildiği sorusuna yanıt arıyoruz. Bu yanıt arayışı, bize bu filmleri sınıflandırmak için bir çerçeve veriyor. Bundan hareketle, asıl konumuz olan Vietnam yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı filmlerine geçiyoruz ve bunları da sınıflandırıyoruz. Bu sınıflandırma, Ek 1’de verdiğimiz 21 filmlik döküm yardımıyla oluyor. Ayrıca ana metni desteklemek üzere, Ek 3’te Türkçe’de Vietnam hakkında yayınlanmış kitaplar ve haklarında yazılanların bir dökümü veriliyor. Çalışma, 21 Vietnam yapımı filmi tanıtmasıyla, İngilizce’de de Vietnamca’da da hissedilen bir boşluğu doldurarak bir ilk çalışma olma özelliği taşıyor.

**Anahtar Sözcükler:** Vietnam Savaşı, Vietnam-Amerikan Savaşı, Amerikan yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı filmleri, Vietnam yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı filmleri, film anlatıları ve filmlerde temsiller

---

<sup>1</sup> Bu metin yazarın hazırlamakta olduğu aynı adlı kitap çalışmasının ilk bölümüdür. Kitabın gerisi, çeşitli Vietnam yapımı filmlerin çözümlenmesinden oluşmaktadır.

<sup>2</sup> [ulasbasar@gmail.com](mailto:ulasbasar@gmail.com)

## Giriş

Vietnam-Amerikan Savaşı'na ilişkin Amerikan yapımı filmleri çoğumuz bilir; fakat dünyada Vietnam yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı filmleri pek bilinmiyor. Bu filmlerle ilgili derli toplu bir kaynak ne Vietnamca'da ne İngilizce'de ne de başka bir dilde bulunabiliyor. Tek tük filmlerin değerlendirildiği çalışmalar bulunsa da, tür özelliklerini inceleyen, anlatıları çözümleyen, Amerikan yapımı filmlerle karşılaştırma yapan bir çalışma bulunmuyor. Okumakta olduğunuz metin, bu açıdan, ilk çalışma olma özelliğini taşıyor.

Vietnam kültür ve toplumuna ilişkin olarak kaleme aldığımız ve yayına hazırlanmakta olan 'Vietnam'da Küreselleşme Deneyimi – Gelenek, Yenilik ve Gelecek' başlıklı çalışmamızın ekinde 20 Vietnam yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı filmini kısa kısa tanıtıp Youtube bağlantılarını vermiştik. Bu listeye, genişletilmiş sürümüyle, bu metnin sonunda da, başvuru kaynağı niteliği taşıdığı için yer veriyoruz. Bu film dökümü, ana metindeki sınıflandırma ve tartışmaları destekleyeceği için olmazsa olmazdır.

Bu filmlerin açıklanmasına girişmeden önce, terminolojide anlaşmamız gerekiyor: Vietnamlılar, bu savaşa 'Vietnam Savaşı' demezler. Savaş, ancak uzaklardan gelen kötülerin gözünden 'Vietnam Savaşı' olarak adlandırılabilir. Vietnamlılar bunun yerine 'Amerikan Savaşı' derler. 'Yedi düvel'e karşı savaşıldığı düşünülerek 'Vietnam Direnme Savaşı' ya da 'Vietnam Direniş Savaşı' da derler. Daha uzun bir ifade, 'Amerikan Saldırganlığına Karşı Vietnam Direnme Savaşı' biçimindedir. Ancak, son dönem, Vietnamlı genç kuşak, İngilizce'nin ve küreselleşmenin etkisiyle 'Vietnam Savaşı' ifadesini de kullanmaya başlamıştır ki, bu ifade, ideolojik ve taraflı bir ifadedir. Biz bunun yerine, 'Vietnam-Amerikan Savaşı' ifadesini tercih ediyoruz. Aynı biçimde, 'Vietnam sendromu' gibi ifadeler ideolojiktir; savaşın asıl mağduru olan Vietnam halkının yaşadığı psikolojik rahatsızlıkları yok sayar.<sup>3</sup> 'Yeni' sömürgeciliğin yaşattığı mağduriyetlere de o zaman 'Amerikan sendromu' dememiz gerekir. Öte yandan, bugün en gelişmiş bombalarını en yoksul ülkeler üzerinde deneyenler, İHA'larla nice sivil ölüme yol açanlar yalnızca Amerikalılar değildir. Bu nedenle, belki o sendroma, 'sömürge sendromu' diyebiliriz.

---

<sup>3</sup> İlgili alandaki çok az sayıdaki çalışmadan biri olan **Singhal** (2018) tam da bu rahatsızlıkları konu edinir.



## Amerikan Yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı (VAS) Filmlerinde Vietnamlı Temsilleri

Amerikan denizcilerinin Danang'a ayak bastığı 1965'ten savaşın son bulduğu 1975 arasındaki 10 yıllık zaman diliminde çekilmiş yaklaşık 100 Amerikan yapımı VAS filmi bulunuyor; savaştan sonra ise 300'ü aşkın film çekiliyor (Kleinen, 2003).<sup>4</sup> ABD, kaybettiği savaşın bir tür muhasebesini yapıyor da diyebiliriz. Muhasebenin ötesinde, bu filmlerin, kamusal diplomasi'nin güçlü bir ayağı olarak ABD'nin o zamanlar dünyada bozulan imgesini düzeltmek için dolaşıma sokulduğunu da söyleyebiliriz. ABD, bu filmler aracılığıyla, kendi kamuoyunu ve uluslararası kamuoyunu, üstelik de yenildiği bir savaşta, aslında kötü taraf olmadığına ve kötülük yaptıysa da karşı tarafın kötülükleri yanında kendi kötülüklerinin devede kulak kaldığına ikna etmeye çalışıyor gibidir. Belgesel tadında nesnel bir savaş anlatısı bu filmlerde asla görülmez.

Aslında Amerikan yapımı VAS filmleri, asla bitmez; yeni filmlerde sürer. Amerikan film endüstrisi, Vietnam'ı kendi açısından anlatılamaya asla doymaz. Bunun nedeni şudur: Amerikalı VAS gazileri<sup>5</sup>, savaş bittikten sonra bile, travmaları ve sivil yaşama dönme çabalarındaki başarısızlıklarla Amerikan film endüstrisinin az ya da çok ama yeniden ve yeniden konusu olur. İlk akla gelen **Rambo**'dur; fakat konuyla tümenden ilgisiz filmlerde bile, her zaman, bir Amerikalı VAS gazisi kişiliğinin bulunması olasıdır. Amerikan film endüstrisine bakılırsa, Vietnam-Amerikan Savaşı, "yenilen pehlivan güreşe doymaz" misali, henüz bitmemiştir. **Noreen** (2004), sözgelimi 2. Paylaşım Savaşı'nın Amerikalı gazilerine ilişkin bu tür yapımlar olmayışına dikkat çeker. 2. Paylaşım Savaşı, kamuoyunca olağan bir olay gibi algılanmış, gaziler de sessiz sedasız memleketlerine dönüp toplumla kaynaşmıştır. Fakat VAS'ta bu, böyle olmamıştır. Bu açıdan, 2. Paylaşım Savaşı, doymuş, büyük

---

<sup>4</sup> **Kleinen**'in sözünü ettiği bir başka kaynakta, 'Vietnam Savaşı' filmleri kronolojisi 1939'a dek geriye çekilir; kısa filmleri de içermek üzere, yalnızca Amerikan yapımı olan değil, Vietnam, Fransız, Belçika, Avustralya, Hong Kong, Güney Afrika, Britanya vb. yapımı 'Vietnam Savaşı' filmleri de dikkate alınarak, 1992'ye dek bu türde 600 film olduğu belirtilir (Kleinen, 2003). Japonya yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı filmleri için bkz. Lichten, 2013.

<sup>5</sup> Bu ifade dilsel sömürgecilik bir kez daha ortaya çıkar: 'Vietnam Savaşı gazileri' denildiğinde Amerikalı askerler akla gelir; oysa asıl kaybı Vietnam tarafı yaşamıştır. Savaşta 58 bin Amerikan askerine karşılık 3 milyon Vietnamlı can vermiş olsa da, dilsel sömürgecilik 'düşman' tarafa gaziliği çok görür. Bu nedenle, burada 'Amerikalı VAS gazileri' ve 'Vietnamlı VAS gazileri' gibi ifadeleri yeğliyoruz.

oranda ölü bir konu iken; VAS anlatıları, gaziler ve onların toplumla ilişkilen(eme)me biçimleri dolayısıyla bir türlü bitmek bilmez.<sup>6</sup> Bu anlatılar, bir açıdan, askerlik anılarının klasikliğini, bir yandan da avcı öykülerinin coşkunu taşırlar...

Amerikalı Vietnam gazilerini konu alan filmler, savaş filmlerinin tersine, tür olarak özgürdür. Onlardan dram da çıkar, vurdulu kırdılı filmler de, korku ve gerilim de... Bu filmlerde kişinin Vietnam dolayısıyla başkalaşmış niteliği ya birkaç cümleyle verilir ya da Vietnam günlerine yönelik geriye dönüşlerle... Seri katillerin Vietnam gazisi olduğu filmler bulunmaktadır (Hall, 2018). Öte yandan, Amerikan VAS filmleri arttıkça, diğer türler üzerinden yeni denemeler yapıldığını görürüz: Örneğin, VAS ve aşk, VAS ve yasak aşk, VAS konulu gerilim ve korku filmleri vb (Hall, 2018).

Bunun dışında, savaşın temsil düzeyinde bitmemesinin bir başka nedeni, savaşta kayıp olan askerler (MIA'lar [*missing in action*]) konusudur (Kleinen, 2003). Bu film alt-türüne 'Nam'a Dönüş' filmleri adı veriliyor (Rehm, 2015). Bu filmlerle, Amerikan kamuoyunun yenilginin yıkımını ve utancını atmaya çalıştığı söylenebilir. Bu klasik anlatılarda, Amerikalı kayıp askerler, Vietnam'da gizli toplama kamplarında tutulmakta, türlü işkenceler görmekte ve birgün kurtarılmayı beklemektedirler. Vietnamlıların bu askerlere yaptıkları iddia edilen kötülükler, yeni bir Amerikan müdahalesini meşrulaştırmak için dayanak yapılır ve bir kez daha, uygar, iyi niyetli, insancıl tarafın ABD olduğu iletisi verilir. Kötülük yapıyorsa da, karşıdakinin kötülüğüne kötülükle karşılık veriliyordur. Yoksa bu anlatılarda, Amerikan askerleri, özünde uygar insanlardır. Bu filmlerin en ünlüsü, **Rambo II**'dir. Rambo'nun Vietnam'da gizlice tutulduğu ileri sürülen kayıp Amerikan askerlerini bulma (aslında yalnızca yerlerini bulma, fakat sonra görev sırasında fikir değiştirir ve onları kurtarmaya karar verir) görevinde, eşlikçisi, komünist hükümete karşı savaşan bir Vietnamlı kadın 'özgürlük savaşçısı' (Co Bao) olacaktır.<sup>7</sup>

Fakat **Bill Clinton** gibi 68 kuşağı savaş karşıtlarının ve **John McCann** gibi barış yanlısı gazilerin öncülüğünde, savaşın son bulmasının 20. yılı olan 1995'te Vietnam-ABD ilişkilerinin normalleşmesi ve karşılıklı büyükelçiliklerin açılması sonucunda bu izlek (esir tutulan kayıp Amerikan askerlerini bulmak için

---

<sup>6</sup> Bu satırlar yazılırken bile, Amerikan gazeteleri bir Amerikalı VAS gazisini anıyor. Başlık şöyle: '7 Memurun Vurulmasının Zanlısı Bir Vietnam Savaşı Gazisi' (Los Angeles Times, 2018).

<sup>7</sup> Elbette, bir söylem klasiği olarak, Amerika tarafında savaşa 'özgürlük savaşçısı', karşı tarafta savaşa 'terörist' denir.

Vietnam'a dönüş izleği) geriledi; çünkü kayıplar konusunda işbirliğinin önünde bir engel kalmamıştı. Böylelikle, kayıp askerleri arayan Rambo benzeri kişiliklere ilişkin anlatılar, Vietnam yerine başka coğrafyalarda çekilmeye başladı. Vietnam, kapıların karşılıklı olarak açılmasıyla, gizemli bir düşman ülke olmaktan çıktı.

Vietnam'da konuk profesör olarak çalışmalar yapmış Avrupalı bir araştırmacı olan **J. Kleinen**'a göre (2003), Amerikan yapımı VAS filmleri, savaş karşıtı filmler de dahil olmak üzere büyük oranda ırkçı ve batıyanlıcıdır.<sup>8</sup> Vietnamlı savaşçılar da Vietnam halkı da çoğunlukla kötülükle ilişkilendirilir. Bu temsillerde Vietnamlılar kurnaz, vahşi, sadist vb.'dir. Savaş sırasında çekilen filmlerde Vietnamlılar büyük güçlerin satrancında piyonlardır, ama bu durumun farkında olmayacak kadar da düşük zekalıdır. Kandırılmışlardır. Ülkelerinin bağımsızlığı ve kurtuluşu için mücadele ettiklerini falan sanırlar. Savaş, hala Vietnamlıların savaşı değildir; Batı ve dünyanın geriye kalanı arasındaki savaşın bir parçasıdır. Böylelikle, bu tür anlatılarda, Vietnamlılara faillik ve öznellik bile bahşedilmez... Savaş, bu anlatılara göre, Vietnamlılar sayesinde kaybedilmemiştir; onun yerine, yenilgiden Amerikalıların taktik ve stratejik hataları sorumludur. Askeri müdahalenin gerekçesi haklıdır; ama Amerikan siyasetçileri, ordunun elini kolunu bağlamıştır. Savaş, Amerikan halkının hükümete olan güvenini temelden zedelemiştir (bkz. Ossou, 2010).<sup>9</sup> Amerika, doğru düzgün siyasetçileri olsaydı savaşı kesin kazanırdı. Kimi filmlerdeki temsiller bu yöndedir (Kleinen, 2003). *Rambo II*'de de Rambo'nun kayıp askerleri bulmasını Amerikan bürokratları istemez. Bürokratlar adeta 'düşman'la işbirliği içindedir (Rehm, 2015). Başka bir kendini aklayan açıklama türü, "Biz iyiydik, etik kurallara uygun hareket ettik; ama karşıdaki düşman öyle davranmadığı için savaşı kaybettik. Uygur olmamızın bedeli bu yenilgi oldu." biçiminde (Nguyen, 2009).<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Oryantalizmi yaygın çevirinin tersine, doğuculuk olarak değil batıyanlıcılık olarak çeviriyoruz, çünkü oryantalizm, Doğu'ya bakış değil, Doğu'ya Batı açısından bakış hatta Doğu'yu Batı açısından kurgulama biçimindedir. Oryantalizmde neye bakıldığı değil, nereden bakıldığı daha önemlidir. Böylelikle, Doğu'da var olmayan kimi özellikler varmış gibi gösterilir. Bkz. Gezin, 2017a, 2017b.

<sup>9</sup> VAS sırasında ve sonrasında Amerikan sağ, Amerikan hükümetini, savaş etkinliğini yeterince desteklemediği için eleştirirken, Amerikan solu, hükümeti, savaşla ilgili yalanları dolayısıyla eleştiriyor. İki yol da, ilginç bir biçimde, hükümete yönelik güven kaybına çıkıyor.

<sup>10</sup> Geçerken, film müziklerine de dikkat çekelim: *Apocalypse Now* filminde Amerikan helikopterleri Vietnamlılara bomba yağdırırken, araçlarda **Wagner** çalmaktadır. Bu da akla Nazileri getirir. En karmaşık sanat ürünlerini üreten ya da bunları üretenlerin takipçisi olan Naziler gibidir Amerikan askerleri. Uygardılar, en ileri sanat ve teknikle donanmışlardır, ancak kendi sandıklarının tersine etikten nasiplerini almamışlardır.

Vietnamlılara yönelik bu ırkçı ve batıyanlıcı temsiller, Amerikancı Vietnamlıları da es geçmez. Amerikan yapımı VAS'larda Güney Vietnam askerleri ve ileri gelenleri hep olumsuz özelliklere sahiptir. Filmlere bakılırsa, öldürülen Kuzey Vietnamlıları soyarlar, eğitimsizdirler, rüşvete açıktırlar (Kleinen, 2003). Diğer bir deyişle, Amerikan temsillerinde iyi bir Vietnamlı olmak için Amerikancı olmak bile yetmez. Hatta kimi filmler öyle bir anlatı omurgasına yaslanır ki sanki savaş Amerikalı askerler yüzünden ve tarafından değil, Amerikancı Güney Vietnam askerleri yüzünden ve tarafından kaybedilmiştir. **Kleinen** (2003), nesnel bir açıdan bu askerlerin bu kadar olumsuz gösterilmesine itiraz eder ve neden böyle bir imgeye sahip olduklarını açıklar.

Amerikan yapımı VAS filmlerinden kimi açıkça propaganda amaçlıdır. Filmi çekenler de bunu genelde açıkça belirtirler. Bunun en bilinen örneği, **John Wayne**'in *Yeşil Bereliler* (Green Berets, 1968) adlı filmidir (Óskarsson, 2010). *Platoon* filmi ise savaşa bizzat katılmış olan **Oliver Stone**'un elinde gerçekçi bir yapıt olarak değerlendirilir (Óskarsson, 2010). *Apocalypse Now*'da mitolojik ve gerçeküstücü bir hava vardır; bu hava, kimi zaman savaş karşıtı, kimi zamansa savaş yanlısı yorumlara açıktır. Film sanki iki görüşü birden vermeye çalışıyor gibidir (Óskarsson, 2010). Öte yandan bu filmin anlatısının Afrika'dan kes / yapıştır yapılması, bizce hem yüzeysel olduğunu hem de Vietnam'ı herhangi bir dekor olarak kullandığını gösterir. Sıradan bir albayı bulup öldürme görevi, VAS'ın ince ayrıntılarını vermekten uzak. *Apocalypse Now* ile bir Vietnam yapımı VAS filmini karşılaştıran Vietnamlı bir araştırmacı olan **Nguyet Nguyen**, *Apocalypse Now* filmini ırkçı ve sömürgeci olarak değerlendirirken, ele aldığı Vietnam yapımı filmdeki<sup>11</sup> düşman temsilinin daha dengeli olduğunu ileri sürer (Nguyen, 2009). **Nguyen**'e göre, bu filmde, Amerikalıların köpeği bile Vietnamlılardan daha değerli olarak gösterilmiştir. Filmde Vietnamlılar karınca gibi; yüzleri, sesleri, adları ve kişilikleri yok. Bu ve benzeri gerekçelerle, **Nguyen** de filmi yüzeysel bulmaktadır. Film, ona göre, Vietnam kültürünü yeterince incelemeyen kalıp yargılara dayalı olarak çekilmiştir. Öte yandan, filmin senaryosunun Amerikan hükümetince ve ordusunca onaylanmadığı ve bu nedenle bu iki kaynaktan bütçe alamadığı biliniyor. Dolayısıyla, *Apocalypse Now* resmi bir söylemin temsilcisi de değildir. Bu iki kurum, Amerikan askerlerinin sivillere yönelik katliamlar yaptığını gösteren,

---

<sup>11</sup> *Cánh Đồng Hoàng* (The Abandoned Field: Free Fire Zone; diğer adıyla the Wild Rice Field) (1979). Bkz. Ek 1.

hemen tüm önde gelen kişiliklerin ruh hallerinin normal dışı görüldüğü bir filmi elbette desteklemeyeceklerdi (Nguyen, 2009). İşte “hem savaş yanlısı hem savaş karşıtı yorumlara açık olmak” dediğimiz durum, tam da budur.

Bunun dışında, anılan üç filmde de aşağıda göreceğimiz sorunlar söz konusudur. Öte yandan, **Kolcún** (2010)’un ve **Pike** (2008)’in tezini de burada analım: Bu iki araştırmacıya göre, Vietnam’la ilgili filmlerde yapım tarihi günümüze yaklaştıkça daha az ırkçı ‘düşman’ temsilleri görülüyor. Özellikle belgesellerde, ‘düşman’ın iç dünyası ve savaşma becerisi gibi daha önceki insanlık dışı temsillerde görülmeyen öğeler işlenmeye başlıyor.<sup>12</sup> Belki bu düz regresyona her filmin uyduğunu söyleyemeyiz, ama bu yönde genel bir eğilim olduğunu söyleyebiliriz ve hatta bunun Vietnam’ın dışarıya açılmasıyla ilişkili olduğunu ileri sürebiliriz (Pike, 2008). Bugün Vietnam’da yabancı yönetmenler, savaş filmleri değil siyaset üstü filmler çekiyorlar (örneğin, **Kong: Kafatası Adası**, 2017). Yine de, **Pike**’ın da dikkat çektiği gibi, Hollywood’un Vietnam temsilleri, tümüyle arzulanan nitelikte değil; bu temsiller hala güncellenmeyi ve geliştirilmeyi bekliyor. **Nguyen** (2009), benzer bir biçimde, Amerikan yapımı VAS filmlerinin tarihsel olarak kahramanca savaş ya da kahramanlık destanlarından savaşın korkunçluğuna geçiş yaptığını ileri sürüyor. Bu iki eğilim (daha az ırkçı temsiller ve savaşın korkunçluğu izleği) birbirleriyle örtüşüyor. Bunun dışında, savaşın Amerikan askerleri için anlamlı geldiği filmlerden, anlamsız geldiği filmlere de geçiş yapıldığını belki söyleyebiliriz.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Ancak yine de bkz. **John Pilger**, “The Killing of History” ([link](#)). Bu yazı, Ulaş Başar Gezgin’in çevirisiyle, iki bölüm halinde evrensel.net’te yayınlanmıştı ([link](#) ve [link](#)).

<sup>13</sup> Oysa Vietnamlı savaşçılar için, savaş anlamlıdır, çokça anlama yüküdür. Bunun neden böyle olduğu da bellidir: Bütün Vietnamlı direnişçiler, ülkelerinin bağımsızlığı, özgürlüğü ve kurtuluşu için savaşıyor. Amerikan askerleri ise, Vietnam’da şok üstüne şok yaşarlar; çünkü kendilerine Vietnamlıları kötülerden (kızılardan) kurtartmak için savaşıyorlar söylenmiştir; oysa Vietnam halkı onları sevmemektedir. Çoğu, ‘emperyalist’ sözcüğünün anlamını Vietnam’da, kendilerine ‘emperyalist’ dendiğinde öğrenecektir (Nguyen, 2009). Öte yandan, bu savaşın anlamlılığı / anlamsızlığı konusu, aklı **Albert Camus**’yü getiriyor. Cezayir’in bağımsızlığı yanlısı olan **Sartre**’in tersine, bir Cezayir Fransızı olan **Camus** bağımsızlığa karşı çıkıyordu. Cezayir’de geçen romanlarında, örneğin, **Yabancı**’da Fransız, beyaz başkışı, hayatın anlamsızlığından dem vurur ve bu anlamsızlığın yalnız kendi hayatı için değil herkesin hayatı için de geçerli olduğunu düşünür. Oysa anlatılarında konu edindiği ve kötü gösterdiği Cezayirli o sırada kurtuluş savaşı vermektedirler; ölmek için de yaşamak için de nedenleri vardır. Bu açıdan, hayatları anlamlıdır. Bu karşıtlık, Vietnam bağlamında da değerlendirilebilir.

## Amerikan Yapımı VAS Filmlerinin Sınıflandırılması

Şimdi bu uzun girişte verilen arka plan bilgilerinden sonra, Amerikan yapımı VAS filmlerini sınıflandırıyoruz:

**Manici Filmler:** Amerikan yapımı VAS filmlerinde genellikle şu tür izlek ve anlatılara rastlıyoruz: Kahraman Amerikan askerleri, memleketlerinden çok uzakta nice zorluğa katlanırlar. Ne için? Amerikan yaşamının temeli olan özgürlüğü korumak için! Komünizmle mücadeleyi vatani bir görev sayarlar. Dolayısıyla, bu filmlere göre, asıl konu, Vietnam'ın bağımsızlık ya da kurtuluş savaşı değildir. Kendileri işgalci ya da sömürgeci hiç değildirler; onlar demokrasi ve özgürlüğü temsil etmektedirler. Bu tür filmlerde, anlatının ana omurgası bellidir: Kötülüğü temsil eden Vietnamlılara hadleri bildirilir; Amerika'nın ne kadar büyük bir ülke olduğu gösterilmiş olur. Böylelikle Vietnam temsilieri, etik açmazlarla içkin olan niteliğinden soyulur ve Vietnam, bir vurdulu kırdılı filmin dekorundan öteye geçmez. Bu tür filmlere iyi-kötü ikiliğine dayandıkları için 'Manici (Maniheist) filmler' adını veriyoruz. Bu tür filme en klasik örnek, yukarıda andığımız *Yeşil Bereliler* filmidir. Film, uzak bir ülkeye uygarlık götürmek gibi bir zahmete katlanan seçkin bir Amerikan savaş gücü ile gaddar Vietnamlılar arasında geçer. *Geyik Avcısı* da (1978), ırkçı bir film olarak bu kategoride yer alır. Filmde, Vietnamlılar vahşiler olarak gösterilir. Savaş esirlerini kendi aralarında Rus ruleti oynamaya zorlayacak kadar zalimdirler.

Bu tür filmlerin **Kleinen**'in dikkat çektiği inceltilmiş ya da yumuşatılmış sürümlerinden biri şudur: Amerikan askerleri, Vietnam'da vatanları için dövüşmezler, onun yerine silah arkadaşları sağ salim evlerine dönebilsin diye dövüşürler (2003). Böylelikle, insani görüntüde başka bir manici anlatıyla karşılaşırız, çünkü karşı taraftakilerin de sağ salim evlerine gidebilmeleri asla amaçlanmaz. Ünlü sözü uyarlısak, "En iyi düşman, ölü düşmandır." ve silah arkadaşlarının sağ salim eve dönmesi, düşmanların ne kadarının öldürüldüğüne bağlıdır. Düşmanların da ailelerinin, çocuklarının olduğu vurgulanır ve düşmana duyulmayan saygı öldüğü zaman gösterilir; çünkü amaç centilmence dövüşmektir. Bu anlatıya göre, savaş, ölünesi yüce bir değerdir. Savaşın kendisi böylelikle savaşla meşrulaştırılır. **Kleinen**, bu alt-tür için *We Were Soldiers* (1992) filmini örnek veriyor. Bu filmde Vietnamlı savaşçılar, savaş suçlularıymış gibi gösteriliyorlar (Pötzsch, 2012). Filme göre onlar vahşi hayvanlar gibidirler; centilmence

dövüşmezler. Uygar bir biçimde dövüşmek, bu temsillere göre, Amerikan askerlerine özgüdür. Ayrıca, filmde, Amerikan askerleri, Vietnamlıların Fransızları 'vahşice' yenmesi sonrası, Fransızların intikamını almak üzere sahaya sürülürler.

**Kısasa Kısas (Göze Göz Dişe Diş) Filmleri:** İkinci tür Amerikan yapımı VAS filminde Vietnamlılar yine kötüdür; fakat Amerikan askerleri de kimi zaman kötülük yaparlar ya da onlar da tümüyle kötüdür. Bu tür filmler bir tür itirafname gibidir, ama özürçü yönü göz ardı etmeden... Temel ileti, "Biz kötüyüz; ama kötülükle ancak kötü olarak mücadele edebiliriz." biçimindedir. Bu filmlerde Amerikan işgalini ve tüm diğer kötülükleri meşrulaştırma çabası öne çıkar. Vietnamlılar madem ki Amerikan askerlerini öldürmüşlerdir, cezasını en insanlık dışı biçimde çekeceklerdir. Öyle de olur. Bu tür filmlere kısasa kısas filmleri (diğer bir deyişle göze göz dişe diş filmleri) adını veriyoruz. Kısasa kısas filmlerine bir örnek, *Full Metal Jacket*'tır. Amerikan askerleri bu filmde kötüdürler; ama sorun bakalım neden bu kadar kötüdürler? Çünkü karşı taraf onlardan kötüdür; karşı tarafın yaptıkları yanında Amerikan askerlerinin yaptıkları kötülükler denizde damla gibi küçük görünür... Ya da birkaç çürük yumurtaya, 'münferit olaylara' bağlanır Amerikan kötülüğü... Oysa "istisnalar kaideyi bozmaz". *Platoon* bu türe bir örnek olarak verilebilir.

**İnsancıl Filmler:** Üçüncü tür filmler, savaşın iki tarafına da insani yönden bakar ve bu açıdan, barış sinemacılığına yaklaşır. Bu tür filmlerde, iki tarafta da iyiler ve kötüler olabildiğini görürüz. Dolayısıyla savaş aslında karma bir niteliktedir: Vietnam ile Amerika arasında değil, iki taraftan iyiler ile iki taraftan kötüler arasındadır. *Günaydın Vietnam* buna bir örnektir.<sup>14</sup> Temel ileti şudur: "Düşman da benim gibi insan." İki tarafta da anneler babalar vardır, onların da çocukları vardır vb. Bu tür filmlere 'insancıl filmler' adını veriyoruz. *Doğum Günü 4 Temmuz* engelli gazilerin durumunu konu edinmesiyle insancıl öğeler taşır; ancak karşı tarafın kayıplarını yok sayar. Aynı durum, *Jane Fonda*'lı *Eve Dönüş* (Coming Home, 1978) filmi için de geçerlidir. Amerikalı VAS gazileri üzerinden savaş karşıtlığı anlatılır; ancak ötekiler yoksanır. *Jane Fonda*'nın savaş karşıtı harekete büyük katkıları olsa da ve hatta savaşın daha da uzamasını önlemede bir ünlü olarak payı olduğunu söyleyebiliyor olsak da, çektiği film, Amerikan-merkezli bir VAS anlatısıdır; bu nedenle, tam anlamıyla insancıl bir film olarak anılması

---

<sup>14</sup> Yine de, *Nguyen* (2009), bu filmde Vietnamlıların genellikle düşük zekalı ve beceriksiz insanlar olarak resmedildiğini belirtmektedir.

olanaksızdır. Zaten bu iki filmde hiç beklenmedik ve savaş karşıtı olmayan bir sonuç bile çıkarılabilir: “Düşmanı hafifsemişiz; Vietnam, sandığımızdan güçlü. Zayıf olsa devam eder, savaşı kazanırdık. Ama kazanamıyoruz. Daha fazla kayıp vermeyelim. Çekilelim bari...”

**Ezilenlerin Filmleri:** Dördüncü tür filmler, Vietnam tarafını haklı gösteren filmlerdir – ki bunlara Amerikan sinemasında rastlamıyoruz. Savaş gibi bir konu söz konusu olduğunda, bunun filmi, kaçınılmaz olarak kim haklı üzerinden kurgulanacaktır. Bu tür filmlere ‘ezilenlerin filmleri’ adını veriyoruz. Geriye kalan filmleri de “diğer” kategorisinde değerlendiriyoruz.<sup>15</sup> Aşağıda göreceğimiz Vietnam yapımı filmlerin çoğu bir bütün olarak ezilenlerin filmleri kategorisine girer. Bu filmlerin çoğunda, kişiliklerin Vietnam’ın kazanacağına dair inancı vardır, ancak gerçekliğe ilişkin veriler, bunun tam tersini söyler. Örneğin, bir Amerikan askeri öldürülür ama ona karşılık 50 Vietnamlı ölür. Bu filmler, bir bütün olarak Amerikan zulmünü konu edinirken, bu konuyu Amerikan askerleri açısından değil, ezilenler açısından işler. Amerikan filmlerinde eksik olan tam da budur. En insancıl filmde bile, Amerikan açısından bakılır, ezilenlerin açısından bakılmaz. Bu nedenle, son yıllarda çekilen Amerikan filmlerindeki Vietnam temsillerinin güncellenmesi ve çağdaşlaşması belli sınırlara takılır, tümüyle demokratikleşemez...

### **Vietnam Yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı Filmlerine Bir Bakış ve Sınıflandırma**

Vietnam yapımı VAS filmlerine baktığımızda, manici filmler, insancıl filmler ve ezilenlerin filmleri öne çıkar. Manici filmlerde Vietnamlılar hep iyi, Amerikalılar hep kötüdür. Ancak bu tür filmler Vietnam sinemasında azınlıktadır. Bunun basit bir nedeni vardır: Milyonlarca Vietnamlı, Amerika’ya karşı savaşırken, milyonlarca da Amerika safında kendi kardeşlerine karşı savaşıyordu. Dolayısıyla,

---

<sup>15</sup> Burada anılan filmler dışında, 2017’de Amerikan kamusal kanalı PBS’te *Vietnam Savaşı* adlı bir belgesel dizisi yayınlandı. Bunun daha dengeli bir anlatıya sahip olduğu ileri sürüldü. Bu kanının tersine, muhalif gazeteci ve barış yanlısı savaş muhabiri **John Pilger**’ın bu yapıma yönelik itirazları için bkz. (yukarıda) dipnot 12. Ayrıca, **Haak** (2012), Vietnam-Amerikan Savaşı’nın o dönemde Hollywood’da çekilen 2. Paylaşım Savaşı filmlerini de etkilediğini ileri sürüyor ve tezini çeşitli örneklerle açıklıyor.



yaygın yanlış algının tersine, savaş, Vietnamlılar ile Amerikalı-Vietnamlı karması güçler arasında gerçekleşiyordu. Üstelik Ho Amca'nın hiç bir konuşması manici (biz iyi, onlar kötü) olmamıştır. Amerika ve Avrupa'da Vietnam'ı destekleyen çok sayıda insanın olduğunu biliyor, konuşmalarında onlara ve ailelerine selam gönderiyordu (Gezgin, 2017c). Dolayısıyla, Amerikan yapımı manici bir VAS filminin Amerikancı Vietnamlıları görmezden gelmesi ya da aynı saflarda olmalarına karşın onları da kötü göstermesi gerekir. Bu iki şıkkın (özellikle de ikincisinin) çok kez uygulamaya konduğunu daha önce belirttik. Amerikan manici filmleri bunu yaparken ve böylelikle dünyadaki yaygın yanlış algıya dayanırken, Vietnam filmleri böyle yapmaz. Dolayısıyla, Vietnam yapımı VAS filmlerinin daha çok insani filmler ve ezilenlerin filmleri niteliğinde olduğunu görüyoruz.

Savaş döneminde Vietnam'ın çektiği bazı filmler,<sup>16</sup> Amerikancı Vietnamlıları ikna edip kendi saflarına çekmek ya da en azından savaştan çekilmelerini sağlamak gibi bir amaç da güder. Bu nedenle Vietnam yapımı filmlerde, Amerikancı Vietnam askerlerinin iç dünyalarının ve içsel çelişkilerinin sıklıkla ele alındığını görürüz. Karşı taraftakiler de Vietnamlı'dır; Amerika'yı arkalarına alarak kendi kardeşlerine vurmaktadırlar. İşin daha da kötüsü, Amerika, bu Amerikancı Vietnamlılara doğru düzgün muamele etmemekte, öldüklerinde ölülerini gömme zahmetine bile girmeyip onları okyanusa atmaktadır. Amerikancı Vietnamlı asla Amerikalı'yla eşit olamaz. Amerikalı'nın canı her zaman Amerikancı Vietnamlı'nın canından kıymetlidir. Bu nedenle, ölüme öncelikli olarak Amerikancı Vietnamlılar gönderilir. Muvazzafları (rütbeli kalıcı subaylar anlamında, bire bir Osmanlıca çevirisiyle, vazife başındakiler) saymazsak, tümü zorunlu askerdir. Askerliğin zorunlu yapılması, gerillaya katılımı arttıran en önemli etmenlerden biridir. Kimi zaman, devrimcilere yakınlık duyan halkın (esnafın, bakkalın, terzinin) dostça konuşmaları etkili olur, bu Amerikancı Vietnamlılar saf değiştirirler ya da firar ederler. Dolayısıyla Amerikancı Vietnamlı olgusunu da en iyi ve gerçekçi biçimde Vietnam yapımı filmler anlatır. Bu filmler, kötüye kötü demekten geri kalmaz, ama henüz kötülük yapmamışları toptan 'düşman' ilan etmez.

Şimdi Vietnam sinemacılığında en çok görülen ezilenlerin filmleri kavramsallaştırmasını biraz daha genişletelim. Vietnam yapımı VAS sinemasında ezilenlerin filmleri kabaca beşe ayrılabilir:

---

<sup>16</sup> Örneğin '*Hòn Đát*' / 'Şafakta Kazandık Zaferi'.

**E1. Milis filmleri:** Bu filmlerde gündüz çiftçilik yapan köylüler ya da fabrikalarda çalışan kentli işçiler, gece Vietnam için Amerikan ve Amerikancı Vietnam askerlerine yönelik saldırılar düzenler ya da memleketlerini savunurlar. Etkin olan taraf olmalarına karşın, bu, yine de ezilen anlatısına girer; çünkü yoksul halk, vatanını savunmaktadır.<sup>17</sup>

**E2. Gerilla filmleri:** Bu filmlerde gerillaların zorlu yaşamı anlatılır. Gerillalar destanlaştırılır, ancak onlar ulaşılmaz bir noktadaki kişiler olarak gösterilmez. Halktan gelmiş oldukları sürekli olarak vurgulanır; zaten, bu, tavır ve davranışlarından anlaşılmaktadır. Temel ileti şudur: Bu yüce kahraman, halktan geldiğine göre herkes onun gibi olabilir. Milislerle gerillalar farklıdır. Milisler sıradan halktır, yarı-zamanlı savaşçılardır, silahları daha hafiftir. Gerillalar ise tam-zamanlı savaşçılardır ve daha ağır silahlara sahiptirler.<sup>18</sup>

**E3. Kahramanlaşma filmleri:** Bu tür filmlere Türkiye'den hareketle 'Karayılan filmleri' de diyebiliriz. Bilindiği gibi, **Nazım Hikmet**'in 'Kuvayı Milliye Destanı' içinde bir 'Karayılan Destanı' vardır. Bu destanda, sıradan, korkak bir köylünün onca saklanması karşın yine de kurşundan kendini kurtaramamış bir kara yılanı görmesiyle, fikri de zikri de değişir. Farkeder ki, ölüm gelecekse, nereye giderse gitsin onu bulacaktır. Böylelikle, etkin olarak kurtuluş savaşına katılır, yörenin çok bilinen bir kahramanına dönüşür. Vietnam devrimci sinemasında da benzer bir durum gözlemliyoruz: Kahramanımız sıradan bir vatandaş, ancak başına bir gün travmatik bir olay gelir (örneğin, belki aile üyeleri, gözünün önünde kurşuna dizilir) ve bu olay onu bambaşka bir insana çevirir.<sup>19</sup>

**E4. Asker ve gönüllü filmleri:** Bu filmlerde Kuzey'den cepheye gelen askerler ve gönüllüler konu edilir. Kimi örneklerde, bunlar, çocuk yaştadır, okulu bırakıp cepheye koşarlar. Savaş çıkınca, Kuzey Vietnam'da askerlik zorunlu yapılır ve askerlik yaşı düşer. Bu durumdan bağımsız olarak birçokları savaşa gönüllü olarak katılır, kendilerini feda ederler.<sup>20</sup> Kuzey'de asker ya da gönüllü olunurken,

---

<sup>17</sup> Örneğin *Hà Nội 12 Ngày Đêm* (Hanoi 12 Days and Nights, 2002) ve daha çok bilinen *Nguyễn Văn Trỗi* (1966). -bkz. Ek 1.

<sup>18</sup> Örneğin *Cánh Đồng Hoang* (The Abandoned Field: Free Fire Zone; diğer adıyla the Wild Rice Field, 1979). Bkz. Ek 1. Bu filmde bir yandan bebek büyüten gerilla karı-kocanın başından geçenler anlatılır.

<sup>19</sup> Örneğin *Cánh Đồng Hoang* (The Abandoned Field: Free Fire Zone, 1979). Bkz. Ek 1. Bu film, sonu nedeniyle insancıl filmler arasında da sayılabilir.

<sup>20</sup> Örneğin *Đừng Đốt* (Don't Burn, 2009), *Mùi Cỏ Cháy* (The Scent of Burning Grass, 2012) ve *Ngã Ba Đồng Lộc* (Đồng Lộc Junction, 1997). Bkz. Ek 1.

Güney’de milis ya da gerilla olunuyordu. Vietnam’ın kurtuluşu bu dört gücün ellerinde yükselmişti. Kuzey Vietnam’ın ordusunda (Vietnam Kurtuluş Ordusu) zorunlu askerlik yapanların çoğu, gönüllü gibi savaşıyorlardı. Birçokları, zorunlu askerlik olmasa yine de gönüllü olarak cepheye giderlerdi. Bu, ölüm kalım meselesiydi. Ülkenin kurtuluşu söz konusuydu.

**E5. Halk filmleri:** Bu tür filmlerde halk, savaşın tarafı değil, tam anlamıyla mağdurdur. Ne milistir ne gerilla ne kahraman ne de asker. Savaşla mahvolan hayatlar konu edilir.<sup>21</sup> Bu tür filmlerde özellikle çocukları görürüz; bunun nedeni gerçekte Vietnam’da savaş sırasında siyasetten arınık bir halkın söz konusu olmamasıdır. Hemen hemen herkes ya o tarafı tutar ya da öbür tarafı. Fakat yine de sempatican olup milis olmayan geniş bir kitle vardır ki onları da bu tür filmlerde görürüz. Aslında, klasik bir ayırım söz konusudur: Vietnam halkı, direnişe etkin katılımıyla, mağdur değil muhatap olmuştur. Fakat muhatap olmasının getirdiği mağduriyetler gözden kaçırılmamalıdır. 3 milyon ölüm ve savaş sonrası Portakal Gazi ve mayınlar nedeniyle süren ölümler ve engellilikler... İşte halk filmleri, muhataplıktan çok mağduriyet hallerini işler...

Elbette Vietnam sinemasında insani filmler de vardır. Bu filmler, özellikle iki kardeşin savaşın iki tarafında savaşması gibi anlatılarda öne çıkar.<sup>22</sup> Bu, gerçekten de, özellikle Güney Vietnamlı ailelerde görülen yaygın bir durumdur. Yukarıda andığımız halk filmleri (E5) savaşın sivil halka verdiği zararı işledikleri için insani sinemayla kesişir. Ayrıca, Amerikan sınıflandırmasında da Vietnam sınıflandırmasında da, kategoriler arasındaki ayırım her zaman bu kadar keskin değildir. Söz gelimi, bir filmde başkişi gerilla olsa da, çevresindekiler halk, milis vb. olabilir. Dolayısıyla, farklı anlatılar tek bir filmde iç içe geçebilir. Yine de, bu çifte sınıflandırmanın çözümleme açısından yararlı olacağını düşünüyoruz.

Bu bağlamda, **D. Healy**’nin araştırmasını analiz (2006). **Healy**, Vietnam sinemasında kadın temsillerinin savaş sırasında ve sonrasında değişimini inceliyor ve iki Vietnam yapımı VAS filmini ele alıyor. Savaştan önce Vietnam, geleneksel bir toplum yapısına sahip. Ataerkil Vietnam toplumunda, kadınların yeri, çoğunlukla ev; kadınlar nadiren eğitim alıyor. Savaş sırasında ise bu tablo

---

<sup>21</sup> Örneğin *Chung Một Dòng Sông* (1959) ve *Vĩ Tuyến 17 Ngày và Đêm* (17th Parallel, Nights and Days, 1972) ya da daha iyi bilinen bir film olan *Em Bé Hà Nội* (The Girl from Hanoi, 1975). Bkz. Ek 1.

<sup>22</sup> Bkz. *Nỗi Gió* (1966). –Ek 1.

değişiyor. Amerikan tarafında erkekler savaşırken, Vietnam tarafında erkeklerin yanında kadınlar da savaşıyor. Birçok kadın gerilla ve milis figürü sıkak çarpışmalarda öne çıkıyor. Bu kadın temsillerinin kimilerini kimi Amerikan yapımı VAS filmlerinde de görüyoruz. Bu kadın katılımı, ünlü bir fotoğrafta ölümsüzleştirilmiştir (bkz. Ek 2, Resim 1). Yalnızca VAS'ta değil başka savaşlarda da, kadınların savaşa katılımının nedenlerinden biri, insan kaynağı kıtlığıdır. Zaten erkekler savaşadılar, ancak sayıca yetmediklerinde kadınlar da savaşa çağırılır. Öte yandan, Vietnam örneğinde durum, biraz daha farklı. Kuzey Vietnam'ın düzenli ordusuyla savaşa katılan kadın asker sayısı çok az; buna karşılık kadın gerilla ve milis sayısı çok yüksek. Neden? Çünkü **Healy**'nin de anımsattığı gibi, savaş, uzakta bir yerlerde, meydan muharebelerinde kısıtlı kalmamıştı; kadınların köylerine ve hatta evlerine kadar gelmişti. Savaş, kadınların yaşamıyla bu kadar iç içe geçmişken, kadınlardan gerilla ve milis çıkmaması, ancak gerici bir ideolojiyle açıklanabilirdi. Oysa savaşın ana gücü olan Vietnam Komünist Partisi, kadın hakları konusunda Vietnam toplumundan daha da ileride görüş ve uygulamalara sahipti.

Kadınları konu alan Vietnam yapımı VAS filmlerinde, o dönemin geçiş toplumu özelliklerini görürüz: Bir yandan, cepheye giden ya da gerillaya katılan eşinin yolunu edilgen bir biçimde bekleyen, evi güç bela da olsa geçindiren, tarlada ve ahırda çalışan, örgü ören, dikiş tutan, geleneksel bağlılık simgesi kadınlarla karşılaşırız; bir yandan da kadın gerilla ve / ya da milis figürüyle... Bu bekleyen kadın olay örgüsü, kimi zaman dul kadın örgüsüne dönüşür; kadın gerilla—milis örgüsü ise, savaş sonrasında savaş nedeniyle üreme çağını geçmiş ya da üreme organları zarar görmüş eski kadın savaşçılar örgüsüne dönüşüyor. Bu kadınlar, geleneksel ataerkil toplum yapısında ne yapacaklardır? Yapacakları şu olur gerçekte: İstisnalar, çoğunluk olduklarında norma dönüşür. Onlar da öyle yaparlar: Partinin öngördüğü eşitlikçi toplum yapısının en ateşli destekçileri ve simgeleri olurlar. Bugün Vietnamlıların çoğu köylerde, kırsal kesimlerde ve küçük kentlerde yaşıyor; dolayısıyla eski ataerkil normlar bir ölçüde geçerli; fakat bunlar özellikle yeni kuşakla birlikte hızla ortadan kalkıyor. Kadınlığı annelik üstünden tanımlama biçimindeki klasik ataerkil yaklaşım hızla eskiyor; çünkü yeni toplumda, bir çocuğu iyi bir eğitimle yetiştirmek çok masraflı. Böylelikle, bilinçli olarak, çocuk yapmayan ya da tek çocuktan öteye geçmeyen çiftler olgusu yaygınlık kazanıyor (Gezgin, 2017c).

Savaş filmlerine dönelim: Cepheye giden eşi madem ki öldü, dul kadın, evlenebilir mi? Geleneksel toplum yapısı, buna pek sıcak bakmazken, partinin temsil ettiği geleceğin ilerici düşünceleri buna olumlu yaklaşır... Öte yandan, kişilikler de her zaman bu geleneksel toplum çuvalına sığmaz. “Öldü” diye haberi çıkan eşinden sonra gizli ilişkiler yaşarlar, hatta “yaşıyor, cepheye savaşıyor” denen kimi eşlerin bekleyen kadınları bile, kimi filmlerde gizli ilişki yaşar biçimde gösterilir. Kuşkusuz, bu sonuncu tarzdaki filmler, savaştan sonraki yıllarda öne çıkar. Sanki Vietnamlı yapımcıların kendileri de savaş filmleri yapmaktan sıkılmışlar da, “entrikalı aşk içeren savaş filmi yapalım” düşüncesine yönelmişlerdir ya da talep o yöne kaymıştır.

Oysa savaş dönemi filmlerinde, toplumsal gerçekçiliğin bir sonucu olarak, kadın-erkek ilişkilerinde cinsellik verilmez (Healy, 2006); aldatma gibi bir konu, küçük burjuva bir anlatı örneği olarak görülür. Böyle tarihsel dönemlerden geçilen bir zamanda, bireyler arası ilişkiler öne çıkarılmamalıdır. Bu sinemacılık tarzına göre, bireysel sorunlar toplumsal sorunların önüne geçirilemez. Bireysel sorunlar, ancak, toplumsal sorunların yansıması oldukları noktada temsil edilebilir bir nitelik kazanır. Sözgelimi, aşk, klasik bir aşk anlatısı olarak değil, yaşanan koşulların etkisi üzerinden anlatılır. Örneğin, Vietnam’ın Cenevre Konferansı’yla ikiye bölünmesi, iki aşığı ayırdığı zaman ve ancak o zaman, aşk, bir Vietnam yapımı filmin konusu haline gelir.<sup>23</sup>

Savaş sırasındaki durumun tersine, savaştan sonra Vietnam hükümeti, kadınlardan evlerine dönmelerini istedi. Savaş, daha önce belirttiğimiz gibi 3 milyon ölümlle sonuçlanmıştı; ülkenin demografisi ciddi anlamda değişmişti. Hem kadın-erkek dengesi bozulmuş hem savaş sırasında çocuk yapılamadığından ve var olan birçok çocuk da öldüğünden çocuk nüfusun oranı düşmüş, hem de 30 yıllık savaş nedeniyle üreme zamanını kaçırmış olan kadın nüfus dolayısıyla kadın başı üretkenlik oranı inişe geçmişti. Kadınlar, hükümete göre, bu kez, 30 yıldır yaptıkları işi, savaşmayı bırakıp sevişmelilerdi, bol bol çocuk yapmalıydı. Böylece Vietnam’ın savaş sonrası bağımsızlığı, genç nüfusla güvence altına alınacaktı. Savaş sonrasında, Vietnam ordusunda kadınlar nadiren yer aldı. Ancak, kadınlar, savaştan bu yana, hızla toplumsal yaşamdaki yerlerini aldılar. Vietnam, bugün kadınların toplumdaki yeri konusundaki birçok göstergede ileri düzeyde (Gezgin, 2017c).

---

<sup>23</sup> Örneğin *Chung Môt Dòng Sông* (1959). Bkz. Ek 1.

Vietnam yapımı VAS filmleriyle Amerikan yapımı VAS filmlerini karşılaştırdığımızda, kadın temsilleri noktasında belirgin bir fark karşımıza çıkıyor: Birçok Vietnam yapımı filmde, kadınlar etkin öznelerdir (Nguyen, 2009): Amerikan yapımı filmlerde ise ya onlara hiç yer verilmez ya çok az temsil edilirler; ya yan rollerdedirler ya da savaş sonrası yaşam anlatılarında olduğu gibi savaşa giden eşini / sevgilisini bekleyen kadın / genç kız rolündedirler. Oysa, birçok Amerikalı kadın, savaş karşıtı harekette etkin olarak yer almıştır. Amerikan yapımı filmler, onların savaşın bitmesindeki rolünü görmezden gelmektedir.

**Nguyen**, Amerikan yapımı ve Vietnam yapımı birer VAS filmini karşılaştırdığı çalışmasında (2009), iki tarafın çektiği filmlerde de helikopter imgesinin çok yaygın olarak kullanıldığını saptar. Bunu da, sayısal göstergelere bağlar: Savaşa katılan Amerikan helikopterlerinin yaklaşık yarısı düşürülür; iki bini aşkın Amerikalı helikopter pilotu ve yaklaşık beş yüz pilot dışı helikopter personeli Vietnamlı silahlı güçlerce öldürülür. Aynısı, bir ölçüde, uçaklar için de geçerlidir. Ek 1'deki dökümdeki kimi filmlerde, örneğin, bombardıman uçaklarına karşı direnen sivil halkı ve silahlı güçleri görürüz.<sup>24</sup> Karşı tarafta, diğer bir deyişle Amerikan tarafında ise sık sık halkı ya da silahlı güçleri bombalayan Amerikan uçaklarıyla karşılaşırız. Peki hava araçları bu savaşta neden önemliydi? Çünkü **Nguyen**'e göre o zamanlar Vietnam'ın büyük bir bölümü ormanlıktı. Bir yerden bir yere gidecek karayolları bulunmuyordu. Bugün böyle değil, bugün savaş olsa, kara araçları da hava araçları kadar önemli olurdu. Bir de şu var: Çeşitli psikoloji araştırmaları, bize bu konuda malumun ilanı biçiminde çeşitli bilgiler veriyor: Bir halkı uçaktan bombalamak, karada kurşuna dizmekten daha kolay; çünkü uçaktayken aşağıdakilerin insani özelliklerini göremiyoruz, karınca gibi geliyorlar. Oysa karada, kanlı canlı karşımızdalar. İster istemez duygular araya giriyor. Dahası, bir insanı bıçakla öldürmek, tabancayla vurmaktan daha zor. Bu, teknik zorluğun ötesinde, duygulardan ileri geliyor. Bıçak, tabancaya göre daha çok fiziksel temas gerektiriyor.

Vietnam, 1986'daki karma ekonomiye geçiş ve yabancı sermayeye açılmayla birlikte savaş sırasında düşünülenden çok farklı bir toplum yapısına evrildi. Kısa zamanda, hemen hemen tüm küresel şirketlerin at koşturduğu bir ucuz işgücü

---

<sup>24</sup> Örneğin *Em Bé Hà Nội* (The Girl from Hanoi, 1975), *Hà Nội 12 Ngày Đêm* (Hanoi 12 Days and Nights, 2002) ve *Ngã Ba Đồng Lộc* (Đồng Lộc Junction, 1997).

cennetine (emekçiler açısından bakarsanız cehennemine) çevrildi. Tüketim toplumu ve bireycilik el üstünde tutulmaya başladı. Bu dönemle birlikte, Vietnamlı sinemacıların bir bölümü, savaşa bireysel konular üzerinden yaklaştı ve ortaya toplumsal gerçekçi yapımlardan daha iyi filmler çıktığını söylemek zor. Bir diğer bölüm sinemacı ise, savaşa, savaş sonrasındaki toplumsal çöküntüye karşı bir sığınak, bir panzehir olarak baktı (Healy, 2006). Bu iki eğilim nedeniyle, savaş konulu Vietnam yapımları yakın zamanlara dek ilgi toplamaya devam etti. Fakat ilginç ve acı bir biçimde, savaş filmlerini çıkardığınızda, Vietnam yapımı filmler içerisinden çok azı, toplumsal gerçekçi dönemdeki başarıya ulaşabildi. Bugün Vietnam sinemasının dikkate değer bir bölümü taklit, parodi ya da uyarlamalardan oluşuyor. Eskiden Vietnam sinemasının bütçesi çok kısıtlıydı; düşük bütçeyle harikalar yaratılıyordu. Oysa şimdi bütçeler katlanarak artsa da, Vietnam sineması eski başarısına ulaşmaktan uzak...

## Sonuç

Bu çalışmada, Vietnam yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı filmlerini konu edindik. Önce yaygın ve yanlış olan terminolojiyi ele aldık. 'Vietnam Savaşı' ve 'Vietnam sendromu' gibi kavramsallaştırmaları eleştirdik, alternatif önerilerde bulunduk. Daha sonra Amerikan yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı filmlerinde Vietnamlıların nasıl temsil edildiğine baktık. Bu temsiller, bu filmleri niteleyici özellikleri gözlerimizin önüne serdi. Sonra savaşın sinemada aslında neden bitmediğini açıkladık. Bir sonraki bölümde, bu filmleri temsiller açısından sınıflandırdık: Manici filmler, kısasa kısas (göze göz diş diş) filmleri, insancıl filmler ve ezilenlerin filmleri. Daha sonra bu sınıflandırmadan hareketle Vietnam yapımı Vietnam-Amerikan Savaşı filmlerini inceledik ve bunları sınıflandırdık: Milis filmleri, gerilla filmleri, kahramanlaşma filmleri, asker ve gönüllü filmleri ve halk filmleri. Bu filmler üzerine araştırmalar noktasında büyük bir boşluk var. Bu metnin Ek 1'inde sunulan 21 filmlik döküm, geliştirilmeyi ve güçlendirilmeyi bekliyor.

## Kaynakça

- Gezgin, U. B. (2017a). *Asya'da 15 Yıl: Yükselen Bir Coğrafyanın İzinde* [yayınlanmayı bekleyen kitap].
- Gezgin, U. B. (2017b). *Ötekiler Açısından Tarih* [yayınlanmayı bekleyen kitap].
- Gezgin, U. B. (2017c). *Çifte Ejderhanın Diyarında: Çin ve Vietnam Üzerine – Cilt 2: Vietnam*. [yayınlanmayı bekleyen kitap].
- Gezgin, U.B. (2011). *Asya-Pasifik Hattı'nda: Seçme Yazılar* [yayınlanmayı bekleyen kitap].
- Haak, K. F. (2012). The "Good War" Gone Bad: An analysis of American World War II films made during the Vietnam War-1955-1975. ([link](#))
- Hall, S. (2018). "The horror, the horror"–Raiding the Nightmare Realm in Vietnam War Films. ([link](#))
- Healy, D. (2006). Laments of warriors' wives: Re-gendering the war in Vietnamese Cinema. *South East Asia Research*, 14(2), 231-259.
- Kleinen, J. (2003). Framing "the Other". A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese. *Asia Europe Journal*, 1(3), 433-451.
- Kolcún, D. (2010). "Through the Iron Sights": Depiction of the Enemy in Vietnam War Films. ([link](#))
- Lichten, J. (2013). Japan's Vietnam War: 1960s Politics, Korea, and the US in the Films of Ōshima Nagisa. *Workshop and Symposium* (Vol. 2012, pp. 1-24).
- Los Angeles Times (2018). "Suspect in shooting of 7 officers is Vietnam War veteran, competitive rifleman". *Los Angeles Times*, October 4, 2018. ([link](#))
- Nguyen, N. (2009). *Representation of Vietnam in Vietnamese and US War Films: A Comparative Semiotic Study of Canh Dong Hoang and Apocalypse Now*. ([link](#))
- Noreen, M. J. (2004). *The soldier's return: films of the Vietnam War*. ([link](#))
- Óskarsson, D. (2010). "This is The End." Realism, Myth and Propaganda in the Vietnam War films *Apocalypse Now, Platoon and The Green Berets*. ([link](#))
- Ossou, P. W. (2010). *Red Soil and the Silver Screen: The Evolution of Realism in American World War Two Films*. ([link](#))
- Pike, S. (2008). *Racism at the movies: Vietnam war films, 1968-2002*. ([link](#))
- Pöttsch, H. (2012). Framing narratives: Opening sequences in contemporary American and British war films. *Media, War & Conflict*, 5(2), 155-173.
- Rehm, D. (2015). *Hero at war and survivor at home: The evolving image of the American war hero in Iraq and Afghanistan war films*. California: California State University. ([link](#))
- Singhal, S. (2018). Early life shocks and mental health: The long-term effect of war in Vietnam. *Journal of Development Economics*. doi: 10.1016/j.jdeveco.2018.06.002
- Taşkaya, M. ve Uçar İlbuğa E. (2011). *Sinemada Kadın*. Antalya: AKSAV Yayınları. ([link](#))



## Ek 1. Vietnam-Amerikan Savaşı Konulu Vietnam Yapımı Filmler<sup>25</sup>

- *Bài Ca Ra Trận* (Savaş Şarkısı, 1973-1975)

Savaş şokuyla geçici körlük yaşayan bir Vietnam askerinin duygusal öyküsü. ([link](#))



- *Bến Không Chồng* (Wharf of Widows, Dullar Rıhtımı, 2000; daha doğrusu, Vietnamca'dan doğrudan çeviriyle, Kocasızlar Rıhtımı)

Eski, geleneksel köylü toplumun Vietnam kadını üstündeki baskılarını konu alan hüznü bir film. Devrimci kadın-erkek değerlerini filmde partili bir gazi olan

V temsil eder. H ise, çocuğu olmadığı için gazi eşi tarafından terk edilmekte olan bir kadındır. V'nin H'ye desteği köyde büyük tepkiyle karşılaşır, V'nin başına gelmedik kalmaz (Healy, 2006). Melodram tarzında çekilmiş, üzücü bir film. Bu açıdan, kimi Yeşilçam yapımlarına benziyor.<sup>26</sup> Ödüllü bir romanın uyarlaması... Bugün bu tür ağılatılar Vietnam toplumunda pek görülüyor neyse ki... ([link](#))

<sup>25</sup> Bu filmlerin hepsine tek bir linkten şurada ulaşılabilir: [link](#). Ayrıca Amerikancı Güney Vietnam tarafından çekilmiş az sayıda savaş filmi var; bunların çoğu, ordunun hazırladığı propaganda filmleri (bkz. Kleinen, 2003). Kleinen'e göre (2003) Güney'den çekilmiş savaş filmlerinin az sayıda olması, zaten Amerikan yapımı filmlerin dolaşımında olmasından ileri geliyordu.

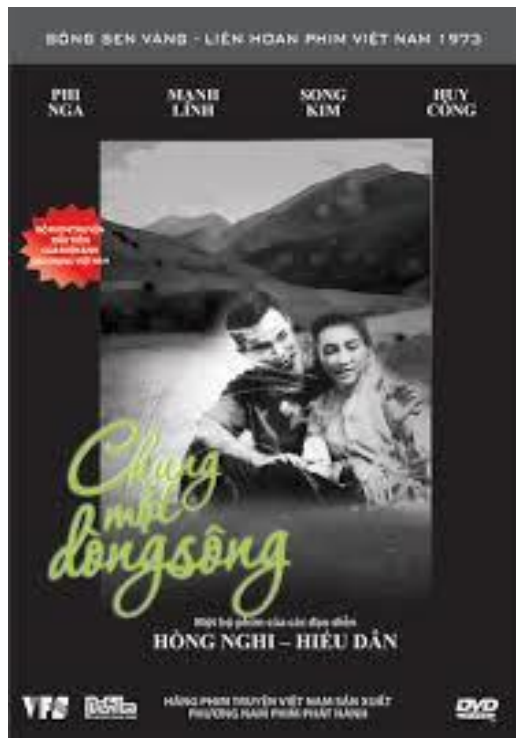
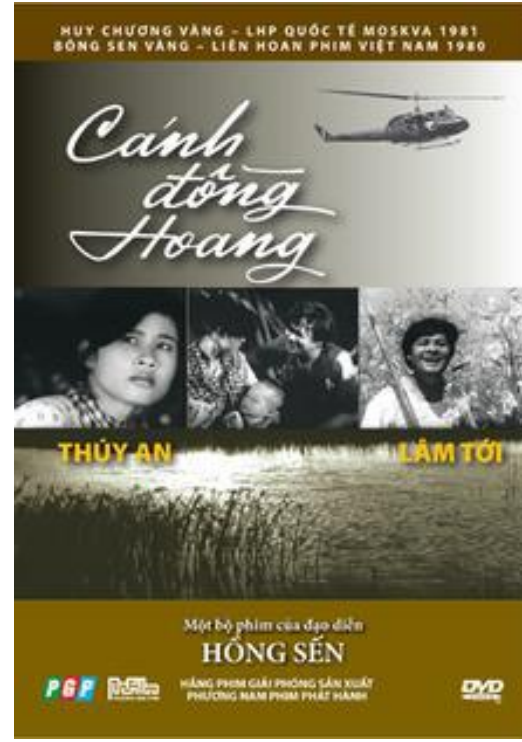
<sup>26</sup> Yeşilçam Sineması'nda kadın temsilleri için bkz. Taşkaya ve Uçar İlbuğa, 2011.

- *Cánh Đồng Hoang* (The Abandoned Field: Free Fire Zone; diğer adıyla The Wild Rice Field, 1979)

Dikkat, tat kaçırın (spoiler) içerir: Gerilla eşini öldüren Amerikan helikopterini intikam için düşüren Vietnamlı gerilla kadının öyküsü. Oysa film o pilotun da bir eşi ve çocuğu olduğunu gösterir sonunda, o da insandır, Vietnamlılar da Amerikalılar da iyi insanlardır, ama savaş onları bu hale getirmiştir.<sup>27</sup> Filmde, Vietnamlı aile, sürekli olarak Amerikan helikopterlerinin gözetimi altındadır; fakat kendilerine verilen günlük görev, bölgeden su altında,

yukarıdan helikopterlerin göremeyeceği biçimde, gerillalarla kurtuluş ordusu askerlerini diğer bölgeye taşımaktır, onlara rehberlik etmektir (Nguyen, 2009).

([link](#))



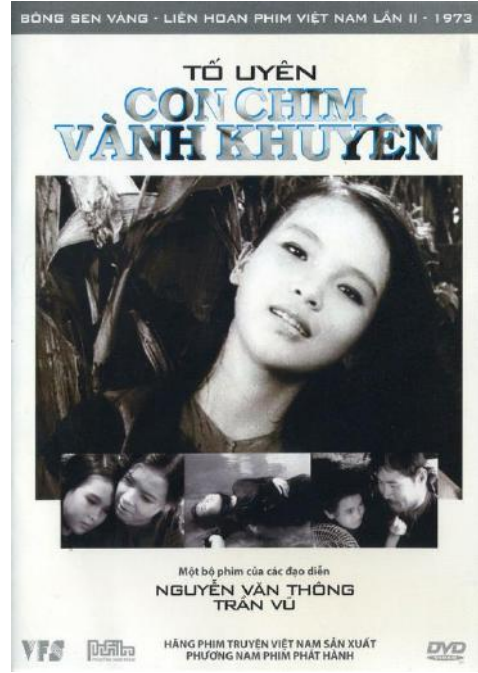
- *Chung Một Dòng Sông* (1959)

1954 Cenevre Konferansı sonrası Ben Hai Irmağı'ndan (17. Paralel) ikiye bölünen Vietnam'la birlikte ikiye bölünen bir aşkın öyküsü. ([link](#))

<sup>27</sup> Nguyen'in de not ettiği gibi (2009), filmin bitirişini melodramatik olduğu için eleştirenler olur, filmin sonunun festivale gitmeden önce kesilmesi önerilir. Fakat sonunda, bu bitirişin, filme insancıl bir nitelik kazandırdığı sonucuna varılır; bitiriş böylelikle olduğu gibi bırakılır.

- *Con Chim Vàng Khuyên* (1962)

Fransız dönemi Vietnam direnişini konu alan uluslararası ödüllü, şiirsel bir film. ([link](#))

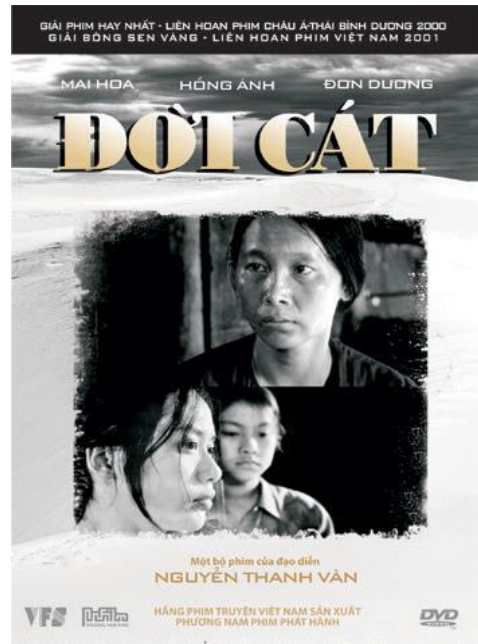


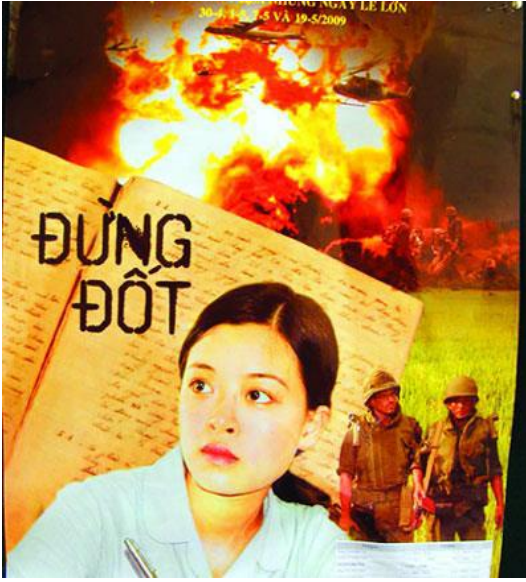
- *Đất Mẹ* (Dünya Ana, 1980)

Diğerlerinden farklı olarak, 1979'da gerçekleşen Çin-Vietnam savaşıyla ilgili bir film. ([link](#))

- *Đời Cát* (Sandy Lives, 1999)

Savaşa ilişkin bir aşk üçgeni filmi. C (erkek) ve T (kadın) evlilerken, C savaşa katılır. Birbirlerini 20 yıl görmezler. Bu süre zarfında, C başka bir kadınla, G ile evlenir ve bir kızı olur. Savaşın bitiminde bu üçlü karşılaşacaktır (Healy, 2006). Zorlu, karmaşık bir üçgen içinde filmin nasıl biteceğini tahmin bile edemeyiz. Filmde savaş değil, savaşın aile ilişkilerinde neden olduğu yarılma konu ediliyor. Zamansal olarak, savaş yerine, çatışmanın savaş sonrası etkileri inceleniyor. ([link](#))





- **Đừng Đốt** (Don't Burn, 2009)

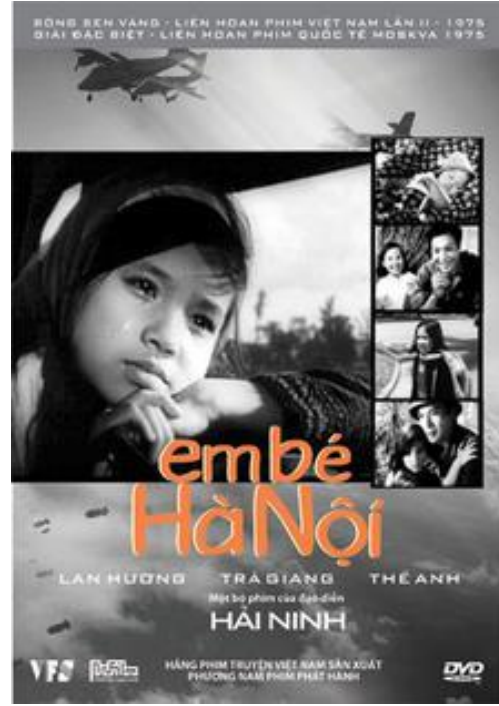
Vietnamlı bir devrimci genç kız doktorun (**Đặng Thùy Trâm**, 1942-1970) Amerikan güçlerince öldürülüşünden 30-40 yıl sonra bulunan günlüğüne dayanarak çekilen ünlü film. Tünelde saklanır, olanaksız koşullarda nice askeri ve gerillayı ameliyat eder. İstese evinde rahat yaşayacakken kavgaya katılır. İdealizmi dolayısıyla 'Vietnam'ın 'Feride'si" denebilir; ama Dr. Tram'ın yaşadıkları, Feride'nin

binlerce kat ilerisinde ve kat be kat ağır ve zorlu (bkz. Gezgin, 2011). ([link](#))

- **Em Bé Hà Nội** (The Girl from Hanoi,

1975)

Annesi ve kardeşini Amerikan bombalarıyla kaybettikten sonra asker olan babasını bombalanmış Hanoi'da arayan küçük bir kızın öyküsü. En ünlü Vietnam yapımı savaş filmlerinden biri... ([link](#))



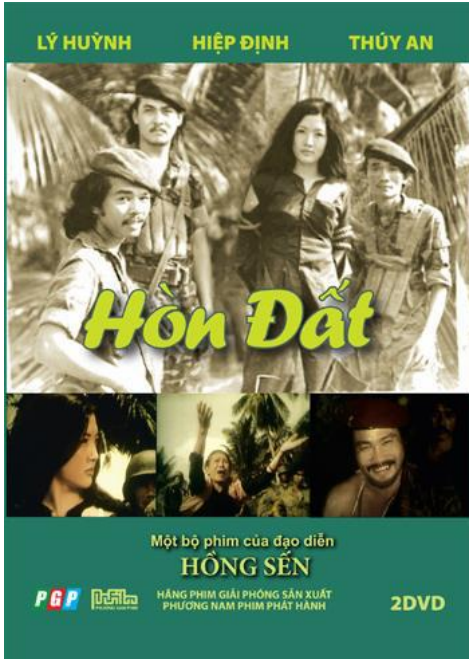
- **Giải Phóng Sài Gòn**

(Saygon'un Düşüşü, 2005)

Savaşın son evresi ve Saygon'un düşüşüyle bitimi anlatılıyor. ([link](#))

- *Hà Nội 12 Ngày Đêm* (Hanoi 12 Days and Nights, 2002)

Hanoi halkının kenti bombalayan Amerikan savaş uçaklarına karşı direnişini anlatan, gerçek olaylara dayanan film. [İngilizce altyazılı] ([link](#))



- *Hòn Đất*.

Türkçe'de *Şafakta Kazandık Zaferi* adıyla yayınlanan Vietnam-Amerikan Savaşı romanının film uyarlaması (bkz. Gezgin, 2017c).<sup>28</sup> ([link](#))

- *Mùa Gió Chướng* (Rüzgar Mevsimi)

Savaş sırasında bir kurtuluş ordusu askeriyle kadın gerillanın aşkının öyküsü. Film, ayrıca, Vietnam'ın 3 büyük müzisyenini (Trịnh Công Sơn, Hồng Sển ve Nguyễn Quang Sáng) bir araya getirmiş. ([link](#))



<sup>28</sup> Türkçe'de Vietnam hakkında yayınlanmış kitaplar ve haklarında yazılanlar için bkz. Ek 3.



- *Mùa Nước Nổi* (Taşkın Mevsimi, 1986)

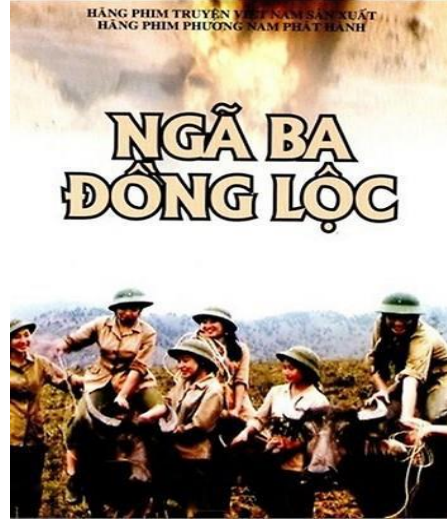
Taşkın mevsimine, doğanın getirdiği fazladan zorluklara karşı yine de savaşta direnenlerin öyküsü. ([link](#))

- *Mùi Cỏ Cháy* (The Scent of Burning Grass, 2012)

Savaşa giden ve cephede göğüs göğüse çarpışarak kendilerini feda eden 4 Vietnamlı üniversite öğrencisinin (3 erkek, 1 kız) öyküsü. [İngilizce altyazılı] ([link](#))

- *Ngã Ba Đồng Lộc* (Đồng Lộc Junction, 1997)

Stratejik bir üçyol ağzında, Kuzey-Güney Vietnam tedarik hattını koruma görevindeyken Amerikan bombalarıyla öldürülen 10 Vietnamlı genç kızın gerçek öyküsü. Savaşın en çok anımsanan kahramanları arasındalardır; kendileri için birçok anma etkinliği gerçekleştirilir. ([link](#))

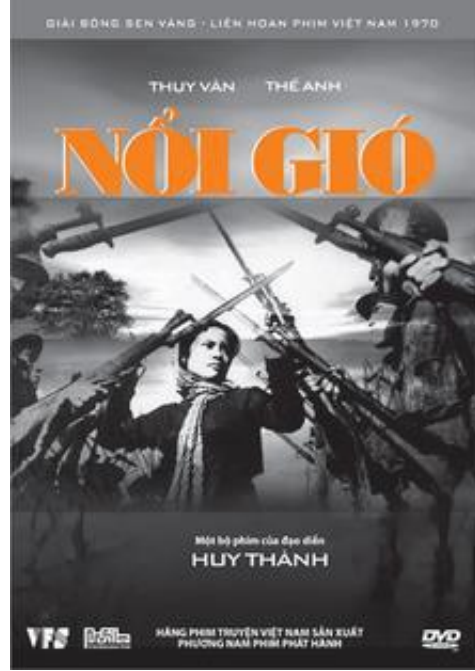


- *Nguyễn Văn Trỗi* (1966)

1964'te Vietnam'a ziyarete gelen Amerikan savunma bakanına suikast düzenleyecekken yakalanıp kurşuna dizilen Vietnamlı yiğit genç devrimci (1940-1964). Suikast girişiminde bulunduğu cadde bugün onun adını taşıyor. Türkçe'de yayınlanmış olan *O Bir Militandı* kitabı, **Nguyen Van Troi**'u anlatır. ([link](#))

- *Nổi Gió* (1966)

Kuzey-Güney Vietnam Savaşı'nda savaşın iki farklı tarafında olan iki kardeşin öyküsü. Biri gerilla olur; öteki, Amerikancı orduda subay. ([link](#))



- *Tình Đất Củ Chi* (1978)

Cu Chi'deki ('Guçi' diye okunuyor) ünlü tünel direnişlerini ve Amerikan saflarında çarpışan Vietnam askerlerinin içsel çelişkilerini anlatıyor. Özellikle müzikleriyle oldukça etkileyici. Bugün bu tüneller, turistlerce gezilebilecek yerlerden. ([link](#))

- *Tọa Độ Chết* (Coordinates of Death, Target for Death; Rusça: Координаты смерти, 1985)

Sovyetler Birliği ve Vietnam ortak yapımı. Savaş sırasında Vietnamlı ve Sovyet savaşçılar, savaşın gerçeklerini ortaya çıkarmak üzere gerillaların arasına katılmış olan Amerikalı ünlü bir kadın oyuncuyu (**Jane Fonda** ima ediliyor) korumak üzere görevlendiriliyor. [Rusça çekilmiş film, altyazısız] ([link](#))

- *Vĩ Tuyến 17 Ngày và Đêm* (17th Parallel, Nights and Days, 1972)

Dünya çapında tanınan ve ödüller alan devrimci Vietnam sineması örneği. Kuzey ve Güney Vietnam'ı ikiye bölen 17. paralelde yaşayan köylülerin savaşla dağılan yaşamları. ([link](#))



**Ek 2. Resim 1. 1966 Yılında Düşürülen Uçağında Güç Bela Atlayan  
Amerikan Pilotunu Esir Alan Vietnamlı Kadın Gerilla**



**Ek 3. Türkçe’de Vietnam Hakkında Yayınlanmış Kitaplar ve  
Haklarında Yazılanlar:**

Kaynak: Gezgin, U. B. (2017c). *Çifte Ejderhanın Diyarında: Çin ve Vietnam Üzerine – Cilt 2: Vietnam*. [yayınlanmayı bekleyen kitap].

**Sosyalist Vietnam romanları**

Anh Duc (1969/1977). *Şafakta Kazandık Zaferi* [Hòn Đắt]. İstanbul: Zafer.

Nguyen Duc Thuan (1979/1967). *Direnme Savaşı: Saygon Zindanlarında Mücadele* [Bất khuất] (çev. Mehmet Taş). İstanbul: Oda Yayınları.

Thi, Nguyen Dinh (1967/1968). *Gök Cephesi* [Mặt trận trên cao] (çev. Cemal Süreya). İstanbul: Cem Yayınevi.

Van, Tran Dinh (1975). *O Bir Militandı: Nguyen Van Troi’un Yaşamı* [Sống như anh] (çev. Defne Behramoğlu). İstanbul: Oda Yayınları.

Bir Vietnamlı tarafından yazılmamış fakat içeriden yazılmış hissi veren bir diğer roman:

Morris, Edita (1970/1968). *Vietnam’a Sevgiler* [Love to Vietnam] (çev. Ülkü Tamer). İstanbul: De.

Gezgin, U.B. (2015). “Vietnam’da Kültür-Sanat(4): Güç Veriyor Her Şeye Karşın Onun Öyküsü”. *Kolaj Art*, 6 Mayıs 2015. [\(link\)](#)



- Gezgin, U.B. (2016). “Bir Vietnam-Amerikan Savaşı Romanı: Gök Cephesi”. *Edebiyat Haber*, 30.12.2016. ([link](#))
- Gezgin, U.B. (2017). “Direnme Savaşı’ Üzerine: Direnenlerin Tarafından Vietnam-Amerikan Savaşı.” *Yeni E Dergisi*, Mart 2017 Sayısı, Sayı 5.
- Gezgin, U.B. (2017). “Şafakta Kazandık Zaferi’ Üzerine”. *Kolaj Art*, 14 Şubat 2017. ([link](#))

### Sosyalist Vietnam Öyküleri

Anh Duc (1978). *Özgürlük İçin Savaşttık* [Kisanu] (çev. Nermin Taşçıoğlu). İstanbul: Oda Yayınları.

### Vietnam Siyaset Kuramı Kitapları

- Le Duan (1978/1971). *Vietnam Devrimi* (çev. Yüksek Demirekler). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Ho Şi Minh (1975). *Seçme Yazılar* [Selected Articles and Speeches 1920-1967] (çev. Aydın Kurtuluş). Ankara: Aşama Yayınları.
- Vo Nguyen Giap (1975/1978/1994). *Vietnam Halk Savaşı* [Big Victory Great Task] (çev. Mehmet Tunç). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları
- Vo Nguyen Giap (1974/1989). *Vietnam Ulusal Kurtuluş Savaşı* [La Guerre de Liberation Nationale au Vietnam, Ligne Générale, Stratégie, Tactique / National Liberation War in Vietnam]. İstanbul: Aşama/Ekin.
- Vo Nguyen Giap (1968). *Halk Savaşı Halk Ordusu* (çev. M. Ardos). Ankara: Sol. (Kitap, generalin 4 makalesinden oluşuyor.)
- Tam Vu ve Nguyen Khac Vien (1977). *Vietnam Savaşıyor: Partileşme Süreci*. Kırsal Yayınevi.
- Bunlar dışında Avustralyalı devrimci bir gazeteci olan Wilfred Burchett’in savaş sırasında yazdığı *Vietnam Kazanacak* (Vietnam will win!) kitabı anılabilir.
- Gezgin, U.B. (2017). “Ho Amca'nın Vietnamı”. *Biamag*, 21 Ocak 2017. ([link](#))

### Yaşam Öyküsü

- Lacouture, Jean (1968/1967). *Ho Şi Minh* [Hô Chi Minh] (çev. Şerif Hulûsi). İstanbul: Payel.
- Neumann-Hoditz, Reinhold (1992). *Ho Şi Minh: Bir Ulusal Kurtuluşçunun Portresi* (çev. Nesrin Oral). İstanbul: Belge.

### Türkçe Yazılmış Vietnam Romanı

Macit, Cevat (1973). *Vietnam Geçidi* (Vietnam Kurtuluş Savaşı'nın Belgesel Romanı). İstanbul: Ararat Yayınevi.

# ADANA ALTIN KOZA FİLM FESTİVALİ

## İlker Mutlu

Antalya'nın ulusaldan çekilmesinin ardından ulusal film yarışmalarının şimdilik en dikkat çekenini olarak kalan Adana Altın Koza Film Festivali bu sene 25. yılını kutladı (22 - 30 Eylül). Festival, 2009'dan bu yana başlığına "uluslararası" ibaresini eklemiş durumda; ulusal ve uluslararası yarışma olmak üzere iki koldan işlemekte.

Bu yılki festivalin ulusal kanadında genelde genç yönetmenler yarıştılar ve bu filmlerin çoğunun Türkiye ve Dünya prömiyerleri Adana'da yapıldı. Ulusal programda küçük ölçekli, mütevazı yapımlar çoğunlukta idi. Bir dönem filmi olma ve anlattığı dönemi de kara mizahla verme iddiasındaki, uluslararası arenadan Haifa ve Venedik'te ödüller alarak dönen ve festival yolculuğunu sürdüreceği gibi görünen *Anons* (Mahmut Fazıl Coşkun), bu mütevazı filmlerin arasında sivriliyordu. Sivrilmiş bir diğer yapımda, absürd komediyi deneyen, Sundance fatihi *Kelebekler*'di (Tolga Karaçelik). Jüri yine de *Anons*'u ulusaldan görmezden geldi. *Kelebekler* ise Ankara ve İstanbul'dan sonra Adana'da da ödüllendirildi ve En İyi Yönetmen ve Senaryo ödüllerinin yanı sıra İzleyici Ödülü'nü de aldı. *Anons*'sa FİLM-YÖN En İyi Yönetmen Ödülü ve Yılmaz Güney Ödülü ile yetindi.

Aslında ben en azından ilk filmlerini yapan yönetmenlerin ayrı bir kategoride yarıştırılmasından yanayım. Daha önce festivaller gezip ödüller toplayarak gelen filmler arasında bu gibi gerçekten dikkat çekici yapımlar arada kayboluyor. *Kelebekler* hele, yurt içi vizyonunu dahi tamamlamış bir film olarak, bunca taze filmle yarıştırılmamalıydı bence. Örneğin, benim ve buradaki pek çok sinema yazarı arkadaşımın takdirle izlediği *Güvercin* (Banu Sıvacı), gözden kaçan ve kendine yazık edilen bir ilk film oldu bana göre.

**Güvercin**, tutkunu olduğu güvercinlerine kendini adanmış bir gencin hikayesini anlatıyordu. Abisi ve ablasıyla yaşayan gencin bu durumunu kabul etmeyen abi, ona bir parçacıda iş buluyor ve parçacı da genci, şehir dışında bir işe gönderiyor. Oradaki iş uzayınca, güvercinlerini merak eden genç, korkuyu yenip, işyerinden kaçıyor ve evine ulaşıyor. Dama çıktığında tüm güvercinlerinin öldürüldüğünü, kümeslerinin boşaltıldığını görüyor. Hayatta onu anlayan tek kişi olan ablası, gencin kuvvetli bir bağ kurduğu Maverdi adlı dişi güvercini kurtarmayı başarmıştır. Maverdi ile yeniden hayata dönen genç, onu uçurur ve onun getireceği yeni güvercinleri beklemeye başlar. **Güvercin**, ortalamanın çok üzerinde bir ilk film olmakla birlikte, Adana'nın ele aldığı kesimini eksiksiz anlatır ve umut dolu sonuyla bizleri ferahlatırken, bu senenin başlı başına bütünlüklü bir hikaye anlatmayı başarabilen yegane Altın Koza finalistiydi bence. Hele son sekanstaki, Adana'nın yitmeye yüz tutan damlarının muhteşem görüntüsü eşliğindeki kapanış büyüleyiciydi. Güvercinleriyle adeta yekvücut haline geleceği bir hazırlık döneminden gelip, gerçekten müthiş bir oyun veren genç oyuncu **Kemal Burak Alper**'e ödül verilmemesi insanın içine oturuyor. Film, SİYAD En İyi Film Ödülü aldı.



**Güvercin**



**Banu Sıvacı ve ekibi, Gala'da**

Ödüller, yarışmaya katılan on beş filmin sekizi arasında pay edilirken, görmezden gelinen sadece *Güvercin* filmi değildi. *Aydede* (Abdurrahman Öner), komediden gelen *Ezgi Mola*'nın tüm gayretine rağmen, kasaba kadınının dramını yansıtmada inandırıcı olmayı beceremediği, amatör çocuk oyuncuların, özellikle başroldeki **Bilal Zeynel Çelik**'in doğal oyunları ve *E.T.-Badi* filmlerine yapılan sevimli göndermelerle bir yarım başarıydı belki. Keza *Babamın Kemikleri* (Özkan Çelik) de köy sahnelerindeki kimi başarısız oyunculukları saymazsak, **Cem Davran**'ın oyunculuğu açısından bir aşamaydı ama o film de tam bir başarı sayılmazdı. *Tuzdan Kaide* (Burak Çevik) bir soyut anlatı denemesiydi ve bu anlatı yer yer ilginçleşmesine rağmen, uzun süresiyle bazen sıkıcı olabiliyordu. (Yönetmen, 2014'te kurduğu deneysel film topluluğu ile çekeceği filmlerin yapısı hakkında bir fikir vermişti zaten. Buradaki çizgisel olmayan anlatı ve farklı oyunculuk denemeleri 68. Berlin Film Festivali'nde filmin ilgi görmesini sağlamıştı). Ve *Kaos* da artık başyapıtını vermesini yıllardır dört gözle beklediğim **Semir Aslanyürek**'in yine bir yarım başarıya sürüklendiği, anlatım dili, mizansenleri ve oyunculukları ile eskimiş bir yapımdı. Ama ya çok eğlenceli bir film olan ve Kürt vatandaşlarımızın dil sorununu ince bir espri anlayışıyla işleyerek, bu sorunun ülkemizdeki çözümsüzlüğüne bu şekilde ışık tutan *Arada*'nın (Ali Kemal Çınar); reenkarnasyon üzerine ilginç bir hikaye aktaran ve oyunculukların çok iyi olduğu *Halef*'in (Murat Düzgünoğlu - ancak, iyi bir oyuncu olduğu kesin olan **Muhammet Uzuner**, *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Nuri Bilge Ceylan, 2011] filmi sonrası mahkum edildiği durağan oyunculuğun sınırlarını artık zorlamalı) ve ülkemizde giderek yaygınlaşan çevre yıkımını vurucu bir dille aktaran *Yuva*'nın (**Emre Yeksan**) göz ardı edilmesine ne demeli? *Yuva*'da kardeşlerin filmi iki bölüme ayıran hikayeleri, karakterlerin

değişimini verme açısından çok iyi açılımlar sağlıyordu. Hele İğneada ormanlarından elde edilen görüntüler doyumsuzdu. Vurucu sonuyla festivalin bütünlüklü hikaye anlatmayı başarabilen birkaç filminden biriydi.

*Anons* ve *Kelebekler* dışındaki galiplere gelince...



*Sibel*

*Sibel* (Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti), aslında daha güçlü adaylar da bulunmasına rağmen oyuncusuna ödül getiren, sadece ıslıkla iletişim kuran kadın karakteri sayesinde ilgiyi ayakta tutan bir yapımdı. *Sibel* En İyi Kadın Oyuncu (Damla Sönmez herkesin aklındaydı zaten) ve Yardımcı Erkek Oyuncu (Emin Gürsoy) ödülleri ile En İyi Film Ödülü'nü kazandı. Hamburg ve Locarno Film Festivalleri'nden de ödül almış olan yapım, Karadeniz dağlarının doğal güzelliklerini de iyi şekilde değerlendiriyordu.

*Dört Köşeli Üçgen* (Mehmet Güreli) entelektüel sinema örneği idi, fakat aktarıldığı kitabın felsefi seviyesini tam olarak yakalayamıyordu. Yine de yönetmenin, aynı zamanda yakın akrabası olan Salah Bırsel'in anlatısını peliküle en iyi şekilde dökme çabası gözden kaçmıyordu. Elbette bir yönetmen yaklaşımı olarak kitaptan uzaklaşılan anlar vardı filmde, bir görsel tat yakalamak adına. Siyah beyaz görüntülerin her biri komple sanatçı kimliğindeki Güreli'ye yakışır nitelikte ve yine yönetmen tarafından yapılan müzik enfesti. Ki En İyi Müzik Ödülü'nü En İyi Sanat Yönetimi Ödülü ile birlikte bu film aldı.

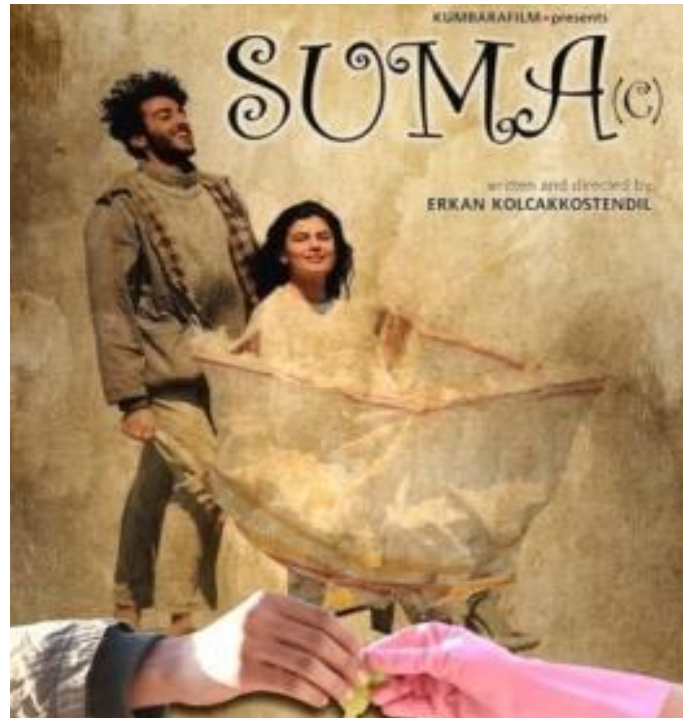
*Kardeşler* (Ömür Atay) Rusya'da yaşanan gerçek bir haberden yola çıkılarak bize aktarılmış hikayesiyle, çok iyi bir film olabilmenin kıyısından dönmüş bir yapım olarak göründü bana. Sonu aceleyle getirilmiş gibi duruyordu ve çok da

neden-sonuç ilişkisi içermiyordu bu nedenle. Genç oyuncular ortalamanın üstünde bir oyun vermişlerdi. Nitekim En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü bu iki oyuncu (**Caner Şahin** ve **Yiğit Ege Yazar**) paylaştılar. Kadın oyuncu **Gözde Mutluer** de Umut Veren Genç Kadın Oyuncu Ödülü'nü aldı.

**Güvercin Hırsızları** (**Osman Nail Doğan**), **Güvercin** filmine hikayesiyle teğet geçmekteydi ve genç oyuncularından muhteşem performanslar almaktaydı. Nitekim bu filmdeki rolüyle **Seyit Nazım** Umut Veren Genç Erkek Oyuncu Ödülü'nü aldı.

**İçerdekiler** (**Hüseyin Karabey**) Festival'in ikinci uyarlamasıydı. **Melih Cevdet Anday**'ın güçlü piyesi, tek mekanda geçen hikayesiyle sinemaya uygun şekle nasıl getirilecek diye bekliyorduk. Doğrusu, o sıkışıklığı aşacak bir yönetmenlik başarısı yoktu filmde. Ama **Settar Tanrıöğen** yine her zamanki oyunculuğunu konuşturuyordu. Dizi oyunculuğundan gelen **Caner Cindoruk** kendini aşma yolunda büyük çaba harcıyordu filmde. Yine de oyuncu ödülü kadın oyuncu **Gizem Erman Soysaldı**'ya gitti. Filmin tek kadın oyuncusu olmasına rağmen, **Soysaldı**'nın En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü alması ilginç bir detay. Film, bir de Jüri Özel Ödülü aldı.

Ulusal gösterimlerinin bir güzel sürprizi de vardı. **Sibel**'in gösteriminden önce, filmin erkek oyuncusu olan **Erkan Kolçak Köstendil**'in çektiği sıcak bir çingene romansı olan keyifli kısa film **Suma(C)** gösterildi. Los Angeles Film Ödülleri'nden komedi dalında mansiyon alan yapım, genç oyuncunun gelecekte yöneteceği filmler hakkında ipuçları barındırmaktaydı.



Uluslararası yarışma filmlerini (**Anons** dışındakileri elbette) izleyemedik, ulusalların koşturmacasında elbette. Ama her biri dışarıdaki festivallerden adaylıklar ve ödüller kazanmış, birbirinden kıymetli yapımlardı. Filmlerin bir kısmının yakında gösterime girecekleri duyurulurken, kalanların da Türkiye'deki festival yolculuklarına devam edeceklerini öğrendik. Bu filmler **Kül En Saf Beyazdır** (Jia Zhangke), **Blaze** (Ethan Hawke), **Şüphe** (Lee Chang-dong), **Domestik** (Adam Sedlák), **Tarihe Barbar Olarak Geçmek Umurumda Değil** (Radu Jude), **Budala Kardeşim Robert** (Philip Gröning), **Çifte Hayatlar** (Olivier Assayas) ve **Zavallı** (Babis Makridis) idi.

**Şüphe** (*Burning / Beoning*), Haruki Murakami'nin bir kısa öyküsünden uyarlanmış, gizemli bir dram. Mahalleden arkadaşı olan bir kadının bir Afrika ziyareti sonrası beraberinde getirdiği bir adamla hayatı değişen birinin öyküsünü anlatıyor. Cannes'da FIPRESCI Ödülü almıştı. Antalya'da da En İyi Film Ödülü'nün sahibi oldu. Yönetmen **Chang-dong**, çeşitli festivallerden 48 ödül kazanmış bir sinemacı.



**Şüphe**

Adana'da Mansiyon Ödülü alan **Tarihe Barbar Olarak Geçmek Umurumda Değil** (*I Do Not Care If We Go Down In History As Barbarians / Îmi este indiferent da caî istorie vomintraca barbari*), 1941 yazında Bakanlar Kurulu'nda edilen bu sözün ardından Doğu Cephesi'nde başlayan etnik kıyımı anlatıyor. Karlovy Vary'de En İyi Film Ödülü almıştı. Yönetmeni biz, bizdeki festivallerde gösterilen **Aferim!**'den (2015) biliyoruz.

*Kül En Saf Beyazdır* (*Ash is Pure White / Jiang hu er nv*), 2001 ile 2017 yılları arasında geçen vahşi bir aşk hikayesine odaklanıyor. Yönetmen, belgesel ve kısa filmde gelen bir sinemacı. Önceki filmleriyle katıldığı festivallerden 44 ödül toplamış yönetmen. Bu filminin de çeşitli festivallerden 9 adaylığı var.

**Blaze** müzisyen **Blaze Foley**'in hayatından kesitlerin anlatıldığı bir biyografi. Sundance ve Louisiana festivallerinden ödülleri var. Bizde oyunculuğuyla bilinen **Hawke**'in yönettiği üçüncü uzun metraj.

**Domestik**, Çekya'dan gelen bir ilk film. Sağlıklı yaşam, spor, beslenme, supplementler ve ilaç kullanımıyla kafayı bozmuş modern bir çiftin yaşadıklarını anlatıyor. Hamburg ve Karlovy Vary'de adaylıklar almış film. Televizyon yönetmenliğinden gelen yönetmenin ilk uzun metraji.

**Budala Kardeşim Robert** (*My Brother's Name is Robert and He is an Idiot / Mein Bruder heißt Robert und ist ein Idiot*), Robert ve Elena adlı ikizlerin ergenlik, felsefe ve seks hakkındaki kafa karışıklıkları üzerine bir film. Yapım, Berlin'de Altın Ayı için yarışmıştı.

**Çifte Hayatlar** (*Doublesvies*), orta yaş krizi, değişen endüstri ve karıları nedeniyle başları belada bir editör ve bir yazarı anlatıyor. Film Chicago, Toronto ve Venedik'te adaylıklar almıştı. **Assayas**, filmleriyle defalarca adaylıklar kazanmış, çeşitli festivallerden de 27 ödülle dönmüş bir yönetmen. Sinemalarımızı en son 2016'da **Personal Shopper** ile ziyaret etmişti.

**Zavallı** (*Pity*) ise, ancak mutsuz olduğunda mutlu olabilen, üzgün olmaya bağımlı bir adamı anlatan, ilginç bir hikayeye sahip. Son zamanlarda çıkışta olan Yunanistan sinemasından gelen yapım, muhtelif film festivallerinden adaylıklara sahip. Yönetmenin ikinci uzun metraji. **Pity**, Odessa ve Lüksemburg'dan ödüllü bir film.

110 ülkeden 3,111 başvurunun yapıldığı ve 45'inin ana jürinin önüne çıkmaya hak kazandığı Uluslararası Kısa Film Yarışması'nın ödülleri, şöyle dağıldı: **Grandfather** (**Amar Kaushik**), kurmaca dalında; **If The World Spinned** (**Leonardo Martinelli**) deneysel dalda; **The Voice Over** (**Claudia Cortes Espejo**, **Lora D'Addazio**, **Mathilde Remy**) canlandırma dalında; **Memorandum** (**Jennifer Lara**) da belgesel dalında en iyi film ödülleri alırken, **Bitter Sea** (**Fateme Ahmadi**) mansiyon ödülü aldı.

Ulusal kısalarda, **Yıkık Kentler Senfonisi** (**Kerem Sürmeli**) birinci, **Sınıf** (**Elif Parlak**) ikinci ve **Taşköprü'yü Kim Yaptı** (**Ümit Güç**) üçüncü oldu.



Son olarak, Ulusal Öğrenci Filmleri Yarışması'nda, *Her Şey Yolunda* (Metehan Şereflioğlu) kurmaca dalında, *Cehman* (Müfit Güzel) deneyselde, *3 Duvar* (Aysun Karaosman) canlandırma dalında, *Kurbağa Avcıları* (Batuhan Kurt) belgesel dalında en iyi filmler seçildiler. *Çalikuşu* (Esra Yıldırım) ve *Giderayak* (Özgür Cem Aksoy) ise Jüri Özel Ödülü aldılar.

Ödül dağılımlarına ve yarışan filmlere böylece göz atmış olduk. Festivalde ayrıca “Dünya Festivallerinden”, “Akdeniz’in Ötesi”, “Ücra Köşeler”, “Ustaların Gözünden”, “Vizyon Sahibi Yönetmen”, “Yunan Yeni Dalgası” ve “Restore Edilmiş Filmler” başlıklarıyla pek çok filmin de özel gösterimleri yapıldı.

“Dünya Festivallerinden” bölümündeki filmlerden *Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk*'u (*Long Day's Journey Into Night / Diqizuihou de ye wan*, Gan Bi) görme şansını buldum. İzleyeni moddan moda sokan, muhteşem bir seyirlikti. Sondaki bir saate yakın, üç boyutlu gerçekleştirilmiş tek çekim, dakikliği ve sanat yönetimiyle seyredeni sarsıyordu. O gün seyrettiğimiz dördüncü film olmasına rağmen, bizi aymayı başarmıştı film. Adana'dan önce uğradığı Cannes'da da ilgi görmüştü film ve ünü kulağımıza ulaşmıştı. Yönetmenin ikinci uzun metrajı olmasına rağmen hayli yenilikçiydi.



*Uzun Bir Günden Geceye Yolculuk*

“Akdeniz’in Ötesi” bölümünde özellikle *Sicilian Ghost Story* (Fabio Grassadonia, Antonio Piazza) ve *Tunis By Night* (Elyes Baccar) dikkat çekmekteydi. “Ustaların Gözünden” bölümü filmlerinden biri Jean-Luc Godard'ın son filmi *The Image Book*'tu. “Vizyon Sahibi Yönetmen” bölümünde, festivalde bu ödülü alan Rus yönetmen Aleksey Fedorchenko'nun kısıları dahil

tüm filmlerinin toplu gösterimi vardı. Farklı montaj diliyle film gramerinizi bozan ilginç bir yönetmen **Fedorchenko**.

“Yunan Yeni Dalgası” bölümü, bu akımı başlatan filmlerden **Köpekdişi**’ni (*Dogtooth / Kynodontas*, **Yorgos Lanthimos**) ve **Zavallı** ile yarışan **Babis Makridis**’in ilk filmi *L*’yi de içeriyordu.

“Restore Edilmiş Filmler” kısmındaki tüm filmler görülesiydi: **Come and See** (**Elem Klimov**, 1985), **My Twentieth Century** (**Ildikó Enyedi**, 1989), **Brief Encounters** (**Kira Muratova**, 1968), **Fanny and Alexander** (**Ingmar Bergman**, 1982) ve **Kubrick**’in **2001**’ine ilham verdiği söylenen, cezbedici **IXARIE XB-1** (**Jindrich Polák**, 1963).

Böylesi zengin bir içeriğe ev sahipliği yapan festivalin açılış filmi, dışarıda büyük ses getiren ırkçılık karşıtı **Spike Lee** filmi **BlacKkKlansman**’dı. Siyahi bir polisin teşkilatta kendisini ispatlamaya çalışırken, bir anda ırkçı beyazların oluşturduğu bir klanla karşı karşıya kalmasını ve onu yenmesini esprili bir dille anlatıyordu yapım.

Festival filmlerini genel hatlarıyla tanımış olduk.



Festival Direktörü İsmail Dikilitaş’la

Festival 600’den fazla kişiden oluşan, oldukça kalabalık bir konuk listesine sahipti. Bu nedenle misafirler beş farklı otele dağıtılmıştı. Bu yoğunluğa rağmen, festival, önceki yıllardaki dağınıklığını büyük ölçüde çözmüş; aksaklıklar yok denecek kadar azalmış. Bu yıl festivalde 149’u uzun metraj olmak üzere toplam 266 film gösterildi. Yabancı festivallerle kurulan sağlam ilişkiler sayesinde,

oldukça iyi bir program oluşturulmuş. Festival Direktörü **İsmail Dikilitaş** ile festival bürosunda kısa bir görüşme yapma fırsatı buldum. Kendisinden festival hakkında özet bilgiler aldım. **Dikilitaş**'ın festivali daha ileri bir noktaya taşımak için hedefleri var. Festivaldeki basılı materyal eksikliği gibi sorunları kabul etmekle birlikte, bunun dolardaki artış neticesinde oluşan aksamalar olduğunu ilettiler. Yine festival tarihçesinden ve zaman zaman verilen molaların nedenlerini konuştuk. 1973 sonrasında yaşanan ekonomik olanaksızlıklar Belediye'nin festivale ara vermesine neden olmuştu. 1992'de yeniden başlatılan Altın Koza, 1998 Adana ve 1999 Marmara Depremi'ne duyarlılık gösterilerek yapılmamış, onun yerine mağdur vatandaşlara yardımda bulunulmuş. 2005 yılından beri festival kesintisiz devam etmekte.



**Onur Ödülü alan Ahmet Mekin'le**

İlk gece, festivalin açılış töreniyle birlikte Onur Ödülleri de dağıtıldı. **Cüneyt Arkın**, **Muhterem Nur**, **Ahmet Mekin** ve **Süleyman Turan**'a Onur Ödülü, **Şerif Gören**'e Yaşam Boyu Başarı Ödülü verildi. Sağlık sorunları nedeniyle katılamadığı törene bir video ile iştirak eden **Arkın**, konuklara duygusal anlar yaşattı. Törende Rus yönetmen **Aleksey Fedorchenko** da sinemadaki yenilikçi

yaklaşımından dolayı Vizyon Sahibi Yönetmen Ödülü'nü aldı. Konser ve kokteyle devam eden gece sonunda Avşar Sineması'nda açılış filmi olan, merakla beklediğimiz **BlackKlansman** izlendi.

Kalan dört gün boyunca Ulusal Yarışma'da yarışan on beş filmi izleme fırsatı bulduk. Merakla beklediğim iki film olan **Anons** ve **Kelebekler**, anlatım ve oyunculuk açısından farklı işlerdi ve kaliteli işçilik barındırmaktaydılar. Ama bu denli iddialı yapımlardan beklemeceğim hatalar içeriyorlardı.



**Anons**

**Anons** bir dönem filmi olarak özellikle radyoevi sahnelerinde, zaman zaman çok açık veriyordu ki bu açıklar basitçe kamufle edilebilecek şeylerdi. Hilton'un modern ışıklandırması karşısındaki sahne de doğrusu beni hikayenin dışına alıverdi bir an. Olay gece geçiyordu ve yönetmenin daha da karanlık görüntüler istediğini gösterim sonrasındaki sunumda görüntü yönetmeni de belirtmişti. Yine de film bana olması gerekenden daha karanlık geldi. **Kelebekler**'de ise, hani, absürd anlatı deyip de geçemeyeceğimiz, cenazeye kız kardeşin açık saçıyla katılması, cenazeden önceki gece içen kardeşlerin bağıra bağıra şarkı söylemesi ve köyden kimsenin tepki göstermemesi gibi durumlar, yerli seyirciyi irrite edebilecek "hata"lardı. Bununla birlikte, iki filmin de eğlenceli, lezzetli olduklarını söyleyebilirim.

Gösterimlerin haricinde, festival programı dopdolu bir içerikle zenginleştirilmişti. "Çizgi Romandan Beyazperdeye", "Türk Sineması Nereye?", "Muhsin Ertuğrul Sineması", "Şerif Gören'in Sinema Hafızası", "Deha ve Şahsiyet Yapım Aşamasında Reji ve Kurgu Uyumunu", "Orhan Kemal Sineması ve Kayıp Senaryoları", "Oyuncu ile Çalışmak" gibi söyleşiler **Suat Yalaz, Süleyman Turan, Barış Saydam, Kaya Özkaracalar, Engin Ayça, Yılmaz Atadeniz, Ayla Algan,**

Necip Sarıca, Şerif Gören, Sebahattin Çetin, Ezel Akay, Onur Ünlü, Işık Öğütçü ve Gülsen Tuncer gibi isimleri dinleyicilerle bir araya getirdi. Erhan Tuncer 25. Yıl'a özel 25 orijinal Yeşilçam senaryosunu sunarken, senaryo buluşmaları ve kısa film atölyeleri ve sunumlarıyla, özellikle de Cannes temsilcileri ile kısa filmcilerin buluşturulmasıyla yeni sinemacılara ufuk açıcı faaliyetlerde yer alma şansı sunuldu. Muhsin Ertuğrul, Yılmaz Güney ve Alican Sekmeç'in koleksiyonundan gerçekleştirilen 25. Yıl Festival Tarihi sergileriyle ve muhtelif konserlerle de festival zenginleştirilmişti.

Bence yukarıda verdiğim detaylarla festival, 25. yılını kazasız belasız atlattı. Ha, bu denli büyük organizasyonlarda birtakım şanssızlıklar, eksikler olmaz mı? Elbette olur. Gösterim salonlarının dağınık ve birbirine uzak noktalarda olması, festivalin takibini zorlaştıran bir etkendi. Bu sorun, konan servisler yardımıyla aşılyordu gerçi. Bir de basılı materyal problemi vardı, dediğim gibi. Festival sonuna kadar program kitapçığı elimize geçmemişti. Keza, festival kitaplarının tümüne ulaşmakta da zorluklar yaşadık.

Adana bir büyükşehir olmanın şanına uygun olarak, düzgün bir festival yürütmenin yanı sıra, bir müzeler kenti olma yolunda da ilerlemektedir. Konumuz sinema olunca özellikle gezdiğim Sinema Müzesi'nden ve Sabri Şenevi ve dostlarının özel girişimi olan Sinema Evi'nden bahsetmek isterim son olarak.



Sinema Müzesi'nden

Büyükşehir Belediyesi Adana Sinema Müzesi, zengin içeriği ve bazılarını ilk defa gördüğüm orijinal afişlerle, sanatçı mummyaları ve eşyalarıyla cezbedici doğrusu. Yılmaz Güney'in kendi el yazısıyla yazdığı bir mektup, sigara tabakası, Altın Koza ödülü, bazı filmlerde kullandığı silahlar, *Umut*'taki kıyafetlerinin giydirildiği mummya heykeli ve *Seyyit Han*'daki başlığı; Nazım Hikmet'in kayıp

filmi *Güneşe Doğru*'nun orijinal afişi, orijinal Killing kıyafeti, eski Altın Koza'ların gazete haberleri ve fotoğrafları, neler neler...

Yine de **Sabri Şenevi**'nin Sinema Evi, Sinema Müzesi'ne göre içeriği zayıf olmasına rağmen, çok daha sıcak. Sabri Bey, hem sinemaseverlere hem sinema çalışan ve meraklılarına ev sahipliği yaparken, arka avluya kurduğu projeksiyon makinesiyle beyaza boyadığı duvara yansıttığı filmleri ücretsiz olarak görmenizi sağlıyor. Yine eski yazlık sinema havasını yaşatan soğuk gazozlarını buz dolu tenekeden çıkarıp, kaşığı tersiyle açarak ikram ediyor size. Mütevazı bir makine, afiş, film ve plak koleksiyonuna sahip olan sinema evinde zaman su gibi akıp, geçiyor.



**Sabri Şenevi, tutkulu bir sinemasever...**

Neticede güzel bir şehirde, güzel bir festival eşliğinde, harika zaman geçirmiş, yeni dostlar edinmiş, birbirinden değerli sanatçı ve sinema çalışanı ile tanışmış olduk. Darısı gelecek festivallerin başına...

# TÜRKİSTAN KÜLTÜR DEĞERLERİNİN ÖZBEKİSTAN SİNEMASINA YANSIMASI

Erbolot Kasymov\*  
Rukhsora Yusupova\*\*

## Özet

Başlangıcından günümüze kadar olan süreçte, sinema bir panayır eğlencesinden kitleleri etkileyen, yönlendiren bir araç haline dönüşmüştür. Sinemanın üzerine düşünen pek çok kişi sinemayı bir “aktarım aracı” olarak görmüştür (Nuyan, 2010: 131). Sinemanın ideolojiyi, tarihi, kültürü yaymakta en önemli araç olduğu da yadsınamaz. Ayrıca sinema bir ülkenin kültürünü, tarihini, medeniyetini, örf-adetlerini de temsil edebilir. Bu çalışmada Türkistan’ın kültür değerlerinin Özbekistan sinemasında nasıl yansıtıldığını tespit etmek amacıyla Özbekistan sinemasının Sovyet döneminden bugüne kadar çekilmiş olan 12 filmin içeriği analiz edilmiştir. Özbekistan sinemasında Sovyet döneminde, bağımsızlığını aldıktan sonraki dönemde ve günümüzde Türkistan’ın kültür değerlerine ne kadar önem verildiği, her dönemde vizyona giren filmler üzerinden analiz edilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Türkistan’ın Kültür Değerleri, Özbekistan Sineması, Sinemada Kültür

## Giriş

Çok yönlü bir araç olarak görülen sinema dünyanın her tarafına ulaşabilmekte ve görsel, işitsel işaretler ile düşünceleri, duyguları insanlara aktarabilmektedir. Bu

\* Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, RTS Bölümü, Celalabad - Kırgızistan

\*\* Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Reklamcılık Bölümü, Fergana- Özbekistan

nedenle, bazı sinema yönetmenlerinin çeşitli duyguları, düşünceleri, konuları ele alarak sinemayı bir propaganda<sup>1</sup> aracı olarak kullandıkları da söylenebilir.

Sinema, bütün sanatları içerisinde barındıran bir sanattır. Sovyet sinema kuramcısı **Eisenstein** “Politik olmayan sanat yoktur.” demiştir. Bu bakımdan, bir sanat olan hem de bütün sanatları içinde barındırdığı iddia edilen sinemanın da politik olması kaçınılmazdır (Alagöz, 2012: 239).



**Rustam Sadiev** - *Dağlı Damat* filminin yönetmeni

Bir ülke kendi kültürel değerlerini sinemayla yayabilir. Hiç gitmediğimiz bir ülkenin kültürünü, değerlerini o ülkenin ürettiği film veya sinema vasıtasıyla öğrenebilir; o ülke hakkında kültürel bilgi edinebiliriz. Dünden bugüne Özbek ve Sovyet sinemasının Özbekistan’ı ve Özbek kültürünü iyi yansıtan ve çok ses getiren birçok filmi olmuştur. Buna *Bütün Mahalle Bunu Konuşuyor* (Şuhrat Abbasov, 1960), *Kutlu Düğün* (Edvard Hochaturov, 1978) ve *Dağlı Damat* (Rustam Sadiev, 2011) gibi birkaç film örnek olarak gösterilebilir.

SSCB (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği) Türkistan ülkelerini etkilediği gibi Özbekistan’ı da etkilemiştir. Etki yaratmış olduğu alanlardan biri de sinemadır. Özbekistan’ın sinema alanındaki ilk adımları da Rus yönetmenlerin çektiği filmlerle başlamıştır. Buna rağmen, Özbek sinemasının tarihçesine bakıldığında, Sovyet döneminde Özbek kültürünün sinemada daha çok yansıtıldığı görülür.

---

<sup>1</sup> Sinema, propaganda amacıyla ilk kez 1898 yılında Amerika ve İspanya arasındaki savaşta kullanılmıştır. Amerika’dan Küba’ya giden Amerikalı askerler burada birer dakikalık filmler çekmiştir. Amaç, Kübalılara ülkelerinin geri kalmışlığının sebebinin İspanya kaynaklı olduğunu göstermektir (Akyıl, 2017: 130).



## Özbekistan Sinemasının Tarihçesi

Özbek sineması bir asırlık geçmişinde, önce Rus sonrasında da yerli sinemacılar tarafından üretilen ilk örneklerden itibaren zorlu bir yol kat etmiştir. Özbekistan, sinema ile 1897 yılında tanışmış olup ilk yıllarda Rus sinemacılar tarafından yürütülmüştür. Başlangıçta yönetmenler, senarist ve görüntü yönetmenleri, hatta oyuncular bile Rus kökenlidir. 1920'li yıllardan itibaren Özbek sinemasında Özbek sinemacılar da görev almaya başlamıştır. Uzbekgoskino-Özbek Devlet Sinema Teşkilatı'nın (1925) kuruluşu da yine bu dönemdedir. Sektör, Sovyetler Birliği içerisindeki farklı milletlerden gelen sinemacılarla karma ve zengin bir çalışma ortamı haline gelmiştir. Moskova'da bulunan, ilk adıyla GIK, dünyaca bilinen adıyla VGİK olan Devlet Sinematografi Enstitüsü'nün diğer cumhuriyetlerde olduğu gibi Özbek ulusal sinemasının gelişmesinde de önemli katkısı olmuştur. Burada eğitim görmüş sanatçılar sinemayı giderek güçlendirmişlerdir.

1920'li ve 1930'lu yıllar, Özbekistan'da sinemanın başlangıç dönemi olmuştur. Sinemayla birlikte ülkenin siyasi yapısı ve halkın dünyaya bakış açısı da değişmiştir. Dönemin yöneticileri tarafından sinemanın anlatım gücü kavranmış, bu durum özellikle sosyal değişimlerin gerçekleştirilmesinde dinamik bir araç olarak görülmüştür.

Özbekistan'da 1940'lı yıllardan itibaren sinema alanında projeler gerçekleştirilmiştir. Bunda İkinci Dünya Savaşı'nın önemli etkisi bulunmaktadır. Savaş, yıllarca sinemanın temel konularından biri olmuştur. Böylece Özbek sinemasının asıl güçlenmesi de İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) yıllarında gerçekleşmiştir. Bu süreçte üretilen filmlerin önemli bir kısmı, başarılı ve yaratıcı çalışmalardır. Konuları savaş olsa bile içeriklerinde sevgi, dostluk, barış ve vatanseverlik gibi duygular yansıtılmıştır. Rus yönetimi altındaki bu yıllarda Özbek sinemasında millileşme atılımları giderek ağırlık kazanmıştır.

Savaşın bittiği 1945 yılı ile bağımsızlığın kazanıldığı 1991 yılı arasında Özbek sineması, SSCB'nin Doğu Bloku ya da Demirperde adıyla oluşturduğu kapalı sistem içinde ulusal bir varlık göstermeyi başarmıştır. Milli sanatçılar yetişmesine imkan sağlanmış, özgün sinema anlayışının yansıtıldığı önemli çalışmalar yapılmıştır. Özbekistan, dünya sinema platformunda tanınmış, diğer Sovyet cumhuriyetlerinden daha etkin bir yer edinmiştir. Bu süreçte Özbek sinemasının özellikle en verimli olduğu dönem, 1960 -1970 yılları arasındır. Kaynaklarda da

belirtildiği gibi on yıllık zaman aralığında ülke sineması adına bir rönesans söz konusu olmuştur (Askarova, 2015: 1).



**Şuhrat Abbasov**

İlk Özbek kökenli fotoğraf ve görüntü yönetmeni **Hudoybergan Devanov**'dan (1878-1940) sonra, **Nabi Ganiyev** (1904-1952) milli sinema sanatındaki ilk önemli isimlerden olmuştur. Özbek sinemacılarından **Yuldaş Agzamov** (1909-1985) ve **Malik Kayumov**'un (1912-2010) ardından sektörde **Kamil Yarmatov** (1903-1978), **Şuhrat Abbasov** (1931-2018) gibi daha birçok isim yapmış sinemacılar yer almıştır. Milli sinema tarihinde *Tahir ile Zühre* (1941), *Avisenna* (1950), *Sen Yetim Değilsin* (1962), *Geçmiş Günler* (1970) ve *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (1980) gibi yaratıcı örnekler ortaya koymuşlardır. Sovyet döneminde çekilen bu filmler günümüzde de büyük ilgiyle izlenmektedir (Askarova, 2015: iii).

SSCB'nin 1991'de dağılmasıyla, Özbekistan bağımsızlığına kavuşmuştur. Ülke yönetiminde değişikliğin yaşandığı bu ilk yıllarda sinema sektöründe zor bir dönem yaşanmış ve bu süreç 90'lı yılların sonuna kadar devam etmiştir. Günümüzde de Özbek sineması gelişimini sürdürmektedir. Genç sinemacılar tarafından, yapım koşullarındaki zorluklara rağmen seyircinin ilgisini çekebilecek filmlerin üretilmesine çaba gösterilmektedir.

### **Özbek Kültürü Üzerine Genel Değerlendirme**

Uzun yıllar ortak bir coğrafyada, ortak bir hayat paylaşan Türk boyları, bugün dünyanın dört bir tarafına dağılmışlar, Orta Asya ve Avrupa'nın çeşitli kesimlerinde ayrı devletler kurmuşlardır. Günümüzde çeşitli Türk Cumhuriyetleri ve topluluklarında pek çok inanç, pratik, gelenek ve görenekler hala yaşamaktadır.

Türkler Orta Asya'nın coğrafi şartlarının bir zorunluluğu olarak, temel geçimlerini hayvancılıkla sağlamışlardır. Kuraklık, nehirlerin derin yataklardan akması ve sulama suyundan yararlanılamaması tarımı zorlaştırmıştır. Bununla beraber elverişli yerlerde tarım da yapılmıştır. Hayvancılıkla uğraşan Türkler, buna bağlı olarak göçebe bir yaşantı sürdürmüşlerdir. Otlakların yeşermesi takibine dayanan bu göçebe hayat yazlık - kışlık şeklinde yarı göçebe bir yaşayışı ortaya çıkarmıştır. Orta Asya'da bu yaşayış şekline uygun olarak *göçebe kültür* görülmektedir. Bu etki, sanattan hukuka kadar değişik alanlarda kendini gösterir. Çünkü göçebe yaşantının zorlukları ve aynı zamanda getirileri olmuştur. Göçebe yaşantı şehirleşmeyi, kalıcı mimari eserlerin yapılmasını geciktirmiştir. Türklerin sanat eserleri taşınabilir malzemeler üzerine yoğunlaşmıştır (Sarı, 2017: 24). Türkistan'daki halkların örf-adetleri, gelenek-görenekleri, giyim, kıyafet, yemek kültürlerine bakıldığında çok benzer olduğu fark edilir. Benzerlikler olsa da Özbek kültürünün bazı farklı, kendine özgü özellikleri vardır. Onlar kültür değerlerini bugünlere kadar iyi bir şekilde korumuşlardır. Günümüzde bazı yörelerde, örf-adetlerle dolu ilginç düğünler yapılmaktadır. Sokaklarda gençlerden yaşlılara kadar milli kıyafetler giyilmektedir. Özbekler de diğer Türk halkları gibi zengin bir halk kültürüne sahiptir.

Özbekler'de gelin hamile olduğunu, canının bir şeyler çektiğini ifade ederek anlatır. Örneğin, gelin canının ayva, nar, erik, havuç, şeker vb. yiyecekler çektiğini söylüyorsa, onun bu sözlerinden hamile olduğu anlaşılır. Aşerme Özbek kültüründe yer etmiştir. Aşeren kadının canının istediği temin edilmeye çalışılır. Hamile kadın 'çift canlı' diye tabir edilir. Kadın doğum yapıncaya kadar saçını kesmez, ömrü uzun olsun diye fotoğraf çektirmez. Düğün eti yemez, biçki dikiş işlerine bakmaz, takı takmaz, kimse ile dalaşmaz (Çeltikçi, 2009).

Son zamanlara kadar Özbekler'de görücü usulü evlenmek yaygındır. Ailenin erkek çocuğu yetişkin olduğunda ailenin büyükleri, annesi ve babası, akrabaları ve gerekirse komşuları o oğlana uygun bir gelin adayı aramaya başlarlar. Soruştura soruştura bir kız bulurlar ve o kızın evine farklı bahanelerle ya da direkt 'Kızınızı istemeye geldik' diye kızı görmeye ve annesiyle konuşmaya gelirler. Özbekler'de bir deyim vardır: 'Annesini gör de kızını al.' Bunun anlamı da 'kız annesine çeker' deyişinde saklıdır; yani annenin kişiliğine, kibarlığına, misafirperverliğine, gülyüzlüğüne bakarak kızının da aynı kişiliğe sahip olduğunu düşünürler. Eğer kızın annesi gelen misafirleri güzel ağırlamaz, gülyüzlü karşılamazsa oğlanın

annesi o aileden kız almak istemez. Bundan dolayı kız çocuğuna sahip olan aileler, kızını yetişkin olunca istemeye gelecek hanımları evinde ağırlamak için ayrı bir oda hazırlar. O odada masa hep kurulu olur.

Kızı ilk olarak evlenecek erkeğin annesi görür, anne beğendiği takdirde oğlana gösterirler; tabii ki kız tarafı erkek tarafını kabul ederse buluşma gerçekleşir. Böylece iki genç birbirini tanımaya çalışır. Birbirlerini beğendikleri takdirde söz yapılıp, Özbekler ise buna 'Beyazlık' derler. Çünkü damat tarafı geline beyaz kumaş ve beyaz eşarp hediye eder. Oğlan kıza altın, çiçek ve tatlı hediye eder, böylece söz gerçekleşmiş olur. Sonra nişan olur, Özbekler nişana 'Fatiha düğünü' derler. Fatiha düğünü aile büyüklerinin katılımıyla gerçekleşir. Büyükler iki genç için dua edip, içlerinden yaşı büyük olan kişi ekmek kırar (Özbek ekmeğinin yapısı sert olduğundan dolayı kırmak kelimesi kullanılır) ve böylece iki genç nişanlanmış sayılmaktadır. 'Başı bağlı' deyişinin yerine de 'ekmek kırdılar' deyişi kullanılır (tarix.uz).

Özbek düğününde 'fatiha (razılık duası) düğünü', 'gelingeldi', 'gelinin yüzünü açması', 'avlu süpürmesi', 'çakırdı-damat daveti' (damat, düğünden sonra gelin evine arkadaşları, annesi ve babası ile gider) gibi örf adetler başlıca göze çarpan kısımlardır (Osmonova, 2015: 112). Düğündeki eğlencenin ana unsuru milli çalgı aletleri ve Özbek türküleridir. Yemekler ise çeşitliliğiyle düğünün en önemli unsurlarındandır. Özbek Türklerinde evlilik düğününün dışında birçok düğün vardır. Beşik düğünü, hatra (sünnet) düğünü, nikah düğünü, Peygamber (63 yaşında olanlara) düğünü, avlu (yeni ev) düğünü yapılıp. Özbeklerde düğün adeta küçük bir bayramdır. Düğünlerde müzik çalınır, güreş tutulur, köpkari (at oyunu) oynanır.

Özbek Türklerinin kültüründe taziye ifade kültürü de önemlidir. Özbekistan'da 'öldü' denilmez, 'Emanetini teslim etti.', 'Emanetini tapşırıldı.', 'Gücü yumulmuş.', 'Dar'ül fenadan dar'ül bekaya gitti.', "Canı çıktı." denir, çocuk ölünce de 'Falancanın çocuğu uçtu.' denilir (Güngör, 2006: 79).

Özbek Türklerinin kıyafetleri süsleriyle, motifleriyle, günlük hayata uygun olmasıyla ilgi çeker. Özbekistan milli şapkasının ismi doppi'dir. Doppi Özbekistan'ın her şehrinde farklı olmaktadır. Bazıları yuvarlak, bazıları ise dörtgen şeklindedir. Dörtgen doppinin 4 köşesi 4 kıtayı temsil etmektedir. Eskiden sadece erkeklerin kullandığı doppi, artık kadınlar<sup>2</sup> tarafından da kullanılmaktadır.

---

<sup>2</sup> Eskiden de bazı kadınlar eşarplarının altında kullanırdı.

Özbeklerin mutfağının zengin bir yapıya sahip olmasıyla birlikte kendine has bazı özellikleri vardır. Bazı yemek tariflerinin yüzyıllar öncesinden kaldığı geleneksel Özbekistan mutfağı, giderek artan çeşidiyle dünya mutfaklarında özgün bir yer edinmektedir. Özbekistan mutfağının en ünlü, en lezzetli bölümünü hiç kuşkusuz pilav oluşturmaktadır. Özbekler için pilav yapmak bir sanattır. Yemekten sonra çoğunlukla yeşil çay içilir. Özbeklerin çok değer verdiği ve sofralarının başköşesinde yer alan bir başka önemli yiyecekleri de ekmek, hemen her evde bulunan tandırlarda yapılmaktadır. Ekmek yapımında çeşitli kalıplar kullanılmaktadır.

Özbekistan'da sofrada adabına da çok önem verilir. Örneğin ailenin en büyüğü sofraya oturmadan yemeğe başlanmaz. Yemek bittiğinde, yine ailenin büyüğü tarafından dua edilir. Türklerin kültürü her açıdan zengindir ve örf-adetleri, gelenek-göreneklere hala korunmaya, günlük hayatta kullanılmaya devam etmektedir. Çalışmamızın bu bölümünde Türk kültürünün sadece önemli olanları anlatılmaya çalışıldı. Çalışmanın amacı da Türk kültürünü incelemenin dışında, Türk kültür değerlerinin Özbekistan sinemasında nasıl yansıtıldığını analiz etmektir.

### Özbek Sinemasında Kültürel Motifler

Özbekistan sinemasının tarihi geçmişine bakıldığında, sinemanın ilk adımlarını atmaya 1930'lu yıllarda Rus yönetmenler ile başladığı görülür. 1935'e kadar sessiz filmler çekilmiş olup, daha sonra sesli ve canlı filmler ortaya çıkmıştır. O yıllardaki filmlerin içeriğine bakıldığında, köylülerin hayat tarzı ve yeni toplumsal değişimin yarattığı engeller, tabiat, sosyalist hayata geçiş süreci ve dini düşüncelerinden uzaklaşmaları, siyasi ve ekonomik problemler, Özbek halkının diğer Sovyet halklarıyla ilişkisini yansıtan filmler çekilmiştir. Sosyalist yapı, Sovyet insanı 1930'lu yılların Özbek sinemasının ana konusu olmuştur (Askarova, 2015: 19).

**Askarova** 1930'lu yılların Türklerin örf ve adetlerini, kültürünü yansıtan filmlerin çok az olduğu bir dönem olduğunu aktarmaktadır. Onun aktardığı bilgilere göre o dönemde Özbek kültürünün en iyi şekilde yansıtıldığı ilk sesli film, **Aleksandr Usoltsev Garf**'ın (1901-1970) çektiği **Yemin** (*Qasam*, 1937) filmidir. **Nabi Ganiyev**'in 1933'de çekilmiş olan **Ramazan** filmi Özbek Türklerinin çiftçilik hayatı, ekonomisi ve Orta Asya'da din, örf ve adetleri ile ilgilidir. Yönetmen **Arnold**

**Kordyum**'un 1939'da çekilen **Azamat** filmi ise toplumsal meseleleri konu almıştır. Çiftçinin yeni modern hayatını, onların elde ettiği büyük başarıları, insanların değişen psikolojisini ve halkın geleneklerini perdeye getirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sırası ve sonrasındaki Özbekistan sinemasına bakıldığında ana konu savaş olmuştur. Örneğin yönetmen **Nabi Ganiyev**'in dönemi konu alan **Biz Yeneriz** (1940) filminde köy hayatının nasıl mutlu ve barış içinde geçtiği ve sonrasında ise savaşın başladığı haberiyle birlikte annelerin oğullarını cepheye uğurlaması gösterilmiştir. Filmde içerik olarak birlik ve beraberlik gücüyle cepheye galip gelinebileceği fikri ifade edilmiştir (Askarova, 2015: 33).

1950'li yıllardan itibaren Özbek sineması hızlı bir şekilde gelişme göstermiş ve film sayısı artmıştır. Öyle ki 1953 yılında bir uzun metrajlı film çekilirken, 1954 yılında iki film, 1956 yılında ise dört uzun metrajlı film çekilmiştir. İlerleyen zamanda bu sayılar daha da artmıştır.

1960'lı yılların sinema gelişiminde ana eğilim, insanın iç dünyasına olan ilgi olmuştur. Eğilimin temeli sinemanın edebiyatla kurduğu ilişkiyle alakalıdır. Bu yıllarda çekilen çoğu film, konu olarak emek ve işçi sınıfını ele almıştır. O zamanlardaki Özbek kültürünü en güzel şekilde yansıtan, **Şurhat Abbasov**'un **Bütün Mahalle Bunu Konuşuyor** (*Mahallada Duv-Duv Gap*, 1960) adlı filmi çok ün kazanmıştır.



*Bütün Mahalle Bunu Konuşuyor*

Filmde Taşkent'in bir köyünde gerçekleşen ilginç olaylar anlatılır. Liseyi yeni bitiren Sayyora isimli kızın ailesinin, komşuları olan Umar'ın ailesinin ve diğer bir komşuları olan Mehrihon'un hayatı anlatılır. Mehrihon yaşlı biridir. Oğlu Azimcan Moskova'da üniversiteyi bitirmek üzere iken oğluna eş aramaya başlar. Komşusu

Sayyora'yı gelin kılmayı düşünür. Umar'ın annesi de Sayyora'yı gelin kılmak ister. Umar ise Umida isimli başka bir kıza aşıktır. Ortalık karışır. Umar'ın annesi büyük bir düğün yapar. Bütün mahalleyi davet eder. Umar annesinin tercihiyle komşusunun kızıyla evlenmek zorunda kalır. Damat düğüne yalnız gelir, gelini sorduklarında ise kaçtığını söyler. Annesi çok mahcup olur. Düğüne o kadar masraf yapmışken çabası boşuna gitsin istemez. Kızın anne babasına 'Gelinimi hemen bulun.' diye baskı yapar. Gelinin anne babası da bu durumda bir şey yapamazlar. Sonra 'Hemen başka bir kız bul.' der oğluna. Umar da bu sözü bekler zaten. Düğüne onun sevgilisi de gelmiştir. Annesine sevdiği kıızı işaret ederek 'O kızla evlenmek istiyorum.' der. Aslında bu Umar'ın komşu kıızı ve arkadaşlarıyla uygulamış olduğu bir oyundur. Umar'ın başka kıızı sevdiğini bilen komşu kıızı senaryoyu kabul eder. Sonunda Umar sevdiği kıızı ile evlenir. Bütün mahalle bunu konuşur. Düğünde şarkılar söylenir, milli çalgılar çalınır, düğün çok eğlenceli geçer.



*Bütün Mahalle Bunu Konuşuyor*

Eskiden Türk kültüründe gelini seçmek validelerin işiydi. Daha doğrusu evlenecek erkeğin annesi gelinini seçerdi. Bu filmde Türklerin evlenirken annenin rızasının olmazsa olmaz olduğu, aşık olunsa bile validelerin rızası olmadan evlenmemenin kültürlerinin bir parçası olduğu gösterilir.

Özbek sinemasının tarihinde şiirsel sinemayla ilk olarak ilgilenen yönetmen **Ali Hamraev**'in *Yar Yar* (*Yor-Yor*, 1964) filminde de Özbek Türklerin düğünündeki örf-adetleri, o yıllardaki Özbek halkının hayatını görebiliriz. Ayrıca filmin bir sahnesinde sanatçıların konserinde dans gösterisi olup, gösteride dans eden kıızı

izleyerek Özbek kızlarının dansının bir parçasını izlemiş ve milli kıyafetlerini görmüş oluruz. Yine **Ali Hamraev**'in 1966'da beyaz perdeye çıkmış olan **Beyaz Beyaz Leylekler** (*Oppoq Laylaklar*) filmi de Özbek halkının hayatını, gelenek ve göreneklerini ele almış; kendine özgü bir drama kurulmuştur.



*Yar Yar* (1964)

**Yuldaş Agzamov** tarafından yönetilen **Geçen Günler** (*Ötgen Künler*, 1969) adlı filmde uyarlaması yapılan romana bağlı kalınmış; halkın yaşamı, psikolojisi ve yönetmenin feodal toplumu iyi bilmesi perdeye yansıtılmıştır. Kaynak romanın yazarı **Abdulla Kadiri**'nin eserinde Rus işgali öncesinde Türkistan'ın sosyal durumunu, hanlıkların ve feodallerin adaletsiz yönetimlerini, yaklaşan Rus işgali tehlikesini ortaya koymuştur. **Geçen Günler** Özbekistan için yalnız bir film değildir, Özbek tarihinin de ilk romanıdır. (Aksarova, 2015: 56)

Filmin ana mesajı kültürü yansıtmak değildir. Ancak öyle olsa da o dönemdeki düğünlerin bazı önemli örf-adetlerini filmin karelerinden görebiliriz. Filmde o dönemdeki Türkistanlıların kıyafetlerinin birkaç türü gözükmektedir. Evlenmekte olan iki gence dua ettiklerini, mutluluk dilediklerini, düğündeki kızların dans ettiğini, müzik çalgı aletlerinden doira, rubab, surnay, karnay ve dutorun şanlı sesini dinleyebiliriz.



Gelin kendi evinden çıkarken düğün sahipleri misafirler için şekerleri saçar. Bu Orta Asya'da yaygın olan bir örf-adettir. Filmin başka bir kısmında ise kukla oyunu gösterisiyle karşılaşırız. Daha başka bir kısmında misafirperverliğin bir misalini görürüz. Evlenen damada ailedeki bazı sebeplerden dolayı eşi küser. Anlaşılmayan olayları anlatmak için kaynatasının evine, eşine gelir. Kaynatası da onun suçlu olduğunu iddia ederek evine kabul etmez. Çünkü onun yerine başka birisi eşine talak mektubunu yazmıştır. O olaydan damadın haberi bile yoktur. O sokakta kalırken kaynatasının komşusu onu tanımasa bile evine çağırır ve misafir eder.

Özbek filmleri bu dönemde hız ve hareket kazanmıştır; gerek yapım ve çekim teknikleri olarak belli bir kalite düzeyine ulaşmış; gerekse görsel ve estetik açıdan gelişmeler kaydetmiştir. Temaları işlemek farklı ve esnek bir hale gelmiştir.

**Prof. Tofik İsmailov** konuyla ilgili olarak, Özbek sinema sanatının zirveye ulaştığı dönemin 1970-1980 yılları olduğunu belirtmiştir. Bu yıllar Özbek sinema sanatçılarının yükseliş devridir. Sovyet Özbekistan'ı sinema sanatının yenilenme süreci 1970'li yılların başlarında hızlanmıştır. Bu süreç, Özbek sinemasının rönesansı olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde ağırlıklı olarak güncel sorunlara yer verilmiştir (Askarova, 2015: 42).

Usta yönetmen **Yuldaş Agzamov** döneme uygun filmler üretmiştir: Örneğin **Babanın Vasiyeti** (*Otaning Vasiyati*, 1979) filminde, kırsal yöre tema olarak işlenmiştir. Milli sinemacıların 1960'lı yıllardan beri süregetirdikleri köy ve kırsala yönelim meselesi içinde, tarlada çalışanların hasat elde etme mücadeleleri, yaşam karakteristikleri ve ruh dünyaları gibi ince ayrıntılar ele alınmıştır (Askarova, 2015: 61).



**Edward Hochaturov - *Toylar Muborak* filminin yönetmeni**

Edvard Hochaturov'un *Kutlu Dügün* (*Toylar Muborak*, 1978) filminde de Özbek Türklerinin kültürünün yansıtıldığını görürüz. Film bir komedidir. Dügün milli çalgıların sesleri ile eğlenceli oyunlarla, 'yar-yar' türküleri ile doludur. Filmde o yıllardaki Özbek halkının hayatını, giyiniş tarzını görürüz. Dügündeki bazı örf-adetlerin öncesinden daha modern, Rus kültürüne daha yatkın olduğu görülür.



*Toylar Muborak*

Türkistanlılar'da gelin yeni geldiğinde evdeki kaynatasına, kayınvalidesine, kocasının ağabeylerine ve eve gelen misafirlere eğilerek, ellerini göğsüne koyarak selam verir. Bu gelinin saygı selamıdır. Ayrıca yeni gelinin görevleri de vardır. Bunlar herkesten önce kalkması, güneş doğmadan avlu ve sokağı süpürmesi ve bunun gibi bazı adetlerdir.

Bu örf-adet 1980'li yıllarda çekilen, yönetmen **Melis Abzalov**'un *Gelinler Ayaklanması* (*Kelinlar Qo'zg'oloni*, 1985) filminde yansıtılmaktadır. Film bu örf-adetleri çiğneyen küçük gelin ve ona özenip ona eşlik eden altı elti hakkında olup komedi ve drama tarzında çekilmiştir. Filmin ana mesajı da kaynana evin bereketidir, onuz çok kişili ailede düzen tutturmak güçtür anlayışından beslenir.



*Gelinler Ayaklanması*



*Gelinler Ayaklanması*

1980'li yıllar sürecinde, Uzbekfilm stüdyosunda kırka yakın uzun metrajlı film çekilmiş olduğu görülmektedir (Askarova, 2015: 63).

Sovyetler Birliği'nin 1991 yılında dağılmasıyla bütün birlik cumhuriyetlerinde çok yönlü bir yıkım gerçekleşmiş, bu yıkım devletlerin özellikle ekonomik açıdan çöküşüne neden olmuştur. Elbette devleti etkileyen her tür koşul ve değişim sinema sanatını da etkilemiştir. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra, 'Mosfilm' stüdyosu Sovyet döneminde yaptığı filmler kadar iyi bir çalışma süreci yaşayamamıştır (Aktaran Askarova, 2015: 65).

**Prof. Tofik İsmailov** *Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi* kitabında, Özbekistan bağımsızlığını aldıktan sonra, Uzbekfilm'in teknik imkanlarından ve tecrübesinden yararlanarak 'Yıldız', 'İnsan', 'Kino Aktör', 'İman', 'İrsfilm', 'Novda', 'Şod', 'Mardona', 'Fayzifilm', 'Namuna', 'Ebdu', 'Stüdyo-5', 'Mimar' gibi mikro stüdyolar kurulduğunu belirtir. (Aksarova, 2015: 66)

Sinema yapımcılığının Özbekistan'da 1990'lı yıllarda yeniden başlaması, bütün Sovyet sonrası ülkelerini etkileyen ekonomik kriz nedeniyle çok kolay olmamıştır. Ancak 90'ların ortasında milli sinemanın durumu devletin desteği sayesinde düzelmeye başlamıştır. Dönemde özellikle sanatta sosyalist gerçekçilikten kopuş sinemada da karşılığını bulmuştur. Eski ideolojik şemalara alternatif arayışlar başlamış, yeni film çalışmaları yapılmıştır. Dönemin bir diğer önemli gelişmesi, film yapımcılarının yaratıcılıklarını ifade etmedeki katı kuralların kaldırılması, film yazarlarına vizyon alanını genişletme özgürlüğü tanınması, filmlere yönelik esnek bir dil seçme ve kullanma hakkı verilmesi olmuştur.



İsamat Ergashev (d. 1945)

İlk başta keskin olan sosyal ivme zamanla giderek kaybolmuştur. Daha çok tarihsel ve biyografik filmler üretilmiştir. Bunların içinde **Bako Sadıkov**'un 1995 senesinde çektiği *İmam Al-Buhari* filmi, **İsamat Ergashev** ve **Bako Sadıkov**'un 1996'da çektiği *Büyük Emir Timur* filmlerini saymak mümkündür (Askarova, 2015: 68).



Melis Abzalov (18.11.1938 - 25.10.2016) - *Çııldık* filmi yönetmeni

Özbek Türklerinin düğün törenlerini, örf-adetlerini en iyi yansıtan filmlerden biri de yönetmenliğini **Melis Abzalov**'un yaptığı *Çııldık* (1999) filmidir ve Vatan stüdyosu tarafından gerçekleştirilmiştir. Filmde Temirbek ile Madinabonu'nun düğünündeki ilginç öyküler anlatılır. Filmde bir baba bir zamanlar verdiği

yemininden dolayı kızını otuz yaşındaki bir delikanlıya vermeye mecbur kalır. Genç kız Madinabonu on yedi yaşında olup babasının zoruyla hiç görmediği Temirbek ile evlenmek zorunda kalır. Temirbek de Madinabonu'yu ilk kez düğünde görür ve görür görmez aşık olur. Bu aradaki yaş farkı Madinabonu'yu korkutur. Genç gelin hemen düğünün ardından damada onu sevmediğini ve ondan ayrılmak istediğini söyler, 'İzin ver, evime gideyim.' der. Özbek örf-adetlerinde kocasından boşanmak için bile kocadan izin istenmektedir. Bu adet son 10 yıla kadar devam edip gelmekteydi, şimdi de bazı ailelerde ve bazı yörelerde bu gelenek sürmekte. Böylece film iki gencin maceralı hikayesi ile başlar.



### **Çııldık**

Film çekiminde, düğün öncesi ve sonrasındaki uygulanan örf-adetlerin hepsi birer birer yansıtılıp Özbek düğünü hakkında bilgilendirici film haline dönüşmüştür. Bu filmdeki maceralar, olaylar ve olayların gelişimi gelenek göreneklere bağlı Özbek beylerinin verdiği sözü tutmasını (sözün *onur* olduğu), babanın sözünün evde ne kadar geçerli olduğunu ve Özbek kadınının ailedeki yerini ve eşine sadık olduğunu anlatıyor, sıradan insanların karakterini yansıtıyor.

Düğünün ertesi gün 'gelin yüz açtı' adeti vardır. Ona göre gelinin annesi, hanımlardan oluşan arkadaşları, akrabalarından ibaret 10-15 kişi öğle vakitlerine

doğru misafirliğe gelir. Ziyafet verilirken gelin artık öz annesiyle bir gelin olarak görüşmeye, göşelik çımlıdıktan çıkar ve yüzünü açıp herkese selam verir. İşte bu ayine 'yüz açma' denmektedir (Osmonova, 2015: 116).

Özbek düğününde kız evinde nikah kıyıldıktan sonra, damat ile gelin evden çıkmak üzere iken kızın anne babası genelde şu duayı yapar: 'Yavrum, gittiğin yerde aziz ol, taş gibi kal, gözün yaş görmesin, verdiğim tuzuma razıyım, haydi mutlu ol!' (Osmonova, 2015: 114)



Yolkin Toychiev - (d. 1977) - *Kar Koynunda Lale*

Özbek Türklerinin kültürünü yansıtan önemli filmlerden biri de *Kar Koynunda Lale* (*Qor Qo'ynida Lola*, 2003) isimli filmidir. Yönetmenliğini **Ayub Shahobiddinov** ve **Yolkin Toychiyev**'in yaptığı film, **Abdulhamid Çolpon**'un yazdığı aynı adlı hikayeden uyarlanmıştır. Film, 1923'lerdeTürkistan'da yaşayan bir ailenin geçirdiği günleri anlatır. Kültür olarak o dönemdeki yaşamı, halkın giydiği kıyafetleri, düğündeki örf-adetleri bu filmde de görmek mümkündür.



Ayub Shahobiddinov - (d. 1977 - ) - *Kar Koynunda Lale*

Yönetmen **Adolat Kimsanova**'nın 2005'te vizyona giren *Nereye Yol Aldın* (*Yol Bo'sin*, 2005) filmi de Türk kültür değerlerini çok iyi yansıtmaktadır. Orta Asya Türklerinde eğer çocuğun saçının bazı kısmı diğerlerinden uzun ise ona 'kutsal saç' denir ve o saçı ahlakı doğru dürüst olan erkeğe kestirirler. Kesilmeden önce ise saçı kesilecek çocuğun etrafından koyunu döndürür, sonra onu keserler. Çocuğun kesilmiş saçını ise saklarlar. Filmin ilerideki kısmında Türklerin en önemli düğünlerinden biri olan sünnet düğünü de yansıtılmaktadır. Bu, köydeki bir çocuğun sünnet düğünü olur. Milli çalgılar eşliğinde büyük şölen yapılır, ziyafetler verilir. Özbek Türklerinde çocuğu sünnet olunca, annesi sünneti kolay olsun diye elini hamur teknesine batırır. Sünnetten sonra çocuğun üzerine doppi (erkek takkesi) konur, böylece çocuğun erkek-yiğit-mert olacağına inanılır. Sünnet olan çocuğu tebrik ederler ve ona para ve hediyeler verirler.

Özbek Türklerinde gelin hamile olduğunu söylemek için canının bir şeyler çektiğini ifade eder. Gelin canının yiyecek çektiğini söylüyorsa, onun bu sözlerinden hamile olduğu anlaşılır. Film aşerme denilen bu duruma da yer verir. Film müzikal türünün özelliklerini de kullanır. Filmde Özbek Türklerine ait olan örf-adetler zengin bir şekilde yansıtılmaktadır.

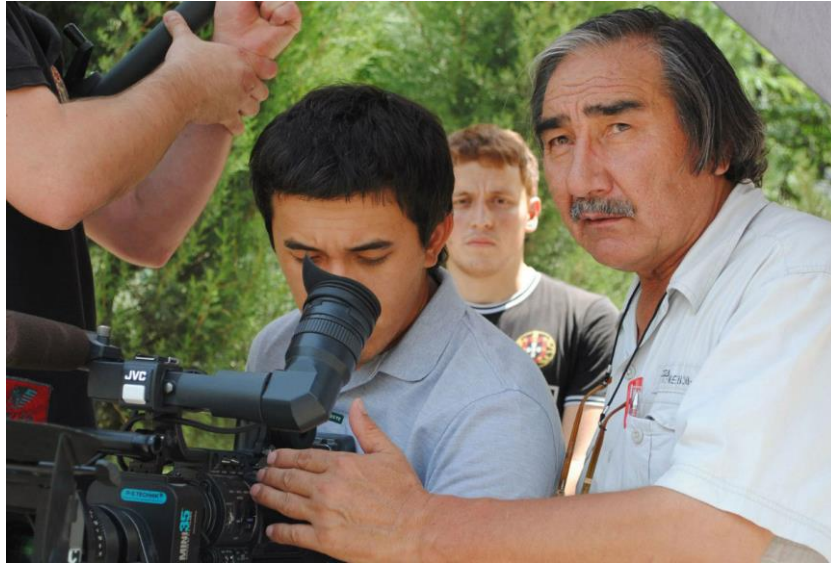


**Çadır**



Genç yönetmen **Ayub Shahobiddinov**'un 2006 yılında çekilen **Utov** filminde insanlara tanıdık gelen bir karakter yaratılmış ve gündelik hayatta yaşananlar perdeye taşınmıştır. Dünyada olan bitenlerden habersiz ücra bir köyde yaşayan kahramanın, modern dünyaya kapalı bir şekilde hayatını sürdürdüğü anlatılmıştır. Sovyetler Birliği'nin, dedesinin ve babasının hayatını alt-üst ettiği, sonrasında da hayatın darbesini yediği, eşini doğum esnasında kaybettiği ve hayatta oğlula yapayalnız kaldığı gösterilmiştir. Kahraman, oğlunun eğitim ve terbiyesini kendisi üstlenmiştir. Oğlu büyüyüp askere gidene kadar onu da kendisi gibi dünyadan ve insanlardan uzak tutmaya çalışmıştır. Ancak oğlunun askerden dönüşüyle her şeyin değiştiğini fark eder.

Çadır anlamına gelen **Utov**, hayatını yaylada geçiren, eşi hamile iken vefat etmiş bir baba hakkındadır. Filmin % 90'ı yaylada çekilmiştir. Sürekli boz evin (çadır) etrafındaki günlük rutin yansıtılır. Fon müziğinde çoğunlukla ağaç ağız kopuz ve dombra gibi milli çalgılar kullanılır. Genel olarak baktığımızda, Türklerin göçebe hayatı, hükümet ile halkın, baba ile oğulun ilişkisi işlenmiştir.



Hamidulla Hasanov (d. 1950) - **Çoban** filminin yönetmeni

Senaryosunu **Gafur Shermuhammad**'ın yazdığı ve yönetmenliğini **Hamidulla Hasanov**'un üstlendiği **Çoban** (*Chopon*, 2007) filminde Taşmurat isimli çobanın hayatı anlatılır. Onun yanı sıra Özbekistan'ın muhteşem tabiatı ve yayladaki çobanların hayatı yansıtılmıştır. Filmde Kökbörü oyunundaki pehlivan

kökbörücüleri ve külük (çevik, hızlı) atları görürüz.<sup>3</sup> Kökbörücü pehlivanların at oyunlarını öğrenmesi, Kökbörü at oyununda herkesin galip çıkmaya çaba göstermesi anlatılır. Onun yanı sıra aşk, namus, yiğitlik ve mertlik konuları da ele alınmıştır.

Türklerde bebek doğmadan önce onun için bir şeylerin satın alınmaması gerektiği hakkında batıl inanç vardır. Bu batıl inanç, **Bahram Yaqubov** ve **Hatam Hamroev** tarafından yönetilen *Süper Gelin* (*Super Kelinchak*, 2008) filminde işlenmiştir. Sardor isimli bir erkek evlenir. Bir sene geçtikten sonra eşi hamile olmayınca ona bir hediye vermek ister ve bir gün evine beşik getirip sürpriz yapar. Oğulun annesi onu öğrenince 'Ya oğlum sen bebek doğmadan beşik satın alınmadığını bilmiyor muydun?' diye çıkarır. Özbek düğününü, oradaki örf adetleri, eğlenceli milli şarkıları bu filmde de görebiliriz.

Son yıllarda Özbekistan sinemasında çoğunlukla aile yaşamı, aşk hikayeleri konu alınmaktadır. Tarihi temalarda, farklı konularda ise yok denilecek kadar az üretim yapılmakta olsa da son zamanlarda tarihi filmler yapımında projeler imzalanmaktadır. Bunun en büyük örneği de Ağustos 2018'de vizyona giren *İslomxo'ja* filmidir. Bu film devlet garantisi temelinde / girişimiyle, Ezgufilm stüdyosunda, genç film yönetmeni **Jahongir Ahmedov** tarafından yapılmıştır. **Ahmedov** Ozodlik'e verdiği röportajında, filmin Hive Hanı **Muhammad Rahimxon z'nın** (1863-1910) ölümünden sonra kriz içinde olan ülkede ekonomik ve siyasi reform gerçekleştiren başvezir **İslamxo'ja** (Said İbrahim Haceoğlu Said İslamhace) (1872-1913) ve ona karşı çıkan reform karşıtı **Matvafo Bakkolov** arasındaki çatışmayı anlattığını söyler (ozodlik.org, 04.04.2018). Filmin senaryosu **Jo'rabek Ro'zmetov** tarafından gerçek tarih esasında yazılmıştır. Film çekimleri Hiva, Taşkent, Moskova ve St. Petersburg'da gerçekleşmiştir. (Daryo.uz, 21.01.2018)

Özbekistan'ın 2000 yılı sonrası sinema istatistikleri nicel bir büyümeyi göstermektedir. Bağımsız film yapım şirketleri, vizyona giren filmler ve film üretim sayıları giderek artmaktadır. Ancak çekilen filmlerin estetik ve sinematografik değerinin arttığı şüphelidir. Film konu ve temaları çeşitlenmemekte, tarihi ve

---

<sup>3</sup> Orta Asya Türklerinin, Kırgızların yanı sıra başta Kazaklar ve Özbekler olmak üzere Asya'daki pek çok halkın vazgeçilmez at oyunlarından biri 'Kökbörü'dür. Özbek Türklerinde 'Köpkari', Kazaklarda 'Kökpar', Kırgızlarda 'Kökbörü' diye adlandırılıyor. Oyunu oynayanlara ise 'Kökbörücü' denilmekte. Nesilden nesile miras olarak aktarılan bu at oyunu, Orta Asya Türklerinin en çok rağbet ettiği ve heyecan duyduğu oyunlarından. Günümüzde Kökbörü at oyunu hala bütün canlılığıyla yaşatılmaktadır.

kültürel konular sınırlı biçimde işlenmektedir. Benzer olayların sıklıkla konu edilmesi, sanatsal yaratıcılığın önünde engel oluşturmaktadır.

**Prof. Tofik İsmailov**'un *Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi* kitabında bu konuyla ilgili bazı görüşleri bulunmaktadır: "...Günümüzde, yılda iki-üç uzun metrajlı ve birkaç belgesel filmin yanı sıra televizyon programı için diziler üreten ve **Kamil Yarmatov**'un adını taşıyan Uzbekfilm stüdyosunun sanatçıları, özgürlük kazanmış Özbekistan Cumhuriyeti'nin yarınını düşünüp, bu aşkla çalışıp ve üretmektedirler. Uzbekfilm stüdyosunun imkanlarından yararlanan küçük kuruluşlar, onun şemsiyesi altında durmaktan vazgeçip Uzbekfilm adı altında birleşmelidirler." (İsmailov, 2001: 104).

### Sonuç ve Değerlendirme

Günümüz Özbek sineması bağımsızlık öncesi sinemayla karşılaştırılırsa, en güzel ve başarılı Özbek filmlerinin Sovyetler döneminde çekildiği görülmektedir. Günümüzdeki yapım ve üretim kapasitesinin daha fazla olmasına rağmen, başarılı film sayısının bununla orantılı olmadığı düşünülmektedir. Bu durumun nedenlerini, bütçe yetersizliklerinin yanı sıra senaryo yazarı, yönetmen, görüntü yönetmeni, oyuncu vs. başta olmak üzere yeterince deneyimli ve güçlü yapım ekiplerinin bulunmamasıyla açıklamak mümkündür.

İçerik analizini yaptığımız 14 filmde Türkistan'ın kültür değerlerinden en çok düğünlerdeki adetlerin sinemaya yansıtıldığı görülmüştür. Filmlerin aslında izleyiciye verdiği ana mesajları farklı olsa da ve ana amaçları kültürü yansıtmak olmamasına rağmen seçtiğimiz filmlerde genel olarak Türkistan'ın kültür değerleri görülebilmektedir. Filmlere dönemselsel olarak bakıldığında, Türkistan'ın kültür değerlerinin son yıllara doğru daha modernleşme<sup>4</sup> eğilimli olduğu fark edilmektedir. Genel olarak vizyona girmiş olan filmlere bakıldığında, günümüz Özbekistan sinemasında tarihi ve belgesel filmlerin az olduğu görülmektedir. Bunun ana nedeni maddi imkanların çok sınırlı olmasıdır.

Türkistan'ın ortak kültür değerlerinin Özbekistan sinemasında daha iyi yansıtılması için şunlar yapılabilir:

---

<sup>4</sup> Modernleşme, bilimsel buluşların, teknolojik yeniliklerin, sanayideki ilerlemelerin, nüfus hareketlerinin, kentleşmenin, ulus devletlerin kurulmasının, kitlesel siyasal hareketlerin yol açtığı çeşitli sosyo-ekonomik değişikliklerin birliğidir (Sarup, 2017: 187).

- Bu çalışma esnasında Özbekistan sineması ile ilgili Türkçe kaynağın çok kısıtlı olduğu görülmüştür. Bu bakımdan Türkiye’de bu konuyu farklı yönleri ile ele alan akademik çalışmaların yapılması teşvik edilebilir.
- Türk kültür değerlerini yaymak ve korumak amacıyla Özbekistan’daki yönetmenler arasında film festivalleri ve yarışmaları yapılabilir.
- Diğer Türk Cumhuriyetlerinde üretilen ve Türk kültürünü ve tarihini yansıtan filmlerin tercüme edilerek yayınlanması sağlanabilir.
- Ülkedeki Kültür Bakanlığı milli sinemayı maddi ve manevi olarak desteklemelidir.
- Türk kültür değerlerini yansıtan senaryo ve filmler, diğer konulardaki senaryo ve filmlerin önünde tutulmalıdır.
- Üniversitelerin iletişim fakültelerinde radyo, televizyon, sinema bölümleri açılmalıdır.
- Gerçekliğin imajlara dönüşümü olan sinemada milli kültür değerlerini tanıtan eserler desteklenmelidir.

### Kaynakça

- Akyıl, L. (2017) “Uluslararası İlişkilerde Algı Yönetimi Aracı Olarak Propaganda Sineması”, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, Cilt 2, Sayı 2.
- Alagöz, Ç (2012) “Sovyetlerde Propaganda Aracı Olarak Sinema”, *Uluslararası Kafkasya Kongresi 26-27 Nisan 2012, Bildiriler Kitabı*, Editör Hasret Çomak, s.239-249, Kocaeli.
- Askarova, A. (2015) *Sovyet Döneminden Bağımsızlığa Geçişte Özbek Sineması*. Yüksek Lisans Tezi.
- Çeltikçi, Orhan (2009) “Özbekistan Türkleri Halk Kültürü”, Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi.
- Güngör, A. (2006 ) Tabu-Örtmece (Euphemism) Sözcükler Üzerine. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*.
- İsmailov, T. (2001) *Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi*. Türk Güzel Sanatlar Vakfı, İstanbul.
- Nuyan, E. (2010) *Düşünsel aktarma aracı olarak sinema*. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi (Cilt 3).
- Osmonova, O. (2015) “Özbek Düşünündeki Örf-Adetler”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 20, s.111-117
- Sarı, İ. (2017) *Tarihinde İlk Uygarlıklar*. Antalya: Net Medya Yayıncılık.
- Sarup, M. (2017) *Post Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ankara: Pharmakon Yayınları
- Tarix.uz/ Sovchilar va Sovchilik Odobi (Gelin İsteme adeti) ([link](#) , Erişim Tarihi: 20.07.2018)
- Abdulla Iskandar / Ozodlik (04.04.2018) – Islohotlariuchunqatqlilingantaraqqiyparvar Boshvazir Islomxo’ja haqida film olinmoqda ([link](#) , Erişim Tarihi: 23.07.2018)
- Daryo.uz (21.01.2018) – Rejissor Jahongir Ahmedov Islomxo’ja haqida tarixiy film suratga oladi ([link](#) , Erişim Tarihi: 23.07.2018)

# AVRUPA SİNEMA KURAMLARI

## Eleştirel Analiz

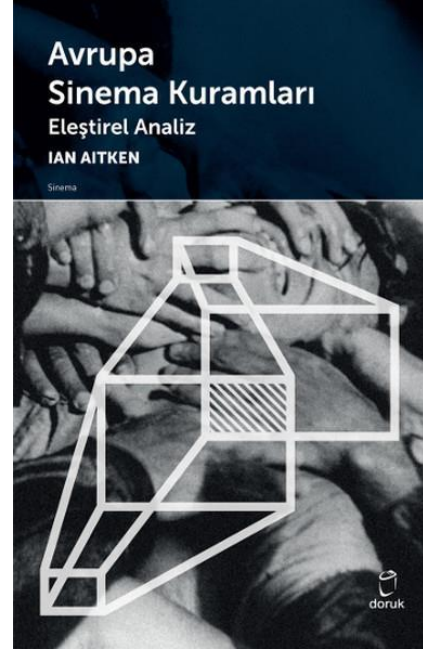
Ian Aitken

Çev: Zahit Atam, Selin Akgül, Başak Erzi

Çev. Editörü: Zahit Atam

Doruk Yayınları

2015 / 429 sf.



Kitabın özgün başlığında da belirtildiği gibi *-European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction-* Ian Aitken'in çalışmasının en güçlü yanı Avrupa sinemasına ve film kuramlarına yönelik *eleştirel* bir perspektife sahip olması. Çalışmanın amacı sinematografin icadından günümüze Avrupa sinemasındaki akımların ve film kuramlarının bir dökümünü yapmak ya da bunları münferit ülke sineması tarihlerinin süzgeçten geçirildiği bütüncül bir tarihsellik olarak ortaya koymak değil. **Aitken** aslen Avrupa Sineması tarihine dair kalıplaşmış bir kategorizasyona karşı çıkıyor. Yazarın iddiası giriş bölümünde de belirttiği gibi kökenleri Kantçı estetikte, sembolizmde ve fenomenolojide yatan sezgici modernist geleneğin, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen sinemasal gerçekçilik teorileri ve gerçekçi olarak tanımlanan filmlerle ayrılan iki farklı kategori oluşturmadığını ortaya koymak. Ona göre gerçekçilik-anti gerçekçilik ya da gerçekçilik-modernizm ayrımları hatalı ve yanıltıcı. **Grierson, Kracauer, Bazin** ve **Lukacs**'a dayanan sinemasal gerçekçilik teorileri sezgici modernist geleneğin bir uzantısı ve bunlar birlikte bir sezgici/modernist gerçekçi paradigma oluşturmaktalar.

Metin ayrıntılı ve bütünleştirici bir analiz yaparak asıl iki farklı kategoriye oluşturanın **Saussure** sonrası post-yapısalcılık ile bu akımın düşünürlerinin eleştirdiği hatta zaman zaman suçladığı “sezgici/modernist gerçekçi paradigma” olduğunu iddia ediyor. Böylece ele alınan dönemin ve mekanın entelektüel ortamıyla ve düşünsel geçmişiyle bağlantılar kurularak asıl vurgu eleştirel bir biçimde düşünsel ve felsefi kökenlere yapılıyor. Metin modernizm, gerçekçilik, postmodernizm gibi muğlak kavramları tarihsel gelişimleri içinde sınıflandırıp bir Avrupa Sineması tarihi eleştirisine doğru yol alıyor. Türkiye’deki sinemacılar ve araştırmacılarca muhakkak okunması gerektiğini düşündüğüm metnin Türkçeye - ciddi eksiklerle de olsa- kazandırılmış olmasından şahsen memnuniyet duydum. Çeviri ve baskı ile alakalı editöryel eksiklere yazının sonunda ayrıca değindim.

Kitabın ilk dört bölümü bir bütün olarak yukarıda bahsedilen paradigmayı tanımlıyor. Almanya, Rusya ve Fransa’daki önemli entelektüel figürlerin düşünsel dünyalarının dönemin sanat akımları ve filmlerinden örneklerle incelendiği bir haritalandırma yapıyor. Böylece okuyucu beşinci bölümden sonra ortaya çıkacak ikinci kategoriye (**Saussure** sonrası geleneği) ayırt edebilir hale geliyor. Dokuz bölümden oluşan metnin bölümleri arasında keskin geçişler olmadığını ve birbirine referans veren kavramlar aracılığıyla organik bir yapı sunduğunu belirtelim.

Birinci bölüm “*Rus Formalizmi ve Weimar Sinema Kuramında Didaktizm ve Sezgi*” fütürizm ve konstrüktivizm akımlarını da içererek iki temel kavramın ayırt edilmesi üzerinden ilerliyor: didaktizm ve sezgi. Bu bölümde didaktik yönü ağır basan anlayış Rus formalizminin **Eisenstein** ayağına denk gelir ve onun kurgu anlayışı sinema izleyicisini Pavlovyan bir konuma itelediği belirlenimci ve pozitivist eğilimlere sahiptir. Oysa “*Eisenstein’in Film Teorisinde Determinizm ve Sembolizm*” başlıklı ikinci bölüm **Eisenstein**’ın ileri tarihli çalışmalarında bu didaktizmi aştığını ortaya koyar. Onun teorisinin ayrıntılarına inilir ve ilerleyen yıllardaki çalışmalarında anahtar kavramların geçirdiği dönüşüm üzerinden - **Bordwell**’in iddiası çürütülerek- bir süreklilik saptanır. Böylece **Eisenstein**’ın teorisinin ilk döneminde metafizik, mistik, dinsel ve akıl-dışı olana yönelik bir ilgi açığa çıkarılırken ikinci döneminde bunların sembolist gerçekçilik teorisine doğru evrildiği görünür olur. İlk bölümde bahsi geçen didaktizmden uzakta konumlanan sezgici eğilim ise Alman felsefi idealizminden beslenir ve **Vertov**’un çalışmalarında belirginleştiği gibi Weimar sinema teorisinde de ağırlığını hissettirir. **Husserl**

fenomenolojisi ve Kantçı estetik yargının düşünsel bir uzantısı niteliğinde olan sezgisel gelenek 1930'lu yıllarda hem Sovyetler Birliği'nde hem Almanya'da yoğunlaşan sanatta gerçekçi temsil biçimleri üzerine yapılan tartışmaları etkilemiştir. **Brecht** bu dönemin en önemli figürlerinden olmuştur.

Üçüncü bölüm "*Weimar Sinemasal Modernizmi ve Sovyet Montaj Sinemasında Estetizm ve Bağlanma*" ve dördüncü bölüm "*Mükemmel Olana Ait Gerçeklik Dünyasına Gitmek Fransız Sinemasal Empresyonizmi*" Avrupa film endüstrisi içinde ortaya çıkmış üç büyük modernist sinema akımına odaklanır ve bunları düşünsel süreklilikleri ve sezgiselcilikle bağlantıları kapsamında analiz eder: Weimar Sinemasal Modernizmi; Sovyet Montaj Sineması; Fransız Sinemasal Empresyonizmi. İki bölümde de sezgici ve akılcı eğilimlerin diyalektik bir ilişki içinde çözümlenmesi önemli bir noktadır. Üç akımın da ortaya çıktıkları dönem önemli kurumlar ve toplumsal, ekonomik, kültürel ilişkilerle bağlantılı olarak ele alınır. Bu üç akımın analizinde (ve kitabın geri kalanında da) tartışılan konulara örnek oluşturan film kümelerinin en önemli örneklerine -aşağı yukarı her bölümde elli altmış filme yönetmenleri ve yapım tarihleriyle birlikte değinildiği paragraflarda- yer verilir. Ki bu da kitabın sinemacıların ve araştırmacıların yararlanabileceği dikkatle sınıflandırılmış yüzlerce filmi içerdiği anlamına gelir. Üç akımın da Birinci Dünya Savaşı ile ilişkisinin vurgulandığı, önemli yönetmenlerin ve sanat akımlarının karşılıklı ilişkisinin es geçilmediği bölüm, dönemin film teorisyenlerinin iktidar ile ilişkileri bağlamında ele alındığı noktalarda iyice zenginleşir.

Beşinci bölüm "*Dışsal Dünyanın Kaybolması Yapısalcılıktan Rölativizme*" gerçekten de kitabın bel kemiğini oluşturur. Sinema üzerine odaklanmanın geçici olarak askıya alındığı bu bölüm dilbilimin, yapısalcılığın, göstergebilimin, varoluşçuluğun ve daha nicelerinin Avrupa düşün dünyasını dönüştürdüğü yılları adım adım tartışır. Modernizm tartışmalarının nasıl postmodernizm tartışmaları arasında kaybolmaya yüz tuttuğunu, gerçekçilik teorilerinin görecelilik teorileri arasında nasıl boğulur hale geldiğini ve kategorik karıştırmaların, birbirine geçişlerin nasıl ortaya çıktığını anlamak isteyen bir okuyucu için heyecan verici ve ayrıntılı bir okuma deneyimi sunar. Kitabın bütününden bağımsız olarak da ele alınabilecek, güçlü ve kendi ayakları üstünde sağlam duran bir bölümdür. Altıncı bölüm "*Siyasal Modernizmden Postmodernizme*" ise sinema sanatına tekrar odaklanır ve Fransız Yeni Dalgası, Genç Alman Sineması, Free Cinema ve

Avrupa'nın farklı ülkelerinin sinemalarına yer vererek bir önceki bölümde derinlemesine yapılan tartışmayı sinemaya uyarlar. Günümüzde hala büyük bir problem olarak görülebilecek sinemasal kaynaşmayı ayırt eder ve gerçekçiliği post-yapısalcılıktan ayırıştırır. Bu iki bölüm de dönemin ünlü sinema dergilerinin tartıştığı önemli kavramların filmlerde ve yönetmenlerin sinema anlayışlarında nerelere denk geldiğini göstermeye çalışır.

Yedinci bölüm "*Fiziksel Gerçekliğin Kefareti Grierson, Kracauer, Bazin, Lukacs'ın Teorilerinde Gerçekçilik*" oldukça derinlikli ve iyi tartışılmış bir bölümdür. Başlıkta tek tek adı geçen büyük teorisyenlerin 1920'lerden 1950'lerin sonlarına dek sinema, gerçekçilik ve temsil sorunu üzerine geliştirdikleri teorilere yer verilir. **Lukacs** daha çok edebiyatta gerçekçiliğe odaklanan bir düşünür olmasına rağmen, onun teorisi de sinemasal karşılıkları anlamında belli bir zemine oturtulur. Dört düşünürün anahtar kavramları uzun uzadıya birbirleriyle karşılaştırılır ve filmlerden örneklerle tartışılır. Bu dört teorisyenin gerçekçilik üzerine yaptıkları çalışmalarda etkileri hissedilen ve çözümlenen düşünürlerden yalnızca bir kaç **Freud, Marx, Hegel, Nietzsche, Kierkegaard**'dır. **Aitken** bu bölümde özellikle modern bir Marksizm olarak gerçekçiliğin, modernist estetizm ile kesişmesinin mümkün olduğuna vurgu yapar.

Sekizinci bölüm "*Geç Dönem Avrupa Sineması ve Gerçekçilik*" ve dokuzuncu bölüm "*Savaş-Sonrası İtalya ve İspanya'da Gerçekçi Sinema*" Fransa, İskandinavya, İngiltere, Almanya, Polonya, Sovyetler Birliği, İtalya, İspanya, Çek ve Macar sinemalarının 1960-1970'ler sonrasında 1990'ların başına kadar kat ettiği yolu - onlarca örnek filme, dikkate değer filmlerin sahne çözümlmelerine ve estetik yapısına da yer vererek- yedinci bölümde ortaya koymuş olduğu dört gerçekçilik teorisi perspektifinden inceler. **Grierson**'un gerçekçilik teorisinin İkinci Dünya Savaşı sonrasında elverişli bir model teşkil etmekte başarısız olduğunu vurgulayan yazar, yukarıda bahsedilen ülke sinemalarının örneklerini **Kracauer, Bazin** ve **Lukacs** gerçekçilikleri ile bağlar kurarak çözümler. Bu üç düşünürün farklı gerçekçilik anlayışlarının filmlerde farklı biçimlerde nasıl görünür olduğuna dair etraflı örnekler sunar. Bu sırada bu filmlerin 1980-1990 sonrası yavaş yavaş post-modern denilebilecek bir sinemaya yöneldiği noktaları da tespit ederek daha başta ikiye ayırdığı iki geleneğin **Saussure**-sonrası ayağının ağır basmaya başladığı filmleri işaret eder.



Son olarak metnin çevirisine ve editoryal anlamdaki ciddi hatalarına genel olarak değinmek gerekirse: 1) Kitabın başlığı indirgemeci bir şekilde eksik çevrilmiştir. 2) Birden fazla çevirmen olduğundan aynı anlama gelen çeşitli İngilizce kavramlar yer yer farklı Türkçeleştirilmiştir. 3) Kitabın on sayfalık indeksi Türkçe baskıda bulunmamaktadır. 4) Kitabın sekiz sayfalık seçilmiş bibliyografyası Türkçe baskıda bulunmamaktadır. 5) Kitabın Sonuç bölümü (!) Türkçe baskıda bulunmamaktadır. 6) Tüm bu hatalar mevcutken hoş görmenin mümkün olmadığı toplam altmış altı sayfalık bir ek kitabın girişine iliştilmiştir. Bu ekte çeviri editörü **Zahit Atam**'ın "Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler..." başlığıyla auteur kavramına ve bunun Türkiye'deki karşılıklarına odaklandığı yirmi sekiz sayfalık bir yazı; **Ercan Kesal** ile yine bu konu üzerine **Atam**'ın **Nuri Bilge Ceylan**'ı eleştiri yağmuruna tuttuğu yirmi altı sayfalık bir söyleşi ve son olarak **Zeki Demirkubuz** ile aynı konu üzerine on iki sayfalık bir söyleşi daha eklenmiştir.

**Sertaç Koyuncu**

## SİNEMANIN ÖZÜ KISA FİLM

**Sema Fener**

**Yitik Ülke Yayınları**

2017 / 360 sf.



**Sema Fener**, film laboratuvarında çalışmış ve film kimyası dersleri vermiş, daha önce de teknik kitapları yayımlanmış bir Kimya Yüksek Mühendisi. Elimizdeki kitap, son dönem teknolojisine de değinerek, oldukça kapsamlı ve ayrıntılı teknik bilgi içeren bölümleriyle öğretici bir kaynak olma vaadinde.

Giriş bölümü *Kısa Film Tarihi*'nde dünyadan örneklerin ardından Türk yönetmenler ve filmleri tanıtılmış. Ancak farklı kaynaklardan alınarak art arda sıralanmış izlenimi veren bilgiler bütünlük sağlamıyor. Anlatılan tarih ise kısa film

tarihine karşılık gelmiyor. Bahsi geçen bazı filmler uzun metrajlı ve hatta bazılarının adları yanlış verilmiş. *Türkiye’de Kısa Film Tarihi* adı altında ise belgesel tarihi anlatılmış.

Yazarın hakim olduğu alanlarla ilgili bölümlere geçildiğinde kitabın bilgi yoğunluğu ve öğreticiliği ciddi anlamda yükseliyor.

Işığın bilimsel tanımıyla başlayan *Işık ve Renk*’te konu ışık kaynağına ve sonra da renklere bağlanıyor. Görme duyusu, renkli objeler, sinema filmleri, kullanımları ve elektronik teknoloji CCD’ler de bu bölümde anlatılıyor.

Işığın yansımaları ve kırılması, merceğin görüntü oluşturması, odak noktası ve odak uzunluğu, objektif serileri, perspektif, netlik, objektif açıklığı ve hızı, alan derinliği *Işık ve Objektif*’in konusu.

*Filtreler* başlığı, filtre çeşitleri ve kullanımlarını aktarıırken takip eden *Pozlama*’da pozlama ile ilgili genel bir tarifi ardından film hızı ve ışık ölçerler tanıtılıyor.

Bir filmin olmazsa olmazı görüntü ve ışık ilişkisinin ele alındığı *Aydınlatma* başlığında kullanılan ışık kaynakları, cisimlerin ışık yansıtma kabiliyetleri, aydınlatmanın ana elementleri, dış ve iç mekanların aydınlatılması, doğal aydınlatmada dikkat edilecek noktalar, hareketin aydınlatılması, aydınlatmanın devamlılığı detaylandırılıyor.

Film çekiminde kullanılabilecek lamba tipleri, özellikleri ve güçleri, reflektörler ve bunlarla bağlantılı olarak da yayındırıcılar ve taşıyıcı aksesuarlar *Profesyonel Işık Kaynakları (Lambalar)* ile tanıtılıyor.

Ses konusuna *Sesin Sinemada Teknik Gelişiminin Tarihi* ile giriş yapıyor. Daha önceki tarih bölümüne benzer düzeyde bilgilerle oluşturulmuş. Tarih boyunca kullanılan ses sistemleri için atıfta bulunulan örneklerin ağırlıklı olarak geleneksel sinemaya ait seçimler olması göze batıyor. Amerikan sineması ile sınırlı ve genel internet içeriğinden alınma bilgilerde yer yer hatalar var. Bazen fazlalıklar bazen de eksikler barındıran bir kurguya sahip bu bölüm.

Sessiz sinemanın sesliye geçişiyle başlayan *Ses Nedir?* bölümünde sesin fiziksel yapısının tüm öğeleri ve beraberinde ses kaydı için gerekli mikrofon çeşitleri, takip eden *Ses Efektleri* bölümünde ise ses efekti tasarımı için ‘gerçekliğin pekiştirilmesi’, ‘illüzyon yaratmak’ ve ‘atmosfer yaratma’ örneklerle aktarılmış.

Müziğin insan psikolojisine, duygularına etkisinden yola çıkarak filmlerde nasıl kullanılabileceğine yönelik örneklere ve sıkça karşılaşılan kontrpuan müziğe

*Dramatik İfade Aracı Olarak Sinemada Sesin ve Müziğin Kullanımı* başlığında örneklerle yer verilmiş.

Sıradaki başlık *Senaryo*. Senaryo yazımının temel öğeleri olan idea, tema, konu, kompozisyon tanımlanıyor. Olay örgüsü, doruk nokta, çatışma , karakterler, mekan bileşenleri ve ayrıca kurmaca kısa film, canlandırma ve belgesel senaryoları anlatılıyor. (Kitabın sonundaki eklerde bir senaryo örneği de bulunuyor.) Sf. 144'te -özellikle senaryo başlığı altında- sinemadan sadece bir eğlence aracı olarak söz edilmesi düşündürücü.

*Sinemada Kompozisyon ve Hareket* bölümünün ilk alt başlığı sahne, çekim ve sekansın yer aldığı 'çekim unsurları'. Takip eden alt başlık 'resim kompozisyonu'da ise görüntüdeki konunun boyutu, objektif seçimi, konunun açısı ile kameranın konumu, yerleştirilmesi ve hareketi açıklanıyor. Nesnel, öznel ve görüş noktası olarak üçe ayrılan kamera 'bakış açıları'; 'devamlılık'; 'çekimler arası geçiş yöntemleri'; 'ifade biçimi olarak renk ve dokuların kullanımı' bölümün irdelediği diğer alt başlıklar. Fakat bazı kamera hareketleri açıklamalarında anlatım sorunlarıyla karşılaşılıyor. Kameranın *tilt* hareketinde tanımlanan aslında *ped* hareketi. Benzer karışıklık 'Çekimler Arası Geçiş Yöntemleri'nde yer alan *geçme* ile *zincirlemenin* açıklamasında da mevcut.

Kitabın başında olması beklenen *Kısa Film Nedir?* başlığında kısa filme dair çeşitli görüşler paylaşılıyor ve Canlandırma-Animasyon, Belgesel, Video Sanat, Video Klip türleri inceleniyor.

İzleyen başlıklarda yer yer tekrarlara düşülmesi kitabın genel kurgusundaki soruna işaret ediyor.

*Ünlü Yönetmenlerin Kısa Filmleri* bölümünün ABD ağırlıklı seçkisi de geleneksel sinemanın etkisi altında. İncelemeler analiz pratiği açısından oldukça yararlı. Ancak önceki bölümlerin başlıkları bu filmler için detaylı bir inceleme beklentisi yaratırken aktarılanlar bazen yönetmenlerle ilgili birkaç cümlenin, bazen filmin çekiliş hikayesinin, kimi zaman da olay örgüsü anlatımının ötesine geçemiyor.

Kitabın üretime odaklanmış en yararlı bilgilerini içeren *Film Yapımının Kısa El Kitabı* bölümünde çekim öncesi yapılması gereken araştırma ve bütçe, ekip, ekipman gibi hazırlıklar; çekim, prova ve yönetmenlik; çekim sonrası ve gösterim ile ilgili bilgiler, ipuçları, tavsiyeler ve yapılabilecek hatalar aktarılıyor. Doğrudan pratiğe yönelik bu bölüm kolay kavranır bir anlatıma sahip.

*Kamera Seçimi* bölümü dijital çağın teknolojisine yöneliyor ve camcorder, DSLR kameradan tablet, akıllı telefona kadar tüm dijital kameraları, bazı filtreleri, aynasız kameraları, aksiyon ve drone kameraları tanıtıyor ve kamera seçilirken dikkat edilecek noktalara değiniyor.

Mikrofonlar ile ilgili genel bilgi *Kısa Filmde Ses*'te mikrofon tipleri, ses kaydediciler, mikrofon aksesuarlarıyla anlatılırken ses kuşağı öğeleri de bu başlıkta aktarılıyor.

*Kısa Filmde Kullanılabilecek Ekonomik Aydınlatma* ilave ışık kaynakları, kameranın ayarlarıyla yeterli ışık elde etme, vs. ile ilgili pratik bilgiler veriyor. Geleneksel kural, üç noktadan temel aydınlatma ve tek lamba ile çalışmak konuları görsellerle aktarılmış. Işık, renk sıcaklıkları, filtreler, lambalar, kırmızı kafalar, yayındırıcı ve yansıtıcılar ile yardımcı malzemeler, aksesuarlar da ayrıca konu edilmiş.

*Post Prodüksiyon*'da kurgu çeşitleri ve kurgu sınıflandırmaları tanıtılıyor. Temel kurgu ilkeleriyle ilgili temel bilgiler, kurgu sırasında dikkat edilecek noktalar, dijital film kurgusu, kurgu programları ve bilgisayar efektleri bilgisine bu bölümde ulaşılabilir. Bu bölümdeki *paralel kurgu*, *çapraz kurgu* tanımı da sorunlu.

Son konu ise tüm aşamalardan geçen film için *Gösterim ve Dağıtım*. Gösterim platformları hakkında bilgi, pazarlama ve satış uygulamaları içinse tavsiyeler veriliyor. Uluslararası kısa film dağıtımçıları ile festivaller ve yarışmalar, destek fonları kısa bilgiler ışığında listeleniyor. Ancak destek fonlarının Türkiye ayağında bazı kurumlar yer almamalı.

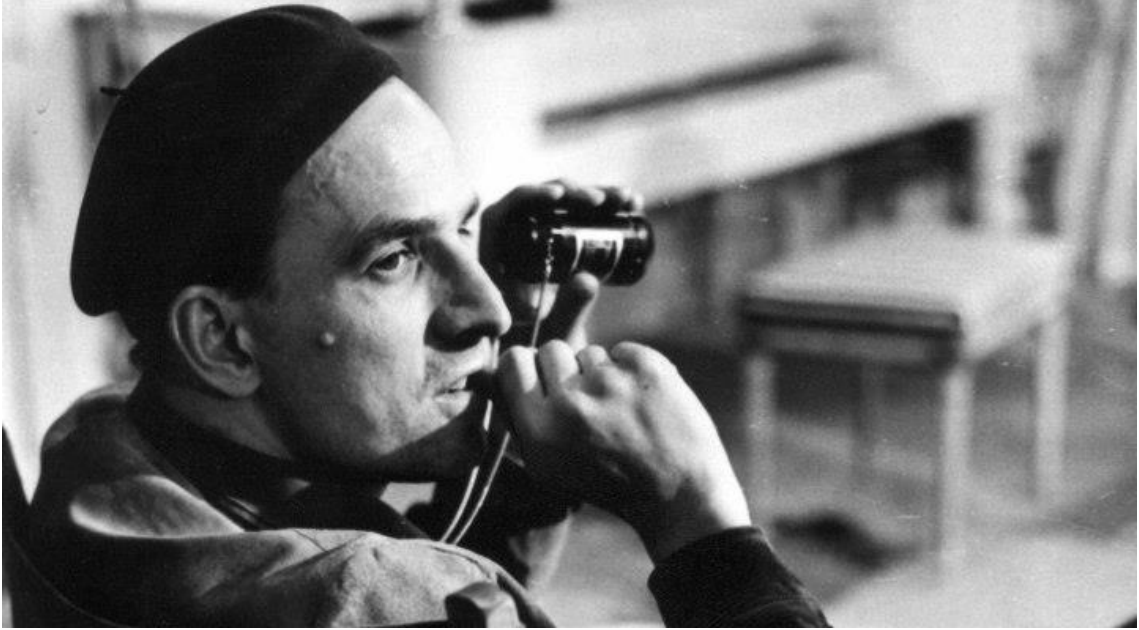
Gerek uzun metraj gerek kısa metraj olsun bir filmi oluşturan tüm parametreleri belirtmesiyle, ilk araştırması ve hazırlığından gösterimine kadar yapılması gerekenlerin genel kurallarını aktarmasıyla ve kısa film özelinde bunların kullanımını detaylandırmasıyla kitap, film çekme sürecinin ne kadar ayrıntılı bir çalışma gerektirdiği hakkında oldukça yol gösterici ve yoğun bir bilgi paylaşmayı başarıyor.

**Tansu Ayşe Fıçıcılar**

## DÜNDEN BUGÜNE İSVEÇ SİNEMASI

### A. Kadir Güneytepe

“İsveç Sineması” dediğimizde hemen sessizlik, yalnızlık, öfke, umutsuzluk ve korku gibi kavramlar aklımıza gelebilir. İngiliz eleştirmen **David Frost** buna paralel bir biçimde, “*Cehennem komedyenlerin İsveçli olduğu bir yerdir.*” demiştir. Bu tür değerlendirmeler tümüyle yanlış olmasa da aslında İsveç Sineması’nın ne kadar geniş ve zengin bir kaynaktan beslendiğini göstermektedir. Bu yüzyıl boyunca da İsveç Sineması komedi ve melodramdan iyi kurgulanmış polisiye filmlere kadar birçok şeyi sunan geniş bir yelpazede üretimde bulunmuştur. Bunun yanında belgesel, animasyon ve deneysel film yapımlarında da olağanüstü başarılar elde edilmiştir. Şimdiye kadar İsveç Sineması’nın yetiştirdiği en önemli isimlerden biri olan **Ingmar Bergman**’ı dünya sinemasına kazandırmanın yanında İsveç, özel yatırım ve devlet desteğiyle desteklenen bir yerli film endüstrisi de geliştirmiştir. Ancak bu İsveç sinemasının sürekli bir biçimde parçalanma ve yeniden inşa süreçlerine maruz kalmasını da engellememiştir.



Ingmar Bergman

İsveç sinemayla 19. yüzyılın sonlarında tanıştı. İlk toplu gösterim 28 Haziran 1896'da güneydeki Malmö kentinde gerçekleştirildi. 1897'de ise Stockholmlü fotoğrafçı **Numa Peterson**<sup>1</sup> ve **Ernest Florman**<sup>2</sup> İsveç yaşamına ilişkin güncel haberleri ve aristokrasiye ait kısa portreleri içeren çalışmalar yaptı. Aynı yıl **Florman**, dramatik öğeler içeren *Köydeki Berber Dükkanı* (*The Barber's Shop in the Village*, 1897) adlı ilk İsveç dramını yaptı. **Florman**'ın yapıtı, 1898 yılında ülkenin her yerinde sahnelenmekteydi ve 1905 yılına gelindiğinde ise birçok kasabanın kendi sineması vardı. Bu süreç ve gösterilerin bu biçimde ilgi çekiyor olması **N. H. Nylander**'in<sup>3</sup> 1905 yılında ilk film yapım şirketini açmasıyla sonuçlandı. AB Svenska Biografteatern'in<sup>4</sup> 1907'de kurulmasıyla da İsveç sinemasının altın çağı başladı. Bu şirket daha sonra 1919'da Svensk Filmindustri olacak ve İsveç sinemasında uzun yıllar bir tekel olarak faaliyet gösterecektir. Şirket daha sonra **Ingmar Bergman**'ın filmlerinin çoğunun yapımında rol almış ve bugün bile İsveç'in en büyük film şirketlerinden biri olarak faaliyet göstermektedir.

---

<sup>1</sup> 1837'de Kristinehamn'da doğan **Numa Wilhelm Peterson**, Almanya'nın Wiesbaden kentinde 1902'de öldü. Bir eczacı ve iş adamıydı ancak daha çok fotoğrafçı ve yapımcı kimliğiyle tanınmıştır. Büyük ve başarılı bir fotoğraf tedarikçisi olan **Numa Petersons** Handels-ochFabriks AB şirketinin sahibidir. Şirket 1890'lardan 20. yüzyıla kadar film yapımı ve film aksesuarları sağlanması konusunda İsveç pazarına hakim olmuştur. Aynı zamanda da **Alexandre Promio** tarafından açılmış ve **C. V. Roikjer** tarafından yönetilen Rönesans dönemi Stockholm tarzında bir sinema binası inşa etmiştir.

<sup>2</sup> 1863-1952 yılları arasında yaşamış olan **Ernest Florman** İsveçli bir yönetmen, film fotoğrafçısı ve aynı zamanda da kraliyet fotoğrafçısıydı. Babası **Gösta Florman**, Kristinehamn, Värmland'da bir fotoğraf firması kurdu. 1867'de Karlstad'a taındı ve 1871'de Stockholm'de Regeringsgatan 28 adresinde bir atölyesi vardı. 1900'de şirketin adını Ateljé Florman olarak değiştirdi ve şirket yönetimine geçti. **Florman**'ın kısa filmi **Konungens af Siam Landstrumdsvip Logidrdstrappan** İsveç'in ilk yerli filmi olarak anılır. Film, Kral II. Oscar tarafından Stockholm Kalesindeki Logårdstrappan'da kabul edilen, Siyam (Tayland) kralı **Chulalongkorn**'un gelişini belgeler. Film **Florman** tarafından 13 Temmuz 1897'de ve 19 Temmuz 1897'de Stockholm Genel Sanat ve Endüstriyel Fuarı'nda gösterilmiştir.

<sup>3</sup> Malmö'nün Torrlös bölgesinde 1856 yılında doğan **Nils Hansson Nylander**, 1940 yılında Kristianstad'da öldü. İsveçli bir bisiklet üreticisi ve AB Svenska Biografteatern'in üst yöneticisiydi.

<sup>4</sup> 1907-1919 yılları arasında faaliyet göstermiş bir film şirkettir. Şirketin merkezi Kristianstad'daydı ve filmlerin yanı sıra sinema operasyonu ve yapımı ile ilgiliydi. 1911'de şirket Lidingö'ye taşınmış ve 1919'da Svensk Filmindustri ile birleşmiştir.



Charles Magnusson

Aktüalite fotoğrafçısı **Charles Magnusson**<sup>5</sup>, Svensk'in ilk yapımını gerçekleştirmek için işe alınır. İsveç sinemasının gelişiminde önemli bir figür olan **Magnusson**, doğa çekimleri ve teknik gelişim konusunda ısrarcıydı ve ülke filmlerinin dünya sahnesinde yer alabilmesi için net bir vizyona sahipti. **Magnusson** aynı zamanda İsveç Sinemasına daha sonra egemen olacak iki özellik kazandı: sürekli arkada gezinen İsveç'e ait görüntüler ve sinematografik tekniklerin kullanımındaki ustalık. Ayrıca İsveç'in ilk ünlü yönetmeni **Victor Sjöström**<sup>6</sup> ve **Mauritz Stiller**'i<sup>7</sup> işe aldı. 1915 ve 1925 yılları arasında bu iki yapımcı, İsveç sessiz sinemasında uluslararası ün kazandı. **Stiller** parlak kariyerini, *Sir Arne'nin Hazinesi* (*Sir Arne's Treasure*, 1918), *Erotikon* (1920) ve en çok bilinenlerden biri olan ve kendi keşfi **Greta Garbo**'nun başrol oynadığı *Gösta Berling Destanı* (*Gösta Berling's Saga*, 1924) filmleriyle oluşturdu.

---

<sup>5</sup> 1878-1948 yılları arasında yaşamış İsveçli yapımcı ve senaristtir. 1907 ve 1923 yılları arasında on bir film üretmiştir.

<sup>6</sup> 1879'da doğan **Victor Sjöström**, dünya sinemasının önde gelen ustalarından ve İsveç sinemasının da tartışmasız babası sayılır. Onun etkisi **Ingmar Bergman**'in çalışmalarında aynı zamanda da hem İsveç hem de uluslararası yönetmenlerin çalışmalarında görülür. İsveç sinemasının ilk klasiği olarak bilinen *Ingeborg Holm*'un (1913) yönetmenidir.

<sup>7</sup> Finlandiya'nın Helsinki kentinde 1883'de doğan **Moshe "Mauritz" Stiller**, yönetmen, yazar ve aktördür. Sanatsal faaliyetlerine 16 yaşında oyuncu olarak tiyatrodan başlamıştır. 1899-1916 yılları arasında 87 filmde rol almış ve 1911-1928 yılları arasında da 16 film yönetmiştir.

Ardından **Garbo** ve **Stiller**, **Louis B. Mayer** tarafından Hollywood'a davet edildi. Böylece **Ingrid Bergman**, **Ingmar Bergman**, **Max von Sydow**, **Bo Widerberg** ve en son **Stellan Skarsgård** gibi oyuncu ve yönetmenler Hollywood'a taşınmaya başladı. Ancak İsveç sineması Amerika ve Avrupa etkisine kapılmadan kendi bakış açısını geliştirmeye de başladı. Açıkçası İsveç sinemasının ortak dili kültürel önceliğe sahipti. İsveç'in Birinci Dünya Savaşı'ndaki tarafsızlığı da sessiz sinemasının gelişmesine oldukça katkıda bulundu. Savaş döneminde diğer ülkelerin film üretememesi, İsveç'in kendi filmlerini üretmesi, dağıtması ve bir izleyici kitlesi geliştirmeleri için de uygun bir ortam sağlamıştı.



Victor Sjöström ve Ingrid Thulin, *Yaban Çilekleri*, Ingmar Bergman, 1957

1920'lere kadar süren bir sessiz sinema deneyimi artık yerini sesli sinemaya bırakmıştı. Yalnızca birkaç milyon kişinin anlayabileceği filmlere yönelik ilgi eksikliği, **Garbo** ve **Stiller** gibi yıldızların Hollywood'a göç etmesi, 1930'lu yılların, İsveç Sineması için zor bir dönem olmasına neden olmuştur. Üretilen filmler azalmasa da İsveç ekranlarında Hollywood filmleri daha çok yer almaya başlamıştır. Bunun yanında **Gösta Ekman** ve **Ingrid Bergman** gibi yıldızlara yer



açan **Gustav Molander**<sup>8</sup> ve onun melodramı *Intermezzo* (1936) ile birkaç yetenek ortaya çıktı. Ancak bu yıllarda İsveç sineması içe kapandı ve uluslararası itibarı hızla düştü. Sektör çalışanları bu durum karşısında, İsveç filmlerindeki düşük sanat standartlarını protesto etmek için Stockholm konser salonunda bir protesto düzenlediler.



*Greta Garbo ve Mauritz Stiller*

İsveç'in yeniden tarafsız kaldığı İkinci Dünya Savaşı ve bu ortak enerji 1940'larda İsveç sinemasını yeniden canlandırdı. Yabancı film akışı kesildi ve İsveç filmleri daha çok izlenir oldu. **Alf Sjöberg**<sup>9</sup> gibi sinemacılar tiyatrodan geçtikleri on yıldan sonra *Göksel Oyun* (*The Heavenly Play*, 1942) ve *Çılgınlık* (*Frenzy*, 1944) gibi filmler yapmak için sinemaya döndüler. Diğer yandan

---

<sup>8</sup> 1888-1973 yılları arasında yaşamış İsveçli aktör ve yönetmen. 1907-1909 yılları arasında Stockholm'deki Kraliyet Drama Tiyatrosu'nda eğitim gördü. 1909-1913 yılları arasında Helsinki'de İsveç Tiyatrosu'nda ve daha sonra da 1913-1926 yılları arasında Kraliyet Drama Tiyatrosu'nda çalıştı. **Molander**, **Victor Sjöström** ve **Mauritz Stiller** için çeşitli senaryolar yazdı ve son olarak da 1923-1956 yılları arasında Svensk Filmindustri'nin yönetmeni olarak görev aldı. 62 film yönetti. Çoğunlukla **Gösta Ekman** ile çalışan **Molander**'ın filmleri arasında **Ingrid Bergman**'ın ününü kazandığı *Intermezzo* da vardır.

<sup>9</sup> 1903-1980 yılları arasında yaşamış İsveçli tiyatrocusu ve yönetmendir. **Sjöberg**, Cannes Film Festivali Büyük Ödülünü iki kez (1946'da *Iris ile Teğmen* ve 1951'de *Bayan Julie* filmiyle) kazanmıştır.

**Anders Hendrickson** *Bir Suç* (A Crime, 1940), **Nils Poppe**<sup>10</sup> *Para* (Money, 1946) ve **Eric Faustman**<sup>11</sup> *Bu Gece Gel!* (Ride Tonight!, 1942) adlı çalışmalarıyla dönemin önemli yönetmenleri olarak dikkat çekerler.

İsveç sinemasının içine girdiği bu yeni hareketli dönem kendilerini “*Kırklı Yazarlar*” olarak adlandıran bir edebi hareketi de tetiklemiştir. Bu grup İsveç’e özgü görüntüleri ve karakterlerin romantikleştirilmiş, idealize edilmiş imgelerini tümüyle reddetmiş, ülkeyi ve savaştaki tarafsızlığı sert bir biçimde eleştirmiştir. Hareket, savaş sonrası atomik çağ konusunda da düş kırıklığına uğramış ve bireye ilişkin dışsal sosyolojik gözlemler yerine onun psikolojik iç süreçlerine odaklanmaktan yana olmuştur.

Bu yeniden canlanmaya katkıda bulunan bir diğer olay da şirketin yeni başkanı **Carl Anders Dymling**’in<sup>12</sup> **Victor Sjöström**’ü Svensk Filmindustri’nin sanat yönetmeni olarak ataması oldu. **Dymling** yaratıcı yeteneğin sabırla geliştiğine ve hatalara gerektiğinde göz yumulmasının doğru olduğuna inanmaktaydı. Bu koşullar altında, efsanevi şiirsel belgeselci **Arne Sucksdorff**<sup>13</sup> kariyerine 1943 yılında başladı. Aynı yıl genç bir senarist olan **Ingmar Bergman** Svensk Filmindustri tarafından işe alındı.

**Ingmar Bergman** kendi başına bir sinemaydı; ancak aynı zamanda da **Stiller**, **Sjöström** ve **Sjöberg**’in ardılı olarak İsveç sinema geleneğinin bir parçasıydı. **Bergman**’ın kariyeri, 1940’larda **August Strindberg**’in<sup>14</sup> klostrofobik oyunlarını taklit eden mütevazî filmlerle başladı. 1950’lerde *Gezgincilerin Gecesi* (*Sawdust and Tinsel*, 1953), *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* (*Smiles of a Summer*

---

<sup>10</sup> 1908-2000 yılları arasında yaşamış İsveçli aktör, komedyen, yönetmen, senarist ve tiyatro yöneticisidir. **Ingmar Bergman**’ın *Yedinci Mühür* adlı filmindeki rolüyle uluslararası bir üne kavuşmuştur. Ancak İsveç’te daha çok sevilmiş, sinema ve tv’de 50’den fazla filmde rol almıştır.

<sup>11</sup> 1919-1961 yılları arasında yaşamış aktör ve yönetmendir. 1940-1961 yılları arasında 23 filmde rol almış ve 1943 ve 1955 yılları arasında 20 film yönetmiştir.

<sup>12</sup> 1898-1961 yılları arasında yaşamış İsveçli radyo sanatçısı ve İsveç Sinema Enstitüsü’nün sanat yönetmenidir. **Dymling** 1943’te **Ingmar Bergman**’ı İsveç Film Endüstrisi’nin senaryo departmanına davet etmiştir.

<sup>13</sup> 1917-2001 yılları arasında yaşamış ve sinemanın en büyük belgesel yapımcılarından biri olarak kabul edilen İsveçli yönetmendir. Özellikle görsel olarak şiirsel bir dil kullanması ve doğal doğa belgeselleriyle ünlenmiştir. Çalışmaları arasında *Ağaçtaki Çocuk* (The Boy in the Tree, 1961) ve Akademi Ödüllü *Bir Şehir Senfonisi* (Symphony of a City, 1947) en çok bilinenleridir.

<sup>14</sup> 1849-1912 yılları arasında yaşamış İsveçli oyun yazarı, romancı, şair, deneme yazarı ve ressamdır. Çoğunlukla kişisel deneyimlerine dayanarak yazan üretken bir yazar olan **Strindberg**, yarısı tiyatro oyunu olan 120 kadar eser üretmiş; aynı zamanda da Avrupa ve Amerika tiyatrosu üzerinde büyük etkileri olan bir yazardır. Toplumsal eleştiriler içeren ve bir yandan da kadın-erkek çatışmasını konu edinen oyunlar yazmıştır.

*Night*, 1955), *Yedinci Mühür* (*The Seventh Seal*, 1957) ve *Yaban Çilekleri* (*Wild Strawberries*, 1957) gibi filmlerle gittikçe artan yetkin ve algısal dili aracılığıyla İsveç duyarlılığının içsel yapısını incelemeye başlar.

Tecrit ve yabancılaşma temalarını irdeleyen **Bergman**, bireysel psikoloji ve onun toplumsal ve cinsel ifadelerle olan iç içe geçmişliğini vurgulayarak, *Persona* (1968), *Çığlıklar ve Fısıltılar* (*Cries and Whispers*, 1972), *Bir Evlilikten Manzaralar* (*Scenes From a Marriage*, 1975) ve *Fanny ve Alexander* (*Fanny and Alexander*, 1982) gibi zorlayıcı dramalarda, arzu, bellek ve eylem arasındaki -çoğunlukla da düş ve gerçeği bir araya getirerek- alanı, ilişkiyi göstermeye çalışmıştır. Birçok uluslararası başarı ve yüzlerce ödülün sahibi olan **Bergman**, İsveç filmini 30 yıl boyunca uluslararası sinemanın ön sıralarına yerleştirmiştir. Sinema, tiyatro ve televizyondaki özgün yeteneğine rağmen **Bergman**, geçmişi oldukça eskilere dayanan İsveçli sanatçı ve zanaatkarlardan biri olduğunu kabul eder. **Jörn Donner** tarafından yapılan 1998 yapımı *Ingmar Bergman on Life and Work* belgeselinde, kariyerini şöyle özetlemektedir: “Profesyonel anlamda iyi bir iş yaptığım için gurur duyabilirim. Bu benim inandığım en temel şey. Tıpkı, iyi sağlam yapılmış bir masa ya da rahat bir sandalye gibi bir ürünün hazırlanması gibi.”

**Bergman**'ın uluslararası başarıları ve yapımcı **Arne Mattsson**'un<sup>15</sup> (*One Summer of Happiness*, 1951) ve **Hasse Ekman**'ın<sup>16</sup> (*Girl with Hyacinths*, 1950) filmlerinin elde ettiği birkaç mütevazı başarı dışında, İsveç sineması yeniden zor bir döneme girdi. İsveç ekranlarında artan Hollywood filmlerinin sayısı, televizyonun gelişi ve film şirketlerinin kapanması bu zorluğun ana nedenleriydi.

Bir ivme yakalamak için İsveç film endüstrisi çalışanları 1 Mayıs 1962'de seleflerinin 1936'da yaptıkları gibi bir gösteri düzenlediler. Protesto, diğerleri gibi, İsveç gibi bir refah devletinin neden kültürel çalışmaları yeterince

---

<sup>15</sup> 1919-1995 yılları arasında yaşamış İsveçli yönetmen. İlk filmleri çoğunlukla komedilerdi. Onun en büyük başarısı, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülüne ve 1952'de Cannes Film Festivali'nde Büyük Ödül'e aday olan *Mutluluğun Bir Yazı*'dır (*One Summer of Happiness*, 1951). İçerdiği çıplaklık o dönemde bazı tartışmalara neden olmuştur.

<sup>16</sup> 1915-2004 yılları arasında yaşamış İsveçli yönetmen, aktör, yazar ve yapımcıdır. **Ekman** muhtemelen İsveç'in en başarılı ve eleştirmenlerce beğenilen film yönetmeni olan **Sjöström** ve **Stiller**'den sonra ve **Ingmar Bergman**'dan önce 1940'lar ve 1950'lerin ortalarına kadar İsveç Sineması'nın zirvesinde bulunmuştur. **Orson Welles** ve aynı zamanda epizodik filmlerden çok etkilendi. En başarılı yapıtı ise *Sümbüllü Kız*'dır (*Girl with Hyacinths*, 1950).

desteklemediğini bilmek isteyen aktris **Ingrid Thulin**<sup>17</sup> tarafından yönetildi. Bu olay tarihi bir önem taşımaktaydı ve 1963'de İsveç Film Enstitüsü'nün kurulmasına yol açacaktı.

İsveçli "yüksek nitelikli" filmlerin üretimini desteklemek ve İsveç filmini uluslararası alanda tanıtmak için görevlendirilen Enstitü, gişelerden kesilen yüzde 10'luk hasılatla finanse edildi. Video kiralama ve filmleri yayınlama hakkını elde etme de dahil olmak üzere bu vergi hala sürmektedir.

Altmışlı yıllarda **Bergman**'ın gölgesinde yeni bir yapımcı grubu ortaya çıkmaya başladı ve onun kuşağına karşı bir başkaldırı başlattı. Aralarında en önde gelen ise, önceki yapımcı kuşağına karşı ağır eleştirilerde bulunan ve *The Vision in the Swedish Cinema*'da bölümler yazmış olan **Bo Widerberg**'di<sup>18</sup>.

Fransız Yeni Dalgası ve **John Cassavetes** gibi Amerikalı sinemacıardan etkilenen bu yeni grup, çağdaş İsveç'in sosyal ve politik gerçeklerini irdeleyen belgesellere ya da dramalara yöneldiler. Öncüleri arasında **Ben Meraklıyım** (*I Am Curious -Yellow*, 1967) ile **Vilgot Sjöman**<sup>19</sup>, **Göçmenler** (*The Emigrants*, 1970) ile **Jan Troell**<sup>20</sup> ve **Bize Karşıt Diyorlar** (*They Call Us Misfits*, 1968) ve **Saygın Bir Hayat** (*A Respectable Life*, 1979) filmleriyle **Stefan Jarl**<sup>21</sup> vardı. Bu grup **Bergman**'ın yaklaşımını apolitik ve modası geçmiş olarak değerlendiriyordu. **Bergman** 1970'lerde modern İsveç'in açmazlarını farklı bir dille yansıtan filmler

---

<sup>17</sup> 1926 ve 2004 yılları arasında yaşamış İsveçli oyuncudur. Bale dersleri de alan **Thulin**, 1948 yılında Stockholm'de **Royal Dramatic Theatre**'a kabul edildi. 1956'da İsveç Film Enstitüsü'nün kurucusu **Harry Schein** ile evlendi ve onunla otuz yılı aşkın evli kaldı. Uzun yıllar **Ingmar Bergman**'la çalışan **Thulin**, onun **Yaban Çilekleri** (*Wild Strawberries*, 1957), **Sihirbaz** (*The Magician*, 1958), **Kış Işığı** (*Winter Light*, 1963), **Sessizlik** (*The Silence*, 1963) ve **Çığlıklar ve Fısıltılar** (*Cries and Whispers*, 1972) filmlerinde rol almıştır.

<sup>18</sup> 1930 ve 1997 yılları arasında yaşamış İsveçli yönetmen, yazar, editör ve aktördür. **Widerberg**'in İsveç Sineması'na bakışı çağdaşlarından radikal bir biçimde ayrılıyordu. O çağdaşlarını daha büyük bir politik ve ilerici anlatıma çağırmıştır. En bilinen filmleri **Elvira Madigan** (1967) ile, **Her şey Yolunda**'dır (*All Things Fair*, 1996).

<sup>19</sup> 1924 ve 2006 yılları arasında yaşamış İsveçli yazar ve yönetmendir. Filmleri **Ingmar Bergman**'ın duygusal olarak işkence edilen karakterlerini Fransız Yeni Dalgası'nın avangart biçimi ile birleştiren sosyal sınıf, ahlak ve cinsel tabular gibi tartışmalı konuları ele almaktadır.

<sup>20</sup> 1931 doğumlu İsveçli yönetmendir. **Troell** genellikle filmlerinin senaryolarını kendisi yazmış ve görüntü yönetmenliğini üstlenmiştir. Doğanın belirgin bir biçimde öne çıktığı lirik fotoğrafıma yeteneğine sahip filmleri, onu **Ingmar Bergman** ve **Bo Widerberg** ile birlikte önde gelen modern İsveç yönetmenleri arasına yerleştirmiştir.

<sup>21</sup> 1941 doğumlu, belgeselleri ile tanınan İsveçli yönetmen. 1960'lardan 1990'lara kadar Stockholm'de yabancılaşmış bir grubu takip ederek **Biz Karşıt Diyorlar**, **Saygın Bir Hayat** ve **Sosyal Miras** (*Generation to Generation*, 1993) adlı filmleri içeren **Kipler Üçlemesi**'ini (*Mods Trilogy*) çekmiştir.

üretmeye devam ederken genç yönetmenler iki yüzlülük ve başarısızlıkları açığa çıkarmaya ve belgelemeye ve övünülen İsveç refah devletine meydan okumaya devam etmekteydiler.



*Sosyal Miras, Stefan Jarl, 1993*

Yönetmenlik yaşamı her ne kadar 2000'li yılların ilk yarısında bile sürmüş olsa da, **Bergman** sonrasında İsveç sinemasının nasıl bir karakter sergileyeceği konusu 1980'li yıllardan başlayarak çekici bir tartışma ortamı doğurdu. Bu durum bile İsveç Sineması'nın kendini yeniden tanımlama çabalarına neden oldu ve **Bergman**'ın muazzam etkisinden dolayı, 1990'lı yıllardan beri İsveç sineması bize, değişen bir ulusun en kışkırtıcı, en esnetilmiş, en can sıkıcı portrelerinden bazılarını vermeye başladı. Bu son Rönesans hamlesi büyük ölçüde kadınlar tarafından yönetilmektedir. İsveç sinemasında güçlü, başarılı kadınlar sıra dışı olan bir şey değildir; ancak yönetmen olarak görünmeleri özellikle dikkat çekicidir.

Ünlü aktrisler **Mai Zetterling** ve **Gunner Lindblom**'un yönetmenliklerini izleyerek **Suzanne Osten**, **Agneta Fagerström Olsson**, **Susanne Bier**, **Marie-Louise Ekman** ve **Christina Olofson** gibi yetenekli ve meydan okuyan yönetmenler kendilerinden söz ettirmişlerdir. **Osten**'in güçlü siyasi dramları **Koruyucu Melek** (*Guardian Angel*, 1990), **Konuş! Çok Karanlık** (*Speak Up, It's So Dark*, 1993) günümüz İsveç'teki cinsiyet ve ırk ilişkisi gibi tartışmalı konuları ele almaktadır. **Fagerström Olsson**'un çalışmaları **Mevsim** (*Season*, 1987) ve **Hayattan Daha Güçlü Sihir** (*Magic Stronger Than Life*, 1993) kadınların tutucu

bir ataerkil toplumda inisiyatif alma mücadelesini anlatmaktadır. **Ekman**'ın deneysel absürt dramları **Gizli Arkadaş** (*The Secret Friend*, 1990), **Babam Yine Yoruldu** (*Dad is Tired Again*, 1996) en derin kimlik sorunlarını incelerken, **Olofson**'un meydan okuyan belgeselleri, gözlemleri, toplumsal bozuklukların derinlikli analizi ile birleştirir.



*Koruyucu Melek*, Suzanne Osten, 1990

Sonuç olarak İsveç Sineması, biraz kuşatılmış olsa da güçlü ve üretken bir yapıya sahiptir. **Colin Nutley**'in **Melekler Evi** (*House of Angels*, 1992), **Kjell-Ake Andersson**'ın **Noel Oratoryosu** (*Christmas Oratoria*, 1996), **Kjell Sundvall**'ın **Avçılar** (*The Hunters*, 1996) filmlerinde yer alan dramlar, iyi hazırlanmış belgeseller, animasyon çalışmaları ve deneysel filmler ile birleşmektedir. Bunlara ek olarak genç bir yönetmen kuşağı ortaya çıkmaktadır. Bunlar arasında **Harry ve Sonya** (*Harry and Sonja*, 1996) ile **Björn Ringe**, **Yazlar** (*Summers*, 1995) ile **Kristian Petri**, **Beklentiler** (*Expectations*, 1997) ile **Daniel Bergman**, **Yüzeyin Altında** (*Beneath the Surface*, 1998) ile **Daniel Fridell** ve **Sev Beni** (*Fucking Åmål*, 1998) ile Berlin Film Festivali'nde ödül kazanan **Lucas Moodysson** yer almaktadır.

Yeni nesil yönetmenler ise daha öncekilerin yaptığı gibi **Bergman**'ın mirasını reddetmediler; aksine onun katkılarını kabul ettiler. **Kristian Petri**'nin gözlemlediği gibi, "Sanırım bütün Rus yazarların *Gogol*'un paltosundan çıktıklarını söyleyen **Mayakovski** idi. İsveç'te tüm film yapımcılarının bir noktada **Bergman**'ın

*aynasına baktıklarını söyleyebiliriz.” Petri ve diğeri Bergman’a borçlu olduklarını kabul ederken, şimdi kendi aynalarını üretiyorlar ve Bergman’ın Sjöström, Stiller ve Sjöberg’den kalan sinemasal mirasın bir parçası olarak çağdaş İsveç toplumunu keşfediyorlar.*

### Kaynakça

Tom McSorley, “[Screening Sweden: A Short History of Swedish Cinema](#)” (ilk yayınlanışı: *Montage*, Spring 1999)

[History of Swedish Cinema](#)

# İSVEÇ FİLM ENSTİTÜSÜ

Çeviren: A.Kadir Güneytepe\*



## Film Enstitüsünün Tarihi

İsveç Film Enstitüsü Vakfı, 1963 yılında film eleştirmenlerinin duayeni ve aynı zamanda ilk CEO olan iş adamı **Harry Schein** (1924-2006) tarafından kurulmuştur.

## Film Reformu

Sosyal Demokrat Maliye Bakanı **Gunnar Sträng** ile birlikte **Harry Schein**, “İsveç Reformu” ve “Film Reformu” olarak bilinen düzenlemeyi kaleme aldılar. İsveç devleti ve film endüstrisi bileşenlerinin aralarında imzaladığı bu anlaşma,

---

\* Swedish Film Institute internet sitesinde yer alan “[History of the Film Institute](#)” yazısından çevrilmiştir.



sinemaları, giriş biletlerinde kesilecek yüzde onluk bir kesinti karşılığında, o anda var olan eğlence vergisinden muaf tutacaktı. Fon biçiminde tutulacak bu para da Film Enstitüsü'ne geri ödenecekti. Enstitünün kaynaklarının bir kısmı arşiv, dokümantasyon ve film restorasyonu amaçlı kullanılacaktı.

Hem hükümet hem de parlamento yerli film yapımının öneminin ve artık İsveç'te film üretimindeki düşüşün devlet desteğini zorunlu hale getirdiğinin farkına vardı. Ayrıca İsveç'in ulusal film mirasını korumak için kolektif bir organa duyulan gereksinimi de gördüler.

### **Film Anlaşması**

Bugün neredeyse tüm Avrupa ülkeleri, ulusal film politikasını yönetmek için bir tür film enstitüsüne sahiptir. Film Anlaşması, İsveç'e özgüdür; ancak diğer ülkelerin de film üretiminde fon sağlayıcı kuruluşlara geri ödenen özel vergiler ya da devletin aldığı vergiler mevcuttur.

1963'ten bu yana İsveç'in film politikası, hükümetteki siyasi partiden bağımsız olarak Film Anlaşması aracılığıyla düzenlenmiş ve finanse edilmiştir. Anlaşma yaklaşık beş yıl aralıklarla yeniden görüşülmüş; 1963'ten bu yana da anlaşmanın destek kapsamı sıklıkla genişletilmiş ve değiştirilmiştir.

1973 yılında devlet, anlaşma gereği doğrudan hibe desteğine başlamıştır. 1982'de video endüstrisi, 1992 yılında da **Sveriges Television** ve **Nordisk Television** (şimdi TV4) kurumları dahil olarak anlaşmanın bir tarafı olmuştur. 2006 yılında diğer İsveç televizyon şirketleri de anlaşmaya taraf olmuşlardır. Ancak 1998'de video endüstrisi anlaşmadan çekilmiştir.

Film Enstitüsünün arşivi ve Cinematek film kulübü gibi oluşumlar, yıllar boyunca Film Anlaşması ve tam devlet desteğiyle finanse edildi. Film Enstitüsünün tek gelir kaynağı olan sinema biletlerinden alınan vergi, bugün gelirinin yalnızca %25'ini oluşturmaktadır.

### **Finansmanın Bölüşümü**

İlk yıllarda destek finansmanı üreticilere ya gişe başarısı ya da bir jüri tarafından belirli koşulların sağlanıp sağlanmadığının kontrolü üzerinden geriye dönük olarak dağıtıldı. 1970'den sonra finansman çeşitli komitelerin değerlendirmesiyle

verilmektedir. 1993'ten bu yana yeni filmlerin üretimi için film komitesi tahsis edilmiştir ve gişe rakamlarına dayalı geriye dönük fon tahsisi sağlamıştır.

Film politikasına ilişkin sorumluluk alanı yıllar boyunca değişim gösterdi. Film Enstitüsü, okul sinema programı, dağıtım ve sahneleme finansmanı ve bölgesel destek de dahil olmak üzere yeni sorumluluk alanları edinmiştir. 1960'lardan 1993'e kadar, Film Enstitüsü film yapımcısı olarak da rol almıştır. 1970 yılında Film Enstitüsü'nün bir parçası olan Film Okulu, Film Radyo Televizyon ve Tiyatro Koleji (Dramatiska Institutet) adlı bağımsız bir kuruluşun parçası haline geldi.

### **Önemli Tarihler**

- 2012- 2013-2015 yıllarını kapsayan yeni bir Film Anlaşması imzalandı.
- 2008- Hükümet bir film soruşturma kanunu yayınladı
- 2006- Mevcut Film Anlaşması onaylandı
- 2002- Grängesberg'de film arşivi kuruldu
- 1998- Video endüstrisi Film Anlaşmasından çekildi
- 1993- Film sorumluluğu sistemi tanıtıldı. Film Enstitüsü film yapımcılığını durdurdu.
- 1975- Film Enstitüsü AB Hollywood Filmlaboratorium'u (şu anda Rotebro Filmservice) satın aldı.
- 1971- Filmhuset açıldı.
- 1970- Film Okulu Dramatiskainstitutet oldu.
- 1967- Filmhuset faaliyete başladı.
- 1964- İlk Guldbagge ödülü verildi. Ulusal film tarihi koleksiyonları İsveç Film Enstitüsü'nün Film Arşivi oldu. Film Okulu (Filmskolan) açıldı.
- 1963- İsveç Film Enstitüsü Vakfı kuruldu ve ilk Film Anlaşması onaylandı.

## GÜZ SONATI ÜZERİNE BİR DENEME

Yalçın Savuran

İstenmemiş bir çocuk olduğumdan emindim, soğuk bir rahimde büyümüş, doğumu hem fiziksel, hem psikolojik bunalımlarla sonuçlanmış bir çocuk. Daha sonra annemin güncesi de bu düşüncemi doğrulamıştı. Bu berbat ve neredeyse ölmek üzere olan çocukla yüzleştğinde karşıt duygular yaşadığı kesindi. **Ingmar Bergman** (*İmgeler*)

Birlikte altı yıl geçirdiğim ve bana bir tek gerçek anı bırakmayan babam. Geride kalan yalnızca büyük bir boşluk. Bu, beni öyle derinden yaralıyor ki, yaşadığım birçok olayı etkiliyor. Babamın ölümünün bende bıraktığı boşluk, daha sonraları yaşadığım olayların içine yığıldığı bir oyuk oldu. **Liv Ullmann** (*Değişim*)

Direkt **Güz Sonati** hakkında yazmaktan ziyade, onun açtığı yolda filmin içine girip çıkarak, zaman zaman **Bergman**'ın ve **Liv Ullmann**'ın kitaplarıyla, zaman zaman da kendi düşüncelerimle bir yol olsun istedim.

**Bergman** 1977'de **Güz Sonati** filmini çeker, 78'de 60'ıncı doğum gününü Farö'de bütün çocuklarıyla birlikte kutlar. Aynı yıl **Strindberg**'in **Ölüm Dansı** oyununun provalarına başlar. Ekim ayında **Güz Sonati** gösterime girer.

Yaşamı boyunca bireyin ruhuna büyüteçle yaklaşan, deşen, kanatan, acı çeken, çektiren ama bununla birlikte yüzleşmek istemediğimiz ne varsa ortaya boca edip kendimizle ve çevremizle yüzleşmemizi sağlayan **Bergman**, **Güz Sonati**'nda yine bu yüzleşmenin kapılarını aralar.

Film biçim yönünden **Strindberg**'in Oda Tiyatrosu deyimiyle tanınan dramatik anlayışın sinemaya uygulandığıdır. Olaylar sınırlı bir yerde, birkaç kişi arasında ve kısa bir zaman aralığında geçer.

Filmin başrol oyuncularından **Liv Ullmann**'la **Bergman**'ın ilişkisi 65'te başlar, bir yıl sonra kızları **Linn** doğar. Beş yıl sonra ayrılırlar. **Liv** film çekiminden bir yıl önce 76'da *Değişim* adlı kitabı yazar. Kitap çocukluk anılarından, kadın olmanın,

eş olmanın, sanatçı olmanın, anne olmanın ya da tüm bunları yeterince olamadığı fikrine saplanma düşüncesinin yanı sıra **Bergman**'la olan birlikteliğine ve sonrasına uzanan bir değişimin fragmanı. İşte bu kitabın bir bölümünde ilk girişte yazdığım bir paragrafı paylaşır **Liv**. Babasının ölümünün bıraktığı boşluğun nasıl bir oyuğa dönüştüğünün acısı.

**Güz Sonatı** benim için de, boşluğun oyuğa dönüşmüş halinin adeta o oyuğu parçalarcasına anıların sökün edilip bir kızın anne ile birikmiş hesaplaşmasının oyunu oldu. Sanat hayatı taklit ederken bunu öyle ustaca yapar ki, sanat hayat olur, hayat sanat adeta. Fiziki bir sonbaharın temsiline ötesidir film, geç kalınmış bir baharın yaprak dökümü gibi dökülür sözcükler ağızdan. Geri dönülemez ama en azından anlamaya çalışılır. Her bakış kendi yönünü içerir ama ya o yönü tersine çevirecek bir ayna bakışla karşılaşsak ne olur? Bunun cevabını arar film. Ayna bakışlar içimizden bize bakamıyorsa, dıştan yansıyan bir bakış bizi kendimize getirebilir. Önce bunun için filmin başındaki o çağrıya cevap verip yol almak gerekir. Eva yedi yıldır görmediği ve eşi yeni ölmüş annesi ünlü piyanist Charlotte'u Norveç'e çağırır ve Charlotte bu çağrıya karşılık verir, gelir. Sevmek istemek ama severken acı çekmek, söylemek istemek ama karşı tarafa ulaşamayacağını bilerek susmanın hiçliğine sığınmak!



Filmin açılışı Eva'nın kocasının bize bakarak anlatışıyla açılır ve repliğinin sonuna doğru şöyle der *"Bir kereliğine bile olsa, onu bütün kalbimle sevdiğimi söylemek isterdim. Ama bunu inandırıcı bir şekilde söyleyemiyorum. Doğru*

*kelimeleri bulamıyorum*". Sanki bütün filmin teması bu cümlede gizlidir. Sevdiğini söylemek istemenin zorluğu, inandırıcı olamamanın sıkıntısı, doğru kelimeleri bulamamanın yarattığı korku.

Anneyi oynayan **Ingrid Bergman**'la bu filmde iki yıl önce Cannes Film Festivali'nde bir araya gelen **Ingmar Bergman** ona bir senaryo yazıp göndereceğine söz verir. **Ingrid** de bir zamanlar İsveç tiyatrosunun oyuncusuken Hollywood'a göçen, evlenen, iki çocuk annesi bir gün **Rossellini**'nin **Roma Açık Şehri**'ni izleyip yönetmene mektup yazan, kabul edilen, İtalya'ya geldiğinde kendisi gibi evli olan **Rossellini** ile büyük aşk yaşayan, ondan hamile kalan ve sonrasında gelen evlilikle birlikte üç çocukları olan, yedi yıl sonra ayrılan, geçen yedi yıl içinde belki de filmde işlenen pek çok şeyi yaşayan bir karakterdir. Yine de ben **Liv**'in *Değişim* kitabını okuduğumda bu senaryonun **Ingrid**'den ziyade daha çok **Liv** için yazıldığını düşündüm.

**Liv** "Bu dünyada yaşıyorum, başka bir dünyayla konuşuyorum. Bir kağıt parçasının üzerine gelişigüzel şekiller çiziyorum. Vicdanım beni rahatsız ediyor. Çünkü kötü bir anneyim. Çünkü yetersizim." diye yazmış. **Bergman** bu filmi çekmeden önce belli ki ilk elden **Liv**'in *Değişim* kitabını okudu. Tüm değer yargılarıyla birlikte bir erkeğin, çevrenin ya da önceden belirlenmiş normların ya da doğduğu andan itibaren öğretilmiş kuralların **Liv**'i nasıl çelişiklere sürüklediğini mercek altına aldı ve senaryoyu yazdı. Eminim aynı zamanda kendisinin de aynı şekilde nasıl yeterince iyi baba olamadığının da bir hesaplaşmasıdır film, yalnızca cinsiyetler değişmiştir.

Şunlar dökülüyor **Liv**'in kaleminden kağıda:

O korkunç 'Kadın Suçluluğu' yok mu! Bodrum katında yazı yazarken, yukardakiler aylak aylak oturduğumu düşünmesinler diye müzik dinlemeye cesaret edemiyorum. Saygı görmek için gözleme ve ev ekmeği pişirmem, odaları derleyip toplamam gerekir, biliyorum.

Öylesine büyük bir özgürlük, öylesine bol seçenek veren bir yaşam sürdürmenin ne kadar iyi olduğu konusunda yazmaya çalışırken aklıma gelen düşünceler bunlar: Kendi irademle özgürüm, kendimin yaratıcısı, kendimin rehberiyim. Gelişmem ve ilerlemem kendi seçimlerime bağlı. İçimde, gelecekteki yaşamımın tohumları var. Hizmetçi kapıya vuruyor. Yanıt vermeme fırsat vermeden içeri giriyor. Linn'in (kızı) pantolonunda bir yırtık bulmuş. Telefonun her çalışında ürperiyorum: Arayan ya hala elinde temize çekilmiş bir metin tutamadığı için beni azarlayacak olan yayıncımsa? Kaliforniya'da poposu üzerine oturmuş, benim burada,

Norveç'te ne mene bir oyun oynadığımı merak eden menajerim de olabilir, ya da Bebek Evi (**Ibsen**'in bir oyunu) ile turneye çıkacağımı bildiren tiyatro müdürü de. Ayrıca Linn de olabilir, annem de, kız kardeşim de, arkadaşlarım da, herhangi biri de. Ve ben, öylesine yorgunum ki, sadece oturup çığlık atmak istiyorum.

Onlar için mesleğimin ve başarımın başarısızlık olduğunu anlıyorum. Çünkü, bana vekalet ettikleri evde yerimi doldurmuyorum. Düşündüklerini sandığım eleştiriler. Onları anlıyorum, çünkü ben de öyle düşünüyorum.

Linn'e karşı yaptığım yanlışları kesinlikle düzeltemeyeceğimi biliyorum. Onun yararına olmayan bütün o seçimler... Onun bakımını her zaman başkasına bıraktım.

Neler düşündü, neyin özlemini çekti acaba?

Onun bütün dünyası olduğum, benimse yalnızca kendimle dolu yaşadığım günler. O, evin bir ucunda, biz öteki ucunda uyurken. O kadar uzaktaydı ki, uyanırsa duymayacağımdan korkarak uykumda ses dinlerdim.

İçinin derinliklerinde hangi anılarla deneyimler gömülü ve yaşamının daha sonraki yıllarına bunların hangisi damgasını vuracak? Hangisi, hiç anlayamayacağı korkular ve güvensizlikler taşıyacak ona? Hangileri, kesinlikle kavuşamayacağı özlemler duyuracak? Çünkü, onlar ilk çocukluk dönemine aitti ve sadece ilk çocukluk döneminde tatmin edilebilirlerdi.

Tüm bu yazılanlarla birlikte gelelim beylik sorulara: Birey olmanın özgürlüğünü yaşayabilmek ve varoluşumuzu gerçekleştirebilmek için, nelerden fedakarlık yapabiliriz, nelerden vazgeçebiliriz, nelerden vazgeçemeyiz ya da vazgeçmeli miyiz? Toplum tarafından belirlenmiş normların dışına taşıtığımızda, sırtımıza yüklenen suçluluk duygusunu nasıl aşacağız? Anne, baba, eş, kardeş, akraba, arkadaş olmanın yükümlülüklerini belirleyen normlar, varoluşsal meselelerimizle çakışıyorsa yeni bir norm yaratarak ve dıştan gelen tepkilere hissizleşerek yaşamak mümkün mü? Tanınan bir sanatçı olduğunuzda bu normları aşmanız kabul görür mü? Sanat hayattan daha mı önemlidir? Nihayetinde kendi normlarınızı oluşturabileceğiniz ve paylaşabileceğiniz bir hayat yaşamak mümkün mü?

Evet, film tüm bunların yanıtlarını ararken bir yüzleşmeye dönüşüyor. Kaybederken kazandığımızı sandıklarımız, kazanırken kaybettiğimiz yılların tortusu. Ancak anne Charlotte sanatçı personasıyla bütünleşmiş kibriyle öyle baskın ki, kırmızı elbisesiyle korkmuyorum, hala varım, ben buradayım der ama sırtında bir bıçak ağrısı gibi ağrısı vardır, aslında karşılaşılabileceklerinin korkusu

sarmıştır benliğini bir taraftan. Nedir bu ağrı, meslek hastalığı olması dışında? Sanatçı olma yolunda ilerlerken kızlarıyla ilişkisindeki donukluk, yeterince sevgi ve şefkat göstermemesi, kendi duvarlarını örmesinin bedeli karşımıza bir sırt ağrısı metaforuyla çıkıyor, ama aynı zamanda sırtında taşıdığı ve asla kurtulamayacağı korkuları. Ya annesine ulaşmaya çalışan sakat kızı Helena'yı adeta yok sayması ve onu görmekten kaçınması. Bir sahne var ki aynı zamanda konuşma zorluğu çeken sakat kızı annesiyle iletişime girdiğinde Eva (**Liv**) kızın dili olur, anneye konuşur. Eva ve kız kardeşi Helena dilde birleşmişlerdir. **Bergman Persona**'da yüzleri birleştirmişti, bu filmde de dilleri birleştiriyor.

*“Lena'nın kol saati yok mu? Benimkini sana vereceğim. Hep geç kaldığımı söyleyen bir hayranım hediye etmişti...”* der Charlotte. Yaşama geç kalmanın hediyesi gibidir saat ama zaman kayıp gitmiştir.

İdeal sanatçının her an yüksekte inme ve kim olursa olsun diğerleri tarafından olası sevlime korkusu tüm benliğini sarmıştır. Antik Yunan'da hubris demişler bu aşırılık haline. Ruhu saran, düşünceleri etkileyen kibir, hubris. *“Seni gördüğüm için çok mutluyum. Küçükken yaptığın gibi sıkıca sarıl bana”* der kızına. Kendi sarılmaz, sarılamaz, sarılmayı beceremez, çağrısı kibrinin zayıflığıdır. Ancak bu zayıflığını kızlarını yetiştirirken onlara bir suçluluk duygusu olarak öyle işlemiştir ki, Eva her yaptığı eylemden şüphe duymaktadır. Giydiği elbiseden, çaldığı orga ya da pişirdiği yemeğe kadar çılgık çılgıca hala kendisini annesine ispat etmeye çalışan, büyümemiş, büyümesine izin verilmemiş bir yetişkindir Eva. *“Daha rostoya bakmam lazım. Annem umutsuz bir aşçı olduğumu düşünür.”* der.

İngiliz psikanalist **Donald Winnicott**'un en önemli kavramlarından biri “yeterince iyi anne” kavramıdır. **Winnicott** çocuğun tüm istediklerini değil, ihtiyaçlarını karşılayan anneyi “yeterince iyi anne” olarak tanımlar. Çocuğun olgunlaşabilmesi annenin makul düzeyde çocuğun ihtiyaçlarını karşılamasıyla mümkündür. Anneye bağımlı olmak yerine kendi güçlülüğünü kazanabileceği, küçük yoksunluklarla baş edebileceği, tek başına kalabileceği uygun ortamların yaratılması gerekir. Böylece başkasına bağımlı olmak yerine birey olma yolunda büyüyecektir. Bu arada annenin çocukla olan ilişkisinde duygusal yatırım eksikliğinin asla olmaması önemlidir. Duygusal yatırımın eksik olduğu ortamda yetişen birey, yaşantısı boyunca bu eksikliği ikamesini ararken ne çok yanlış maruz kalıyor.

Eva annesinin de ısrarıyla piyanoyla **Chopin**'in açılışlarını çalar ve Charlotte yorumlar:

Tekniğin çok kötü olmasa da, Cortot'un parmak tekniğine daha çok dikkat edebilirdin. Ama sadece parçayı kavraman hakkında konuşalım.

Chopin duyguludur, ama aşırı duygusal değil.

Duygu, aşırı duygusallıktan çok uzaktadır.

Bu prelüd acıdan bahsediyor, düşlerden değil.

Sakin, açık ve haşin olmalısın.

Şimdi ilk partiyon'u çalalım.

Acısı vardır ama onu göstermez.

Sonra kısa bir rahatlama.

Ama bu rahatlama aniden kaybolur ve aynı acı kalır.



Yine annenin tüm güçlülüğü karşısındaki küçük kıza dönüşür Eva. Duyguyu yaşayan ama aşırı duygusallıktan uzak, acı çeken, acısını göstermeyen yabancılaşmış annenin serzenişleri gibidir tüm söylenenler. Tüm bunlar yaşanırken yüzlerdeki duyguların ifadeleri biz izleyenleri derinden etkiler. Bir seferinde **Bergman** rolünü oynarken Liv'e şöyle der: *Daha az duygu belirtmek, daha çok duyguların ifadesinde yoğunlaşmak.* Duyguların ifadesi **Bergman** sinemasında yakın planın bizim ruhumuza işlemesidir. O ifadenin bize bulaşması, bizi rahatsız etmesi, düşündürmesidir.

Charlotte şimdi piyanonun başındadır ve bir taraftan konuşur:

Chopin gururluydu, ihtiraslı, acı çekmiş ama erkekçe. Aşırı duygusal yaşlı bir kadın değildi.

Bu prelüd kulağa kötü gelecek şekilde çalınmalı.



Asla kulağa hoş gelmemeli. Yanlış çalınıyormuş gibi duyulmalı.

Onunla kendi mücadelemi verip zafere ulaşmalısın.

Charlotte kendini tarif ediyordur, gururlu, ihtiraslı, acı çekmiş, ama aşırı duygusallaşmamış. Gurur kelimesinin iki ayrı ucu göz önünde bulundurulduğunda bir tarafta hubristik ya da narsistik bir yön, diğer tarafta özgün ya da başarıya dayalı kendinden emin olan yön bulunur. Charlotte sanki bu iki yön arasında da gidip gelen bir gurura sahiptir. Hem kendinden emin haklı bir gururu taşıyan benlikle, hem de narsistik yönüyle kibirli bir gururu taşıyan benlik arasındaki yarıma.



Eva'nın hayatında iki türlü kayıp vardır. Birinci kayıp asla yaşayamadığı anne kaybının boşluğu, ikincisi ise dördüncü yaşgününden bir gün önce boğulan oğlu Erik'in kaybı. Erik'in odası bozulmadan hala durmaktadır. Eva yas sürecini asla sonlandırmak istemez. Anne kaybındaki yas süreci zaten hiç yaşanmamış, yaşanmamıştır. Yasın yaşanabilmesi için önce kaybın kabullenilmesi gerekir. Ölüm üzerine gerçekleşen bir kayıpta yas sürecinin en fazla altı ay sürmesi gerektiği, bundan daha fazlasının bir travmaya dönüşeceğini söyler uzmanlar.

Charlotte yatağına yattığında bir kabus görür. Kabusta sarı gecelikli eller boğazını sıkmaktadır, çığlık atarak uyanır. Filmde sarı geceliği giyen Helena'dır. Aslında boyuna uzanan eller, gerçek hayatta öldürmek için değil, fark edilmek, şefkat görmek için uzanan ellerdir ama Charlotte rüyada görmek istediğini görür. Eva çığlık üzerine annesinin yanına gider ve yemek boyunca içtiği şarabın da

etkisiyle geçmişin defterleri açılır. Eva çocukluğu ve genç kızlığına dair annesiyle ilişkisindeki tüm yaraları açar, deşer, kanatır. Charlotte zaman zaman savunmaya geçse de sonunda:

Davranışlarımı düzeltmeye çalışacağım.  
Bana yardım etmek zorundasın, birbirimizle konuşmalıyız.  
Yardımcı ol bana. Tek başıma yapamam.  
Nefretin o kadar korkunç ki.  
Farkına varamadım. Çok bencildim, çocukca davrandım.  
Beni kollarının arasına alabilir misin?  
En azından, dokun bana!  
Yardım et!

der. Bu sırada Helena yatağından inmiş yerde sürünerek üst kattan bağırılmaktadır ama sesini duyuramamaktadır. “Anne gel! Anne gel!” diye seslenir. Helena’nın anneye ulaşma sesi, Charlotte’un yardım çağrısı peş peşe gelen planlarla iç içe girer ve bir olur. Kimse kimseye ulaşamaz, çağrılar boşlukta asılı kalır, duygusal buzlaşma atmosferi sarar.

Bir sonraki sekansta Charlotte’u menajeri ile birlikte tren yolculuğu yaparken görürüz ve konuşur:

Bu noktadan sonra artık geriye dönemem.  
Sanırım, küçük bir şoka uğradım.  
Helena’yı tekrar gördüm. Bunu beklemiyordum.  
Bu çok kötü oldu.  
Neden ölmüyor ki?

der. Asla anne olamamış bir annenin kendi narsistik alanı içinde kendisine engel olarak gördüğü kim varsa, ölmesini istemesi kibir değilse nedir. Hava kararmaya başlamıştır, bir ara tren penceresinden dışarıya bakar ama camda kendi yansımalarını görür, yarı karanlık, yarı aydınlık olan iki yüzüyle karşılaşır ve üzüntüyle bakar.

Filmin son sekansında başlangıç sekansının açısına döneriz ve yine anlatıcı Viktor konuşur. Bu sekansların sahneleme yapısında çerçeve içinde çerçeve vardır ve Eva en içteki çerçevenin içinde masada oturmakta ve mektup yazmaktadır. Bu çerçeveleme Eva’nın kabuğudur adeta. O kabukları kıramaz, onlarla yaşamaya devam eder. Yine de son bir hamleyle anneye ulaşma çabası içindedir ve yazdığı mektubu Viktor bize okur:

Sevgili Anne! Sana haksızlık ettiğimi farkettim.  
Seni şefkat yerine isteklerimle karşıladım.  
Artık olmayan eski bir nefretle canını yaktım.  
Beni bağışlamamı istiyorum.  
Bilemiyorum bu mektup eline geçecek mi?  
Okuyup okumayacağını da bilmiyorum.  
Belki her şey için çok geçtir.  
Umarım hatamı anlamam boşuna değildir.  
Olup biten onca şeyden sonra, bir şekilde bağışlayabilirsin belki.  
Birbirimize göz kulak olmak, yardım etmek ve şefkat göstermek için sahip olduğumuz, o muazzam fırsatı kastediyorum.  
Tekrar hayatımdan çıkmama asla izin vermeyeceğim.  
Israr edeceğim.  
Çok geç olsa bile vazgeçmeyeceğim.  
Çok geç olduğunu düşünmüyorum.  
Çok geç olmamalı.



Eva'nın bu çağrısı belki iç sese dönüşecektir ama yine de bir çağrıdır, hiçbir şey için geç olmamasına izin vermek yaraları biraz da olsa kapatabilir. Kibrin karşısına şefkati koyabilirsek belki başarmak mümkün. Yalnızca sevgi yetmez şefkat olmadan. Şefkatli bir sevgi ise koşulsuzdur.

İnsan ruhuna sanatsal bir yapıyla inebilmek, insana sunulmuş bir armağandır. **Bergman** bize bu armağanları yaşantısı boyunca kendisinin deyimiyle bir katedralin inşasındaki bir tuğla taşıyıcısı gibi çalışarak vermiştir.

Sinemayla ilişkisini şöyle açıklar:

Film çekme sanatının benim kaçınılmaz bir anlatım aracım olacağı belliydi. Yetersiz kaldığım sözcüklerden, yeteneksiz olduğum müzikten ve pek ilgi duymadığım resimden farklı bir dil aracılığıyla kendimi açıkladım. Ansızın çevremdeki dünyayla, aklın kısıtlayıcı denetiminden neredeyse tensel bir biçimde kurtulmuş, ruhtan ruha bağ kurmaya izin veren bir dille iletişim kurma olanağı bulmuştum.

İyi ki!

## SON KUŞAK İSVEÇ SİNEMASI

İsveç film endüstrisi, **Ingmar Bergman** gibi ustaların uluslararası başarılarının uzun yıllar keyfini çıkardı. Günümüzün yeni kuşak yönetmenleri ise kendi markalarını oluşturmaktalar. Küçük bağımsız filmlerden iyi kurgulanmış Hollywood yapımlarına kadar her şeyin üretildiği, izleyicilerin beğenisini kazanan filmlerle hem ulusal hem de uluslararası alanda ödüller kazanmaktalar. Onlar yeni kuşak bir oyuncu grubu da eşlik etmekte. Şimdi onların sinema yolculuklarına kısa bakışlar atalım.

### Çağdaş İsveçli Yönetmenler



**Ruben Östlund** kayak sporlarını konu edinen ilk filmleriyle ilgi çeken yazar ve yönetmen. İlk uzun metrajlı filmini 2004'te çekmiştir ve o günden bu yana iki ödül kazandığı kurgu kısa ve uzun metrajlı filmler yapmıştır. *Oyun* (*Play*, 2011) Tokyo Film Festivali ve Cannes Coup de Coeur'de En İyi Yönetmen ödülüyle birlikte Nordic Council Film Prize ödülünü kazanmıştır. Son prodüksiyonlarından biri olan

*Turist* (*Force Majeure*, 2014) ile, 2014 Cannes Film Festivali'nin "Belirli Bir Bakış" bölümünde Jüri Ödülü'nü; hemen ardından, *Kare* (*The Square*, 2017) adlı yapımla da 2017 Cannes Film Festivali'nde "Altın Palmiye" ödülünü kazanmıştır.



Ruben Östlund'un *Turist* filminden bir kare.  
Kayak tatilinde bir aile krizine dönüşen çığ düşme sahnesi.



**Lisa Langseth** seks, sınıf ve iktidar temalarıyla ilgilenen keskin bir yönetmen. Kültür dünyasındaki güç ilişkilerini anlatan ilk filmi *Sevilen* (*Pure*, 2010), yükselen yıldız **Alicia Vikander**'in kariyerinin başlangıcı oldu. **Langseth** ve **Vikander**, *Otel* (*Hotell*, 2013) için yeniden bir araya geldi.



**Lukas Moodysson** 1998'de *Sev Beni* (*Show Me Love*, 1998) filmiyle çıkış yaptı. *Birlikte* (*Together*, 2000), *Daima Lilya* (*Lilya 4-ever*, 2002) ve **Gael Garcia Bernal** ile **Michelle Williams**'ın başrollerini paylaştığı *Mamut* (*Mammoth*, 2009) gibi ses getiren filmler yönetti. Son filmi *Bizden İyisi Yok* (*We Are the Best!*, 2013) Tokyo Film Festivali'nde Grand Prix ödülünü kazandı.



**Gabriela Pichler** işini kaybeden bir kadının öyküsünü mizahi bir dille anlattığı *Ye Uyu Öl* (*Eat Sleep Die*, 2012) adlı filmi yazıp yönetti. Film 2012 Venedik FF İzleyici Ödülü de dahil olmak üzere çeşitli ödüllerin sahibi oldu. **Pichler**'in son çalışması *Amatörler* (*Amatörer*, 2018) adını taşımakta.



**Tomas Alfredson**, John Le Carré'nin *Köstebek* (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011) yapıtının ekran versiyonunu yönetti. Vampir dramı olan *Gir Kanıma* (*Let the Right One In*, 2008) adlı çalışması 2008 Tribeca FF'nde En İyi Anlatı dalında ödül kazandı. Son çalışması bir suç filmi olan *Kardan Adam*'dir (*The Snowman*, 2017).



Solda: Lisa Aschan, Sağda: Daniel Espinosa

**Lisa Aschan**, 2011'de rakip iki ergen kızın öyküsünü anlattığı *Maymun Kızlar* (*Apflickorna / She Monkeys*, 2011) adlı uzun metrajlı filmi yapmadan önce bir tv dizisi ve bir kısa film yönetti. Film, İsveç film ödüllerinin yanı sıra Tribeca FF'nde En İyi Anlatı ve Berlin'de Kristal Ayı ödüllerini kazandı. Sonraki filminin adı *Beyaz İnsanlar* (*Det Vita Folket*, 2015).



**Daniel Espinosa Jens Lapidus**'un suç romanı olan *Kolay Para*'nın (*Snabba Cash*, 2010) film versiyonunu yönetti. Bu film **Espinosa**'ya **Denzel Washington**'un başrol oynadığı *Düşmanı Korurken* (*Safe House*, 2012) adlı filmi yapma fırsatı yarattı. Başrollerini **Tom Hardy** ve **Gary Oldman**'ın paylaştığı son filmi **44. Çocuk** (*Child 44*) 2015 yılı başlarında gösterime girdi.

### Çağdaş Yıldızlar

**Alicia Vikander** 1988'de doğdu ve üç farklı dilde izleyiciyi büyülemeyi başardı: Danca *Yasak Aşk* (*A Royal Affair*, **Nikolaj Arcel**, 2012), İngilizce *Anna Karenina* (**Joe Wright**, 2012) ve tabii ki İsveççe *Otel* (*Hotell*, **Lisa Langseth**). Aslında bale eğitimi alan **Vikander**, *Ex Machina* (**Alex Garland**, 2014) ve **Guy Ritchie**'nin *Kod Adı: U.N.C.L.E.* (*The Man from U.N.C.L.E.*, 2015) da dahil olmak üzere 2015'de altı filmde rol aldı. Her geçen gün yıldızı biraz daha parlamakta.



Yükselen yıldız **Alicia Vikander**, *Gençliğin Baharı* (*Testament of Youth*, James Kent, 2014) filminde.

**Noomi Rapace**, *Milenyum Üçlemesi*'indeki (*Millennium Trilogy*, **Niels Arden Oplev**, 2009) Lisbeth Salander karakteriyle uluslararası bir üne kavuştu. Hollywood'da rol aldığı birçok film arasında *Sherlock Holmes: Gölge Oyunları* (*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*, **Guy Ritchie**, 2011) vardır ve en önemlisi de başrol oynadığı **Ridley Scott**'un *Prometheus*'udur (2012). *Prometheus 2*'de de (2016) rol aldı ve başrolü yine **Michael Fassbender** ile paylaştı.



Noomi Rapace, *Sherlock Holmes: Gölge Oyunları* (A Game of Shadows, 2011) filminde.

**Peter Stormare** uluslararası üne **Coen Kardeşler**'in *Fargo* (1996) adlı filmiyle kavuşmuştu ve bunu *Büyük Lebowski*'deki (*The Big Lebowski*, **Joel Coen-Ethan Coen**, 1998) bir nihilisti canlandırdığı rolü izledi. Ardından *Armageddon* (**Michael Bay**, 1998), *Azınlık Raporu* (*Minority Report*, **Steven Spielberg**, 2002) ve *Geçit Yok* (*The Last Stand*, **Jee-won Kim**, 2013) filmlerinde de rol aldı. Dikkat çekici bir sayıda tv yapımı ve filmde rol almaya devam etti; yalnız 2014'de 14 yapımda yer aldı.



*Büyük Lebowski* filminde bir nihilist olarak **Peter Stormare**.

**Malin Åkerman**, **Ben Stiller**'la başrolleri paylaştığı **Farrelly** kardeşlerin komedi filmi **Şıpsavdi** (*The Heart-break Kid*, 2007) filmiyle çıkış yakaladı. O günden bu yana **Watchmen** (**Zack Snyder**, 2009) ve **Teklif** (*The Proposal*, **Anne Fletcher**, 2009) gibi gişe rekortmeni birçok filmde rol aldı.



**Malin Åkerman** ve **Ben Stiller** **Şıpsavdi** (*The Heart-break Kid*, 2007) filminde.

**Joel Kinnaman** **Kolay Para** (**Daniel Espinosa**) filmiyle uluslararası üne kavuştu. Bunu **The Killing** (2011-2014) adlı tv dizisinde ve uzun metrajlı **Robocop** (**José Padilha**, 2014) filmindeki başrolleri izledi.



**Joel Kinnaman**. **Robocop** filminden bir sahne.

# ÇAĞDAŞ İSVEÇ SİNEMASINDAN ÜÇ FİLM ÜZERİNE DEĞİNİLER *KARE - DEĞİŞİM - EJDERHA DÖVMELİ KIZ*

A. Kadir Güneytepe

## *Kare: “Modern Sanat Kültürünün Boşluğu Üzerine”*

Modern sanat alanını harekete geçiren aldatmaca, para hırsı, ego ve tüm bu ve benzer saçmalıklar arasında dolaşan *Kare* (The Square, **Ruben Östlund**, 2017) - bazen bu eleştiriler çok basitçe izleyicinin gözüne sokulacak kadar öğretici bir sese dönüşse de- yalın anlatımına gizlenmiş güçlü bir eleştiri sunmakta.



Sanat dünyasının kendi içsel, tuhaf ve sinir bozucu oyunlarının içine çekilmesi her zaman kolay olmuştur. Ancak bu durum sinemada pek yer bulmamıştır. **Östlund** erkeklik hayalleriyle güçlü bir biçimde dalga geçtiği *Turist* (Force

Majeure, 2014) filminin ardından, *Kare*'de çağdaş sanat dünyasını ve onun içeriksiz ilişkilerinin filmin arka planını oluşturduğu ve aslında ne yaparlarsa yapsınlar bir türlü benmerkezci doğalarının ötesine geçemeyen orta-üst sınıfı ve onların toplumun diğer katmanlarıyla ilişkilerindeki yarıkları, sinema üzerinden kurduğu kışkırtıcı bir dille eleştirmiştir.

**Östlund** bu arka plan üzerinden modern toplumun samimiyetsiz ahlaki dünyasına da ışık tutar. Böylece steril ve tümüyle kendi içinde bir dünyada yaşayan ve aslında mevcut batılı insan ilişkilerinin kendine özgü boş vermişliği de deşifre edilmiş olur. Işıklarla çevrelenmiş bir karenin müzenin önüne konulurken görkemli bir heykelin yok edilmesini ve ardında verdiği röportajda güncel sanat tanımının belirlenemezliğine ilişkin diyalog ve gazetecinin buna ilişkin bir fikrinin olmaması gibi sahnelerle, daha filmin başında modern sanat eseri ve tanımına ilişkin çarpıcı bir eleştiri ve bu sanat eserinin alıcısı olan modern insanın fikirsizliği de ince bir biçimde eleştirilmekte, nihayetinde bu sanat çevresinde öbeklenmiş modern batı insanının bencilliğiyle eleştiri toplumsal bir boyuta da taşınmaktadır.

Bu ayrıcalıklı sınıfın her anlamda kusursuz örnek imajı ise çağdaş sanat müzesinin küratörü olan Christian üzerinden sunulmuştur. Ancak Christian'ın *Kare*'yle vaat ettiği herkesin eşit statüde olması, yine kendisinin temsil ettiği bencil ve hoşgörüsüz bu grup tarafından bunun ne kadar mümkün olduğu çelişkisini kendi içinde taşımaktadır.

**Östlund** temelde batı toplumunun diğer tüm sorunsallarını modern sanat ve onun alıcısı bu ayrıcalıklı sınıfın samimiyetsizliği üzerinden anlatmaya çalışır; ancak bu birçok konunun içinden geçme kaygısı, çok parçalı ve bazen birbirinden bağımsız sekanslar arasında gezinmesi filmin dilinin bazen çok basitleşmesine neden olmuştur. Bu kesik skeçler, izleyiciyi, film tam da anlatımda final yaratacakken yeniden bir başka bölüme odaklamaya zorlaması açısından izlenebilirliği biraz zorlamakta ve filmi kesintisiz bir anlatımdan alıkoymaktadır.

Aslında deşifre edilmek istenen şey, toplumun tüm katmanlarına yayılmış bir çılgınlık ve izolasyon halidir. Bir yandan sanatı oldukça marjinal bir yere konumlandırırken, diğer yandan bu sanat ürünlerinin kitlelere ulaşması için popüler pazarlama araçlarının kullanılması ve hala takipçilerine ahlaki bir söz söyleme derdi bir komediye dönüşür. İzleyenler de aslında bu komedinin bir parçasıdır. Bunun en net örneği, müzenin içine eşit şekilde öbeklenen çakıl taşlarının temizlik görevlisi tarafından elektrikli süpürgeyle çekilmesiyle

bozulması ve çözüm olarak süpürge den taşların alınıp gelişigüzel yeniden öbeklere konulmasıdır. Sanata ilgi duyacak kadar varlıklı olmak estetik bir bakış açısı için yeterli değildir.

(Kaynaklar: [consequenceofsound.net](http://consequenceofsound.net), [filmloverss.com](http://filmloverss.com), [cinerituel.com](http://cinerituel.com), [gaiadergi.com](http://gaiadergi.com))

### ***Değişim: “İsveç Demokrasisinin Karanlık Yüzü”***

Oldukça farklı ve başka şeyleri çağrıştıran bir başlığı olsa da, İskandinavya'nın kuzeyinde ren geyiği yetiştiren yerli bir halk olan Sami halkı üzerinde uygulanan ırkçı ayrımcılığı, hatta şehrli İsveçlilere göre daha az gelişmiş olduklarının ölçüsü olarak kafa taslarının ölçüldüğü ırkçı aşağılamaları konu alan ***Değişim*** (*Sami Blood*, **Amanda Kernell**, 2016), kendisi de bir Sami olan yönetmen **Amanda Kernell**'in dünyaca neredeyse hiç bilinmeyen bu topluma yönelik tarihsel ve antropolojik ilgisiyle, oldukça ilgi çekici bir çağdaş İsveç sineması örneği olarak değerlendirilebilir.



Norveç, İsveç ve diğer İskandinav ülkelerinde yaşanan etnik ayrımcılık ve sistematik kültürel baskının uygulandığı Sami halkının öyküsünü anlatan bir çalışmaya daha öncesinde pek rastlamak mümkün değildir. Rus yönetmen **Aleksandr Rogozhkin**'in ***Guguk*** (*The Cuckoo*, 2002) adlı filmi, bu hikayenin küçük bir bölümünü, II. Dünya Savaşı'nın sonunda birbirine karşı olan üç kişiden oluşan bir öyküyle ele almıştır. Filmde kocası silah altına alındığından bu yana dört yıldır yalnız yaşayan bir Sami kadını **Anni** ve onun farklı görüşlerde olduğu düşünülerek askeri mahkemeye çıkarılacakken bombalanan araçtan kurtardığı bir

Rus asker, ayrıca Nazi üniforması giydirilmiş ve kayalara zincirlenmiş bir Finli askerin zincirlerinden kurtulup yardım istemek için aynı eve gelmesiyle oluşan tesadüfi birlikteliğine odaklanılır. Ancak film bu birliktelik esnasında oluşan kültürel ve dilsel farklılıkların yarattığı çatışmayı anlatmak dışında Samilerin uğradığı ayrımcılığa ilişkin derinlemesine bir farkındalık yaratmaktan oldukça uzaktır.

*Değişim*'in daha başında Nazilerin aynı dönemde uyguladıkları “bilimsel” ırkçılığın bir yansıması olarak, kızların ırklar arasındaki farklılıkları belgelemek için onur kırıcı bir biçimde çıplak olarak fotoğraflandığını görürüz. Film bizi ardı ardına o dönemde uygulanan diğer çarpıcı ayrımcı uygulamalarla yüzleştirir; hatta fiziksel şiddetle. Tüm bunların ortasında bunları kabullenemeyen **Elle-Marja** karakteriyle karşılaşırız ve filmin dili bu aşamadan sonra artık bu karakter üzerinden ayrımcılığın yarattığı savrulmaları, köksüzlük ve bunun yarattığı öfke duygularına odaklanarak yalnızca yalın bir ırkçılık vurgusundan psikolojik bir derinliğe doğru yön değiştirir.

Bu baskı altında, **Elle-Marja** büyük umutlarla, Laponya'dan iyi bir eğitim alıp “*Gerçek Bir İsveçli*” olmak için -ancak nereye gitmesi gerektiğini de çok bilmeden- Stockholm'e yakın bir kent olan Uppsala'ya kaçar. Burada da benzer birçok güçlüklerle karşılaşacaktır; ancak tüm bu güçlükler onun yeni bir yaşama başlama kararlılığını engelleyemeyecektir.

Bu aşamada artık **Elle-Marja**'nın bu yolculuğunda yaşadığı ayrımcılık ve bir kadının ilk aşkı, bu aşkın yine aynı ayrımcılıktan beslenen önyargılarla bir düş kırıklığına dönüşme süreçlerini birbiri içine geçirerek öyküsel bir dile dönüşür. Bu, filmin başarısı olarak değerlendirilebilir. Ancak filmin sonunda **Elle-Marja**'nın kendini uzun süre kandıramayacağı ve bunun psikolojik maliyetinin neler olabileceğini **Njenna**'nın cenaze töreninde görürüz. Acı ve sevecenlik gibi duygular arasında çok dengeli bir biçimde gidip gelmesi filmi izleyici için çekici kılan en önemli unsurlardan biridir. Aynı zamanda özellikle günümüzün giderek artan yabancı düşmanı sosyo-politik ikliminde, kültürel kimlik ve yerli geleneklerin hakim olan toplumsal normlara uydurulma çabalarının hala toplumsal yıkımlar yaratan savaflara dönüşüyor olduğu gerçeğinin unutulmaması açısından iyi bir bellek yoklama aracı olarak kurgulanmış olması ve egemen olanın özellikle kadın bedeni üzerinden iktidarını meşrulaştırması temaları, filmin bu kadar yerel bir konuyu evrensel bir noktaya taşımasını sağlamıştır.

(Kaynaklar: [rogerebert.com](http://rogerebert.com), [indiewire.com](http://indiewire.com), [washingtonpost.com](http://washingtonpost.com))

## ***Ejderha Dövmeli Kız: “Bir Mitin Sonu: Kendi Çocukları İdeal İsveç’e Karşı”***

***Ejderha Dövmeli Kız*** (*The Girl With Dragon Tattoo*, **Niels Arden Oplev**, 2009), öyküsünün ideal İsveç fikrini yerle bir eden şaşırtıcı farklılığının yanında, ilginç bir kahraman tiplemesine de sahiptir. Lisbeth Salander (**Noomi Rapace**) adında, pirsingli ve dövmeli vücudu ile ince, küçük, sert, zarar görmüş, dahi bir bilgisayar korsanı, 24 yaşında goth bir kız. **Rapace**’ın baştan sona aynı güçle canlandığı karakter, 40 yaşında kaybolan bir kadını araştırdığı davanın içinde kendi duygusal gereksinimlerini de karşılamaya çabalamaktadır. Bu davada kadına yönelik şiddet, kendi istismara uğramış geçmişiyle onu yüzleştiren bir intikam duygusuyla yeniden ortaya çıkacaktır.

Lisbeth İsveçli zengin bir iş adamına iftira attığı gerekçesiyle hapis cezasına çarptırılan ve hapse girmek için altı ay süresi olan Mikael Blomkvist (**Michael Nyqvist**) ile birlikte başrolü paylaşır. **Mikael** uzak bir adada kasvetli bir malikanede oturan ve yeğeni **Harriet**’in kayboluşunu anlatan Henrik Vanger (**Sven-Bertil Taube**) adlı yaşlı bir milyarder tarafından işe alınır. Adanın ana karayla bağlantısının kesildiği bir gün ortadan kaybolmuştur ve bir daha kendisinden haber alınamamıştır. **Vanger**’e göre katil, nefret ettiği büyük ve aç gözlü ailesinin bir üyesi olmalıdır. Ardından savaş sırasında üç kardeşin Nazi sempaticanı olduğunu öğreniriz.



Çok iyi kurgulanmış, izleyicinin dikkatini her dakika canlı tutan bir kurgu ve süregiden etkin bir gerilim içeren şüpheliler listesi art arda sıralanır; böylece filmin uzun süresine rağmen keyifli bir aksiyon ve gerilim birlikteliği sağlanmıştır.



Yönetmen cinsel şiddet, tecavüz ve saldırı içeren sahneleri bir sömürü aracı olarak kullanmamıştır. Ayrıca filme egemen olan feminist bakış, karakterlerin iyi / kötü ya da diğerlerini belirleyen ve sınıflandıran bir ağırlıkta sunulmamıştır.

Film özellikle teması açısından oldukça yıkıcı bir yoruma sahiptir. İsveç refah devletine yönelik, bilinenin aksine hem kişisel hem de siyasal yolsuzluklar, kadınların mağdur olduğu, saldırıya uğradığı ve metalaştırıldığı sert, baskıcı ve eril bir misoginist toplum sunumu dikkat çekicidir. Orijinal adına uygun bir çeviri olmasa da -ki dayandığı kitabın adı *Kadınlardan Nefret Eden Erkekler*'dir- filmin tam anlamıyla bu başlığa uygun bir biçimde bürokrasi ve parasal gücü elinde bulunduran erkek egemen sadist görüntüsünü sürekli pekiştirmesi de biraz aşırı bir yorum olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda cinsel mağdurların kendi intikamlarını almaları konusunda izleyiciden beklentisi açısından oldukça belirsiz bir yerde durmaktadır. Aynı zamanda kadına şiddet teması çevresinde diğer tüm toplumsal kötülüklerin dışavurumu bazen komik düzeyde ele alınmış ve klişe durmaktadır.

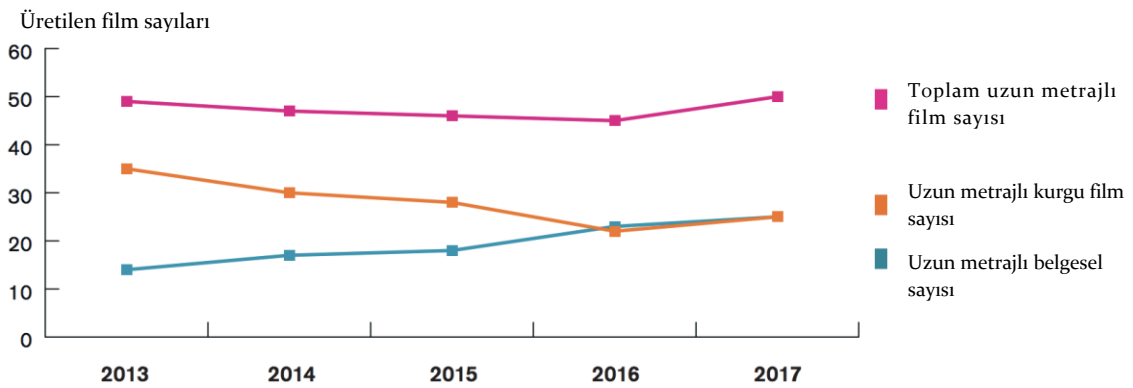
(Kaynaklar: [themovieblog.com](http://themovieblog.com), [rogerebert.com](http://rogerebert.com))

## YAKIN DÖNEM İSVEÇ SİNEMASI UZUN METRAJLI FİLM SAYI VE DAĞILIMLARI \*

İsveç sinemasına bir de sayıların gözüyle bakalım. Hangi film hangi seyirci kitlesine hitap etmekte? Filmler nasıl finanse edilmekte? Kadınların sinema sektöründe aldıkları roller nedir? Hangi şirketler İsveç'te film dağıtımını yapmakta? İsveç Film Enstitüsü'nün gazete ve kamuoyu araştırmaları sonucunda elde ettiği istatistikleri aşağıda farklı başlıklar altında grupladık.

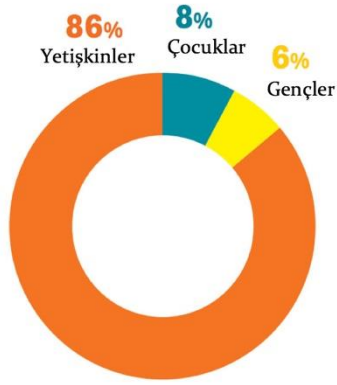
### 1. İsveç Sinemasında Uzun Metrajlı Filmlerin Sayısı 2013-2017

	2013	2014	2015	2016	2017
<b>Toplam uzun metrajlı film sayısı</b>	49	47	46	45	50
<b>Uzun metrajlı kurgu film sayısı</b>	35	30	28	22	25
<b>Uzun metrajlı belgesel sayısı</b>	14	17	18	23	25

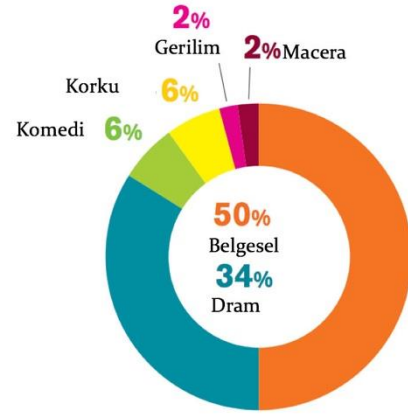


\* [Swedish Film Institute web sitesinden](#) çevrilmiştir.

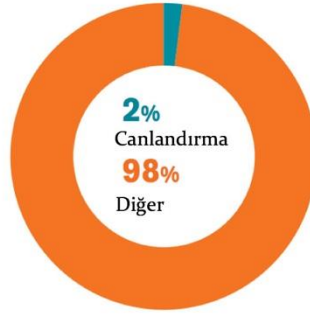
## 2. 2017 hedef kitlelere göre uzun metrajlı film yayınları



## 3. 2017 türlerine göre uzun metrajlı film yayınları



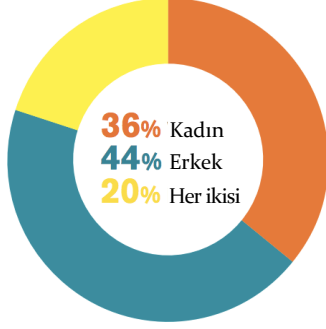
## 4. 2017 uzun metrajlı animasyon filmlerin oranı



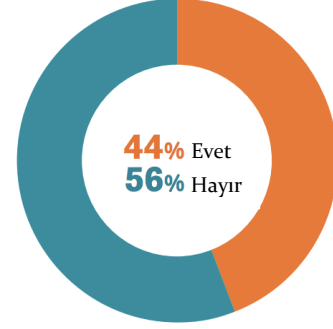
## 5. 2013-2017 yılları arasında uzun metrajlı filmlerde değişik rollerde kadınların katılım oranları

Yıllar	Yönetmen		Senaryo Yazarı		Yapımcı	
	Kurgu Filmler	Belgeseller	Kurgu Filmler	Belgeseller	Kurgu Filmler	Belgeseller
2013	%27	%39	%36	%36	%30	%49
2014	%18	%45	%12	%48	%43	%26
2015	%36	%44	%42	%44	%48	%50
2016	%30	%46	%36	%38	%42	%43
2017	%40	%40	%28	%40	%37	%35

6. 2017 başrollere göre uzun metrajlı filmlerde kadın/erkek oranları



7. 2017 Bechdel Wallace testini\* geçebilen uzun metrajlı film oranları



\* Filmde en az iki tane kadın karakterin bulunarak adlarının olması, bahsi geçen kadın karakterlerin birbiriyle diyalog içerisinde bulunması ve bu sohbetin bir erkek üzerine olmaması kurallarını içeren bir test.

8. 2017'de en iyi gişe hasılatı yapan ilk 20 uzun metrajlı İsveç filmi

	Film Adı	Dağıtımçı	Yayın Yılı	Gişe Sayıları
1	<i>Solsidan</i>	SF Studios	01.12.2017	1 168 552
2	<i>All Inclusive</i>	Nordisk Film	10.11.2017	339 021
3	<i>Borg/McEnroe</i>	Nordisk Film	08.09.2017	244 230
4	<i>Monky</i>	Nordisk Film	22.12.2017	233 274
5	<i>Sámi Blood</i>	Nordisk Film	03.03.2017	197 437
6	<i>TheSquare</i>	Triart Film	25.08.2017	192 302
7	<i>Room 213</i>	Folkets Bio	24.02.2017	82 314
8	<i>A Hustler's Diary</i>	Triart Film	06.01.2017	69 600
9	<i>Superswede</i>	Nonstop Entertainment	16.08.2017	48 334

10	<i>Mending Hugo's Heart</i>	SF Studios	20.10.2017	45 485
11	<i>The Nile Hilton Incident</i>	Scanbox Entertainment	29.02.2017	45 351
12	<i>Citizen Schein</i>	Triart Film	10.03.2017	36 691
13	<i>Ravens</i>	Triart Film	13.10.2017	34 842
14	<i>Gordon and Paddy</i>	Triart Film	22.12.2017	33 421
15	<i>Strawberry Days</i>	Filmcentrum	30.06.2017	13 273
16	<i>Small Town Curtains</i>	FolketsBio	20.10.2017	12 092
17	<i>Silvana</i>	Triart Film	15.09.2017	10 233
18	<i>Filmen om Badrock</i>	SF Bio	07.03.2017	7 892
19	<i>The War Game</i>	FolketsBio	27.10.2017	6 996
20	<i>Avicii: True Stories</i>	SF Bio	26.10.2016	6 720

9. 2017 yılında en çok yorum indeksine sahip ilk 20 İsveç filmi.

	Film Adı	Dağıtımçı	Yayın Yılı	Yorum İndeksi
1	<i>Sámi Blood</i>	Nordisk Film	03.03.2017	4.40
2	<i>The Square</i>	Triart Film	25.08.2017	4.08
3	<i>The Nile Hilton Incident</i>	Scanbox Entertainment	29.09.2017	3.85
4	<i>Citizen Schein</i>	Triart Film	10.03.2017	3.76
5	<i>Strawberry Days</i>	Filmcentrum	30.06.2017	3.74
6	<i>Lettersto a Serial Killer</i>	Triart Film	24.03.2017	3.73
7	<i>Silvana</i>	Triart Film	15.09.2017	3.71
8	<i>Ravens</i>	Triart Film	13.10.2017	3.69
9	<i>I Called Him Morgan</i>	Nonstop Entertainment	31.03.2017	3.68
10	<i>After Inez</i>	Karin Ekberg	29.09.2017	3.67

11	<i>Beyond Dreams</i>	Nonstop Entertainment	17.03.2017	3.63
12	<i>A Hustler's Diary</i>	Triart Film	06.01.2017	3.63
13	<i>Borg/McEnroe</i>	Nordisk Film	08.09.2017	3.58
14	<i>The Traffic Lights Turn Blue Tomorrow</i>	FolketsBio	08.09.2017	3.50
15	<i>The Bald Prima Donna</i>	FolketsBio	08.09.2017	3.46
16	<i>Prison Sisters</i>	FolketsBio	03.03.2017	3.45
17	<i>Shapeshifters</i>	FolketsBio	20.10.2017	3.33
18	<i>Gordon and Paddy</i>	Triart Film	22.12.2017	3.23
19	<i>Small Town Curtains</i>	FolketsBio	20.01.2017	3.21
20	<i>Lyubov – kärlekpåryska</i>	Triart Film	24.11.2017	3.20

10. 2017 yılında TV'de en çok izlenen ilk 20 uzun metrajlı film

	Film Adı	Yayın Yılı	İzleyici Sayısı
1	<i>Repmånad eller Hur man gör pojkar av män</i>	1979	4.40
2	<i>A Man Called Ove</i>	2015	4.08
3	<i>A Holy Mess</i>	2015	3.85
4	<i>Den of rivilligegolfaren</i>	1991	3.76
5	<i>Sällskapsresan</i>	1980	3.74
6	<i>Love Is a Drug</i>	2014	3.73
7	<i>Varning för Jönssonligan</i>	1981	3.71
8	<i>Welcome to Järbo State</i>	2012	3.69
9	<i>The Master Plan</i>	2015	3.68
10	<i>SOS – en segelsällskapsresa</i>	1988	3.67

11	<i>The 100-Year-Old Man Who Climbed Out the Window and Disappeared</i>	2013	3.63
12	<i>Sällskapsresan II – Snowroller</i>	1985	3.63
13	<i>Göta Kanal – The Secret of the Canal King</i>	2009	3.58
14	<i>Force Majeure</i>	2014	3.50
15	<i>Beck – The Last Day</i>	2016	3.46
16	<i>Maria Wern – smutsigaavsikter</i>	2012	3.45
17	<i>Agent Hamilton – But Not If It Concerns Your Daughter</i>	2012	3.33
18	<i>Göta Kanal 2 – kanalkampen</i>	2006	3.23
19	<i>Grabben i gravenbredvid</i>	2002	3.21
20	<i>Beck – Gunvald</i>	2016	3.20

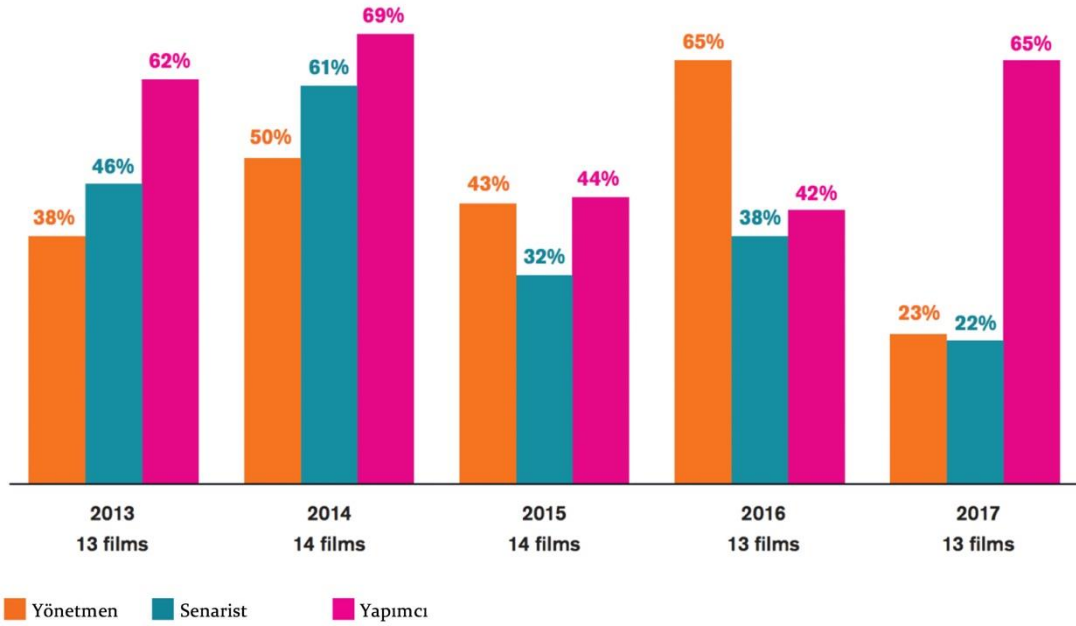
**11. 2013-2017 yılları arasında İsveç Film Enstitüsü tarafından desteklenen filmler**

	2013	2014	2015	2016	2017
<b>Komisyonca desteklenen uzun metrajlı filmler</b>	13	14	14	13	13
<b>Öz fonlama / pazar finansmanı sağlanan uzun metrajlı kurgu filmler</b>	5	6	5	4	4
<b>Uzun metrajlı belgeseller</b>	14	21	21	14	17
<b>Kısa kurgu filmler</b>	43	27	21	14	17
<b>Kısa belgeseller</b>	22	32	21	15	8
<b>İsveçli filmler</b>	1	8	10	11	5

12. 2017 yılında fonlanan filmlerdeki kadın sayı ve oranları

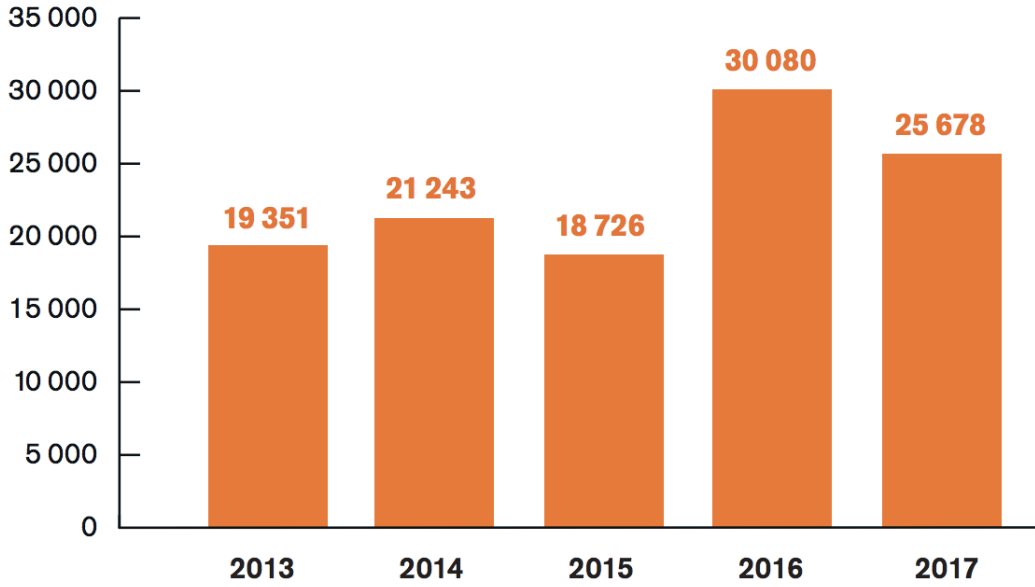
	Film Sayısı	Yönetmen	Senarist	Yapımcı
Komisyonca desteklenen uzun metrajlı filmler	13	%23		13
Piyasa finansmanı ile desteklenen uzun metrajlı kurgu filmler	4	%25	%21	%25
Uzun metrajlı belgeseller	17	%41	%41	%25
Kısa kurgu filmler	19	%47	%45	%56
Kısa belgeseller	8	%88	%88	%56
İsveçli filmler	5	%73	%69	%50

13. 2013-2017 yılları arasında komisyonca desteklenen filmlerdeki kadın sayı ve oranları

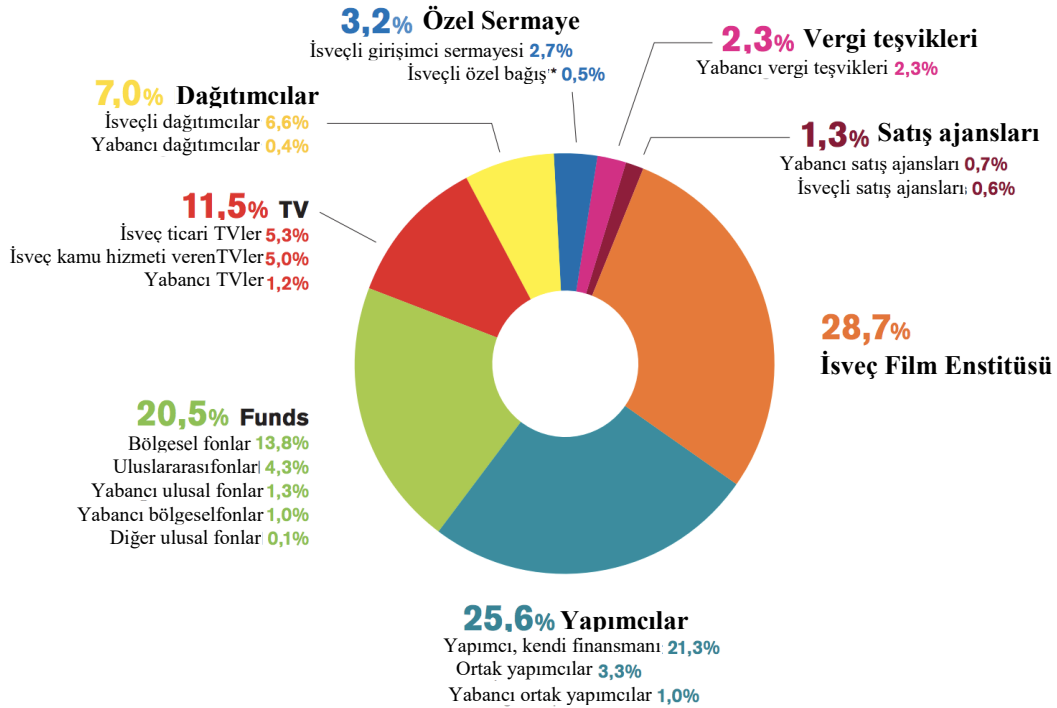




14. 2013-2017 yılları arasında yapım fonlamalarıyla uzun metrajlı kurgu filmlerinin ortalama bütçe dağılımları

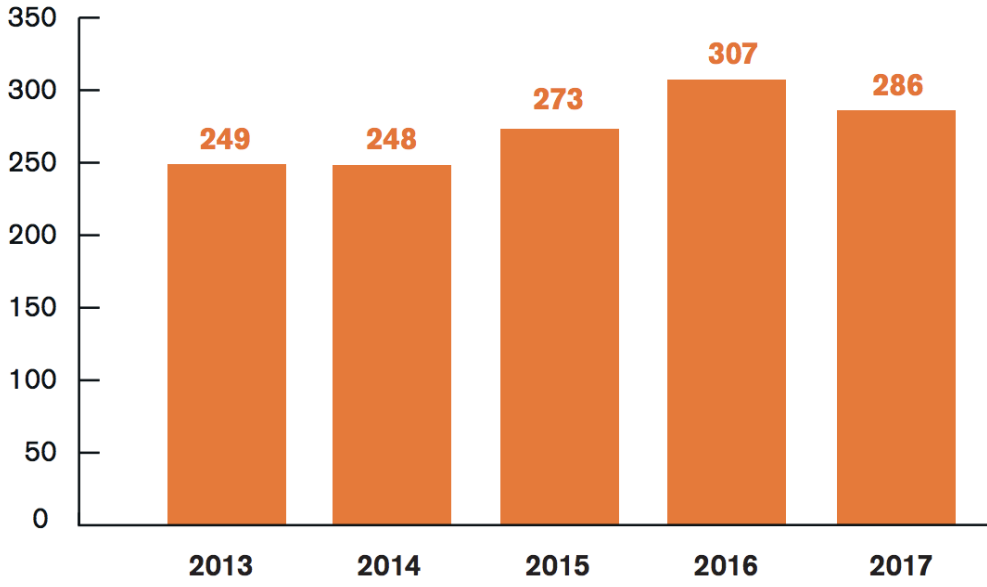


15. 2017 yapım fonlarıyla uzun metrajlı kurgu filmlerinin ortalama finans oranları

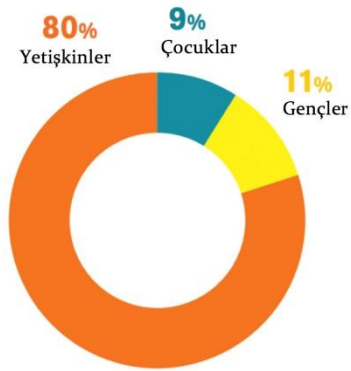


## 16. 2013-2017 yılları arasında üretilen uzun metrajlı film sayıları

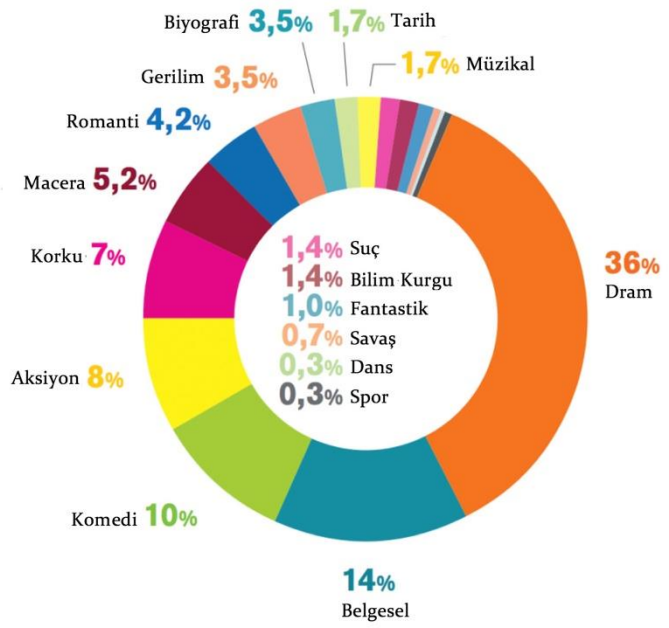
Yayınlanan film sayısı



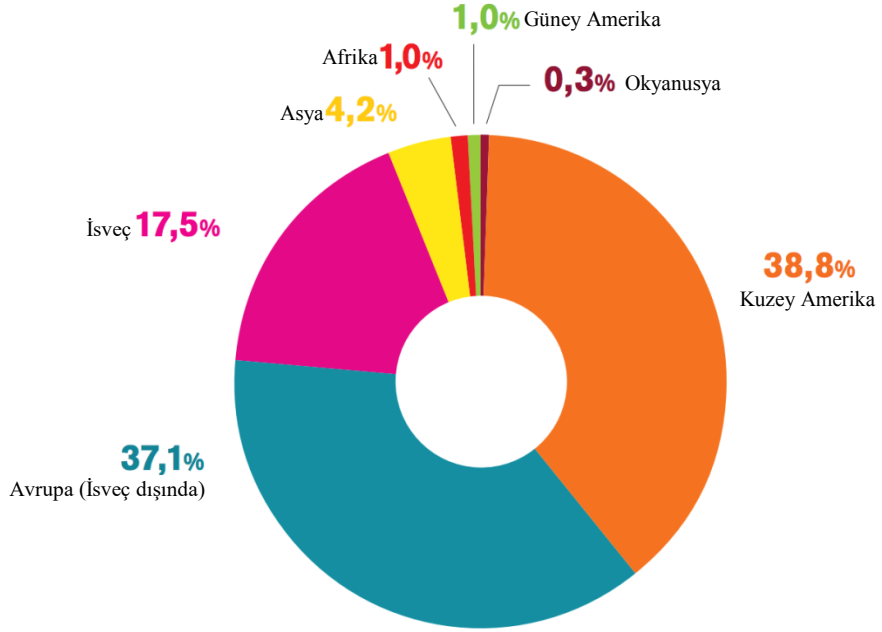
17. Hedef kitleye göre 2017'de İsveç'te üretilen uzun metrajlı film oranları



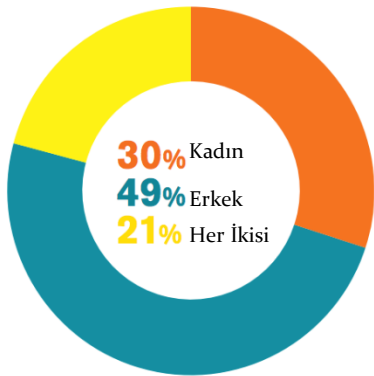
18. Türlere göre 2017'de İsveç'te üretilen uzun metrajlı film sayıları



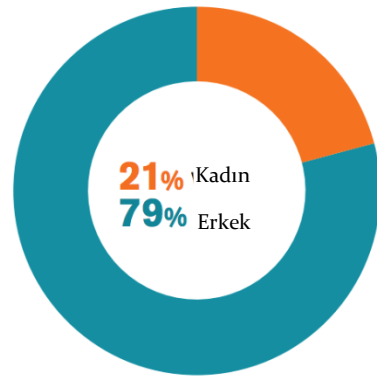
19. 2017 menşesine göre İsveç'te piyasaya sürülen uzun metrajlı filmlerin oranları



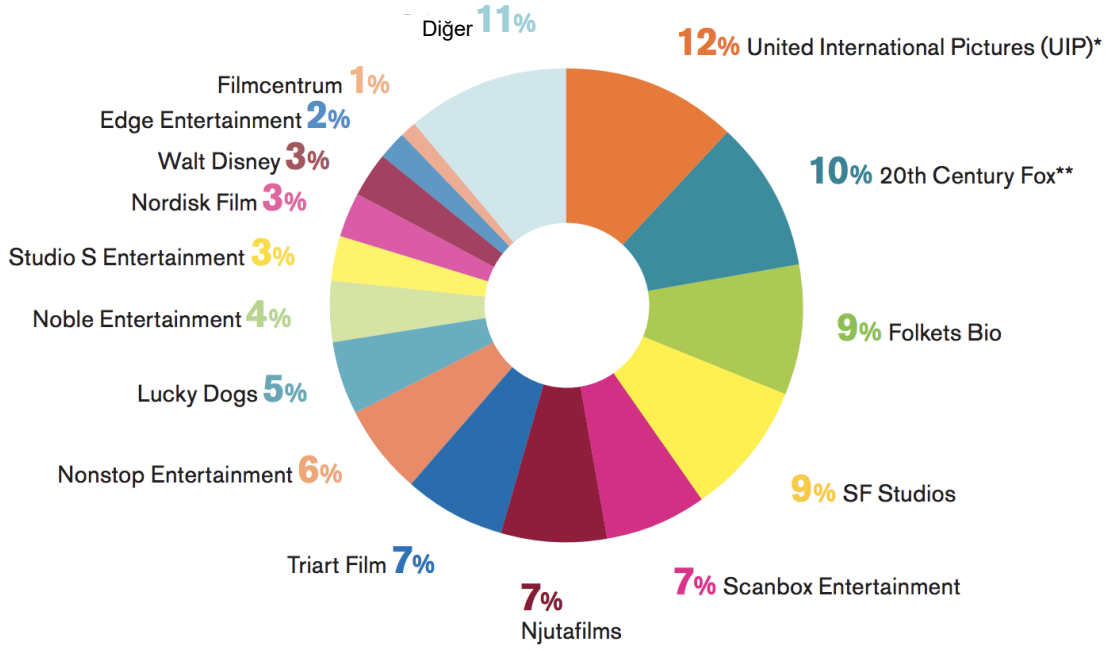
20. 2017 başrollere göre İsveç'te piyasaya sürülen filmlerdeki kadın / erkek oranları



21. 2017 İsveç'te üretilen uzun metrajlı filmlerde kadın / erkek yönetmen oranları



22. 2017 dağıtıcılara göre İsveç'te piyasaya sürülen uzun metrajlı film oranları



23. Platformlara göre İsveç'te film izleme oranları

