

sekans

sínema kùltürü dergísí

AĞUSTOS 2019 | Sayı e11



Roma / Kaygı / Gav
Ali'nin Sekiz Günü / Beş Vakit
Söyleşi: Jak Şalom
Del Toro'nun Fantastik Figürleri
Bulutlu Filmler ve Korku Sineması

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi
Ağustos 2019, Sayı e11, Ankara

© Sekans Sinema Grubu

Tüm Hakları Saklıdır.

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

info@sekans.org

<http://www.sekans.org>

Yayın Yönetmeni

Cem Kayalığıl

cemkayaligil@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Tansu Ayşe Fıçıcılar

tansu@sekans.org

Cem Kayalığıl

cemkayaligil@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

İnek (Gav, Cow, Dariush Mehrjui, 1969)

Katkıda Bulunanlar

Recep Akgün, Esra Ballım, Çisel Bilgen Ceylan, Selin Çağatay,
Murat Çağıltay, Gökhan Erkılıç, Ulaş Başar Gezgin, S. Yetkin Işık,
Erdem İlic, Süheyla Tolunay İşlek, Buğra Kibaroğlu, İlker Mutlu,
Halil Sanbur, Jak Şalom, Doğu Şenkoy

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

SEKANS FİLM ELEŞTİRİSİ FİLM ÇÖZÜMLEMESİ YARIŞMASI 2019

SONUÇLANDI !!!

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

Ulaş Başar Gezgin (Akademisyen), **Barış Saydam** (Sinema Yazarı), **Emrah Günok** (Sinefil) ve **Gökhan Erklıç**'tan (Sekans - Sinema Yazarı) oluşan Seçici Kurulun değerlendirmesi aşağıdaki gibi sonuçlanmıştır:

Film Eleştirisi Yarışması:

Birinci: Murat Çağiltay – Post Travmatik Türküler

(*Kaygı/ Ceylan Özgün Özçelik,2017*)

İkinciliğe ve üçüncülüğe uygun yazı bulunamamıştır.

Film Çözümlemesi Yarışması:

Birinci: Çisel Bilgen Ceylan – Zamansız Oğullar, *Ali'nin Sekiz Günü* Üzerine

(*Ali'nin Sekiz Günü / Cemal Şan, 2008*)

İkinci: Esra Ballım – *Beş Vakit*'te Büyümele Büyüyememek Arasında

(*Beş Vakit / Reha Erdem, 2006*)

Üçüncü: Zeynep Tekin Taş – Eril Dünyanın *'Kuyu'*su

(*Kuyu / Metin Erksan, 1968*)

Yarışmanın sponsor kurumları 6:45 Yayınları, Bağlam Yayınları, Çizgi Kitabevi, Hayalperest Kitap, İlkim Ozan Yayınları, İthaki Yayınları, Japon Yayınları, Kalkedon Yayınları, Küre Yayınları, Ütopya Yayınevi ve Yurt Kitap oldu.



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

İÇİNDEKİLER

DUYURU	1
İÇİNDEKİLER	3
ÖNSÖZ: GÜZÜL AĞUSTOS	5
ELEŞTİRİ	
Roma: Euripidesçi Tragedya	6
Roma, Alfonso Cuarón	
Erdem İlic	
Post-travmatik Türküler	12
Kaygı, Ceylan Özgün Özçelik	
Murat Çağiltay	
ÇÖZÜMLEME	
Zamansız Oğullar, Ali'nin Sekiz Günü Üzerine	18
Çisel Bilgen Ceylan	
Beş Vakit'te Büyümele Büyüyememek Arasında	29
Esra Ballım	
ANA SÖYLEŞİ	
Jak Şalom'la Bir Gün	40
Söyleşi: İlker Mutlu	
DENEME	
Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Antropolojik Eleştiri	68
S. Yetkin Işık	
50 YAŞINDA	
50 Yaşında Bir İnek!	75
Gav / Cow / Dariush Mehrjui	
Gökhan Erkiç	
TEMA	
Yaşamöyküsel Sanatçı Filmleri:	82
100 Sanatçı Filminde Magazinelleşme ve Estetik	
Ulaş Başar Gezgin	

TÜR

Guillermo del Toro'nun Fantastik Figürleri Hangi Türlerin Sınırlarında Gezer? 101
Süheyla Tolunay İşlek

Buluntu Filmler ve Korku Sinemasında Gerçeklik Yanılsaması 128
Buğra Kibaroğlu

ARDINDAN

Yavuz Özkan 140
İlker Mutlu

SİNEMA KİTAPLIĞI

Emekçileri İzlemek 145
(Haz: Mustafa Kemal Coşkun)
Cem Kayalığıl

Türk Sinemasında Dijital Dönüşüm 153
(Ferhat Zengin)
Doğu Şenkoy

Latin Amerika'da Sinema ve Toplumsal Değişim 155
(Julianne Burton)
Recep Akgün

ÖNSÖZ: GÜZÜL AĞUSTOS

Sekans'ın bu sayısı hazırlanırken Ankara'nın Ağustosuna dengesiz ve sarsaktı. Yaz yakıcılığı ile güz kapalılığı arasındaki kararsızlığı hayret vericiydi. Yani öyle böyle değildi. Şairi görse, *Rüzgar Ekmek*'i açan iki dizelik o güzelim şiirinin o güzelim adını bu Ağustos'un sıfatı yapmamı kalpten bir anlayışla karşılardı. Yani, herhalde. (Bir de, tabii, *Ağustos da Gidiverdi*'si var: “*Boşuna umut sırtlamaksızın, / Miyop gözlerimizin içine baka baka*”)

Lafı nereye bağlayacağım (becerebilirim): Hem öyle hem böyle olabilmeye ve geçişkenliğe. Bu sayımızda *türlerarasılığa* eğilen iki yazı var. Süheyla Tolunay İşlek ve Buğra Kibaroğlu, özel örnekler üzerinden, türlerarasılığın film metinlerine katkı sunan taraflarını işliyor. Şunu anlıyorum: *Arada* oluş, anlam çoğaltıcı olabiliyor.

Buğra Kibaroğlu, S. Yetkin Işık, Çisel Bilgen Ceylan, Esra Ballım, Murat Çağiltay ve Recep Akgün: Bu isimleri Sekans'ta ilk görüşümüz. Hoş geldiler. Diyeceğim, *çoğalıyoruz*.

Yeni yüzlere, yeni güzlere.

Cem Kayalığıl

ROMA: EURIPIDESÇİ TRAGEDYA

Erdem İlic

Roma

Yönetmen: Alfonso Cuarón

Senaryo: Alfonso Cuarón

Görüntü Yönetmeni: Alfonso Cuarón

Kurgu: Alfonso Cuarón, Adam Gough

Oyuncular: Marina de Tavira, Fernando Grediaga, Jorge Antonio Guerrero, Marco Graf, Daniela Demesa, Diego Cortina Autrey, Carlos Peralta, Nancy García, Verónica García, José Manuel Guerrero Mendoza, Latin Lover

2018 / 135' / Meksika - ABD

Roma (2018) benzeri filmler hakkında yazmak -en azından ilk hamlede- kolay iş değildir. Bunun ilk sebebi filmin öykülemesinin stilize bir biçimle birlikte, eksiksiz bir bütün oluşturarak, aynı zamanda ritmini de koruyarak akmasında aranmalıdır. Sekanslar arasındaki bağlar oldukça güçlü kurulmuştur. Yönetmenin uzun plan ve plan-sekans tercihleri de, imgelemde dahi olsa, bir yeniden kesmeye ya da filmde bir parça ayırmaya o kadar müsaade etmez. Mizansen özenle kurulmuştur, aydınlatma son derece dengelidir, resim ve fotoğraf tarihinden günümüze kadar geliştirilmiş olan kompozisyon ve kadraja dair estetik uzlaşılar ustalıkla uygulanmıştır. Bütünsel yapısıyla öykü de, anlatı çözümlemesinin, olup bitenlerin izleyici yorumu ya da katkısına bırakılmadığı “kapalı anlatı” adını verdiği bir türe örnektir. Bu nitelikler *Roma*'nın, sinemanın bir *Gesamtkunstwerk*¹ tipi olduğuna yönelik savları destekleyecek yetkinlikte bir film olduğunu gösterir.

Ancak bütün bunlar *Roma* hakkında analitik bir eleştirel yaklaşım geliştirilemeyeceği anlamına gelmez. Bilakis filmin öykü ve öykülemesinin

¹ *Gesamtkunstwerk* (Alm.): Bütünlüklü sanat eseri.

dramatik yapısı, **Aristoteles**'in *Poetika*'sından günümüze kadar geliştirilen anlatı çözümlenmeleri için tanıdık örneklerden birini oluşturur. Filmi *Poetika*'da karşılaştığımız düğüm, çözüm şeması ile *katharsis* kavramı özelinde ele almak, bu bağlamda açıklayıcı bir perspektif geliştirmeye yardımcı olacaktır. **Aristoteles**, *Poetika*'da bütün tragedyaların birer düğüm ve çözüm içerdiğini söylemişti.² Başta klasikler olmak üzere birçok anlatıda birbirinin peşi sıra gelen yan ve minör düğümler ile bu düğümlerin çözümleri, öykülemenin itici gücünü oluştursa da, ana düğüm ve onu takip edecek olan çözüm genellikle öykünün asli öğelerinden biridir. Burada “çözüm” sözcüğü ile günümüz klasik anlatılarının gelenekselleştirdiği mutlu son türevi biçimler anlaşılmalıdır. **Aristoteles** çözümün bütün tragedyalarda bulunduğunu vurguladığı için, kahramanın tahttan indirilmesine ya da ölümüne yol açacak çözümler de yaygın bir biçimde mevcuttur. Bununla birlikte trajik çözüm, Antik Yunan'ın son dönemlerinde başkalaşıma uğramıştır. **Nietzsche**, bu dönüşümün uygulayıcısının **Euripides**, ardındaki düşünün ise **Sokrates** olduğunu iddia eder. **Euripides** öncesi tragedyada her biri **Dionysos**'un sureti olan kahramanlar trajik yok oluşlarına doğru giderken, varoluşun bengi hazzı, her türlü korku ve acımaya karşın insanı bir mutlu-canlı yapmayı sürdürecektir.³ Dönüşümle birlikte tragedyanın yozlaşmış bir biçime girdiğini söyleyen **Nietzsche**'ye göre Sokratesçi yeni tragedyada “gizemlerin acı çeken **Dionysos**'u”nun⁴ yerini “yazgı tarafından yeterince hırpalandıktan sonra, şatafatlı bir evlilikte, tanrısal onurlandırmalarda hak ettiği bir ödül”⁵ kazanan kahraman alır. Böylece **Euripides**, **Socrates**'in etkisi ile, güzelliğin ölçüsü olarak akla uygunluğu getirirken, eski tragedyanın Dionysosçu trajik çözümü dünyevileşerek, sıradan insana dönüşmüş olan karakterin gündelik kurtuluşu biçimine bürünür.

Bu yeni şema ile *Poetika*'da karşımıza çıkan *katharsis*⁶ de bir değişime uğrayacaktır. Antik Yunan'da “arınma” anlamına gelen *katharsis*, kahramanının

² Aristoteles, (2017) *Poetika*, çev. N. Kalaycı, Ankara: Pharmakon.

³ Nietzsche, Friedrich, (2015) *Tragedyanın Doğuşu*, çev. M. Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür, s. 101-102.

⁴ Nietzsche, Friedrich, a.g.y., s. 64.

⁵ Nietzsche, Friedrich, a.g.y., s. 106.

⁶ *katharsis* (Yun.): “Sözcük anlamıyla ‘arınma’ ya da ‘temizlenme’ye karşılık gelen *katharsis* terimi, ilkçağ Yunan felsefesinde ruhun tutkulardan, özellikle de yıkıcı tutkulardan arınması anlamında kullanılmıştır... *Katharsis*'in, çağdaş estetik kuramlarını da etkilemiş olan, sanat yoluyla duyguların boşalması, kişinin estetik deneyimler aracılığıyla olumsuz duygularından arınması anlamındaki kullanımı Aristoteles'e dayanmaktadır.” Güçlü, Abdülbaki, vd., (2008) *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat: Ankara.

trajik felaketine tanıklık eden seyircinin yaşaması amaçlanan bir deneyimdir. **Aristoteles**'e göre *katharsis*, tahtından olan, kendisini kör eden, ölüme, yok oluşa sürüklenen kahramanın yaşadıkları karşısında seyircinin kapıldığı korku ve acıma duygularının sonunda gerçekleşir. **Nietzsche**'nin sözleri ile "iyi ve soylu ilkelerin zaferinde, kahramanın törel bir dünya görüşü doğrultusundaki fedakârlığında yüceltiğimizi ve heyecanlandığımızı"⁷ hissettiğimiz *katharsis*, seyircinin dünyasına dair bir durumdur. Eski tragedyanın trajik sonu, izleyicide uyanan duygular ve bu duyguların bir arınmasını gerçekleştirme amacındayken, yeni ve yozlaşmış tragedyada kahramanın kurtuluşu ile birleştirilip "öykü evrenine" dâhil edilecektir. Böylece belirli anlatısal ve sinematografik tekniklerle kahramanla özdeşleştirilen seyircinin, deneyimlemesi beklenen *katharsis* de öykünün sentetik dünyası ile sınırlı kalacaktır. Bu nedenle "bir yandan kahramanla özdeşleşirken diğer yandan kendi gündelik hayatına bir süreliğine yabancılaşan seyircinin yaşaması düşünülen *katharsis* sahtedir".⁸

Bütün bu tanımların özellikle klasik anlatılarda yeniden üretildiğini herhangi bir popüler örnekten yola çıkarak görebiliriz. Bu nedenle "klasik anlatı, her ne kadar tragediyaların kimi yönleriyle başkalaşmış bir biçimini sunsa da, Aristotelesçi olduğu kadar Euripidesçidir de."⁹ Sinema özelinde ise klasik anlatıya, Griffithçi çapraz kurgu ekolüne başvurularak bir ev, bir aile, bir şehir ya da gezegen olabilen ve tehdit altında kalan organizmanın yeniden inşası eşlik eder. Böylece düğümün çözümü, arınma, kahramanın kurtuluşu ve organik birliğin kuruluşu bir arada gerçekleşir.

Euripidesçi tragedyaya uzlaşılarının **Roma**'da da net bir biçimde tekrarlandığını görmek önemlidir. Filmin kahramanı Cleo, birbirinden ayıramayacağımız iki büyük düğümle karşı karşıyadır: Hizmetçisi olduğu, eril iktidar tarafından kaderine terk edilerek büyük mali sorunlarla baş etmek zorunda kalan evin geleceğine dair belirsizlik ile karanlık bir paramiliter gücün üyesi olduğu sonradan anlaşılan baba adayı tarafından ret ve terk edilmiş hamileliği. Cleo'nun ve içinde bulunduğu ailenin sorunlarının (düğüm) çözümü bir biri ardına gelirken, bir *katharsis* anı da yaşanır. Cleo'nun işten çıkarılma korkusuna sebep olan ve baba

⁷ Nietzsche, Friedrich, a.g.y., s. 133.

⁸ İlic, Erdem, (2017), *Film Atölyesi: Sinemanın İmgelem Araçları*, Ankara: Pharmakon, s. 48.

⁹ İlic, Erdem, a.g.y., s. 48.

adayının yokluğu ile pekişen hamileliği ilk bakışta trajik bir ölü doğum ile çözülüyor gibidir. Yanında çalıştığı aile, bebeğini ve Cleo'yu sahiplenmiştir, ancak belirsizlikler kaygıların giderilmesine yetmeyecektir. Böyle bir baba adayının yokluğunun, varlığına daha çok tercih edilir olduğu zamanla daha net bir şekilde anlaşılacaktır. Bebeğin doğumda kurtulamaması, şüphesiz Cleo gibi işini asla aksatmayacak, çocuklara koşulsuz sevgisini esirgemeyecek, depresyon anında korkunun emaresini göstermeyecek, kimsenin yapamadığı tek ayakta denge duruşunu bir seferde yapabilecek kadar kusursuz bir insan için çözüm olamaz. Cleo'nun çözümü, aynı zamanda içinde bir *katharsis* de bulunan, ilgilenmekle yükümlü olduğu çocukları boğulmaktan kurtardığı plan-sekanstadır. Bebeğini aslında istemediğini itiraf eden Cleo aile fertleri tarafından sahiplenilir. Eve dönüş yolunda Cleo'nun yüzündeki huzurlu gülümseme bu *katharsis* anının belirgin sonucudur.



Roma'nın hem anaakım hem de eleştirel yorumlardan beğeni topladığını biliyoruz. Filmle ilgili dikkat çeken yazısında **Slavoj Žižek**, kurtarma ve arınma anlarnın içerildiği bu plan-sekans ile ardından gelen final sekansında Cleo'nun iş arkadaşına söylediklerinde “sınıf bilincinin başlangıcı”¹⁰ görmüştür. **Žižek**'in gerekçesi, yönetmenin plan-sekans içinde herhangi bir farklı kamera açısına, sinematografi terminolojisi ile söylersek, bir görüş noktası ya da öznel algı konumuna geçmemesi ve Cleo'nun “Sana anlatacak çok şeyim var” sözünde bir sınıfsal uyanış bulunmasıdır:

¹⁰ Žižek, Slavoj, “Eleştirmenler ‘Roma’ya yanlış sebeplerle alkış tutuyor”. *diken.com.tr*, 18. 01. 2019 ([bağlantı](#))

Suya giren Cleo ile çocuklar arasında gidip gelen sahneler, çocukların içinde bulunduğu tehlike ile Cleo'nun onu kurtarma çabaları arasındaki dramatik gerilim, onun gördüklerini anlatan bakış açısı çekimi yoktur filmde. Kameranın bu tuhaf sabitliği, dramaya katılmayı reddedişi, Cleo'nun kendini feda etmeye hazır, sadık hizmetçi rolünden kurtuluşunu somut bir biçimde ifade eder.¹¹

Bu savlara iki adet soru ile karşılık vermekte yarar vardır: **Žižek**'in bu argümanlarının dayanakları oldukça zayıf değil midir? **Roma**'nın, klasik anlatılardan iyi tanıdığımız Euripidesçi tragedya şablonunu belirgin bir biçimde yeniden ürettiği nasıl olur da görülmez?

Çocukları boğulmaktan kurtardıktan sonra bir yıkımla birlikte bebeği aslında istemediğini söyleyerek içindeki günahı itiraf eden Cleo bir *katharsis* anı yaşarken, ona sarılarak sahiplenen aile, tehdit altındaki organizmayı yeniden tesis eder. Günah çıkarma da içeren bu *katharsis*in ardından yeniden hayata dönen Cleo'nun artık çevresine anlatacağı bir şeyler vardır. Aile ve ev özelinde tekrar kurulan organizma ise **Griffith**'ten bu yana klasik anlatı sinemasının tekrar ettiği finali yeniden üretir. Tek fark, filmin çapraz kurgu ekolünden başından beri uzak durmasıdır. Yönetmen öykü boyunca sadece Cleo'ya bakarken, neredeyse hiçbir planda görüş noktası ya da öznel algıya geçmeyi tercih etmez. Böylece bütün film, ana karakterle belirli bir mesafeyi koruyan bir tanıklık kipi geliştirir.

Erkeklerin terkinin ardından tek başına hayatta kalabilmiş, sağa sola çarpmadan kullanabileceği yeni arabasına da sahip olmuş aile dağılmamayı başarırken, Cleo hizmetçi olarak görevinin başına tekrar geçer. **Žižek** ise, sanki plan-sekanslar filmin bütününün biçimsel tercihi değilmiş gibi, deniz kenarında kesme yapılmadı diye bir tür sinematografik apofeni yapmaktadır: Oysa bu plan-sekanstan sınıf bilinci çıkmaz. Bunun yanında, kana bulanık öğrenci olayları gibi karmaşaların, yılbaşı kutlamasında kısa bir süre uğranılan işçilerin mekânının, aynı odayı paylaştığı iş arkadaşı ile ilişkisinin Cleo'nun hayatında ve filmin bütününde bir arka fon olarak kaldığını unutmamak gerekir. **Roma**, toplumsal cinsiyet meseleleri üzerine belirli bir hassasiyete sahip olduğu için eleştirel bir konuma yerleştirilebilir ancak bu durum diğer sömürü, eşitsizlik, tahakküm biçimlerine genişletilebilir değildir. Açık seçik olan, yönetmen **Alfonso Cuarón**'un klasik anlatının klasikleştirdiği örüntüyü takip ettiği.

¹¹ Žižek, Slavoj, a.g.y.

Sinema yalancıdır. Yalanlarının en sunturlusunu da gerçeği anlattığını iddia ederken söyler. Tarihin belleğine yer etmiş büyük olaylar ya da minör biyografiler anlatı sanatlarının uzlaşılmasına uydurularak öykülenir. Sinemanın yalanı aynı zamanda ontolojiktir. Kaynağını fotoğrafik imgenin kaçınılmaz bir niteliğinde bulur: Diğer bütün imgeler gibi, istisnasız her fotoğraf bir başkalaşımdır. Nesneden yansıyan ışığın dalga boyu seçimi, renk ve tonlamalar aralığı, perspektifi belirleyecek olan lens, net alan derinliği tercihi, kompozisyon, kadraj ve daha birçok öge filtrelerden geçmeden ve başka şeylere dönüşmeden bir imgenin oluşabilmesi mümkün değildir. Bu eleme ve dönüşmenin kaynağını oluşturan girdi ve çıktılar sayısız farklılıkta bir kombinasyon oluştururken, hangi seçimin gerçeği oluşturduğu sorusunun bir cevabı yoktur. **Roma** gibi, anlatısını biyografik bir deneyime dayandıran filmler de bundan muaf değildir.

POST-TRAVMATİK TÜRKÜLER*

Murat Çağiltay

Kaygı

Yönetmen: Ceylan Özgün Özçelik

Senaryo: Ceylan Özgün Özçelik

Görüntü Yönetmeni: Radosław Ładczuk

Kurgu: Ahmet Can Çakırca

Oyuncular: Algi Eke, Özgür Çevik, Nazan Kesal, Kadir Çermik, Boncuk Yılmaz

2017 / 94' / Türkiye

Kaygı'ya ismini veren "kaygı" kavramı, filmi okurken ziyaret edilecek tüm odaların; alt, üst ve satır arası metinlerin kapısını açan bir anahtar niteliğinde. **Ceylan Özgün Özçelik** sinema yazarlığından gelen bir yönetmen ve analitik seyre verdiği kıymetle, seyircinin eline film daha başlamadan tutuşturuyor bu anahtarı.

Kaygı aslında insanı tehlikelerden koruyan, dikkatini tehditler yönünde uyararak, savunmaya, evrimsel bir hayatta kalma içgüdüsüne dayalı, mevcudiyeti sağlıklı bir his; ama filmdeki gibi nevrotik anksiyeteye (kaygı bozukluğuna) vardığı vakit psikoza yol açabiliyor. **Freud**'un korku ve kaygı hakkındaki çalışmasındaki "Anksiyete birçok önemli sorunun bir araya toplandığı bir düğüm noktası ve çözümü tüm ruhsal varlığımıza ışık tutacak bir bulmacadır" ifadesiyle *Kaygı*'ya baktığımızda, düğümü finalde çözülen bir bulmacaya dönüşüyor.

Bir bilgisayarda aynı anda iki antivirüs programı çalıştırıldığında, bunlar birbirlerini tehdit olarak algılayıp sorun yaratabilirler; nevrotik anksiyetede de benzer bir durum söz konusu: Kaygının koruma işlevi faaliyetleyken, kaygı kaynağının kişiye zarar verecek ağırlığa ulaşmasıyla birlikte ego riskli bir

* Sekans Film Eleştirisi Yarışması 2019 Birincisi

savunma mekanizmasını devreye sokar ve yıpratıcı hatıranın bilinç düzeyinde durmasını engeller, bazen de tamamen unutturacak kadar sert baskılar. Ancak, travmatik anı hafızadan silinse bile, bilinç onu büyük bir tehlike şeklinde kodlamıştır ve kişiyi tehlide dair uyarmakla görevlendirdiği kaygısal enerji, koruyucu devinimine bilinçdışı devam eder. Travma sonrası stres bozukluğundaki yol ayrımının bir tarafında yüzleşme, diğerinde kaçınma vardır. Travmayı sağlıklı, mümkünse psikoterapi eşliğinde tartabilen, onunla yüzleşebilenler ortalama birkaç haftada atlatırken, aklına getirmeme, düşünmeme, unutmaya çalışma, kaçınma eğilimindekilerde iyileşme süresi daha uzundur. Kaygı hatırlatmaya, yüzleştirmeye programlıyken, ego kaçınmaya, unutturmaya, baskılamaya programlanır ve iki savunma mekanizması, bilgisayardaki antivirüs programları gibi, birbirleriyle çatışıp düğümlenirler. Hatırlanmayan bir olayın travmatik etkilerini hissetme, hatta anlamlandırılmayan bazı parçacıkların bilince düşmesi gibi, gerçeklik algısını zorlayacak neticeler doğabilir. Bu bağlamda post-travma, post-produksiyona benzer ve ruh dünyasının nasıl kurgulanacağı çatışmasında kalır travma mağduru. **Kaygı**'da Hasret'in kurguculuk yapması rastgele bir meslek seçimi değil, bilakis filmin esas meselesidir. Hasret sadece kaygıdan mustarip değil, kaygıdan taraftır da: Unuttuklarını hatırlama, haber görüntülerini ise yayınlama, yani yüzleşme ve yüzleştirme mücadelesi verir; onu baskılayan, unutturmaya, gizlemeye çalışan iç ve dış iktidarlara karşı.



“Geçmişten gelen sır”, özellikle dramatik yönü ağır basan gerilim senaryolarında sıkça karşılaştığımız, verimli bir formül. Filmde seyrettirilen zaman aralığının öncesindeki bir “sakıncalı” durumun mistifikasyonu; bazen karakter(ler)in bildiği ama seyirciden saklanan sırrın açığa çıkması (örneğin *A History of Violence* [David Cronenberg, 2005]) bazen hem karakter(ler)in hem de seyircinin bildiği ve diğerlerinden saklanan sırrın açığa çıkma ihtimaliyle yaratılan gerilim (örneğin maskeli süper kahraman filmlerinde kimliğin gizlenişi) bazen de ne seyirci ne de karakter(ler)in bildiği, film ilerledikçe polisiye metotlarla, sırra vâkıf birinin anlatışıyla veya sırdan kaynaklı bir etkinin belirmesiyle öğrenmemiz (örneğin *Rebecca* [Alfred Hitchcock, 1940] ya da *Dan Brown* uyarlamaları) gibi, çeşitli kullanımlarla faydalanılabilen ve *Kaygı*’nın bütünüyle üzerine inşa edildiği bir teknik. Filmde sırrı hatırlayabilen kimse yok, Hasret’in araştırmaları da sonuç vermiyor ve tek bir seçenek kalıyor: Bilinçdışının tehlikeli sularına yelken açmak, delirme riskini göze alıp sırrı keşfetmek.

“Bellek”, sinemanın en güçlü temalarından biri ve bellek yitimi de *Alain Resnais* filmlerinden *Bourne Serisi*’ne kadar, çok farklı senaryoların çıkış noktası. *Kaygı* da bellek bozulması, kayıp parçanın aranması hakkında; ama diğer hafıza kaybı senaryolarının pek yapmadığı bir hamlesi var: Film boyunca tek bir karakterin geçmişindeki gizemin çözülmesini izlerken, final *twist*’indeki açılımla, Hasret’in hafızası Türkiye’nin toplumsal hafızasına dönüşüyor ve izlediğimiz her şey sosyolojik anlamlar kazanıyor. Genellikle direkt değil, dolaylı bir edinimle biçimlenen toplumsal hafızada, medya ve resmi tarihin rolü büyük. Bilinci baskılayarak bireysel travmayı unutturan ego ile, medya, eğitim, kültür veya tarihçiliği, vb. baskılayarak toplumsal travmayı unutturan bürokrasi örtüşüyor; böylelikle film, hem bireysel hem de kamusal alandaki “kurgulanmış gerçeklik”i sorguluyor. İktidarın iletişim aygıtlarına hükmederek düşünce dünyamızı kurgulayışı, aynı egonun savunma mekanizması gibi, “kötü niyetli” kabul edilmez siyasal-sosyal bilimlerde. Toplumsal kohezyon ve sinerjinin yaratılması, huzur ve bütünlüğün sağlanması, millet şuuruyla hareket eden milyonların uyumu, vb. için çatışmasızlık hali, ortak miraslar, hamaset yüklü kahramanlık anlatıları, vatanseverlik öğretileri, birlikte ulaşılabilecek refah vaatleri gereklidir. Yani bürokratik iktidar da toplumun taşıyamayacağına inandığı, yüzleşmede risk gördüğü travmaları unutturur, sosyolojik fay hatlarına dokunmaz, hatta dokunanları cezalandırır; egonun baskılayışına benzer yöntemleri, aynı amaçla,

insanların iyiliği ve sistemin devamlılığı için kullanır. Ancak, toplumu bir kurgulanmış gerçekliğe hapsetmek, nevrotik anksiyetedeği gibi, çözülememiş sorunlarla yaşama, onları aşır ılerleyememe halini de getirebilir. Yönetmen **Özçelik** yüzleşme taraftarı ve filmi de bu bağlamda kuvvetli bir tez.

Kaygı feminist bir film, ama erkek cinsiyetiyle bir derdi yok; hatta Hasret'in sevgilisi Mehmet seyirciye çok yakın ve gayet "ideal hayat arkadaşı" iken (sempatik damat rolleriyle tanınan **Özgür Çevik**'in seçilmesi de bu amaca hizmet ediyor,) mesela iş yerindeki kadın temsilleri fena halde antipatikler. **Kaygı**'nın daha derin bir feminizmi var. Hasret travmanın üzerine yürüdükçe çevresindekiler (cinsiyetleri fark etmeksizin) onu kurtarmaya, öyle çetin bir mücadeleye girmekten, taşıyamayacağı bir yükü sırtlamaktan vazgeçirmeye çalışıyor, iyi niyetli bir "korumacı cinsiyetçilik" gösteriyorlar. Korumacı cinsiyetçilik, çünkü senaryoda her şeyi aynı bırakıp sadece cinsiyeti değiştirelim, Hasret olsun Hakkı, Hans veya Hector, rolü de erkeksi bir aktöre verelim: **Cüneyt Arkin, Robert De Niro, Vin Diesel** veya **Lee Marvin**... Çevresi onun hiç risk almayıp öylece oturması, yüzleşmekten kaçınması gerektiğini düşünmez, Hasret'e davranıldığı kadar ısrarcı olmaz; olursa da izleyici nezdinde yadırganır, asla Hasret'in arkadaşları kadar seyirci onayı almazlardı. Buradaki korumacı cinsiyetçilik ilginç bir yere varıyor, çünkü o tehlikeli içsel yolculuğa çıkıp çıkmaması ikileminde çevre, ego ve bürokrasinin söylemleri eşitleniyor: "Delireceksin, taşıyamazsın, yapma, konfor alanını terk etme, unut(turalım) gitsin." Yani iktidarı üç halka halinde genişleten bir paralellik söz konusu: İç dünyayı saran ego, etrafını saran sosyal çevre ve toplumu saran bürokrasi. (Nevrotik anksiyetenin görülme oranı kadınlarda daha yüksek, bu da meseleyi kadın çalışmalarına yaklaştırıyor.) Hasret ise onu iyi niyetle korumak isteyen ama anlamayı reddeden bütün bu iktidarlara "kapatıyor kapısını" ve evinde tek başına, anksiyetesiyle yalnız kalarak, bilinç düzeyine çağırıyor travmasını.

Endişe, kâbus, bürokrasi, iktidar, yabancılaşma... Kafkaesklik oranı yüksek bir anlatı **Kaygı**. Özellikle iş yeri ortamı, **Alan J. Pakula** tarzı bir politik-medyatik gerilimin ötesine geçerek, groteskleşerek, seyirciyi açıkça davet ediyor Kafkaesk yorumlamaya. Bütün gazetelerin aynı manşeti atması gibi ayrıntılar hayatın epeyce Kafkaeskleştiğini vurgularken, devasa şantiyelerin brütal etkisiyle İstanbul da bir Kafkaesk mekân halinde tasvir ediliyor. Travma sonrası stres bozukluğundaki depersonalizasyon ile, Fordist üretimde işçinin mesleğinden

uzaklaşması, yani Freudyen ve Marksist yabancılaşmanın bir arada kullanılmasıyla sağlanmış bir Kafkaesklik de mevcut. Kurgulanmış gerçeklikle nesnel gerçeklik arasındaki kopuşun, hem içsel hem de dışsal, Hasret'i her yandan sarması ve kendisini bir apartman dairesine kapatmasıyla **Polanski'nin** *Repulsion* (1965) veya *The Tenant*'ı (1976) gibi Kafkaesk filmleri çağrıştıran bir kafese giriyor.



Polanski'nin bu iki filminden etkiler taşıyan bir başka Kafkaesk yapım, **Coen'ler** imzalı *Barton Fink* (1991). *Kaygı*'daki ısınan duvarlar bize Barton'ın kaldığı otel odasını hatırlatıyor. Ancak final sürpriziyle beraber o sıcak duvarların gerçeküstü değil, gerçeğe dair bir hatırlayış olduğunu öğrendüğümüzde, hakikat yüzümüze bir tokat misali çarpıyor. Karşımıza *Barton Fink*'teki gibi bir Dantevari cehennem, veya korku filmlerindeki gibi Hasret'e saldırıp onu "çılgık kraliçesi"ne dönüştürecek yaratıklar falan çıkmıyor. Duvarlar sahiden yanmıştır ve travma sonrası hatıralar o kadar canlıdır ki, yaygın bir semptomla yeniden yaşanmaya, çeşitli dimağlarda tekrar tekrar, sönmeksizin yanmaya devam etmektedir. Böylelikle film boyunca seyrettiğimiz düşük kontrastlı, "duman" tonlarındaki sınırlı renk paleti de anlam kazanıyor; "Hasret" ismi de.

Elindeki bol malzemeye rağmen, seyircisini tavlama, ona haz vermek adına hiçbir şey yapmıyor *Kaygı*. İki genç sevgili bir evde yalnızlar, fakat tek bir küçük romantizm bile izlemiyoruz. Psikolojik gerilim türünde, ama seyirciyi soluksuz sürükleyen bir **Hitchcock** *suspense*'i işlemiyor; hatta akışkanlığı sıkıntılı ve "Keşke Hollywood matematiğiyle çalışan bir kurgucuya kestirilseymiş!" dedirtiyor. Lokomotif merak duygusu, ancak taşıyamıyor seyirciyi, merakı canlı tutacak şoklamalar yetersiz. *Repulsion*'daki **Catherine Deneuve** apartman

dairesinde kâbuslarla yüzleşirken, aynı zamanda seyirciye (dönemi için) çok erotik bir arzu nesnesi izletir **Polanski**. Fakat **Kaygı**'nın güzel kahramanıyla seyirci arasında, neredeyse ondan bunaltacak kadar açık bir mesafe var. Nitekim Hasret özdeşleşmesi zor bir karakter, çünkü ona ne olup bittiğini kendisi bile bilmiyor ve huysuz bir kadını takip ediyoruz *steadicam*'le. **The Babadook**'un görüntü yönetmeni **Radek Ładczuk**'un nitelikli kamerasından faydalanılıyor, lakin görsel ziyafet amaçlayan bir resimsel arayış yok...

Son sahneye geldiğimizde, **Kaygı**'nın bunlardan farklı, neredeyse belgeselciliğe yakın derdini anlıyor ve o gözle bakıp yönetmenin içsel, çevresel ve bürokratik iktidar halkalarını, geçmiş ve bugünü, yüzleş(tir)me-unut(tur)ma ikilemini, psikolojik ve sosyolojik travmaları, medya-toplum ilişkisini, feminist teoriyi ve günümüz Türkiye'sini... tek bir karakterin anksiyete sağaltma öyküsüne sığdırmadaki becerisini görerek tüm hikayeyi tekrardan ele alıyor, parçaları yerine oturtuyor, notunu yükseltiyoruz. Travmatik olayı kimsenin hatırlamayışı ise filmin kendi evrenine ait, distopik bir fikir, çünkü gerçekte unutulmuş değil. **Kaygı**'da Hasret'lerin tamamen baskılandığı ve belleklerin sadece iktidarlarca kurgulandığı bir toplumu seyrediyor, ancak o ana dek aslında bir distopya izlediğimizi de finalde öğreniyoruz. Film seyrinde homojen hazlar arayanların böyle bir anlatıyı sevebilmesi mümkün değil; ancak yaklaşımları, duyarlılığı, cesareti ve yaratıcılığıyla, ağır bir meseleyi, duygu sömürüsüne dönüştürmeden işleyişindeki zekâyla, kalıcı olacağı muhakkak, dolu bir ilk film.

ZAMANSIZ OĞULLAR ALİ'NİN SEKİZ GÜNÜ ÜZERİNE*

Çisel Bilgen Ceylan

Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler!
Ece AYHAN

Zeynep, Dilber, Ali... Türkiye'nin farklı yerlerinde yetişmiş üç farklı karakter. Onları birbirine benzer kılan şeyler; sıkışmışlıkları, çaresizlikleri, arzuları, takıntıları ve kayıpları... Üçünün de bu varoluş sancılarının üstesinden gelme yöntemleri farklı ama acıları benzer. Zeynep büyük bir şehirde, Dilber küçük bir köyde, Ali orta halli bir mahallede yaşıyor. Sıkışmış bir hayat onlarınki, nefes almak istiyorlar, tutunacak bir dal arıyorlar. O dalı bulduklarında da sıkı sıkı sarılıyorlar ona, dalı koparacak kadar sıkı... Dal kopunca da başladıkları yere gere dönüyorlar. Yollar aynı, onlarsa yorgun ve kırgın...

Zeynep siyah beyaz dünyasından biraz histerik biraz ruhsuz gözlerle bakıyor bize. Dilber başkaldırıyor, Ali ise yakarıyor. Acıları benzese de onlar kendi anadillerinde ağlıyorlar. Biz bu yazıda Ali'ye kulak vereceğiz.[†]

Anlatı sekiz parçaya bölünmüş, sekiz tam güne yayılmıştır. Olay bir adamın sıradan sekiz günüdür ve onun günlük etkinlikleridir. Öykünün sekiz gün sürmesi, karakterlerin aynı döngü içine yeniden hapsolacakları, kendini tekrarlayan bir haftaya başlayacaklarının habercisidir. Karakterler sekizinci günde kendi karanlıklarına geri döneceklerdir.

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2019 Birincisi

[†] *Ali'nin Sekiz Günü* (Cemal Şan, 2009). Yönetmenin üçlemesinin ön halkaları için, bkz. *Zeynep'in Sekiz Günü* (2007) ve *Dilber'in Sekiz Günü* (2008). (ed. n.)



Filmin açılış sekansı, siyah bir ekrana odaklanıyor. Bir erkeğin ağladığını işitiyoruz. Ardından yavaş yavaş kaldırımın üzerinde duran bir ayakkabı görüyoruz ağlama devam ediyor... Ekran yeniden kararıyor ve “birinci gün” başlıyor... Filmin başında yönetmen, erken anlatım tekniğini kullanarak izleyicisini filme dikeyor. Böylece izleyici, Ali'nin sekiz gününün hüznü bir şekilde sonlanacağını bilerek filmi izlemeye başlıyor. Yönetmen, “Ali'nin başına ne gelecek, ne zaman gelecek?” sorularını izleyicinin zihnine yerleştirerek, izleyiciyi tetikte tutuyor ve izleyici de filmin daha en başında filmin bir parçası haline geliyor.

Sahnenin devamında *diegetic* olmayan bir müzik ile İstanbul'dan manzaralar görüyoruz. Ardından İstanbul'un bir mahallesi ve mahallede bir ev.... Karakterin evinden görüntüler görüyoruz, ardından yatak odasını. Siyah beyaz bir aile fotoğrafı, yanında da yönetmenin renkli fotoğrafı duruyor. Kamera pan hareketiyle yönetmenin fotoğrafından ana karakterimize kayıyor; karakteri ilk kez bu sahnede görüyoruz. Yönetmen bu sahnede, karakterden önce kendisini göstererek bunun bir film olduğunun, filmin de kendisinin bir “düş” ürünü olduğunun altını çizmiş gibidir. Bu şekilde, izleyiciye bunun bir film olduğunu tekrar hatırlatarak, izleyicinin karakter ile özdeşleşmesini engellemiş, izleyicisini bir kere daha filme dikmiştir. Dikiş kuramına göre yönetmen bunu yaparken, seyirciye izleyeceği filmde zevk almayacağını, onun istediği ve beklediği şeyleri anlatmayacağını ve filmi dikkatli izlemesi gerektiğinin uyarısında bulunur. Çünkü o bu filmde, insanların keyifli vakit geçirmelerini sağlamayı değil, bazı değerleri sorgulamalarını amaçlamıştır.



Uyurken gördüğümüz karakter, saat çalmadan uyanır, dişlerini fırçalar ve terasında baktığı, kendi tutsaklığını temsil eden güvercinlerini besler. Bu sırada filmde sürekli bir müzik eşliği vardır. Duyduğumuz bu minimalist müzik, filmin karakteri gibi durağandır ve kendisini tekrar ederek filmin yapı ve atmosferini destekler. Karakterimiz, bu müzik eşliğinde, ağır adımlarla mahallede yürür, bakkalını açar. Kendisine ekmek arası peynir hazırlar, yanında da kolasını yudumlar. Ardından çöp arabası gelir, karakterimizin bakışları eşliğinde bakkalın hemen ilerisindeki çöpleri alır. Bakkala alışverişe gelenler, veresiye yazdırmak isterler, karakterimiz bu durumdan memnun değildir ama sesini çıkarmaz. Özellikle korktuğu ve sonradan kiracısı olduğunu anladığımız Ağır Abi komşusuna karşı... Karakter, hiçbir şey içinde etkin rol almadan çevresinde gelişen olayların kurbanı gibidir. Fazla konuşmaz, duygularını dışa vurmaz, sadece koşullara uyum sağlar. Veresiye vermek istemez ama verir, Ağır Abi kiracısı borç ister, vermek istemez ama verir... Akşam olur, terasında rakısını yudumlar, kıyafetlerini bile çıkarmadan yatağına uzanır ve birinci gün sona erer. İkinci gün de aynı rutinde devam eder. Gündelik eylemler, gerçek zamanlı betimlenir. *Zeynep'in Sekiz Günü* (Cemal Şan, 2007) filminde de benzer bir rutin söz konusudur. Zeynep obsesif kompulsif boyutunda her gün aynı şeyleri yaparak yaşamaya devam ederken, Ali beklentisiz, heyecansız bir hayat içinde rutine kapılıp gitmektedir. Karakterin, anlatının güdüsel temeli olabilecek hiçbir arzusu yoktur. Ta ki mahalleye taşınan kadın öğretmenle tanışana kadar. İkinci gün bakkala güzel bir kadın gelir, karakterimizden bir sigara ister. Bu kadının, karakterimizin animası olduğunu,

onun arzu nesnesi haline geldiğini anlarız. Karakter, bakkalında sanki kendi hapishanesinde tasvir ediliyor gibidir; tutsak ve sessiz. Kadın ise hareketli, konuşkan ve neşeli görünmektedir. Kadın içeri girdiği andan itibaren karakterin hapishanesinde (bakkalda) farklı ve enerjik bir atmosfer yaşanır. Kadın çıktığı anda karakter yine yalnızlığı ile baş başa kalır, yönetmen bu yalnızlığı uzun bir çekimle betimler. Filmin ilerleyen seyrinde karakter, gece olunca kadının eve döndüğünü görür. Burada kadın yine hareketlidir, karakter kadının bıraktığı yerde, bakkalda yani kendi hapishanesinde aynen durmaktadır. Kadını yeniden gören adam, her gün yaptığı gibi bakkalı kapatıp evine gitmekense kadının evinin önüne gider. Karakterimiz rutinini ilk defa o gün kırmış, yönünü değiştirmiştir artık. Evinde ağlayan kadını bir süre uzaktan gizlice izleyen karakter evine geri döner. Komşusu olan Ağır Abi ile apartmanda karşılaşır. Ağır abinin bir teklifi vardır, karakterimiz ile rakı içmek. Her akşam tek başına yaptığı ritüeli o akşam sevmediği bir adamla yapacaktır. Üstelik bu ağır abimiz o akşam, karakterin animası yani kadın için bel altı fanteziler hayal ederek karakterin en hassas noktasına dokunacak ve karakterde ilk defa şiddet uygulama isteği uyandıracaktır. Ancak karakter bu şiddeti sadece düşsel olarak uygulamakla yetinecektir.



Filmde zaman zaman beliren diğer karakterlerin ana karakterle aslında hiçbir ilgisi yoktur. Ana karakter, yaşananlara sessiz bir tanıktır sadece. Karakterin Ağır Abi ile olan ilişkisinde, ilerleyen sahnelerde intihar ettiğini gördüğümüz yabancının, karakterimizle olan diyalogunda (daha doğrusu monoloğunda) olduğu gibi.



Bakkala bir yabancı gelir ve parasını zar zor denk getirerek bir sigara alır, ardından karakterden ateş ister. Derin derin içine çeker sigaranın dumanını bu yabancı, ardından nazikçe teşekkür eder ve özür dileyerek bir soru sorar: “Hayat neden bu kadar zalim, yaşamak neden bu kadar zor ve bu kadar güzel ve vazgeçilmez...?” Burada yabancıнын monoloğu başlar. Ana karakterin neredeyse hiç konuşmadığı bir filmde, bu kadar felsefi bir monolog olağanüstü hâle gelir. İzleyici, Ali'nin rutin ve sıkıcı hayatına sıkışıp kalmışken, dışardaki dünya ve insan ilişkileriyle ilgili bir konuşma ilk defa bu sahnede gerçekleşir. Ayrıca, sigara parasını bile denkleştiremeyen bir adamdan böyle felsefi bir söylev beklemeyen izleyici şaşırmıştır. Yabancı, kapitalist sistemin beklentilerine cevap veremediği için ailesine, arkadaşlarına, bu dünyaya yabancılaştığından bahseder. Yabancı, her şeyin kötüye gitmesine neden olan şeyin ego, rekabet, dünyaya ve yeni sisteme ayak uyduramamak olduğundan bahseder... Filmde gerçekleşen olayların aslında bu yabancıнын bahsettiği bir “yabancılaşmadan” kaynaklandığını düşündürür bu sahne. Monoloğu esnasında kendi dertleri ile karakteri rahatsız ettiğini söyleyen yabancıyı bir daha ilerleyen sahnelerde kendisini asmış olarak görürüz. Boynunda “Özür Dilerim” yazan bir yazıyla... Vazgeçerken bile özür dileyen bir adam, aslında filmin öyküsünün derinliklerine ışık tutuyor bu kısacık sahnesiyle...

Özür dileyerek bakkaldan çıkan adamın ardından, bir kapının demir parmaklıklarını görürüz, bir hapishanenin parmaklıklarını andırır adeta. Bu parmaklıklardan karakterimize açılır kamera. Yabancıнын monoloğunun ardından daha sıkışmış, daha düşünceli, kendi hapishanesinde bir kere daha tutuklanmış bir mahkum gibidir. Omuzları çökük, düşünceli ve yorgun...



Üçüncü gün kadın, yine karakterin hapisanesine, bakkala gelir ve çantasından bir mektup düşürür. Karakter, bu mektubu açıp açmamak konusunda kararsız kalır. Mektup onun bilmediği belki de bilmekten korktuğu kapalı bir kutudur. Anlatısal yinelemeyle onun bu kararsızlığını birkaç kez görürüz ve sonunda karakter korkuları baskın çıkar ve mektubu sahibine teslim etmeye karar verir. Ancak, mektubu teslim etmek üzere kadının evine gittiğinde korkularının vücut bulmuş halini, yani başka bir erkeği, kadının yanında görür. Bu erkek kadına bağarmakta kadın ise ona yalvarmaktadır. Karakter korku ve şaşkınlıkla bu görüntüleri izlemektedir. Kadın, adam gittikten sonra karakteri fark edip “Ne bakıyorsun lan?” dediğinde karakterin dünyası başına yıkılmıştır. Eve döndüğünde mektubu yırtar, hırsıyla rakı şişesini kafasına diker ve bir dergi açıp başka kadınlara bakarak mastürbasyon yapar. Filmdeki motiflerden çıkardığımız ipuçlarına göre, karakterimiz anne-babasının fotoğrafını başucuna koymuş, onların evinde onların hatıralarıyla yaşamaya devam eden, evlenmemiş, hala babasının bakkalını işleten yani kendi yolunu çizememiş, ailesinin ona bıraktığı hayatı devam ettiren biridir. Karakterin geçmişi hakkında hiçbir şey bilmeyiz ama onun geçmişinden kurtulamadığını anlarız. Karakter, annesinin kutsal boşluğunu aşık olduğu kadınla doldurma hayalleri kurarken, bu kurduğu hayaller o gece yıkılmıştır. **Jung**'a göre müstakbel erkeğin karşılaştığı ilk dişi yaratık annedir. Anne bilinçli ya da bilinçsiz oğlunun erkekliğini ima etmeden duramaz. Anne kompleksi bu nedenle daima incinme ve hastalık kavramlarıyla ilintilidir. Karakterimiz o gece hem başka bir erkeğin, kadının arzu nesnesi olduğunu idrak etmiş hem de kadın tarafından söz ile incitilmiştir. Bunun üzerine başka kadınların fotoğraflarına bakıp mastürbasyon

yapan karakter, Don Juanizm dediğimiz şeye yönelerek erkekliğinin ispatı üzerine yoğunlaşmıştır. Düşük işlev denen şey, karakteri etki altına almıştır. **Jung** şöyle der: “Düşük işlev, insan kişiliğinin karanlık yönüyle özdeşdir. Her kişilikte bulunan karanlık yön, bilinçdışına açılan kapıdır. Gölge ve anima bu kapıdan geçerek ‘ben bilinci’ni ele geçirirler. Gölgesi tarafından ele geçirilen bir insan daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer. Çoğunlukla şanssız kişi konumundadır, çünkü kendi düzeyinin altında yaşar. Kendine iyi gelmeyen şeylere ulaşır, tökezleyeceği bir eşik yoksa da yaratır, üstelik faydalı bir şey yaptığını sanır.” †



† Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, Metis, Kasım 2013, s.56.

Sonraki akşam kadın, karakterin kapısını çalarak ondan özür diler. Karakter eski heyecanına geri dönmüş, hemen onu affetmiştir. Terasta sohbet ederler.

Kadın: “Her şeye yukardan bakmak ne güzel değil mi? Her şeyi yukardan görünce hata yapma şansın sıfıra iner.”

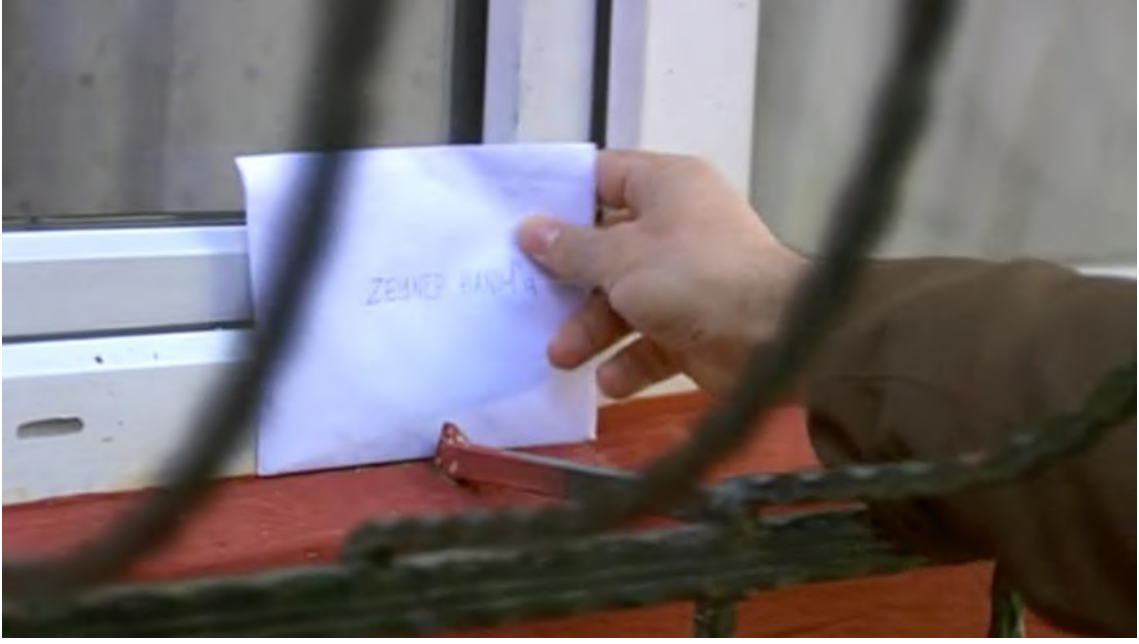
Karakter: “Hayat çekilmez olurdu, herkes birbirine benzerdi o zaman. Özel olan fark edilemez olurdu.”

Karakteri tanımamız açısından bu yorum oldukça önemlidir, çünkü film boyunca karakter tüm konuşulanlara kayıtsız kalmış, ilk defa kadının yanında, ona hayat hakkında bir yorumda bulunmuştur. Kadın burada tanrısal bakış açısının mükemmelliğinden bahseder, çünkü kadın, hata yapmaktan korkmaktadır. Karakter ise sanki hatanın kendisidir. Kadına verdiği cevapta ona, kendisini anlatıyor gibidir. Her şeyin farkında olan, hayata tanrısal bir bakışla bakan (yönetmen burada karakteri terasta konumlandırarak, terası bir metafor olarak kullanmış gibidir) böylece çekilmez bir hayata sahip olan ama her şeye kayıtsız kalan (İntihar eden yabancı ve tecavüze uğrayan kadın, gibi) karakterdir. Zaten cevap olarak da kadın ona “Sen ne değişik bir adamsın.” der. Kadın konuşmasına devam eder ve sevdiği adamı karaktere anlatmaya başlar. Yaşadığı aşk kadına acı veriyordur. Filmin başından beri her duruma kayıtsız kalan karakter, kadının yaşadığı bu acı karşısında göz yaşı döker. Onun kayıtsızlıktan, derin bir etkilenmeye uzanan ruh haline tanık oluruz. Fakat bu karakterin mizacının bir dönüşümden geçeceği anlamına gelemez, çünkü o film süresince sadece kendi acılarına ağlamaktadır. Burada da arzu nesnesinin, ötekini arzulaması karaktere ruhsal bir acı vermektedir.

Karakter, ertesi gün kadını takip eder, işten eve gelen kadın yalnızdır. Karakterin umutları iyice yeşermiştir. Beslediği kuşları azat etmiş, başını ilk defa gökyüzüne çevirmiştir. Kendisine özgürlük hissini kazandıran bu kadına, artık hislerini açmaya karar verir. Ve ona: “*Günaydın aklımın prensesi.*” cümlesi ile başlayan bir mektup yazar. Daha önce kadının düşürdüğü mektubu açmaya cesaret edememişti ve o mektubu yırtmıştı. Gerçeklerden korkuyordu ve artık kendi gerçekliğini kurmasının zamanı gelmişti.

Yönetmen bir araç olarak mektubu, üçlemenin diğer filmlerinde de kullanmıştır. Dilber’e “*Günaydın ruhumun prensesi.*”, Zeynep’e ise “*Günaydın kalbimin prensesi.*” ile başlayan mektuplar bırakılır. Burada akıl-ruh ve kalp işbirliği ile, kadınların

çocukluklarından beri “prenses” olma hayali tatmin edilir ve yine bu mektuplar ile karakterlerin hayatlarının akışı değişir. *Ali'nin Sekiz Günü*'nde ise karakterin, hislerini bilinçsizce ifade ettiği mektup, aklının prensesine ulaşmayacaktır.. Film, eril bir seyirde devam ederken, karakterin duygularını dramatize ederek yazdığı mektup sahnesiyle, dişil bir anlatım serpiştirilir öyküye. Çünkü filmde aslında hegemonik bir erkeklik iktidarı baskındır. Olayların yaşandığı mahalle, “güçlü, korkusuz, namuslu” gibi sıfatlarla karakterize edilen insanların yaşadığı ve ataerkil düzenin meşrulaştığı bir mahalledir. Kahramanın karşısına bu engeller; ağır abi, sevdiği kadını döven adam, mahalle baskısı gibi yollarla çıkar.



Karakterin prensesine yazdığı mektup, kadına ulaşmaz çünkü bu mektup komşu Ağır Abinin eline geçmiştir. Böylece Ağır Abi, karakterimizin özel hayatına bir kere daha tecavüz etmiştir. “Mahallenin kızına göz mü koydun?” diyerek, karakterimize ayar veren Ağır Abi, mektubu mahalledeki herkese yaymakla karakteri tehdit eder ve bunun karşılığında ondan para ister. “Namus” kavramını bir kere daha sorguladığımız bu sahnede karakter, ne kadar dirense de Ağır Abi tarafından dövülür ve parasına el konur. Dövülen karakterin aynalı dolabın önünde cenin pozisyonunda kıvrılarak ağlaması bize **Lacan**’ın “ayna evresi” tanımını çağırır. **Lacan**’a göre ayna evresi erkek çocuğunun, kendi görüntüsü ile oluşturduğu bütünlük ve annesi ile özdeşleşmesini inceler. **Lacan**’ın düşsel düzen adını verdiği bu düzen, babanın kanunlarının yani sembolik düzenin ödipal kriz ile karşılaştığı, gücün babanın egemenliğinde olduğunun kabul edildiği anda parçalanır. Karakter burada, kadın (anne) ile özdeşleşmeye çalışırken Ağır Abinin (baba) engeliyle karşılaşmıştır.



Karakterimizi tekrar cenin pozisyonunda ağlarken gördüğümüz sahne son sahnedir. Sevgilisiyle gece kulübüne giden kadın, karakterimiz tarafından takip edilir. Çıkışta adam, kadını dövmektedir ve karakterimiz bir “kurtarıcı” rolü ile devreye girerek sevdiği kadını kurtarmaya çalışır. Kadın ise sevdiği adama zarar gelmesini istememekte, karaktere yalvarmaktadır. Ancak sonunda karakterimiz adam tarafından dövülmüştür ve karanlık bir sokakta yalnız bırakılmıştır. Cenin pozisyonunda kaldırırma kıvrılmış ağlarken filmin başında gördüğümüz sekansı tekrar görürüz. Bir ayakkabının teki... Karakterimiz gibi, yalnız, tek başına anlamsız, savrulmuş ve yorulmuş...

SONUÇ

Öykü boyunca izlediğimiz Ali'nin sekiz günü, aslında bir "boş zaman" temsilidir. Karakterin ve filmdeki diğer karakterlerin yaşadığı hiçbir şey filmi bir yere götürmez. Onların yaptığı hiçbir eylem, hayatın bu çıldırtan rutinini durduracak güce sahip değildir, aşk bile...

Zaman ölüdür, geçip gider sadece, sonra yine başa döner... Bu isimsiz mahalledeki isimsiz insanların birbirleri ile olan ilişkileri kayıptır, onlar zamanda kaybolmuşlardır. Filmin asıl kahramanı bile, filmde yaşanan olayların arka planı olarak kalmaktadır. Kendi gölgesinde kaybolmuş sessiz bir tanıktır o. Kahramanın hayatından bir şekilde geçen herkes de, nihai çaresizlikle yüzleşen insanlardır, çözümsüz bir çaresizliğin metaforlarıdır. Herkes zamanın gölgesi olmuştur. Zamandan umutlu, zamana tutsak, zamanla yarışan, zamana mağlup... Tıpkı aile gibi... Ondan bağımsız ama ona tutsak, farklı ama aynı, uzak ama yakın, hem galip hem mağlup...

O yüzden **Ece Ayhan**'ın da dediği gibi: "Oğullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler!"

BEŞ VAKİT’TE BÜYÜMEKLE BÜYÜYEMEMEK ARASINDA*

Esra Ballım

Bunun bubası da böyleydi, onun bubası da böyleymiş. Erkekler böyle. Oğlancıkken iyi olurlar, buba olunca bubalarına çekiverirler, deliriverirler. Hepiciğinin içine tüküreyim!

Yaşlı Nine

Beş Vakit, yönetmen **Reha Erdem**’in İstanbul’un dışında çektiği ilk filmidir. Filmlerinin senaryolarını da kendisi yazan **Erdem**, “Her filmin kendi dünyası, yeri, zamanı ve coğrafyası vardır” der ve tüm filmleriyle bu dediğini kanıtlar (Ürel 2017: 238). **Beş Vakit**’i, Çanakkale’nin Ayvacık ilçesinin Kozlu köyünde çeker. Yazlarını oradaki evinde köylülerin yaşantılarını gözlemleyerek geçiren **Erdem**, **Beş Vakit**’te diğer filmlerinden farklı olarak kentli karakterlerin yerine taşralı karakterleri kullanır. Film, beş bölümden oluşur. Bölümler birbirinden ezan sesleriyle ayrılır.

Beş Vakit’te köyde yaşayan, Ömer, Yakup ve Yıldız adlı üç çocuğun büyüme hikâyesi konu edilir. Ömer, küçük kardeşi Ali’yi, ailenin tüm ilgisini üzerinde topladığı için kıskanır. Özellikle babasının ona gösterdiği ilgiyi kendisinden esirgediğini düşünmektedir. Bu nedenle kendince babasını öldürme hayalleri kurar. Ömer’in yakın arkadaşı Yakup ise öğretmenine umutsuzca âşıktır. Yıldız da Ömer’in aksine babasını hayranlık derecesinde sevmektedir. Film, temelde çocukların ebeveynleri ile -ama öncelikle *babalarıyla* olan ilişkilerine- ayna tutmaktadır. Büyüme sancıları çeken Ömer, Yakup ve Yıldız’ın babalarıyla

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2019 İkincisi

ilişkinine, bir de Yakup ve Yıldız'ın babalarının (Zekeriya ve Yusuf) kendi babalarıyla olan ilişkisi eklenir. İlerleyen sahnelerde çocuklar, yetişkinlerle aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları keşfetmeye başlar. Üç çocuğun büyüme macerası, aileleri için de sıkıntılı bir dönemi beraberinde getirecektir.



Erdem, Beş Vakit için, “Toprakla deniz, kayayla gök arasında asılı bir köyde büyümeye çalışan üç çocuğun zamanın akışında yuvarlanmalarının filmi. Orada zamanın tek sarkacı, kimi zaman gümüşü bir bıçak gibi parlayan bir minare ve onun güneş saatiyle dönen beş vakti...” der. (Özden 2006)

Ömer, Yakup ve Yıldız'ın etrafında seyreden film, soğuk bir gecede görünen ay, rüzgârda savrulan ağaç dalları, saat tiktakları eşliğinde görüntüye yayılan bir pencere ile başlar. Pencerenin önünde oturan Ömer'i sırtından gördüğümüz sahnede hasta babası, öksürük nöbetleri içinde camı tıklatarak oğlunun dikkatini çekmeye çalışır. Ama defalarca cama vurmasına rağmen, Ömer uzun bir süre ona dönüp bakmaz. Böylece, daha filmin ilk dakikalarında *baba-oğul* arasındaki gerginliği hissediyoruz. Bir süre sonra amcasının oğlu Yakup, Ömer'e, “*Boşuna sevinme, nasıl olsa iyileşir.*” dediğinde Ömer'in, babasının ölümünü istediği fikrine yoğunlaşırız. “GECE” yazısı perdeye yansır. Filmin daha sonraki bölümleri “AKŞAM”, “ÖĞLEDEN SONRA”, “ÖĞLE”, “SABAH” şeklinde sıralanır. Lineer çizgide gitmeyen bu bölümleri birbirine bağlayan şey, yükselen minare görüntüsü

eşliğindeki etkileyici ezan sesi olur. Ömer ve Yakup gece vakti duvara yaslanarak bulutların içinde gezinen Ay'ı izler. **Reha Erdem** çok sık yaptığı üzere, burada bir sekansta geçen konuşmaları bir önceki sekanstaki görüntünün üstüne bindirerek iki sahneyi birbirine bağlar. Ay, sessizce bulutların içinde gezinirken seyirci, bir sonraki sınıf sekansında derste dünyanın günlük hareketi konusunda kitaptan okunan bilgileri dinler. Köyde yaşayan çocuklar da her gün gördükleri, yaşadıkları şeyleri bu kez kitaptan okunan kuru cümlelerle dinlerler.

Babalar ve Oğullar

Filmdeki çocuklar büyüme sancıları çekerken, adam olmuş erkekler de büyümüş olmanın faturasını öderler. Babası gibi olmak istemeyen, babasından şiddetle nefret eden Ömer, her gece “O ölsün” diye dua eder, onu öldürme planları yapar. Geceleri kalkıp babasının hastalığının ilerlemesi için yatak odasının penceresini sonuna kadar açar. Ömer’in imam babası, kardeşini İhlâs suresini ezbere okuduğu, kerrat cetvelinden sorduğu sorulara doğru cevap verdiği için överken Ömer’i arkadaşıyla dağ bayır gezdiği, derslerine çalışmadığı için şamar oğlanına çevirir. Babaların babalıktan anladığı çocuklarını beslemek, okula göndermek, okuyup adam olmalarını sağlamak, kızdırınca akılları başlarına gelsin diye dövmekten ibarettir. Erkekliğin yansımaları adına filmdeki güzel bir örnek ise şöyledir: Köyün öksüz ve yetim çobanı Davut’u ağaçtan birkaç fıstık kopardığı için öldüresiye döven Ahmet Ağa, ihtiyar heyetinin karşısına çıkarılınca kendisini, “*İyi ya işte! Ben de babalık ediverdim!*” cümleleriyle savunur. Filmde cezalandırıldıkça babasına nefreti daha çok bilenen Ömer kadar, babasından azar işiten ve gözyaşı döken Zekeriya’yı da görürüz. Filmin bir sahnesinde yaşlı ninenin köyün erkeklerinden bahsederken “*Bunun bubası da böyleydi, onun bubası da böyleymiş. Erkekler böyle. Oğlancıkken iyi olurlar, buba olunca bubalarına çekiverirler, deliriverirler. Hepiciğinin içine tüküreyim!*” demesi boşuna değildir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bir çatışma, sevgisizlik ebeveynlerle çocukları sarmıştır. Öte yandan imamın camide cemaate hitaben okuduğu Kur’an mealinin “babaya itaat” konusunda olması da dikkat çekici bir ayrıntıdır.

Sınıfta sesli okuma yapan kız çocuğunun gözündeki morluk için öğretmen, “*Gözüne ne oldu Müzeyyen?*” diye sorduğunda, sınıftan bir arkadaşı, “*Annesi dövdi öğretmenim.*” der. Ardından arkadaşları başka bir çocuğu işaret ederek, “*Onu da*

babası dövdü öğretmenim!” derler. Öğretmen olanlara tepki vermez, ailelere doğru davranış şeklini anlatmaya çalışmaz. Bunun nedeni, öğretmenin düzenin devamlılığını sağlamaya yönelik bir karakter olmasıdır.



Ömer ve Yakup



Yıldız

Büyüme Sancıları

Filmde büyümenin yanı sıra “büyüyemeyenlerin” hikâyesi de anlatılır. Çocuklar birlikte geçirdikleri neşeli saatler dışında aileleri tarafından hırpalanırlar, mutluluk arayışlarını ise çocukluklarına sıkı sıkıya sarılmakta bulurlar. Tabiat, baskıcı kurallardan kaçmak ve sığınmak için kullandıkları yegâne mekândır. Ömer ve Yakup, ailelerinden uzakta kaçak bir şekilde tüttürdükleri sigaraların dumanlarını gökyüzüne üfleyerek, taşların üstünde uzanarak, otların içinde uyuyarak umutlu bir gelecek hayali kurar. Ergenlik zordur. Birazı özgürlükse geri kalanı ebeveynlere bağımlılıktır. Ömer, ergenliği pişmanlığını yanına alarak tecrübe edecektir.

Zaman

Filmde ezan saatleriyle bölünen zaman, kentteki hızlı yaşamın aksine köyde yavaş ve durgun bir şekilde akar. Çocuklar, zamanın geçtiğini okunan ezanlarla fark eder. Ezanlar arasındaki zaman dilimlerinde köyün dar ve taşlı yollarında dolaşır dururlar. Filmde zaman geçiyormuş gibi görünse de aslında durmuştur. **Erdem**, zamanı bir günün parçalarına bölüşüyle ve bunu tekrarlayan sahneleriyle köyde zamanın hep aynı durgunlukta geçtiğinin altını çizer. **Erdem**, filmdeki zaman kavramıyla ilgili şunları ifade eder:

Zamanı bize empoze edilen şekilde yaşamamak ve başka bir zaman talep etmek. Taşra derken şu köyün kendisi değil, bir fikir olarak taşra. Günü beşe bölmek çok güzel bir şey. Bizim günümüz yirmiye bölünüyor. Filmde çocuklar zamanın kenarında durmaya çalışıyorlar ama duramıyorlar. (Yücel 2009: 159-160)

Erdem'in zaman ve mekana bakışı hakkındaki bir görüş ise şöyle ifade edilmiş:

Reha Erdem sinemasında en belirleyici olan filmlerinde zaman ve mekânı yeniden üretmesi. Modern insana dayatılan ritim ve mekanik zaman algısına karşı duruş barındıran bu bakış açısı, onu mekân tasarımına da sevk ediyor. **Beş Vakit**'te (2006) bildiğimiz taşraya benzemiyordu muhatabımız, köy çocukları ile irtibat kurmamızı güçleştiriyor, ezanı tanımakta zorlanıyorduk. Özellikle tüm bu görüntü ve içerik ile tezat teşkil ettiğini iddia edebileceğimiz **Arvo Pärt**'in filmin üzerine düşen melodileri belki de yönetmenin tam manasıyla amacına ulaştığını ortaya koyuyor, sineması görüntünün öncülüğünde kendi gerçekliğini kuruyordu... (Deniz 2014: 21-22)

Cinsel Uyanış

Filmin bir sahnesinde erkeklerle kızların birbirinden farklı düşünceleri ve olaylara verdikleri tepkiler dikkatimizi çeker. Eşeklerin çiftleştiğini gören erkekler gülerken kızlardan küçük olanı, “Ay! Ne iğrenç. Zavallı, canı çok acıyordur.” der. Yıldız ise o anda: “Çiftleşiyorlar. Senin anan baban da yapıyor. Herkesinki yapıyor.” diye söylenir. Yıldız tepkisiyle anne babasının yatak odasından gelen seslere kulak kabarttığı için olayı az çok tanıdığını belli eder. Kızları gören Yakup ise Yıldız’a: “Git kız eve, babana söylerim bak!” diye çıkarır. Burada çocuklardaki cinsel uyanışı, çocukluğun saflığından çıkışı, ergenliğe geçiş kaygılarını görürüz.



İlk Aşk

Yakup, ergenlik döneminde ve öğretmenini çok güzel bulmaktadır. Ona karşı yoğun duygular besler. Dersle ilgilenmeyip uzun uzun öğretmenini seyreder. Babası Zekeriya ise eşi hamile olmasına rağmen öğretmenin evinin penceresinden gizlice onu izler. Yakup, babasının da kendisi gibi öğretmene aynı duyguları beslediğine tanık olduğunda yıkılır, ona karşı nefret duyar. Yakup, sınıfça kırlarda ders işlerlerken öğretmenin ayağına batan dikenini çıkardıktan sonra eline bulaşan kanı koklar, öper, hatta yıkamaz. Kan bulaşan elleriyle sofraya oturunca babasından azar işitir. Onun için hayattaki en önemli şey, öğretmene duyduğu

aştır. Yıldız ise, anne ve babasının sevişme seslerini dinledikten sonra kendisini suçlu, mutsuz hissederek yorganı başına çeker, ağlamaya başlar. Belki de babasını çok sevdiği için annesinden kıskanır. Filmde çocukluğun saflığı ile ergenliğin korkuları arasında salınan çocukların yanı sıra hayvanların ve bitkilerin doğal hâllerini de görürüz: Eşekler, köpekler çiftleşir; buzağılar annelerinden süt emer; rüzgâr hırçın eser; çocuklar yağın yağmurla ıslanır, çiçeklerin, otların içinde umarsız, güvenle uyurlar.

Filmde Yakup ve Yıldız'ın olaylara verdikleri benzer tepkileri görürüz: Yakup, babasını pencereden öğretmenini gözetlerken görünce cama bir taş atıp yere yığılır. Yıldız da sokakta ayağı tökezleyip kardeşini kucağından düşürünce yere yığılıp kalır, bayılır. Yine Yakup ve Yıldız, farklı zamanlarda öğretmenlerine yiyecek getirir. Her ikisi de dönüşte yoldaki iğde ağacının dallarına yüzünü sürer ve kokuyu içlerine çeker. İğde kokusu çocuklara mutluluk verir. **Erdem**, bir söyleşisinde **Beş Vakit**'teki iğde ağacı ve çocuklarla ilgili olarak şunları dile getirir:

Çocuklar istekliler ve sıfırlar. Sorgulamıyorlar. Filmde, **Elit İşcan**'ın [Yıldız] iğde ağacına süründüğü bir sahne var. Ona bunu yapmasını önerdiğimde “Neden yapıyorum?” dedi. Ben de o an uydurdum ve ‘öğretmenin saçları’ dedim. Bu açıklama o an ona yetti zaten. Çocuklarla böyle çalışılıyor. Zaten sonra, iğde ağacının dalları, öğretmenin saçları oldu. “Bu nasıl olur?” diyen bir oyuncuyla pek karşılaşmadım. (Yücel 2009: 171)

Ömer'in Babasını Öldürme Planları

Ömer, ödev yapmaktan çok sıkılır. Onları yalapaşap hallederek kırlara koşmak ister. Babası, Ömer'e, “*Çok tertipsizsin be oğlum!*” derken annesi, Ömer'in kardeşi Ali'ye bakarak, “*Ay gördün mü, bu seni şimdiden geçti. Sen öyle anca dağda bayırda gez!*” diyerek Ömer'e makbul evlat ve öğrenci tipinin Ali olduğunu işaret eder. Ömer'in babası, annesi ve küçük kardeşi Ali, yer sofrasında ağızlarını şapırdata şapırdata yemek yerlerken Ömer ise bir köşede cezalıdır. Onların ağız şapırtılarını duymamak için elleriyle kulaklarını kapatınca babası, “*Çık dışarı!*” der. Ömer çıkmayınca onu kolundan tutup çekerek dışarı atar. Ailedeki herkes Ömer'e karşıdır. Ömer, babasını öldürme planlarını hızlandırır. Babasının ilaç kapsüllerinin içini boşaltır. Köyün çobanı Davut'tan kendisine akrep bulmasını ister. Daha sonra keskin bir çakı sipariş eder. Babasını öğretmenini gözetlerken gören Yakup da aynı Ömer gibi Davut'tan çakı ister.



Babası Ömer'i sadece aile fotoğrafı çektirileceği zaman çağırır. Ömer'in fotoğrafta babasından uzak durması aralarındaki sevgisizliği açık eder niteliktedir.

Ömer bir sahnede kayanın ucundan sarkarak duran babasının ardından yavaşça yaklaşır. Bir an babası olmasa bile kamera uçurumun kenarından havalanır, sonra caminin zemininde boş bir imam cübbesi görürüz, dua okunmaya başlar ve ardından gelen sahnede ekranda kan fişkirir. Bu sahneler, sadece yönetmenin seyircisiyle oynadığı bir oyun değildir; bunlar sinemanın ve özelde **Reha Erdem** sinemasının karakterlerine ve seyircisine tanıdığı hayal imkânıdır. Bir an için gerçeklikten kaçabilmenin ihtimalidir. Uçurum kenarından rahatlıkla sıyrılabilen kameranın seyirciye hatırlatılmasıdır.

İmam (Ömer'in babası) toplumun birey üzerinde kurduğu baskıyı hastalığıyla, öksürerek dışa vurur. Öksüren erkekler, yönetmenin diğer filmlerinde de yer aldıkları için *ikonografik* bir anlatım aracıdır. Filmde ayrıca *ölenin ardından okunan dua*, *adak kurbanı* gibi geleneklere de yer verilir.

Ses ve Müzik

Çocukların dayak yediği sahnelerde duyduğumuz klasik müzik, sahnelerin etkisini artırır. Müzik kullanımı, film boyunca ses kurgusuna anlam katan önemli öğedir. Yakup'un babası Zekeriya'nın sahnelerinde bir at kişnemesi duyarız.

Zekeriya, babasına karşı gelemeyip hıncını kendine sakladığından olsa gerek, yönetmen *at kişnemesini* onun iç sesi olarak kurgulamıştır.

Filmin tema müziği **Arvo Pärt**'ın "Orient & Occident"i. Bir yanda **Pärt**'ın ortaçağ kilise müziği etkili minimalizmi, diğer yanda oryantal motifler ve ezan. **Erdem**, yine bir söyleşisinde ezan sesi hakkında şu ifadeleri kullanır:

Ezanı her gün duyuyoruz ve çoğu zaman hiçbir şey algılayamıyoruz. Günde beş kere 'Allah büyüktür' diye dünyayla ilgisi olmayan bir şey söylüyor. Kendimize gelmemiz anlamında söylüyor. Bizim şu küçük dünyamız dışında da bir yer var, diyor. Al takke ver külah dışında da bir şey var, diyor. Bu benim yaslanmak istediğim şey. İnanç, inanç isteği, inancın tecellisi... Bunlar insani ihtiyaçlar aslında: bir ağrının dindirilme isteği gibi, anne sevgisi arzusu gibi... (Yücel 2009:159)

Karşıtlıklar

Filmde paradigmatik karşıtlık olarak adlandırabileceğimiz sahneler var: Babasını öldürmek isteyen Ömer ile babasını annesinden ve kardeşinden daha çok seven, hatta kıskanan Yıldız'ın durumları.

Çocuklar kendilerine dayatılan kültürel kodları ve zamanı, kırlarda gezinerek kırarlar. Müzeyyen sınıfta şiir okurken, büyük bir ağaç gövdesinin gölgesinde sigara içen Yakup ve Ömer'i görürüz. Kırlarda gönül eğlendirme resminin çağrıştırdıkları ile okulun disiplinli yapısı arasındaki zıtlık, şiirin sözlerine ek olarak verilen görüntü ile de vurgulanır. Okulda ezberletilen şiirde; kırlarda gezinmek teması, "okula gitmek ve artık büyümek" ile karşıtlık oluşturur:

Ağaçların gölgeleri,

Yamaçların dereleri,

Hem gönlünü eğlendirdin,

Hem başını dinlendirdin.

Haydi, şimdi okula koş.

Diğer yandan kız ve erkek çocuklara gösterilen tolerans farkını da şöyle örnekleyebiliriz: Yıldız, sokakta taşlı yolda kucağındaki henüz bebek olan kardeşini düşürünce annesi onu suçlayarak, "*Kız, ne yaptın kız?*" der. "*Oğlum.*" diyerek düşen bebeğe koşarken, bayılan Yıldız'ı gören babası da "*Kızım.*" diyerek Yıldız'a koşar.

Yıldız'ın annesi: “Kız hâliyle dağlarda. Hava kararmadan eve gelmiyor.” der. Babası ise: “Aman sen de. Her gün değil ya!” diyerek kızını savunur. Anne hırsını alamaz “Koca kız. Gelcek, kardeşine bakcak, yardım etcek.” der.

Filmin açılış ve kapanış sahnelerini değerlendirmek gerekirse; karanlık bir gecede hırçın esen rüzgârla başlayan film, Ömer'in bir kayanın üzerinde ağlayışı, sabah ezanı okunurken doğan güneş, sisli dağlar, deniz, minare görüntüleri ve fonda klasik müzik eşliğindeki kuş cıvıltılarıyla biter. Ömer, vicdanıyla baş başadır ve pişmandır. Filmin gece başlayıp sabah ile bitmesini umut olarak yorumlamamız aşırı yorum olmaz diye düşünüyorum. Çocuk oyuncuların amatör olmalarına rağmen doğal oyunculukları seyirciyi köyün sokaklarında gezintiye çıkardı diyebilirim. Köyün şehir hayatından uzak, sessiz, sakin ortamı seyirciye başka dünyaların da var olduğunu hatırlatması açısından önemliydi. Çocukları takip eden kamera, uzun planlar, mekânı bütünüyle algılamamıza elverişliydi. Filmlerinde *çocuk ve ebeveyn, başkaldıran ve otorite, modern ve geleneksel* üzerinden insan hikâyeleri anlatan **Erdem**'in seyircide karşılığını bulduğuna inanıyorum.

Reha Erdem Sineması

Sinemada *anlam aramak ve anlam yaratmak* peşindedir **Erdem**. Montaj sinemasına inanır ve montajın sinemanın anlam makinesi olduğunu düşünür. Zaman ve mekân üzerinde bu kadar müdahil olan yönetmen, kurguyu da çok önemser. “Gerçekçi” veya “gerçeküstücü” değildir. Filmlerindeki insan hikâyelerini, kendi oluşturduğu zaman, mekân, görsellik, ses ve müzikle kurgular.

Erdem'in ilgi alanına giren konular daha çok insanın varoluşuna dair sancılardır; büyümenin ve hayata eklemlenmenin ızdırabı, toplumun ve sistemin dayattığı kurallar, kimliklere hem mecbur olma hem de bunlardan bağımsızlaşabilme arzusunun yarattığı huzursuzluklar, ataerkil düzen...” (Civan ve Yüksel 2015: 23)

Sinemada edebiyattan beslenen yönetmenin senaryolarında; **Ahmet Hamdi Tanpınar, Sevim Burak, Dostoyevski, Max Frisch ve Georges Simenon**'un eserlerini temel aldığını söyleyebiliriz.

Reha Erdem, sinemayı neden çok sevdiğini şöyle açıklar:

Çok sıkılıyorum hayatta. Çok sıkılan bir insanım. Ama hayatta en az sıkıldığım zamanlar, film yaptığım zamanlar. Çok eğlenceli. Ama aynı zamanda en çok harap olduğum, yorulduğum zamanlar da onlar. Çekimlerin sonu hep hastalıkla bitiyor, ama öbür türlü de çok sıkılıyorum işte. (Yücel 2009: 161)

Son olarak **Erdem**'in nasıl bir sinema istediğini kendi cümleleriyle vurgulayalım:

Suyunu tek yönlü seyirlik yerine, aşkın ve acının, inancın ve direncin, yani yaşamının hazzından alan bir sinemanın peşindeyim. Umut doluyum ve yaralar içindeyim. (Yücel 2009: 191)

Kaynaklar

- Civan, Celil ve Yüksel, Aybala Hilal. (2015). *Hayalperdesi Sinema Dergisi 2013 Yıllığı*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Özden, Tuba. (2006). "Beş Vakitte Terapi", Aksiyon Haftalık Haber Dergisi, Sayı 595.
- Ürel, Neşe. (2017). *Ruhuma Dokunan Filmler, Bir Sinefilin Anıları*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yücel, Fırat. (2009). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, İstanbul: Çitlembik Yayınları.

JAK ŞALOM'LA BİR GÜN

Söyleşi: İlker Mutlu

Yıllardır film kültürü ve kolektif sinema belleğini savunan ve bu alanda çalışmalarını sürdüren **Jak Şalom**, 1946'da İstanbul'da doğdu. 1965-1972 yıllarında, kurulduğu ilk günden itibaren bir numaralı üyesi olduğu Türk Sinematek Derneği'nde görev aldı. 1972-1977 yıllarında Paris'te, Fransız Sinematekinde **Henri Langlois**'nın asistanlığını yürüttü. 1966-1972 arasında *Yeni Sinema* ve *Film* dergilerinde yazıları yayımlandı. 1976-2012 arasında Paris Ulusal Doğu Dilleri Enstitüsü'nde (Inalco) doçent öğretim üyesi ve idareci olarak çalıştı. 1999-2012 arasında Lozan Les Teintureries Tiyatro Okulu'nda öğretim üyeliği yaptı. 2015'ten bu yana Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışıyor. Türk dili üzerine iki kitap ve Türkçe-Fransızca/Fransızca-Türkçe bir sözlük yazdı. Kadıköy Belediyesi bünyesinde yapımı süren Sinematek/Sinema Evi projesinin tasarımcısı ve yöneticisidir.*



* Kaynak: iksv.org ([bağlantı](#))

Dergimiz adına takip ettiğim İstanbul Uluslararası Film Festivali esnasında Festival'den Emek Ödülü alan **Jak Şalom**'la Sinematek'i konuşmak üzere sözleşmiştik. 18 Nisan'da **Şalom**'la Kadıköy'deki Süreyya Operası'nda bir araya gelerek röportajımızı gerçekleştirdik. Kendisine, **Gökhan Erkıılıç**'la ortaklaşa hazırladığımız soruları yönelttim.



İM: *Kadıköy Süreyya Operası'nda Jak Şalom'la birlikteyiz. Söyleşiye başlamadan önce sizi tebrik etmek isteriz. Bu sene 38'incisi yapılan İstanbul Film Festivali'nde size Emek Ödülü verildi. İstanbul Film Festivali'ne giden yolda sizin de emekleriniz var, değil mi? Bu, Sinematek çalışmalarından sonraki bir sürecin de sonucu galiba.*

JŞ: İstanbul Uluslararası Film Festivali Sinematek'in torunu değil ama küçük yeğeni olabilir. Şöyle ki, doğrudan doğruya bir ilişki kurmak mümkün değil. 12 Eylül'de bütün derneklerin faaliyetine son verildi. Sinematek de bir dernekti ve faaliyetlerini durdurdu. Bir süre sonra öbür dernekler tekrar faaliyete başladı; Sinematek bir daha faaliyetine başlamadı, ama başka şeylere evrildi. **Onat Kutlar** ve arkadaşları önce, gerçi 12 Eylül'den önceydi, Kültür Bakanlığının düzenlediği

Sinema Günleri'ni başlattılar. 80'den sonra, İstanbul Sinema Günleri, sonra İstanbul Film Festivali, sonra İstanbul Uluslararası Film Festivali biçiminde gelişen bir doğal akış var. Yani bu akış itibariyle denebilir ki Sinematek'in ve özellikle **Onat Kutlar**'ın önderliğindeki Sinematek'in katkısı, etkisi vardır; çünkü tüm bu oluşumlarda **Onat Kutlar** var. **Onat Kutlar**, maalesef, bombalı bir saldırı sonucunda hayatını kaybettiği gün İstanbul Festivali'nin icra kurulu üyesi idi. Son gününe kadar hep sinemayla meşgul olmaya, ona enerjisini vermeye devam eden bir insandı. 30 yıl süreyle, 1965'ten 1995'e, sinemanın içinde kalmış bir insan ve sinemayı daha ileriye götürmeye, özellikle Türkiye sinemasını daha ileriye götürmeye çalışmış biriydi **Onat Kutlar**. Tabii onun olduğu yerde de biraz böyle akrabalık ilişkileri bulmak mümkün. Bunu ileri sürmek yanlış bir şey olmasa gerek. Kurumsal bir devamlılık yok tabii.

İM: Şu ilgimi çekti, demin “Dernekler 12 Eylül sonrasında yeniden açıldılar, ama biz Sinematek'i devam ettirmedik,” dediniz. Neden?

JŞ: Nedenini ben bilmiyorum. O zaman zaten ben Türkiye'de değildim. Birçok yıldan beri Fransa'da çalışıp yaşıyordum. Oradaki arkadaşlar, yani Sinematek'in kuruluşunda yer alan arkadaşlar, yavaş yavaş ayrıldılar. Sinematek'in yöneticiliğini bir süre, **Onat Kutlar**'ın yerine **Vecdi Sayar** yaptı. Ondan sonra Sinematek'i Sinesen Sendikası devraldı bir kongre ile. Daha sonra 12 Eylül geldi ve kapandı; çalışmaları durdu. Sonrasında, ne bileyim , “Kelebekler Derneği”, “Pulcular Derneği” gibi dernekler tekrar faaliyete geçti. Onların yeniden faaliyete geçmesi daha kolaydı; ama Sinematek bir daha canlanamadı. Biliyorsunuz, bütün varlıkların bir ömrü vardır. Doğarlar, yaşarlar, yaşlanır ve ölürlür. Sinematek de böyle oldu o dönem için ama sonra başka bir şeye evrildi. O topraktan başka bir şey çıktı. Anlatmaya çalıştığım, Sinema Günleri, Film Festivali, Uluslararası Film Festivali, ki bu yıl 38'ncisi yapıldı başarıyla. Elbette ana akımın dışında yer alan filmlerin izlenebileceği ortamlar sadece İstanbul Film Festivali değil. İstanbul Film Festivali bitiyor, Ankara Film Festivali başlıyor.

İM: Tabii, hemen peşinden başlıyor.

JŞ: Hemen peşinden başlıyor, değil mi? Antalya Film Festivali, Adana Film Festivali gibi başka festivaller de var. Hem her birinin amacı da farklı. Ama sonuçta açıkça veya örtülü bir biçimde sinema kültürü yayılmaya devam ediyor. Diyeceksiniz ki bunlar 11 gün. 11 gün bitince o sinemalarda, o filmler piyasaya, vizyona çıktığında, bir bakıyoruz bir gün önce dopdolu olan üç yüz kişilik, beş yüz

kişilik bir salon birden bire yirmi kişiye düşüyor aynı filmle. Demek ki daha yapılacak şeyler var; çabalar olmalı. Bu, tabii, okulda başlar. Kitaplar, dergilerle devam edersin, sinema kültürü filan. Maalesef ben bu dijital mecraları pek benimseyemiyorum. Büsbütün faydasız değil. Birtakım konularda bilgilenmek için yararlı. Ama sanat zevki, zevk dediğimiz şey... Sokakta alelacele bir sandviç yiyerek bir yere gitmek mümkün bir randevuya yetişmek için; ama oturup bir lokantada güzel yemek yemek de mümkün. Aynı koşullarda değil ama ikisinin de fonksiyonları ayrı. Bunu demeye çalışıyorum. Dolayısıyla sinemaların bütün yıl çalışabilmeleri için birtakım önlemlerin alınması lazım. Devletin bu konuda görevleri var. Okullarla ilgili, savunmayla ilgili, eğitimle ilgili görevleri var. Değil mi? Kültürle de ilgili görevlerinin olması lazım. Müzeleri açık tutuyor, onarıyor, zenginleştiriyor. Sinemada da yapılması gereken şey bu. Sinema düpedüz bir ticari meta olamaz. Bunu İngiltere denedi ve bir süre sonra bunun olamayacağını gördü.



İM: Ama Hollywood?

JŞ: Hollywood, dediğiniz gibi öyle ama Amerika'da çok güçlü bir bağımsız sinema akımı da var. Sonra, "Hollywood, Hollywood," diyoruz da, **John Ford**'dan **Orson Welles**'e kadar, saymakla bitmeyen ustalar çıkarmış. Ustalar çıkarmaya da devam eden, bir parça daha az belki bugün ama en azından çıkarmış olan bir sistemden söz ediyoruz Hollywood derken, değil mi? Sinematekler Amerikan filmlerinden geçilmiyor. Mesela burada **Stanley Kubrick**'in ölümünün 20'nci yılı münasebetiyle bütün filmleri gösterildi. Bu filmler nereden çıktı? Bir şekilde Hollywood'dan çıktı. **Kubrick**'in kişiliği çok özel bir kişilik; küçümsememek lazım. Devletin kolaylaştırıcı olması lazım, mesela bağımsız sinemacılar için. Bugün

büyük filmler yapılmıyor mu? Yapılıyor. İyi filmler yapılıyor mu Türkiye’de? Yapılıyor. Nedir sıkıntı? Bu filmler gösterilemiyor. Vizyona çıkmıyor ya da adam diyor ki gel 11.00’de bir seans vereyim sana. Böyle gayriciddi olmaz. Bunu kamu düzenleyecek. Her sinemaya diyecek ki, sen yılda 300 günün otuz sekizini, kırk dördünü, elli ikisini bunlara ayıracaksın. Nokta.

İM: Tabii. Başka Sinema bile haftalık gösterimler yaparken bazı yerlerde, şimdi sadece haftanın bir günü, Başka Çarşamba diye çıkıyor mesela. Peki, sinemayla ilk tanışıklığınız, ilk anınız nasıl ve nerede gerçekleşti?

JŞ: Çocukluğumda babam beni Pazar sabahları sinemaya götürürdü. Beyoğlu’nda, Asmalımescit’te doğdum. Elhamra Sineması vardı, bize en yakın sinema oydu; sonradan Muammer Karaca Tiyatrosu olan yer vardı. Orada Pazar sabahları çocuk filmleri gösterilirdi. O çocuk filmleri, nedense üst üste, üst üste Pazar sabahları, hatırlıyorum, **Chaplin** filmleri gösterirdi. Yani Şarlo filmleri izlemeye götürürdü babam. Yaşım herhalde beş, altı, yedi filan olsa gerek. Beyoğlu’nda yine başka sinemalarda benim görebileceğimi düşündükleri filmler için annem, babam ve babaannem beni sırayla sinemaya götürürlerdi. Dolayısıyla sinemayla çok küçük yaşta tanıştım. İşte o yıllarda -benim yaşımda olan birçoklarımız gibi- televizyonu bilmeyen, telefonu bilmeyen, bilgisayarı bilmeyen, yani olmadıkları için bilmeyen insanlar için sinema mucizevi bir şeydi. Büyük salonda, büyük ekranda olağanüstü hikayeler izlemek... Tarzan filmleri vardı, seriyaller vardı. Gayet iyi hatırladığım filmlerden biri, **Buñuel’in Robinson Crusoe** diye bir filmi. Bilinmez, az bilinir ama nasıl olduysa o film, **Buñuel** için değil ama herhalde Robinson Crusoe ismi yüzünden Türkiye’ye getirildi. Çok korkmuştum bu filmde, hatırlıyorum. Özellikle hayvanlardan çok korkmuştum, seslerinden falan. Geceleyin adam ağacın üstüne çıkıyor ve bütün gece o ulumalar, sesler... Babam bana “Gidelim istersen,” demişti. Kendime yedirememiştim. Ara sıra gözümü kapayıp idare ediyordum. O bir sinema anısı olarak kaldı bende. Tabii Beyoğlu’na yakın bir yerde oturmak olağanüstü bir şans, müthiş bir şey. Sinemadan, tiyatrodan geçilmeyen bir yerdi. Uzağa gitmeye gerek yoktu. Zaten uzağa gittiğinizde de sinema yoktu. Yani, benim İstanbul’unun en uzak noktası Şişli’ydi.

İM: Bütün sinemalar hep Beyoğlu’nda mı toplanmıştı?

JŞ: Yalnız Beyoğlu’nda değil. Karşıda da sinemalar vardı. Süreyya Sineması vardı, o zamanlar burası [Süreyya Operası] sinemaydı. Birçok sinema vardı. Bu tarafta da

vardı. Fatih taraflarında, Şehzadebaşı'nda da sinemalar vardı. Aradaki fark, bir film orijinal dilde geçiyordu Beyoğlu'nda; Fatih, Şehzadebaşı'nda ise dublajlı geçiyordu. Altyazı okuma bir sorundur hepimizin bildiği gibi.

İM: Bizdeki ilk filmler de böyle altyazıyla gösterilmiş sanırım. Hele Osmanlı döneminde eski yazıyla. Sonra onların üzerine yeniden Türkçe yazıldı mı, değiştirilmiş mi bilmiyorum ama o kopyaları çok görmek isterim. Değişik geliyor bana. Bazen anlatıyorlar kitaplarda, anı kitaplarında.

JŞ: Araştırmacıların kitaplarında geçiyor. Ali Özuyar'ın var, Arda Odabaşı'nın var. Başka arkadaşlar da var, isimlerini saymayarak haksızlık etmeyeyim. Osmanlı döneminin sinemayla ilişkisi konusunda çok değerli çalışmalar var. Çünkü nihayet, düşünün bu kadar yıldan sonra, Türkiye'de sinema yazarları (sinema tarihçileri demek daha doğru olur) eski yazıyı öğrenme ihtiyacını duydular ve dolayısıyla o dönemin gazetelerini, basınını takip etmek, incelemek şansına eriştiler. Bugüne kadar, sinema yazarları sinema kitabı yazıyordu, Türkiye'de Sinema diye yazıyordu ama Latin harflerinden başka bir şey bilmedikleri için eski metinlere erişmeleri (gazete olsun, kitap olsun) mümkün değildi. Mümkün olmayınca, atış serbest durumunda birtakım şeyler yazılmıştı. Şimdi ciddiyete bindi tabii bu iş. İyi de oldu.

İM: Güzel. Bir de karanlıkta kalan pek çok şey açığa çıkıyor bu şekilde. Yani "ilk filmimiz" tartışması gibi belki çözülecektir.

JŞ: Şüphesiz öyle. Gördüğünüz gibi, hiçbir şey saklı kalmıyor. Yavaş yavaş birtakım şeyler çıkıyor ortaya. Yeter ki o emek verilsin, ki o kadar da zor bir şey değil. Dil aynı dil, yazı farklı. O yazıyı da çok çabuk öğrenmek mümkün.

İM: Mümkün tabii, neticede Kur'an da okunuyor. Ondan yola çıkarak da Osmanlıca'yı çözebiliriz.

JŞ: Bugün belki kullanılmıyor ama stenografi diye bir şey var biliyorsun; sekreterlerin kullandığı kısa işaretlerle not almak. Bunu üç haftada öğreniyorlar, ki öbürünü öğrenmek şimdi çok daha kısa zaman alır. Kendi edebiyatımıza, tarihimize, kültürümüze sahip çıkmamızdan daha normal bir şey olabilir mi?

İM: Kesinlikle. Peki o dönemdeki Osmanlıca yayınların en azından bazıları Türkçe olarak yayımlanmadı sonradan, değil mi?

JŞ: Hayır. Hiç kalmadı. Arşivlerde kaldı. Arşivlere de erişilmedi, çünkü yazı bilinmiyordu. Bu bahsettiğimiz ise yeni bir olay. On yıllık, on beş yıllık bir olay. Sinema tarihçileri, akademisyenler... bunlara teşekkür borçluyuz. Ciddi çabalar harcıyorlar, çok ilginç belgelere ulaşıyor. Sadece ilk filmin hangisi olduğu

konusunda değil, başka ülkelerde olsa bilinecek birtakım şeyler burada hala böyle bir esrar perdesi altında. Mesela orada hangi sinema vardı? Adı üstünde tartışılıyor. Kardeşim bu yetmiş, seksen yıllık bir hikaye; üç yüz yıllık bir olaydan söz etmiyoruz. Bu konuda soru işaretleri var; acaba niye? Çünkü kaynağına erişilemedi. Kaynağına erişildiği takdirde orada neyin ne zaman olduğu anlaşılır.

İM: Peki, ben diğer soruya geçmeden önce size bununla alakalı bir şey sorup fikrinizi alayım. Sizce Ayastefanos ilk film mi? Yoksa Manaki Kardeşler mi bizim ilk sinemamız?

JŞ: Şimdi neyin ilk filmi olduğu konusunda anlaşmamız lazım. Eğer *Osmanlı Devleti'nde* çekilen ilk film diyorsak, eldeki kaynaklara göre —tabii başka filmler de olabilir, kayıp olabilir, kayıp olduğu için de bilmiyoruzdur— hiç şüphesiz **Manaki Kardeşler**'in filmleridir. Çünkü onlar Osmanlı vatandaşı idiler. Yani bir insana “Sen kadınsan yoksun, sen Hristiyanısan yoksun, senin boyun bir elli, yoksun,” demek doğru değil.

İM: Filmlerinin ve fotoğraflarının altına mutlaka Türkiye ibaresi koymuş Manakiler.

JŞ: Tabii. Onların öyle bir derdi yok ki. Onlar Manastır'da oturan, fotoğrafçı ve film çeken adamlar. Hayatlarını böyle kazanıyorlar. Zaten adam denemek için babaannesini, anneannesini falan çekmiş ilk, yün eğirirken filan.

İM: Biz sahip çıkmazsak Yunanistan sahip çıkıyor.

JŞ: Makedonya sahip çıkıyor.

İM: Makedonya. Adam kocaman Ulis'in Bakışı'nı çekti onlar üzerine.

JŞ: **Angelopoulos**, tabii. Demek istediğim, **Ayastefanos** hikayesi, bir araştırma ciddiyetsizliği yüzünden ya da yetersizliği yüzünden ortaya çıkarılan bir film. Biraz ulusallık, işte “Bak ne güzel, Rusların anıtını yıktık, yıkarken de çektik,” filan. Şimdi var mıydı, yok muydu? Anladığımız kadarıyla, yeni çıkan belgelerin ışığında, bu film çekildi ve gösterildi. Fakat sanıldığı kadar iyi değildi, ya görüntüsü bulanıktı ya bir şeyi eksikti... İki üç kere gösterilmiş zaten. Sonra kayboldu gitti. Bir daha da adı anılmadı.



İM: *O fotoğraflar, hani hep sinema kitaplarında çıkar ya, onlar filmde parçalar mı diye de çok merak ederim.*

JŞ: Bilmiyoruz. Orijinali yok ki, bilmiyoruz ki. O çekilmiş ve gösterilmiş; gazetede ilanı var, yarın akşam şu şu film diye. Ali Efendi Sineması'nda gösterildiği besbelli. En azından gösterilmediği konusunda bir işaret yok. Ama ondan sonra bu film, hani o zamanki birçok film gibi, yani artık sıkılmış limon gibi, sıkıldı, kullanıldı, bitti. Bir kenara atılmış, oradan da kaybolmuş gitmiş. Ama o film var mı, yok mu, çekildi mi, kim çekti, nasıl çekti filan... Ha sonra, kimin çektiği önemli mi? Bir dereceye kadar önemli. **Fuat Uzkınay** mı çekti, yoksa **Weinberg** mi çekti, yanındaki bir çırak mı çekti, onu bilmiyoruz. Bir sürü varsayım sayılabilir. O zaman çekilen filmler çoğunlukla kurmaca filmler. İki makine çekiyordu. Tabii, birinci makine bozulursa diye. Güvenilir şeyler değildi. Garantiye alınıyordu. İki makine yan yana konup, iki kameramanla çalışılıyordu. Şimdi bu Türk işi diye tek makinayla çalışılmış olabilir imkansızlıkta. Olabilir, bilemiyorum.

İM: *Hacı Mehmet Duranoğlu Bırakın Çocuklar Oynasın diye bir film çekmişti. Onda bile...*

JŞ: Biliyorum, **Saadet Özen**'in editörlüğünde.

İM: *Onunla beraber çektiler. Bir sahnede Sultan Reşat bir yerden çıkıyor da birkaç kamera aynı anda çekiyor.*

JŞ: O 1911... Tabii, çünkü **Sultan Reşat**'ı hem **Manaki Kardeşler** çekti, hem **Weinberg** çekti. Bunu biliyoruz. **Weinberg**, **Sultan Reşat**'tan yetki, izin alarak en yakınına kadar yaklaşıp film çekmeyi başardı. Yakın plan, o zamanlar teleobjektif falan yok daha, tabii yaklaşması lazım. Özel izinle o yetki **Weinberg**'e verilmiş. Ama **Manaki Kardeşler** de çekiyordu daha başka bir yerden, daha uzak bir yerden çekiyorlardı aynı şeyi diye biliyoruz. Bu da 1911, **Sultan Reşat**'ın Selanik Gezisi, o da 1914'ten, yani **Ayastefanos**'tan önce.

İM: *Öte yandan “İlk belgesel mi yoksa ilk konulu film mi, film sayılmalı?” diye bir tartışma da var. Hani Simavi'nin filmleri var ya. Sonra Bican Efendiler var aynı yılda.*

JŞ: Tamam. Bunları, bu ayrımları yapabiliriz. Şimdi şöyle söylemek lazım; biliyorsunuz, 18'inci yüzyılda büyük botanik uzmanları nebatları, bitkileri sınıflandırdılar. Bu sınıflandırma dünyada ilk sınıflandırma geleneğidir. Ondan sonra hayvanlarda da, “omurgalılar”, “omurgasızlar” diye... Daha önce “hayvan” vardı, başka bir şey yoktu. Sonra bir ayırım yapıldı; bunlar ciddi bir şekilde Fransa'da bu sınıflandırmayı yapmaya başladılar. Çiçekler birbirinden ayrıldı. Üreme biçimlerine göre adlandırıldı. Bunlar bugün başka dallarda da yapılabilir.

Sinemada da aynı şekilde; belgeseller ayrı, kurmacalar ayrı, uzunlukları itibariyle kısa ayrı, uzun ayrı gibi sınıflandırılabilir. Her şey mümkün. Hangi sermayeyle yapıldıkları; yabancı sermaye mi, Türk sermayesi mi; bu sınıflandırmaların hepsi mümkün, bunda bir yasak yok. Ama biz niye kurmaca filmi öbürlerinden daha önemli bir yere koyalım? Zaten sinemanın ilk yıllarında “Bir filmin süresi bir buçuk saat değilse film değildir!” diye bir şey yoktu ki. “Film”di bunlar. **Lumiere Kardeşler**'in dünyanın başka yerleri gibi İstanbul'a da gönderdikleri kameramanlar Haliç'i çektiler. Türkiye'de çekilen ilk film hangisi dersiniz, Türkiye'de çekilen ilk film bunlar, **Lumiere Kardeşler**'in operatörlerinin çektiği filmler.

İM: *Peki, 65'teki ilk Sinematek'in kuruluş amacı, süreci ve işleyişi neydi, nasıldı?*

JŞ: 60'lı yılların başından itibaren birbirlerini tanımadan bu yönde bir arzu göstermiş olan kişiler (**Onat Kutlar**, **Hüseyin Baş**, **Şakir Eczacıbaşı**) ayrı ayrı kollardan sinemateğe ilgi duydular. Çünkü yurt dışında, kimileri (**Şakir**

Eczacıbaşı gibi) Anglofon, İngiliz kültürlü olduğu için Londra'da, kimisi (**Hüseyin** ve **Onat** gibi) Fransız kültürlü oldukları için Paris'te, Sinematek diye bir olgunun farkına vardılar. Gittiler filmler seyrettiler. "Aman bu müthiş bir şeymiş!" dediler ve böyle bir şeyin oluşmasını, Türkiye'de de olmasını istediler. Fransız Sinemateki nezdinde başvuruda bulundular, çünkü en önemlisi oydu. Belki de Fransız Sinematekini kuran **Henri Langlois** İzmirli olduğu için bir çeşit akrabalık bağı var diye duygusal bir açıdan ona gidildi. O da "Yahu, sizin her hafta biriniz geliyor," demiş. "Siz birbirinizle bir araya gelin, ben size yardım ederim," demiş. Bunun üzerine on beş kişi —saygıdeğer insanlar, akademisyenler, gazeteciler, sinema insanları— Sinematek'i kurdular. Film kültürünü yaymak için, koleksiyon yapmak için. Bu belgeler zaten var. Bugünkü Sinematek'in internet sitesine girerseniz olanı biteni görürsünüz.

İM: *Kulüp Sinema 7, yani Şekeroğlu'nun ekibi Sinematek'ten mi koptu yoksa onlar ayrı bir ekip miydi?*

JŞ: Hayır, Kulüp Sinema 7 daha erkendir. Kulüp Sinema 7 1962'de kuruldu. Sinematek 65'te kuruldu. O zamanki adıyla Güzel Sanatlar Akademisi olan yerde, Boğaziçi'ne bakan mekanlarında öğrenci sinema kulübü kurup, orada film göstermeye başlamışlardı 1962'de. Oraya da giderdik film izlemeye ve tabii bir sinemateğin, bir sinema kulübünün gösterebileceği filmleri göstermişlerdi o zaman. Yani daha eskidir.

İM: *Birbirinize tavır yoktu değil mi? Onlar da geliyordu size.*

JŞ: O zaman yoktu. Şöyle, 1965'te Sinematek kurulduktan çok kısa bir süre sonra, Yeşilçam sinemasıyla Sinematek arasında çok önemli bir temel kavram anlaşmazlığı çıktı. Bunların da belgeleri yayımlandı. Orada, kısa bir süre sonra Türk Film Arşivi halini alan Kulüp Sinema 7, Yeşilçam sinemacılarının yanında yer aldı. Dolayısıyla Sinematek'le arası bozuldu; koptu. Bir daha da onarılmadı o ilişki.

İM: *65'teki Sinematek kurumsallaşma ve programlama sürecinde nerelerden destek buldu, nasıl zorluklarla karşılaştı? Kapanmasının temel nedeni neydi?*

JŞ: Sinematek bir dernek olarak kuruldu. Üyeleri vardı. Üyelerinden bir aidat alıyordu. Bununla masraflarını karşılıyordu. Filmleri, dediğim gibi genellikle yabancı temsilciliklerden, telifsiz olarak sağlıyordu. Bu film temininde büyük zorluklar olmuyordu, çünkü Fransa, İtalya gibi önemli sinema ülkelerinin yanında o zaman Doğu Bloku denen ya da Sosyalist Ülkeler denen ülkelere de, Ruslar

kadar, Bulgarlar, Polonyalılar, Çeklerden de filmler geliyordu. Yani bir hayli zengin bir program oluşturmak mümkündü. Sorun olmaz mıydı? Tabii ki olurdu. O sorun aslında herkesin sorunuydu. O da sansür sorunuydu. Türkiye'deki sansür zaten bildiğiniz gibi, belalı bir şey. Türkiye'de **Behiç Ak**'ın yaptığı bir sansür filmi vardı, bir belgesel. Geçenlerde onu bir daha izledim. İnanılmaz şeyler olmuş. Biliyoruz tabii olanı; film kırılmış, falanca film çıkarılmış, falanca film şey olmuş gibi. Sansür her zaman büyük bir sorun. Çünkü sinemaya önem verilmişti. Sinemanın ilk yıllarından itibaren sinemanın çok önemli bir kitle iletişim aracı olduğunu yöneticiler anlamışlardı her yerde. En başta **Lenin** 1922 yılında —belgesi var, Milli Eğitim Bakanı , komiseri diyebileceğimiz **Lunaçarski**'yle yaptığı bir konuşmada, Şubat 1922 galiba— “Sinema çok önemli. Buna önem vermeliyiz,” diye talimatlar veriyor.

İM: Bizde de Enver Paşa başlatıyor mesela.

JŞ: Enver Paşa, askeri yönden, 1. Dünya Savaşında, propaganda yapmak için bu işe giriyor. Almanya'ya gidip gelirken bakıyor Almanya'da tatbikatlarda kamerayla filme çekiyorlar. “Bu demek ki önemli bir şey,” diyor. Millet cephelede ölürken sinemalarda “Kahraman askerlerimiz dövüşüyor, zaferler kazanıyor” gibi propaganda filmleri gösteriliyor. Her ülke yaptı bunu. Dolayısıyla bu olay devlet kontrolünde olmalıydı, kalmalıydı. Gelişigüzel bir adamın bir filmi çekip artık onu sinemalarda göstermesi mümkün olamazdı zaten. Nitekim ilk filmler de, kaybolmuş filmler bile... Mesela ilginç bir şey var, **Matmazel Blanche**'in oynadığı **Mürebbiye** filmi kim yasakladı biliyor musunuz? Fransızlar yasakladı. Çünkü hafifmeşrep bir Fransız kadını olamaz, bir mürebbiye olamaz, gösterilemez diye. Ondan sonra Türk sineması da hep böyle gitti. **Yıldız Kenter**'in oynadığı bir filmde tecavüz sahnesi var, tecavüze uğruyor filmde.

İM: Orhan Gencebay'ın filmiydi herhalde, Zulüm.

JŞ: Orhan Gencebay'ın filmiydi. Bir devlet sanatçısı tecavüze uğrayamaz diye sansür müdahale etti.

İM: Aynı filmin orijinalinde de Aliye Rona tecavüze uğruyordu.

JŞ: Devlet daima böyle kendisini aşan bir sürü yerde kontrolü elinde tutmak istediği için sansür başa bela oldu. Türkiye'de bir sansür nizamnamesi yoktu. Yasaklayan istediği gibi yasaklıyordu. Sonra bir nizamname alındı. Kimden alındı? İtalyanlardan. Hangi İtalya'dan alındı? Faşist İtalya'dan, **Mussolini** İtalyasından alındı ve tabii böyle bir gelenek oluştu. “Sansüre takılan filmler geleneği” diye

adlandırılabilir bir şey. Sinematek'in de böyle şeyleri vardı. Mesela **Potemkin Zirhlisi** gibi bir film, sessiz film, değil mi? Arada Rusça yazılar var, Rusça yazıların saklanması, gizlenmesi koşuluyla, daha doğrusu çıkarılması koşuluyla izin verildi. Yahu bir filmde yüz tane yazı var. O filmi kuşa çevireceksin de nasıl iade edeceksin? Dolayısıyla yazı çıktığında projeksiyonun önünü siyah bir kartonla hemen kapatıp, geçtiğinde hemen açıp, kapatıp, açıp, kapatıp, açıp filmi gösterdik. Kaldı ki bugün Türkiye'de Rusça bilen var. O zaman Rusça bilen hiç kimse yok. Yani hiçbir anlamı yok. Ki film işte 1905'i anlatıyor filan. Birçok filmimiz bu yüzden sansüre takılıyordu. O zaman gösteremiyorduk birçok şeyi.

İM: Faşist Mussolini'den bahsedince aklıma bir şey geldi. Aslında bu sinemateklerin oluşumuna sebep olan adamlardan biri de o diye düşünüyorum. Venedik Film Festivali'ni yapıyor. Kendi propagandası için bütün ödülleri İtalyan ve Alman filmlerine verince sinemacılar rest çekiyor. Kendi kulüplerini kuruyorlar; kendi filmlerini gösterip, farklı festivaller yapmaya başlıyorlar. Cannes çıkıyor sonradan. O, bu oluşumlara neden oluyor diye biliyorum.

JŞ: Doğru, doğru. İtalyanlar'ın en önemli arşivlerinden biri olan Roma, ki içinde Cinecitta Stüdyoları var, Almanya'daki UFA Stüdyoları gibi. **Mussolini** tarafından kurulmuş stüdyolardı bunlar. Onların bahçesinde (bahçe derken ormandan söz etmek daha doğru olur, o kadar büyük bir yer) Roma'daki İtalyan Sinemateki, ki İtalya'da birkaç tane var, orada kuruldu. Roma'da, o zaman şehrin dışındaydı, şimdi içinde kaldı. Şehir büyüdü, ama onlara dokunamadılar. Kimse dokunamadı. **Mussolini**'den sonra kimse dokunamadı. Böylece bugün neyse ki başka bir anlayışla çalışmalarına devam ediyor.

Onat Kutlar ve arkadaşları ayrıldılar. 12 Eylül geldi. Kapanmasından başka bir yol yoktu, çünkü dernekti. Sonra bir daha harekete geçirmediler. İstanbul Sinema Günleri gibi başka heyecan verici etkinlikler oldu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı kuruldu. Daha ciddi bir şekilde çalışmaya başladılar. Dolayısıyla Sinematek'in o zaman için görevi bitti demekten sıkılmamalıyız. Ama şimdi yeniden doğuyor. Onun için, arada kayıp yıllar var mı yok mu, bunun muhasebesini tarihçiler yapsın.

İM: Bunca yıldır Sinematek'in açılması için girişimde bulunulmamasının nedenini de buna bağlıyorsunuz zaten. Bunu cevaplamış olduk. Paris Sinemateki de belediye ya da devlet desteği alır mıydı? Belediye destekli bir kültürel girişimde özgür olunabilir mi? Sizin ilişkileriniz nasıl?

JŞ: Sinematekler, Film Arşivleri, biliyorsunuz, aynı şeyler. Aslında daha çok Güney Avrupa Sinematek adını kullanır, Kuzey Avrupa Film Arşivi adını kullanır. Aynı şeylerdir. Fransa'daki Sinematek en eskisidir. Bir dernek olarak kuruldu. Çok çabuk büyüdü ve uzunca bir süre sonra devletten yardım almaya başladı. Paris Belediyesinden değil, direkt Kültür Bakanlığından. Büyüdükçe büyüdü ama sonra 1968'de Sinematek'in yöneticisi **Henri Langlois** devlet tarafından görevinden alındı. Sinematek'in yönetim kurulunda, devletin para yardımı olduğu için devlet temsilcileri vardı. Onların öbür üyeleri etkilemeleriyle **Henri Langlois** görevden alındı. Büyük olay çıktı. '68 olayları dediğimiz gerçek olayların kaynağının bu olduğu söylenir. En azından onlardan biri kesin. Elli yıl da geçtiği için aradan bu söylenebilir. Sonra **Henri Langlois** geri döndü. Devletle ilişkileri biraz farklılaştı. 77'de **Langlois** öldü. Bugün Paris'teki Sinematek, bambaşka bir görünüş kazandı. Önemlidir. Zaten Sinematek'in film koruma ile ilgili görevlerini Devlet doğrudan doğruya üstüne aldı. Çünkü bu çok uzmanlık gerektiren ve pahalı bir işti. Sinematek'le devlet beraber çalışıyor bu konuda ama işi, maaşlarını devletin ödediği devlet memurları yapıyorlar. Önemli bir şey tabii. Belediyenin yardımı yok. Devletten yardım alıyor. Özel bir kurum, yani dernek statüsü devam ediyor. Her yıl genel kurulunu yapıyor. Devlet temsilcileri var. Bu şekilde devam ediyor. Ama belediyeler konusuna da girmek isterim çünkü Kadıköy Belediyesi de Sinematek konusunda bir rol üstlenmiş durumda. Birçok ülkede sinemateklerin oluşmasında çok önemli roller oynayan ve oynamaya devam eden kurumlar, kamu kuruluşları belediyelerdir. Ama dünyanın en büyükleri arasında belediyelerin önayak olduğu ya da desteklediği sinematekler de vardır. Bazı ülkelerde hem devlet hem de belediye vardır. Bazı ülkelerde sadece devlet vardır. Bazı ülkelerde ya da kentlerde sadece belediyeler vardır. Onların arasında çok büyükleri var. Ancak son yıllarda, bu belediyelerin önayak olduğu ve yardım ettiği sinemateklerde, artık sinema çok çapraşık bir şey olmaya başladığı için, teknolojilere çok bağlı olduğu, büyük uzmanlıklar gereken kurumlar olduğu için yavaş yavaş bir vakıf statüsüne doğru dönüşümlere rastlanıyor. Çünkü bir filmi bir yerden bir yere postayla göndermek için postaneye gittiğinizde ödediğiniz dört buçuk liranın makbuzunu belediyeden tahsil etmeniz için altı ay gerekiyor. Her ülkede bu belediye sistemi ağır çalışan bir sistemdir. Buna artık tahammül yok. O yüzden vakıflara dönüştürülüyor. Aynı personel çalışıyor. Devlet, belediye yine yardımını yapıyor. Yönetim kurulunda hiç şüphesiz belediye başkanı ya da onun temsilcisi bulunuyor. Burada bir değişiklik

yok. Yine o kent için çalışıyor, yine o belediyenin çıkarlarını, yani kültürel çıkarlarını kolluyor. Ama biraz daha özgürce hareket kabiliyeti sağlanmış oluyor bu şekilde. Kadıköy'deki Sinematek de bir belediye sinemateği. Başka ülkelerde olduğu gibi. Buna şaşmamak lazım. Var mı öyle bir olay? Var. Dünyanın en önemli sinemateklerinden birkaçı doğrudan doğruya belediye sinematekleridirler.

İM: Ama 65'teki deneyim belediye üzerinden yapılmamıştı.

JŞ: Değildi. Normal bir dernekti. Şimdi bir dernek değil, tamamen belediyenin bir birimi olarak işliyor.

İM: Bu aslında konuşmamızda geçti ama bir daha sorayım. Film gösterimleri esnasında telif sorunları nasıl çözülüyor? Sıkıntı yaratıyor mu? Bir söyleşinizde koleksiyonlardan bahsettiğinizi hatırlıyorum. Bununla alakalı bir şey. Örneğin telif sorunu çıkıyor mu?

JŞ: Yok.

İM: Mesela geçen yıllarda elli film gösterdiniz, değil mi?

JŞ: O üç yıl önce. 2016'da gösterilen elli filmin varoluş nedeni, bugünkü Sinematek'e göre biraz farklıydı. Sinematek'in kuruluşunun ellinci yılını, **Onat Kutlar**'ın ölümünün, öldürülüşünün yirminci yılını anmak söz konusu idi. İki tarih çakışıyordu. Dolayısıyla o filmler üç ayrı yerde birer gösterimle gösterildi. Caddebostan Kültür Merkezi'nde, Pera Müzesi'nde ve Boğaziçi Üniversitesi'ndeki Mithat Alam Film Merkezi'nde gösterildi. İzinler alındı. Türk filmlerinin hepsiyle ilgili olarak yapımcılarından izinler alındı. Hiçbiri, sağ olsunlar, telif istemediler. Böyle bir özel gösterim için izin verdiler. Yabancı filmler telifsiz gösterildi. DVD olarak gösterildi. BlueRay, DCP henüz bugünkü kadar yerleşmemişti. Bunun böyle olmaması daha iyi olurdu ama gösterildi. Telifin peşine gidilmedi. Kimse de bunun peşine düşmedi. Ama şimdi, madem ki Sinematek kurumsal bir yapıya sahip ve belediyeyi de içeren bir çerçevede çalışılıyor, bunun telifsiz olması mümkün değil. Her bir filmin telifli olması lazım. Eğer telifsiz oynaması yapımcısı tarafından kabul edilirse ne ala, o zaman teşekkürlerimizde filmi gösteriyoruz; yazılı izin alınıyor. Film güdültüye getirip göstermek yok. Zaten bu programlar yayımlanıyor. Oradan da izleniyor.

İM: Anladım. Bu elli filmin siz hepsini DVD'den gösterdiniz.

JŞ: Evet. Dolayısıyla sorun şurada; filmin sahibi olarak siz, yapımcısı olarak siz benden 10 lira da isteyebilirsiniz, 10 bin lira da isteyebilirsiniz. Ondan sonra benim imkanlarım, arzum bunu dengeleyici bir rol oynarsa daha ucuza alabiliyoruz. Ya

da istediğiniz parayı veriyorum, vermek zorunda kalıyorum varsa. Yoksa da o filmi göstermiyoruz. Bu kadar basit.

İM: *Peki bundan sonraki gösterimlerinizi de hep DVD üzerinden mi yapacaksınız?*

JŞ: Hayır, asla. Bir gösterimi, zaten gösterim kalitesi itibarıyla DCP olarak yapmak gerekiyor. Zaten Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu, üye (henüz üye değiliz ama üye olmak niyetindeyiz) sinemateklerden DCP'ye, 16 mm'ye ve 35 mm'ye sahip olmalarını istiyor.

İM: *Üçüne birden mi yoksa sadece DCP yeterli oluyor mu?*

JŞ: Hayır üçü de.

İM: *Yani her filmin üç kopyası olacak.*

JŞ: Hayır, her filmin değil. Bir filmin 16 mm'lik kopyası olacak, bir filmin 35 mm'lik, bir filmin de DCP olacak.

İM: *Yani bu üç çeşitten birisi mutlaka olacak.*

JŞ: Elbette, gösterebileceksiniz.

İM: *Anadolu'da pek çok sinema topluluğu var; Samsun'da bizimki, Kars var, Lüleburgaz Sinema Topluluğu var mesela. Bunlar da Sinematek şubeleri gibi işleyebilirler mi? Nasıl bir işbirliği yapılabilir, yapılabilirse?*

JŞ: Bunların hiçbiri sinematek olarak işleyemezler. Türk Sinemateki ayrı bir oluşumdur. Bir sinematek kurulabilir, dernek olarak kurulabilir. Samsun Sinematek Derneği kurulabilir. Samsun Belediyesi bir sinematek kurulmasını uygun görebilir. Bir sinemateğin adının sahibi yok. Öyle bir şey söylenemez. Önce amaçları tespit etmek lazım. Hangi amaçla film gösterimi ya da film koruma yapmak istiyorsunuz? Elinizde bir kere böyle bir alan var mı? Film korumak için filmlerin olması lazım. Korunacak film yoksa etrafınızda, koleksiyon yapacak unsurlar yoksa... Dediğim gibi bunlar fotoğraf olabilir, afiş olabilir, senaryo olabilir. Mendil olabilir, oyuncunun kullandığı gömlek olabilir. Kitaplar, sinema kitapları olabilir. Sinema kitaplığı da arşivin bir parçasıdır hiç şüphesiz.

İM: *Tabii. Adana'daki müzeler gibi. Sinema müzesi. Kıyafetler, daktilolar, bir sürü şey. Ama benim sorum direkt olarak sinematek olmak anlamında değil. Topluluklar, bizler Sinematek'le nasıl bir işbirliği yapabiliriz?*

JŞ: Şu anda bir şey söylemek mümkün değil.

İM: *Önce bir yerleşmek lazım.*

JŞ: Tabii. Bir kere Şu çok önemli bir ayırım. Maddi bir Őeyden bahsetmek istemesem de ille de bahsetmem lazım. Kadıköy Belediyesi'nin bu işe yatırdığı paralar Kadıköy'e, Kadıköy sakinlerine, Kadıköy'de oturanlara yaramalı. Böyle. Ben Adana'da, Samsun'da film gösterecek kadar zengin değilim derse, ki diyecektir günün birinde, bunu yargılamamak lazım. Niye bize yardım etmiyorsun türünden bir eleŐtiriye tutmamak lazım. Ama sizinki gibi kuruluŐlar, topluluklar bir filmin gösterimini, telifini, yol parasını, Őusunu busunu ve gerekli yazıŐmaları yapacak olursa zaten o filmi kendiniz elde edersiniz. Dediğim gibi. Ama bizden, sözgelimi, günün birinde "Kara film festivali yapmak istiyoruz, bize on tane kara film adı önerebilir misiniz?" deseniz, tabii ki yaparız. Zaten yle etkinliklerimiz olacak, hazırlanıyor. İstanbul'un başka semtlerinde, yani Kadıköy'n dışında demek istiyorum, veya doğrudan doğruya İstanbul'un dışında... Festival gibi Őeylerde Sinematek markasının ne çıkarılacağı birtakım hazırlıklarımız var. nkn marka değerisi var Sinematek'in...

İM: *Mesela bütün bir film festivali içerisinde Sinematek gösterimleri gibi ayrı bir gösterim diyorsunuz.*

JŞ: Ayrı bir bölüm. Öyle bir Şeyin olması için hazırlıklarımız var. Hani bu eğer Samsun'da yapılacak gsterimlerinizin, tırnak içinde, saygınlığını arttıracak bir Őeyse, o da düşünülebilir. Ama Kadıköy Belediyesi izin verirse. Ve bu konuda bir kuruluŐluk bile yatırıma söz konusu olamaz. Yani bunun altyapısını sizler sağlayacaksınız ve tabii dolayısıyla bir de Şu var, gösterimin kireç badana boyalı bir duvarın önünde olmaması lazım. Uygun bir...

İM: *Yok. Sadece sinema salonunda.*

JŞ: Uygun bir teknikle olması lazım. Değeril mi?

İM: *Yani, yazlık sinema gibi bir Şey değeril.*

JŞ: Hayır, yazlık sinema da olabilir. Bizim yazlık gsterimlerimiz oldu geçen yıl. Olağanüstü bir Şey yaptık. 11 metreye 5 metre, oturma yerleri olan bir alan. Onu gerçekleştirdik. Olağanüstü güzel bir Şey oldu. Bunun, tırnak içinde, mühendisliğini yapabiliriz, *fikri* mühendisliğini. Bunu geliŐtirebiliriz. Ama önce yerimizin bir açılması lazım.

İM: *Yeşilçam'la ilişkilere geelim. O dönemdeki programlarınızın yabancı sinema ağırlıklı oluŐu, Sinematek hakkında olumsuz yorumlara yol açmıŐtır sık sık. Bu bir yanlış anlamadan dolayı mı? Siz nasıl yorumluyorsunuz? Bu soruya ek olarak Onat Kutlar'ın Seyyit Han yazısıyla başlayan Sinematek-*

Yılmaz Güney yakınlaşmasından bahsedebilir misiniz? Şöyle bir laf geçti bir konuşmanızda: “Sinematek’in özlemi Yeşilçam sinemasından ayrı bir şey yapmaktı.”

JŞ: Sinematek kurulduğunda, sinema klasiklerini, sinema literatürünün önemli örneklerini göstermek amaçtı. Bunların arasında Yeşilçam sinemasının ürettiği filmler yer almadı. Çünkü o filmler o kalitede görülmedi; Sinematek’in yöneticileri **Onat Kutlar**, **Şakir Eczacıbaşı** ve arkadaşları tarafından telakki edilmedi. Amaç sadece Türk filmi göstermek değil, amaç iyi Türk filmlerini göstermekti ve bu iyi filmler ilk programlarda olmadığı için Yeşilçam sineması, Sinematek’e cephe aldı. Yeşilçam sinemacılarından bazıları önce, solcu geçindikleri için Sinematek’i CIA başkanı **General Porter**’in kurdurduğunu iddia ettiler. Bu tutmayınca bu defa Sinematek’i komünistlerin maşası olarak gösterdiler. İkisi de gayrı ciddi şeylerdi. Aslında gücünü yitirmekte olan bir Yeşilçam sinemasının debelenme çabalarıydı. Sinematek’in Türk filmleri göstermiyor olduğunu büsbütün söylememek lazım, çünkü Sinematek 1966 yılından itibaren, yani kurulduktan bir yıl sonra, sözgelimi, **Hudutların Kanunu**, **Kızılırmak Karakoyun** gibi filmleri gösterdi, programına aldı. Hatta kendilerinin çıkardığı *Yeni Sinema* dergisinde sanırım **Hudutların Kanunu**’nu kapak yaptı; **Ali Gevgili**’nin son derece önemli ve iyi, düzgün, klasik sinema eleştirisi literatürüne girebilecek değerinde bir yazısı yayımlandı bu filmlerle ilgili. **Lütfü Akad**’ın yönettiği filmlerdi.

Arkasından **Seyyit Han** geldi. Dediğiniz gibi, **Seyyit Han** sayesinde Sinematek’le **Yılmaz Güney** arasında sanatsal bir ilişki kuruldu. Bu ilerleyerek **Umut** filmine kadar gitti. Sonra da öbür filmlerine geçti. Tabii ki Sinematek’in görüşünde Yeşilçam sinemasının onarılmaz olduğu varsayımı vardı. Onarılamazdı. Arabamız olsun, bisikletimiz olsun; tamirci diyor ki “Değmez. Bu yine bozulur. Sen yenisini al,” dedikleri şeyler var ya... Yeni bir Türk sineması... Zaten *Yeni Sinema* dergisinin adı da o amaçla konmuş bir addı. Bu yüzden o kavga çıktı. O kavga dinmedi, devam etti. Ama sonunda Sinematek de kapandı bir süre sonra. Yeşilçam sineması işin içinden çıkamayınca önce işi şiddete, sonra seks filmlerine vurdu. Onlar da kurtaramayınca durumu, çöktü, büsbütün çöktü. Arkasından, iyi ki, **Erden Kıral**, **Ömer Kavur** gibi sinemacılar, yani ara dönemin sinemacıları kendi filmleriyle ortaya çıktılar. Sonra onların da çocukları, torunları, yeğenleri, bugün bildiğimiz kadınlı erkekli yönetmenlerin yaptıkları daha düzgün ama maalesef Türkiye’de sinemalarda yeterince izlenemeyen filmler yapmaya devam ettiler. Ama

bu filmler duruyor. Bu filmler kayıp değil. Kaybolmayacaklar ve biz bu filmleri göstermeye devam edeceğiz. Başka yerlerde de gösterilmesi için çabalarda bulunacağız. Ama ana akımı değiştirmeye, ana akımın yerine geçmeye niyetimiz yok. Bugün **Nuri Bilge Ceylan**'ın bir filmi Türkiye'de 350 bin kişi tarafından izleniyor, **Recep İvedik** 7 milyon kişi tarafından seyrediliyor. Yani 20 kere daha fazla seyircisi var böyle bir filmin. Neyin kavgasını yapacağız? Bu böyle devam edecek. Anlatmaya çalıştığım, biz bu sanat ve deneme sinemaları ağı ile alternatif bir dağıtım sistemi, işletme sistemi kurarak bu işi çözmeliyiz. Çözmek dediğim de bağımsız sinemaya bir yer oluşturmak, bir yerin oluşturulmasını sağlamak.

İM: Bu anlamda Başka Sinema uygulamasını başarılı buluyor musunuz?

JŞ: Tabii. Tabii ki başarılı buluyorum. Son derece de önemli buluyorum. Bildiğim kadarıyla ondan başka yok. Başka Sinema çeşitli yerlerde sinemalarla ilişkiye geçiyor; onlardan seans satın alıyor bir anlamda. Bir vakıf. Tabii bu da önemli bir şey. Ticari bir kuruluş değil. Vakıf olmasa Başka Sinema yirmi dört saat dayanmaz. Mümkün değil. İyi ki var, iyi ki çok değerli şeyler yapıyorlar ve geliştiriyorlar. Ayvalık'ta geçen yıl ilki yapılan sinema festivali son derece doğru ve güzel bir örnek. Devamını dilemekten başka bir şey söylemek yersiz.

İM: Tabii. Diğer soruma geçmek istiyorum. Gösterimlerinizde sansür var mıydı (Demin söylemişsiniz, Potemkin Zırhlısı örneği)? Nasıl işliyordu?

JŞ: Nasıl işlediğini ne bilelim? Daha önce nasıl işlediyse öyle işliyordu herhalde. İstanbul ve Ankara'da.

İM: Siz de gönderiyor muydunuz?

JŞ: Tabii, tabii. Filmler İstanbul'da sansüre giriyordu. İtiraz mercii de Ankara'ydı. Yani sansür yasakladığı zaman Ankara'ya gidiliyordu. Ankara'da itiraz ediliyordu. Ondan sonra yapılacak bir şey yoktu.

İM: O zaman gösterim süreci de gittikçe ileriye atıyordu herhalde.

JŞ: Tabii, şüphesiz öyle. Son derece zor koşullar, çünkü o sansürden gün almak, o sansür kurulunun çalışması, değerlendirme biçimi, bunlar ayrı bir kısa film konusu. Belgesel olmaz ama kısa film konusu olabilir. Ben buldum, hem İstanbul'daki, hem Ankara'daki sansür kurullarında. Çünkü filmi sunanın katılma hakkı vardı gösterime. Yani akıl almaz, dediğim gibi, devlet sanatçısı tecavüze uğrayamaz ya da işte böyle...

İM: "Başaklar kısa," gibi...

JŞ: Tabii, tabii. Öyle gösterildi, yok Boğaziçinde Ruslara istihbarat gibi. Böyle olacak işler değildi bunlar, ama işte bunlardan geçildi.

İM: *Demin söylediniz, değindiniz gerçi ama Yeni Sinema dergisi adını nereden aldı? Niye Yeni Sinema denildi?*

JŞ: Çünkü Avrupa'da, mesela İtalya'da **Cinema Novo** diye çok önemli, çok ünlü bir sinema dergisi de yeni bir sinema için mücadele ediyordu; yazılarıyla çabalıyordu. Başka ülkelerde de. Kaldı ki bir sinema akımı adıydı da. Mesela **Glauber Rocha**'nın da içinde bulunduğu Brezilya'daki yeni akım sineması, Cinema Novo idi. İtalya'ninki Cinema Nuovo'ydu. Fransa'daki New Wave'di [La Nouvelle Vague]. **Godard**ların, **Truffaut**ların yaptığı Cinema Novo değildi, ama birçok ülkede yeni sinema adı ya da buna tekabül eden bir ad veriliyordu. Sinemanın değişmesini isteyen, başka türlü sinema yapılmasını isteyen grupların kullandığı bir isimdi. Biz de Türkiye'deki de değişsin diye ona *Yeni Sinema* adını vermiştik; daha doğrusu Sinematek'in yönetim kurulu bu adı seçmişti, uygun görmüştü.

İM: *Dergide çıkan yazılarınızı biz yıllar sonra okuduk. Hem sizin yazarlık serüveninizi, hem de genel olarak sinema yazarlığının işlevi konusundaki fikirlerinizi merak ediyoruz.*

JŞ: Ben Sinematek'te çalışmaya başlayınca çok doğal bir biçimde *Yeni Sinema* dergisine de yazılar yazdım. Bu yazılar okunuyordu, yani okunuyordu derken yayın kurulu vardı; **Onat**'ın, **Hüseyin**'in, **Giovanni Scognamillo**'nun da üyesi bulunduğu bu kurulda yazılar yayımlanmadan önce değerlendiriliyordu. Yayım lansın, yayımlanmasın diye de bir çalışma yapılıyordu. Editoryal bir çaba vardı. *Yeni Sinema* dergisi çok okunan bir dergi haline geldi. Bugün böyle bir dergiyi çıkarmak mümkün değil, çünkü en azından puntoların küçüklüğü yüzünden kimse almaz o dergiyi. Ama biz o kadar çok yazı koymak istiyorduk ki, küçük küçük yazılar, az fotoğrafla... Bugünkü gibi değil yani; o teknikler çok değişti o günden beri. Fotoğrafları klişelemek gerekiyordu. Klişe yapmak pahalıydı. Dolayısıyla yazı yazmak fotoğraf koymaktan daha ucuzdu. O yüzden de yazılar uzuyordu. Fotoğraflara az yer veriliyordu. Çok beğenilen bir dergi olarak sürdü. O da ömrünü tamamladı bir süre sonra. Otuz sayı çıktı ve durdu. Hala bir referans dergisi olarak kabul görüyor. Tezlere konu oluyor, üniversitelerde görüyorum. Üstüne yazılar yazılıyor filan. Hem çeviri yazılar vardı, hem telif yazılar vardı.

Birtakım şeyleri açıklayıcı oldu; bir yararı oldu. Belki de o dönemde çok sinema dergisi olmadığı için böyle bir şey önem kazandı. Arkasından yenileri çıktı.

İM: Ama Yedinci Sanat sizin derginin devamı değil, değil mi?

JŞ: Değil, değil. Başka bir çaba. Sinematek'ten sonra Sinema Günleri, Sinema Festivali, Uluslararası Festival gibi bir devamlılıktan söz etmek mümkündür dedim ama dergilerde öyle bir şey yok. Genellikle dergiler konusunda bir yerden ayrılan birileri bir şeyler yapıyor. Ondan sonra onlardan da ayrılan birileri... Tek hücreliler gibi, bölünerek yeniden ürüyorlar. Ona da kötü bakmamak lazım. Demek ki ömrünü tamamlamış. Bugün Fransa'da *Cahiers du Cinéma* ve *Pozitif* gibi elli yıldan beri çıkan iki dergi var. Başkaları da çıkıyor. Ama bunlar dergi devam etsin diye, başka basın gruplarının içinde yer alan, dikiş, örgü, moda, bahçe bakımı gibi çok satan dergilerden kazandıkları paranın bir kısmını buraya yatırıyorlar. Yoksa sinema dergisinden para kazanmak çok zor. O zamanlarda bütün gazetelerin, bütün basının, günlük basının sinema yazarları vardı. Haftada üç gün sinema yazısı çıkardı bazı gazetelerde. Yani film eleştirisi çıkardı fotoğrafiyle, şusuyla, busuyla. Tabii aradan geçen zaman içinde nedenleri ne olursa olsun bunun artık değişmesi gerektiğini gördük. Bugün olay daha çok internete taşındı. Her yerde, sadece Türkiye'de değil, her yerde. Bir fonksiyonu var mı, yok mu? Şimdi, tabii bir kere, yazı yazmanın diploması yoktur. Romancılar roman lisansı, roman yazma yüksek lisansına sahip insanlar değildir. Bazıları mühendis, bazıları bambaşka yerlerden gelen... Bazıları da **Yaşar Kemal** gibi insanlar. Dolayısıyla bir eleştirmene ilk yazısını okuduktan sonra "Tamam, sen yazı yazabilirsin, haftada iki yazı yaz," diyen adam kimdir? O derginin, o gazetenin yazı işleri müdürüdür. O da işine geldiği kadar çalıştırır. Adam her gün yazısında birilerine küfrederse üç sayı sonra işine son verilir. Bunun başka bir kuralı yok. Yani kim sana bu hakkı verdi? Gazetenin sahibi verdi, yazı işleri müdürü verdi. Sen tanıyor musun onu? Sınava mı girdin yüz kişi arasından da kazandın o hakkı? Yok. Neymiş? "Efendim, ablamın okul arkadaşı." Yani bunlar her yerde böyle olur. Ama okurdan eleştiri geldikten sonra, üç tane, beş tane, yedi, dokuz tane eleştiri geldikten sonra, tabii bu devam etmeyebiliyor. Fonksiyonu var, ben olduğuna inanıyorum. Yani gayet iyi biliyorum ki eskiden Türkiye'de, sözgelimi **Tuncan Okan**'ın ya da **Atilla Dorsay**'ın yazdıkları bir eleştiri sinemaya seyirci taşıyordu. Fransa'da, İngiltere'de çok büyük, çok etkin eleştirmenler var. Amerika'da **Roger Ebert**; öldü şimdi ama, efsane...

İM: Adına film bile yapıldı.

JŞ: Gazeteden internete taşındı diye küçümsememek lazım. Bakıyorum bir amatör müzisyenin şarkısı Youtube'da üç buçuk milyon kere tıklanıyor. Demek ki başka mecralara da önem vermek durumundayız. Bir internet sitesinde çıkan bir yazı iyi yazılmış olabilir. Ha diyeceksiniz ki, "İyi de ben bunları okumaya çalışıyorum ama iyi olmadıkları kanaatindeyim." O kanıyı ben de paylaşabilirim sizinle. Genellikle bulanık yazılar. Kafa çok net değil. Anlatılmak istenen şey biraz karışık yazılıyor. Onlar biraz sıraya konarak yazılsa daha iyi olur diye düşündüğüm sinema eleştirileri oluyor. Ara sıra bakıyorum film hakkında kim ne yazmış, nasıl bir şey yazmış. Bunun bir fonksiyonunun olduğuna da inanıyorum. Bence sinema dergilerinin (kağıt dergiden bahsediyorum bu defa) en azından birkaç tanesinin daha kapsamlı araştırma yazıları içermesi lazım. İnternette araştırma yazısı yazamazsın, yani yazsan kim okuyacak sanki saatlerce. O ekranın karşısında olmaz. Basılı malzeme olarak okkalı bir dergide olur; film ve sinemacı dergisi olacak. Atıyorum, **Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkurbuz, Emin Alper, Pelin Esmer** ve başkaları. Mesela bunların A'dan Z'ye bütün filmlerini, evinize kapanacaksınız, yedi kere seyredeceksiniz, sıraya dizeceksiniz, o tema, bu tema gibi bilimsel eleştiri şeklinde yirmi sayfalık bir yazı döşeyeceksiniz. Buna da ihtiyaç var ama bu dediğim koşulda. Diyeceksin ki, yedi filmi, her birini üçer kere, ikişer saatten kırk iki saat izlemek, notlarını almak, yeniden değerlendirmek... Kim verecek bunun parasını? Siz de haklı olacaksınız, değil mi? Ama buna ihtiyaç var. Ciddi şekilde yapılmış eleştirilere ihtiyaç var. Sadece Türk filmleri değil, yabancı film için de öyle. Yani bugün **Kubrick**'le ilgili otuz sayfalık bir yazı, ciddi bir yazı, Türkçe, çeviri değil. Çeviri de olabilir ama Türkiye'de bir eleştirmenin, bir sinemaseverin ya da bir edebiyatçının yazması daha iyi olur. Şimdi çok edebiyatçı sinemaya ilgi duyuyor, biliyorsunuz. **Murathan Mungan** çok ilgi duyar. **Murat Günsun** çok ilgi duyar.

İM: Selim İleri vardı.

JŞ: Selim, tabii. Bu yazarların yazıları önemli. Biliyorsunuzdur, **Tarkovsky**'nin ilk filmi olan **Ivan'ın Çocukluğu** filmi hiç kimsenin dikkatini çekmeyecekti neredeyse, ta ki **Jean Paul Sartre** onun üzerine yazana kadar. **Sartre** film eleştirmeni değil. Değil mi? Böyle bir kişi film eleştirmeye soyunduğu zaman, okkalı bir yazı yazdığı zaman birden gözler bir tarafa çevrilebiliyor. Film eleştirisinin önemi var; değeri var.

İM: *Bir de film eleştirisi yapılmadığı zaman film tamamlanmamış oluyor. Film, eleştirisiyle bir bütün haline geliyor.*

JŞ: Tabii. Hem görülmesi lazım, hem de üstüne konuşulması lazım.

İM: *Yeni Sinema bir hareket miydi? Genç Sinema'ya nasıl evrildi?*

JŞ: Yok. *Yeni Sinema* tabii Yeşilçam sinemasının yerine başka bir sinemanın gelmesini istiyordu. Bu konuda çok sert şeyler yazıldı. **Onat Kutlar**'ın polemik yazıları da yayımlandı. Böyle evrildi ve Genç Sinema hareketi çıktı. Genç Sinema hareketi, az sayfalı olmakla birlikte, bir dergi çıkardı. İşte bu hareketin Türkiye'de olan bitenlere tanık olmasının gerekli olduğunu ileri sürdü, savundu. Filmler yapmaya çalıştı. Bunu derken, küçültmek için, önemini azaltmak için söylemiyorum ama çok konuştu, çok yazdı, az film yaptı. Çünkü film yapmak da çok zordu. Yani makine yoktu. Bir kere pelikülden bahsediyoruz. Makine olduğu zaman film yoktu. Filmler olsa da bayat filmlerdi. Film olmaması ne demek düşünebiliyor musunuz? Bugün herkes cep telefonundan film çekiyor, saatlerce film çekiyor, canlı yayın yapıyor bütün dünyaya, Avustralya'ya filan.

İM: *IPhone'la çekilen filmlerin festivali var.*

JŞ: Tabii, festivali bile var. O zaman film yok. 8 mm yada 16 mm çekilen filmlerin laboratuvarında yıkanması ise çok büyük olaydı. Çünkü tezgah yoktu. 35mm'lik tezgahlar vardı ama 16 mm'lik ya da 8 mm'lik tezgah yoktu. İnanılmaz. Hadi filmi yıkattınız, montajı nasıl yapacaksınız? Makine yok. Sağdan soldan bir şeyler bulunuyordu. Sonra zaman içinde sendikalar, DİSK, makine satın aldı, işçi olayları, grevler çekilsin diye. Eğitim amaçlı daha çok. Birtakım filmler yapıldı ama o hareket kısa, uzun bir kurmaca filme dönüşmedi. Dönüşemedi. O ortamda var olamadı.

İM: *Gerçi birkaç yönetmen çıktı galiba onların içinden.*

JŞ: Birkaç yönetmen çıktı, tabii, iyi ki de çıktı ama şöyle söylemek lazım...

İM: *Engin Ayça'lar falan orada...*

JŞ: **Engin Ayça** ve **Üstün Barışta**, İtalya Sinema Okulu'nda sinema okumuş arkadaşlarımız. Türkiye'ye diplomaları ellerinde döndüklerinde Genç Sinema daha yoktu; onlar vardı. Tabii haliyle oluşumu sırasında o harekete katıldılar, ama o hareket onların, en azından istedikleri gibi, film yapmalarına destek olamadı, önyak olamadı. Sonunda onlar başka alanlarda kendileri film yapmaya çalıştılar. **Üstün Barışta** reklam filmleri çekti mesela, o konuda çok başarılı da oldu. Neden olmasın? O da bir şey ama o alanda değil. O Genç Sinemacıların arasında olan **Enis**

Rıza Sakızlı var mesela. **Enis Rıza Sakızlı** hala film yapan bir belgesel sinemacı olarak elli yıldan beri çabalarını sürdürüyor. Ona bir anlamda teşekkür borçluyuz. Biz zaten Sinematek'te **Enis Rıza**'nın filmlerini de göstereceğiz. Bir saygı olarak, elli yıldan beri film yapan bir insan olarak. **Ahmet Soner** filmler yapmaya çalıştı. Köy Enstitüleriyle ilgili yirmi yıldan beri süren bir çabası var. Asistanlık yaptı falan ama kurmaca film yapmadı, yapamadı. Genç Sinema hareketi dağıldı sonra. Ben ona şöyle diyorum: Bir hareket çıkar, gelişir, yorulur ve söner.



İM: *Onları biraz şöyle bir durum galiba değil mi, gerilla tarzı bir şey çekiyorlar.*

JŞ: Tabii. Yürüyüşleri çekmişler. Mesela 1 Mayıs '77'yi çektiler. O filmlere de ne olduğu belli değil. 12 Eylül geldiğinde, bunlar filmlerini korumak için bir yerlere saklamak istediler. Sonra o filmlere ne olduğunu bilmiyoruz. Kimse bilmiyor. Yapanlar bile bilmiyor. Bugün artık çekinmeye gerek yok; bugün artık o filmler çıkarılıp gösterilebilir, görülebilir.

İM: *Yılmaz Güney'in Bilge Olgaç'a çektiği Bir Gün Mutlaka gösteriliyor. O da o hareketleri çekmişti.*

JŞ: Tabii, tabii. Gösteriliyor.



Henri Langlois

İM: Henri Langlois *hayatınızda nasıl bir rol oynadı?*

JŞ: Ben Henri Langlois'yı ilk defa 1965'te İstanbul'da, Fransız Yeni Dalga Filmleri'nin gösterimiyle gördüm. Fransızca bildiğim için genç bir İstanbullu olarak yanında bulundum, tercüme ettim birtakım şeyleri. **Onat Kutlar**, **Şakir Eczacıbaşı** kitaplarından birinde anlatıyorlar. Bir gün Beyoğlu'nda dört kişiydik, ama dört kişi yan yana yürümek mümkün olmadığı için iki iki yürüyorduk. Biz **Onat**'la önde yürüyorduk, **Henri Langlois** başka arkadaşla yürüyordu. İnsan zaman zaman bakar arkaya değil mi, neredeler onlar diye. Sonra bir baktık, arkadaş telaş içinde "**Langlois** kayboldu," diyor. **Langlois** yok oldu. **Langlois** da 160 kiloluk, öyle kolay kolay kaybolmayacak bir adamdı. Hemen geriye döndük tabii. Nereye gider adam? Karşı tarafa baktık orada yok. Nereye kaybolur? Dükkanlara bakmaya başladık. Tam Beyoğlu'ndaki Hacı Bekir'in hizasında bulduk. İçeriye girmiş, lüp lüp lokum götürüyor, iki eliyle birer lokum filan... Bir kilo lokumu belki iki dakikada götüren biriydi. Neyse, adamı bulduğumuza memnun olduk tabii. Öyle tanıdım. Ondan sonra 66'da ben Paris'e gittiğimde **Langlois**'yla bir arada çalıştık. O beni Venedik Film Festivali'ne götürdü; bir sinema kongresine katılmamı sağladı orada. Asıl 1971'de Türkiye'ye yine büyük bir film paketiyle gelmesini sağladım diyebilirim. Tabii çok uğraştık o iş için. Kendisi bir kez daha geldi Türkiye'ye. Ve 72'de ben Fransa'ya gittiğimde, artık biraz tanışıyorduk, onunla sinema müzesinin kuruluşunda çalışmaya başladım. Müzeyi açtık ama benim gibi öyle iki kişiyle açmadık. Onun yanındaki 10'u aşkın asistandan biriydim. Sonra orada kaldım ve ölümünden sonraya kadar Fransa Sinematekinde etrafında

oluşan yedi sekiz kişilik bir ekibin içinde yer aldım. Sinema vizyonu olağanüstüydü. Sinema kokusunu onun gibi alan kimse yoktu. Çok orijinal bir insandı. Orijinal derken, sinemadan müthiş bir şekilde bahsetmeyi bilen, **Chaplin**'in filmlerini, **John Ford**'un filmlerini, Metro Goldwyn Mayer'in filmlerini Sinematek'e alabilen biri, ki kovulduğu gün bütün bu adamlar telgraf çektiler, "Filmlerimizin gösterilmesini yasaklıyoruz," dediler. Düşünebiliyor musunuz? **Chaplin** falan: "**Langlois**'yı istiyoruz. **Langlois**'yı geri verin, yoksa filmlerimizi çekeriz."

İM: *Bir güven de oluşturmuş adam.*

JŞ: Tabii. Böyle bir insandı. Çok büyük kusurları vardı. Kusurlardan söz etmenin anlamı yok. Sinemayı, filmleri birbirine yaklaştırmayı, yanaştırmayı, olağanüstü bir melekeyle, koku alma hassasiyetiyle bilen biriydi. Bir akımın filmlerini, bir İtalyan filmini, bir Alman filmini, bir Fransız filmini, aynı dönemin sessiz filmlerini mesela, müthiş bir şekilde parçalar; alıp montajlayarak bir film haline, iki saatlik, üç saatlik filmler haline getirirdi. Böyle birkaç filmi var. İnsan hayran oluyor. Yani düpedüz hayran oluyor. Bunu yapabilen çok az insan vardır.

İM: *Bakin o filmlerden hiç haberim yok benim.*

JŞ: Var, var. Bunların bir tanesini biz göstermeyi amaçlıyoruz.

İM: *Bunlar şu anda var piyasada, öyle mi?*

JŞ: Piyasada yok. Piyasada bulamazsınız. Fransız Sinematekinin koleksiyonlarında var. Bir tanesini biz göstermeye gayret edeceğiz. **Langlois**'ya saygı olarak.

İM: *Elbette. Peki, eski Sinematek'in ve yeni Sinematek'in seyirci kitesini karşılaştırırsak ne gibi farklılıklardan söz edilebilir? Mesela siz elli film gösterimi yaptınız. Oradaki gibi. Bir karşılaştırma yapabilir misiniz?*

JŞ: Yapamayız. Yapamamızın tek, yani en önemli nedeni film gösterme tekniklerinin, film izleme tekniklerinin o zamandan bugüne çok değişmiş olması. O zaman filmi seyretmek için ya sinemaya ya da Sinematek'e —ki aynı kapıya çıkar— gitmek zorundasınız; başka bir yere gidemezsiniz film izlemek için. Film izleme imkanları son derece sınırlıydı. Bizim orada film izleme ücretleri son derece düşüktü. Hatırlamıyorum ama hele öğrenciler için büsbütün düşüktü. Yıllık aidat galiba on iki liraydı. Yani ayda bir lira gibi bir şey. Tamam, paranın değeri de elli yıl önce başkaydı ama yine de çok çok ucuzdu. Çok öğrenci geliyordu ama orta yaşlılar ve yaşlılar da geliyordu. Gençlerin sayısı o zaman çoktu. Bugün gençlerin

önemli bir kısmı filmleri internette, tabletlerde izliyorlar. Bunlar beceriyorlar bu işi. Bunun yanında örneğin İstanbul Film Festivali'nde gösterilen filmler, yirmi beş liraya gösterildi. Gerçi gündüz seansları on liraydı, öğrenciler için iki liraya satılan yerler vardı ama İstinye'de bileti kırk lira olan sinemalar var. Gençlere soruyorum, kendi öğrencilerime de soruyorum, sinemaya gidiyor musunuz, ne kadar gidiyorsunuz, diye. "Az gidiyoruz," derler. Niçin? "O kadar paramız yok," diyorlar. Şimdi böyle bir olay var. Bu nedenle Sinematek'te şu anda yaptığımız etkinliklerin giriş ücretleri beş lira ve sekiz lira. Artık bir kahvede beş liraya kahve içemiyorsun, çay içemiyorsun gibi şeyler söyleniyor. Dolayısıyla gençler önemli miktarda gelmeye başladılar. İşte bütün mesele o cep telefonu ile büyük ekran arasındaki farkı görebilmelerinde ki, dediğim gibi, bu bir zevk anlayışına sahip olmaktır. İnsan vardır, güneşin batışını görünce ağlar; insan vardır, hiç etkilenmez. Ama güzel bir şey olduğunu biliyoruz, değil mi? Yani özellikle ressamlar güneşin batışını çizdiler, şairler yazdılar falan, güneşin doğuşunu da yazdılar gerçi. Ama mesela "Ne varmış bunda ya, her gün gördüğümüz bir şey bu," diyen insanlar da var. Aradaki fark biraz böyle. Yani, filozof, düşünür **Kant**'ın ileri sürdüğü, o zamandan beri geçerliliğini koruyan, üstüne çok yazılan o zevk meselesi. Bir şeyin tadına varmak, bir şeyin zevkine varmak; estetik meselesi. Bu eğitimle oluşan bir şey ama sadece eğitimle de olmayan bir şey. Varsa vardır, yoksa yoktur. Öyle bir şey var, değil mi?

İM: Zaten eğitimin kalitesi de gittikçe düşüyor ne yazık ki.

JŞ: Evet. Onun için o zamanki seyirciyle bugünkü seyirci arasında kıyaslama yapmak zor.

İM: Kurulmakta olan Sinematek'ten beklentileriniz nedir? Öncelikle kimlerin sahiplenmesini bekliyorsunuz? Gelecekteki planlarınız nedir?

JŞ: Buna biraz diplomatik bir cevap vermem gerekecek. Çünkü asıl cevap tabii ki, şüphesiz gençlerin sahiplenmesini beklememizdir. Ancak niye daha az genç olanları dışlayayım? Onların da bu Sinematek etkinliklerine katılmalarından çok yarar sağlarız hep birlikte diye düşünüyorum. Önemli olan filmleri izledikten sonra bir tartışma ortamının oluşturulabilmesi. Buna da gençler kadar daha az genç olanların da katılmasını bekliyorum. Tartışma ortamının oluşturulması son derece önemli. Gençlerin gençlerle, öbürlerinin öbürleriyle oturmalarının bir anlamı yok. Onu zenginleştirmek, aşmak lazım. Bu konuda da çabalarımızı hiç ihmal etmeyeceğiz. Bunları yapacağız. Sinematek sinema kültürünü yayacak. Sinema icat edildiği zamanki ilk filmler **Lumiere Kardeşler**'in çok uzak ülkelere gönderdikleri

kameramanların getirdiği görüntüler; filler, zürafalar, Afrika'da mızraklı ahali filandı. Bunlar Avrupalı, Amerikalı izleyiciler tarafından hayranlıkla, hayretle seyrediliyordu. Çünkü bilmedikleri şeyler. "Zürafa nedir, su aygırı nedir?" gibi şeyler. Popüler değildi o zaman. Şimdi herkes her türlü hayvanı biliyor. Karıncanın on türüsünü yüzlerce kez televizyondan izlemiş insanlar yaşıyor yeryüzünde bugün. Dolayısıyla dünyayı tanıtmak amacımız olamaz. İnsanla ilgili, insani değerleri öne çıkaran, insanların sevincini, üzüntülerini, dramlarını, trajedilerini ortaya koyan filmler göstermeye gayret edeceğiz. Bunlar Türk filmi olabilir, yabancı film olabilir. Hiçbir önemi yok. Bunu anlamlı bir şekilde yapmak mesele. Yani bir çuvala doldurup göstermenin anlamı yok.

İM: Anladım. Yani tematik ya da yönetmen sineması gibi.

JŞ: Tabii. Örneğin yönetmen sineması... **Bergman** gösterildi; **de Sica** gösterildi; **Wenders**'i gösteriyoruz. Savaş filmlerini de gösterebiliriz, aşk filmlerini de. Ama bunu anlamlı bir şekilde, bir program kurgulaması şeklinde yapmak zorundayız. Amacımız o olmalı.

İM: Son olarak da, her söyleşimizde konuğumuza sorduğumuz bir Sekans klasiği... En iyi on filminiz...

JŞ: Yok, onu söylemem.

İM: Sinema tarihinde sizin sevdiğiniz en iyi on film...

JŞ: Hiç öyle bir şey yapmadım. Sorulduğu zaman da cevap vermiyorum aslında. Çünkü öyle bir şey söylemem mümkün değil. Çıkarsam ortaya elli film sayacağım, yüz film sayacağım. Hangisini ötekinin önüne koyayım? Öyle bir seçimim olamaz. Cevabımı olduğu gibi yayımlayacaksanız, yayımlayın. Benim öyle bir sıralama huyum yok. İnanın yok. Evimde de durmuyor öyle bir şey. Yani gizli kağıtlarımın arasında da yok. Yapmıyorum. Ama çok iyi bir film gördüğüm zaman çok seviniyorum tabii. Azalıyor. Giderek azalıyor.

İM: Kesinlikle. Yarına kalacak film diyemiyorsunuz hiçbirine.

JŞ: Azalıyor. Hoş sürprizlerle karşılaşmıyor değilim ama şüphesiz benim için geçen zamanın da etkisi var bunda. **Citizen Kane** gibi, **Potemkin Zirhlisi** gibi bir filmi ilk defa gördüğünüz zaman örneğin, ondan önce onunla kıyaslayacak bir film görmediniz ki. Bir filmi, ister istemez, bir başka filme benzeyen yanlarıyla kıyaslıyorsunuz. O kadar şaşırmıyorsunuz. Bazı yazarların, özellikle şairlerin, hatta siyasetçilerimizin kullandıkları bir laf vardır: "Şaşırtın beni." Belli bir çizginin dışına çıkın. Olmuyor artık. Azalıyor. Ancak şunu söyleyebilirim, benim için büyük

sinema çağı, sinemanın altın çağı 1950'li, 60'lı yıllardır. Yani, 2000'li yıllar falan demiyorum. 40'lı, 50'li, 60'lı yıllar. 70'li yıllardan itibaren yavaş yavaş düşüşe geçiyor ama 70'li yılların çok büyük filmleri yok mu? Var. 80'li yılların çok büyük filmleri yok mu? Var. 90'lı yılların yok mu? Var. Hep biraz zayıflayarak gidiyor.

İM: *Peki, çok teşekkür ediyorum.*

JŞ: Ben teşekkür ederim. Sağ olun.

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA ANTROPOLOJİK ELEŞTİRİ

S. Yetkin Işık

Son yıllarda Türkiye’de filmleri en çok tartışılan, akademik yazılarda, yayınlarda da en çok incelenen yönetmen muhtemelen **Nuri Bilge Ceylan**’dır. Yönetmenin özellikle sosyal bilimcilerden çok ilgi görmesinin yalnızca onun aldığı büyük ödüllerle, başarılarla ilişkili olmadığından hareket eden bu yazı; **Nuri Bilge Ceylan**’ın ilk filminden günümüze kadar çektiği —galiba— tüm filmlerinde önemli toplumsal ve insani sorunsallar üzerine kafa yorduğu, benzer sorunlar etrafında dönen senaryoların birbirleriyle, yönetmenin film çekme tekniğiyle ve filmlerin diğer öğeleriyle tutarlılık oluşturduğu varsayımından hareket etmektedir. Bu haliyle **Ceylan** filmleri, insan ve toplum üzerine düşünenlere, onların ilgisiz kalamayacağı, üzerinde düşünmeye/çalışmaya oldukça uygun malzemeler sağlamaktadır; ya da, bir futbol terimini kullanarak söylersek, onlara nefis paslar atmaktadır. Bu yazı da **Ceylan** filmlerinin yaptığı düşünme çağrısına mütevazı bir cevap ve yönetmeni filmleri aracılığıyla anlama denemesidir.

1

İnsan belleği sayesinde kendisini doğadan ayırır; diğer türler ve giderek bütün doğa karşısında kendisine üstünlük atfeder. Oysa aynı zamanda unuttandır insan, unutmak zorundadır. Öncelikle gerçeği: Ölümlü olduğunu, geçiciliğini, her şeyin her an değişebileceğini, geleceğin belirsizliğini. **Nuri Bilge Ceylan** filmlerinde ise zaman en önemli mesele olarak dikkat çekiyor; hatta yönetmenin zaman konusunda takıntılı olduğu izlenimini ediniyor insan. Zaman karşısındaki

duyarlılık, **Ceylan**'ın bazı filmlerinin adlarına da yansır: *Mevsimler*, *Kış Uykusu*, *Bir Zamanlar Anadolu'da*... Adlardan da öte, filmlerinde sahnelerin akışının oldukça yavaş olduğu, bu konuda kasıtlı bir tercih yapıldığı açıktır (yönetmen bazı söyleşilerinde de yavaşlama konusunun bir tercih olduğunu belirtmektedir). Diyaloglar arasında sessizlikle geçen dakikalar, hiçbir konuşmanın, kameranın hiçbir hareketin olmadığı karelere bolca rastlanır. Bu dakikalarda yönetmen hayatın akışını duyumsatmak istemektedir sanki: Gün doğumu, gün batımı, yavaşça akıp giden gürül gürül bir hayattan sesler, rüzgâr, akıp giden zamanın mecazı olarak durmadan akmakta olan sular, sulara çürüyüp giden elmalar ve yaşlı insan yüzlerinde zamanın derin izleri... İnsan ve zaman ilişkisi, özellikle sürekli geçmişin (Makedonyalı **İskender**'in antik zamanı, Birinci Dünya Savaşı ve ailenin yakın geçmişi) konuşulduğu *Kasaba* filminin bütününe sinmiştir. Hız/haz çağına, Hollywood sinemasına karşıt ve onlara inat bir mesaj verir **Ceylan**: “Yavaşla, dur, düşün!” Bu noktada hep dile getirildiği gibi **Ceylan**'ın fotoğrafçılık formasyonunu, yönetmenliğinin temelinde fotoğrafçılık olduğunu hatırlamakta yarar var. Fotoğrafçılar sabırlıdır; bazen günlerce hatta aylarca uygun ışığı, yani uygun zamanı, uygun mevsimi, uygun saatleri bir çadırda bekleyerek yaşarlar hayatı. Evet, bekleyerek, sabırla *durarak* yani. Çünkü fotoğraf çekmek, ‘anı yakalamak’, ‘anı bir karede dondurmak’ gibi mecazların da anlattığı gibi akışa karşı dondurma, durdurma eylemidir ki, böylelikle zamanın bir parçasını ele geçirme yanılması yoluyla insani trajedi bir nebze olsun dindirilebilir. Ayrıca durmakta olan görüntüler, yüzler, manzaralar seyirciyi bunlar üzerinde düşünmeye çağırır. Ancak “Oturmaya mı geldik!” diyen düğün davetlisi gibi “Durmaya mı geldik!” der, gerçeklerden, kuşkuculuğun yorgunluğundan, geç kapitalizmin aptallaştıran koşturmacalarından kaçıp sinema salonunda ‘kafa dağıtmaya’, yani unutmaya gelmiş zamane seyircisi. **Ceylan** filmlerinin düşük gişesi ve yurt dışında aldığı ödülleri, onun film çekerek kitlenin beğenilerini kazanmayı değil, düşündüklerini anlatmayı ve birlikte düşünmeyi seçtiğini göstermektedir. (Burada yaratıcı emeğin ve anlam işçiliğinin, para kaybetme riskini göze alarak kültür endüstrisinin çarkları dışında ve onun karşısında kültür eleştirisi yapmak için harcadığını söyleyebiliriz.) Yani, **Ceylan**'ın ‘zamaneye’ karşı duruşu ile filmlerindeki ‘zamana karşı’ duruşu arasında bir tutarlılık olduğu söylenebilir. Şunu da eklemeli: zaman üzerine birlikte düşünme, zamanın değerini önemseme tavrı, bir olgunluk, yetişkinlik

çağı işaretidir. Dolayısıyla **Ceylan** filmlerinin aynasında sabırsızlığımızın, henüz olmamışlığımızın, kısacası çocuksuluğumuzun daha bir göze battığını söyleyebiliriz.

2

Her iyi fotoğrafçı —ya da genel olarak iyi sanatçı— gibi **Ceylan** da bir öğretmendir. Bize öncelikle görmeyi ve bakmayı öğretir. **Ceylan** sinemasında belli tiplerin diğerlerinden daha fazla kalın çizgilerle gösterildiği ve öne çıktığı gözlene de bir kahramanın olmadığı görülür (sanırım bu Türkiye sineması için de bir yeni bir tarz). Bu yansızlık veya nesnellğin film üzerine değerlendirmeler yapan bazı yazarlarca eleştirildiği görülmektedir. Fazla fotoğrafik olmak veya belgesele yakın olmak, filmlerde iyi adamlar ile kötü adamların çatışmasından oluşan basit dramatik yapıya alışık seyirciyi rahatsız eder. Oysa tiplerin arasındaki sınırların ve yükseltelerin törpülenmesi, iki boyuta inmesiyle görüntüden feragat edilmez. Kameranın nesnel gerçekliğinden edebi ve fikirsel bir derinlik aramak üzere yararlanılır. Bir kez daha söyleyecek olursak, yönetmen bizi yalnızca gözlerimizle değil beynimizle de görmeye zorlar. Toplumsal ve kültürel manzarayı, sorunu/sorunları, insanı... Oysa kahramanlar, mitler, seyirciyi duygulandırarak yanına çeken hikâye... Bütün bu öğelerin kat kat oluşturduğu kalın örtünün altında gerçek, az-çok eksiltir; görünmez olur. **Ceylan** ise seyircinin beğenisini feda ederek bizi görmeye zorlar; kamerasını derin çizgilere, bakışlara kazınmış hikâyelerini okunaklı kılmak üzere insan yüzlerine çevirir.

Görmeyi öğretmenin bir yolu, insanı kendisine, sorunlarına, nesnesine dışarıdan, uygun mesafeden bakmasını sağlamaktır. **Ceylan** filmlerinde olaylar çoğu kez taşrada, kasabalarda geçer. Taşra sözcüğü dışarı anlamına gelmektedir. Dışarı, merkezden, yani kentlerden uzakta olan; siyasetin gündeminden dışlanmış olan, çoğu zaman da kendi kaderine terk edilmiş olandır. Öte yandan taşra, bir sorun olarak aydınların, akademinin gündeminden hiç düşmez. Yakın tarihinin toplumsal ve kültürel değişimlerini büyük oranda demografik hareketliliğe borçlu olan (iç göç ve dış göç dalgalarının sürekliliği) Türkiye toplumunda taşralılaşıma, kasabalı kültürünün veya köylülüğün kentleri istilası, özellikle İstanbul hakkındaki konuşmalarda sıkça yapılan tespitlerdir. Örneğin seçkincilikle 'suçlanan' ve seçkin olmayı seve seve kabul eden tarihçi **İlber Ortaylı**, yazılarında, TV programlarındaki konuşmalarında ve kitaplarında sıkça

taşralılıktan yakınıdır. Bir başka tarihçi, **Ahmet Yaşar Ocak**, 1950’li yıllarda başlayan köyden kente göç dalgasının İslâm’ı şehre taşıdığını, ancak beraberinde getirdiği köylü Müslümanlığının şehirleşemediğini, 1960’lardan sonra Türkiye Müslümanlığının şehirlileşme yerine, adeta bir “arabeskleşme” (vurgu yazara ait) sürecine girdiğini yazmaktadır (2009, s. 135). Özetle, Türkiye modernleşmesinde yakın tarihin (özellikle 1980 sonrası dönemin) mekânsal ve düşünsel anlamda bir taşralılaştırma tarihi olduğunu ve bu dönemde kentliliğin gerilediğini biz de rahatlıkla söyleyebiliriz. Bugünlerde ise artık üniversitelerin, yani bir toplumun evrensel olan ile bağ kurmak denilince ilk akla gelen kurumunun taşralılaştırmasından (“yerli ve milli bilim” saikiyle) söz ediyor (bkz: Meşe, 2019) ve en önemli ülke sorunlarının kasaba politikası ölçeğinde, en berbat demagojilerle süslenerek tartışıldığı politik gündeme maruz kalıyoruz. Ceylan, taşraya derinlemesine bakarken, aynı zamanda büyük şehrin kaotik ve maskelerle dolu yanıltıcı atmosferinden uzaklaşıp toplumuna, zamaneve ve nihayet kendisine ‘dışarıdan’ bakmaya çağırılmaktadır seyirciyi. Zaten insan açısından en zoru ötekileri anlamak değil midir? Kendimizin merkezinde olduğu çemberin ötesinde, dünyayı başka türlü gören, yaşayan, başka şeylere inanan, başka şeylere gülen ötekileri anlamak... Etnikmerkezciliğimizi, erilmerkezciliği veya türmerkezciliği aşmak için seyahat ve edebiyat, bu arada sinema bir imkândır. Eski çağlarda, başlıca iletişim aracının söz olduğu zamanlarda, seyahat etmek başka kültürleri anlamamanın en etkili yöntemiydi. Seyyahlar, gezgin ozanlar ve tüccarlar etnografinin ve antropolojinin, yani ötekiler hakkındaki yazın ve araştırmanın öncüleri sayılırlar. Yazılı ve görsel kültür çağlarında ise edebiyat ve sinemanın insanı başka insanlara, başka diyarlara, başka zamanlara götürme işini üstlendiğini görüyoruz. Antropolog **Edgar Morin** de sinemanın yaşattığı etnografik deneyim hakkında şöyle yazmaktadır:

Hegel, başkasını anlama konusunda şu temel sözü etmiştir: “bir suç işleyen kişiyi suçlu diye adlandırırsanız, şahsiyetinin ya da yaşamının suçlu olmayan bütün diğer veçhelerini silmiş olursunuz.” Gangster filmi diye adlandırılan kara filmlerde gözden kaçan felsefi bir mesaj vardır. Gerçekten de bu filmlerde suç ve uyuşturucuyla iç içe yaşayan, birbirini sevebilen, dostluk kurabilen ve kendi onur kaideleri olan varlıklar görürüz. Bu canavarımsı varlıklarda bir insanlık olduğunu keşfederiz. [...] film seyrederken, yaşamdakinden çok daha fazlasını paylaşıyoruz: Bir serseriye, bir berduşu, bir Şarlo-**Chaplin**’i severiz. Ama sinema çıkışında, dışarıda karşılaştıklarımızın yüzüne bakmayız ve pis koktuklarını

düşünürüz. Minör bir sanat olarak değerlendirilen sinemanın hep unutulmuş mesajıdır bu. Yine de mesaj, bir anlığına da olsa yerine ulaşmıştır. Antropolojik bir anlama anı olmuştur. (1999, s. 95).

Bizi konforlu merkezlerimizden dışarıya/taşraya çağıran **Nuri Bilge Ceylan**, perdedeki ötekileri anlamaya çabalarken kendimiz üzerinde de düşüneneğimizi elbette bilir. Çünkü ötekileri anlama uğraşı eninde sonunda kişiyi kendi kültürü üzerinde eleştirel düşünmeye zorlar. Filmlerinde insan halleri (yüzler, jestler, bakışlar, soluk alıp vermeler) üzerine odaklanan kameranın dakikalarca kıpırdamadan bekletilmesi, muhtemelen biz seyircilere 'bakmaktan düşünmeye geçmek' için zaman tanıma kastiyledir.



Ceylan'ın filmlerinin zamandizininde 1998 tarihli *Kasaba* filmini yine kasabayı anlatan *Mayıs Sıkıntısı* izler. *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu* da taşrada geçen hikâyelerdir. Taşra hayatının ritmi büyük şehrin ritminden farklıdır. Zaman yavaş akar, olaylar, tipler daha net olarak görülür, üzerinde düşünmek için daha berrak görüntüler verir taşra. Daha önce zamanı yavaşlatarak canımızı sıktığını söyledik **Ceylan**'ın. Şimdi de mekânla, iyiden iyiye can sıkıntısı demek olan kasaba/taşra ile canımızı sıkıyor yönetmen. Küçük insanları konuşdurarak seyirciyi insanlığın büyük meselelerinin içine çeker. Can sıkıntısıyla kıvranan daralmış ruhların konuşmalarından, hallerinden yola çıkılarak doğa, uygarlık, kentlilik, bilgi sahibi olmak ve hayatın anlamı üzerinde düşünebiliriz. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde anlatılan —dehşet verici olması gereken— bir cinayet, kasaba zamanının uyuşuk ritmi içinde neredeyse ikincil, önemsiz bir mesele haline gelir. Yani bir cinayet bile taşralı hayatlara bir

hareket getirmeye, insanları silkelemeye yetmez. Yabancılaşmış insanın can sıkıntısı, dedikodu ve olağanlık/banallik ölümü, öldürmeyi, en şiddetli çılgılığı bile soğuracak kalın yumuşak bir tabaka gibidir taşrada. Öte yandan **Ceylan**, objektifini kasaba üstüne yeniden ve yeniden çevirerek sanki şöyle demektedir: “Ey benim yalnız ve güzel ülkem, sen bir kasabalısın. Sorunların kasabalı sorunları, politikacıların kasaba esnafı ayarında, aydının kasaba okumuşu... Kasabalılıktan kurtulmadıkça kısırdöngülerinden de çıkamayacaksın!”

3

Kuşkusuz insanı kendisi hakkında düşünmeye zorlamanın bir yolu da onu suçlamaktır. **Nuri Bilge Ceylan** filmlerini izleyen seyirci “Kim suçlu?” sorusundan sakınamaz. *Kasaba* filminde insanın doğa karşısındaki hoyrat tutumu, birbirini suçlayan aile üyelerinin en küçük üyesinin kaplumbağaya, böceklere yaptığı zulüm örneğinde gösterilir. Bu zulmü anlamak üzere sürdürülen antropolojik açılım, ailenin ikinci kuşağı, yani baba rolündeki erkeğin **Büyük İskender**’i hayranlıkla ve övgüyle yâd etmesiyle sürdürülür: İnsan büyük olana, korktuğu, önünde diz çöktüğü acımasız katillere hayranlığıyla ve küçük, zayıf, korunmasız olana kolaylıkla zulmedebildiği için suçludur! Aynı filmde birinci kuşağı temsil eden dede ise yirmi yıl daha yaşamayı arzulamakla suçludur! İnsan doğa karşısındaki bencil tutumu nedeniyle masumiyetini yitirmiştir. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde hikâyenin sonuna kadar masum görünen, kasabayı endişeli bir sessizlikle izleyen doktorun yüzüne kan sıçratır **Ceylan**. Çünkü doktor da yozlaşmış ilişkilere dâhil olmaktan kaçamaz-hem de merhameti ve temiz kalma arzusu yardımıyla! *Kış Uykusu* ve *Üç Maymun* filmleri en sert suçlamaları yöneltir insana ve Türkiye toplumuna. Böylece bir çocuktan başlayıp toplumun en saygın üyelerine kadar yayılan bir suç ortaklığı karşısında seyircinin “Peki ben nerede duruyorum?” sorusunu kendisine yöneltmesi neredeyse kaçınılmaz hale gelir.

4

Peki, zamanı yavaşlatan ve seyirciyi götüre götüre can sıkıcı kasabalara götüren yönetmen, filmlerini nasıl ilgi çekici kılmaktadır? Öncelikle **Nuri Bilge Ceylan** sineması, fotoğrafı edebiyata yaklaştıran, edebiyatı görüntüyle ve seslerle

destekleyen sinemadır; görüntünün şiiridir. **Ceylan**, akışı yavaşlatır çünkü yalnızca izlenmeyi değil *okunmayı* da arzular. Elbette biliyoruz ki, sinemanın alt yapısı edebiyattır. Önemli meseleler, topluma verilecek mesajlar filmlerle çok etkili bir biçimde verilebilir; tiyatrodaki olduğu gibi, eğlendirerek... Ancak güldürü veya melodram gibi daha tanıdık ve kolay yolları tercih etmez **Ceylan**. Büyük meselelerin demode olduğunu ilan eden entelektüellere, eğlenceyi hayatın merkezine yerleştiren egemen tüketim kültürüne, ideolojik kestirmeciliklere ve halk avcısı tüccarlığa meydan okurcasına, sinemada felsefeye sorular sormak gibi zor bir işe girişir. İnsanın yeryüzündeki trajik varlığını derinlemesine sorgulayan **Shakespeare, Çehov, Dostoyevski** gibi büyük edebiyatçıların izinden giderken, asıl diyalektiği daima gözümüzün önünde tutar: İnsanın doğayla bağı ve doğaya karşı savaşı. **Ceylan** bize ipucu vermez, hayatın sırrını fısıldamaz, reçete sunmaz, slogan atmaz. Filmleri genellikle seyircide şöyle bir tepkiye yol açar: “Eee sonra? Bitti mi şimdi film?” Film biter ve yönetmen ve oyuncularını ve hikâyeleri bizi insanlığımızla, kirli ve karmaşık gerçekliğimizle baş başa bırakıp gider. Yazının sonunda söyleyebileceğimiz, **Nuri Bilge Ceylan**’ın filmlerini izleme deneyiminin yoğun anlama pratiğine katılmaya zorladığıdır: Kendimizi, başkalarını, toplumu, insanlığı...

Kaynakça

- Meşe, İ. (2019). “Bir mekân olarak ‘taşra üniversitesi’ ve sosyolojinin taşrası: eleştirel bir deneyim analizi”, *Moment Dergi*, 6(1): 209-226
- Morin, E. (1999). *Aşk, şiir, bilgelik*. (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Om Yayınları.
- Ocak, A. Yaşar. (2009). *Türkler, Türkiye ve İslâm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

50 YAŞINDA BİR İNEK! GAV / COW / DARIUSH MEHRJUI

Gökhan Erkiş

Taş olarak öldüm, bitki oldum
Bitki olarak öldüm, hayvan oldum
Hayvan olarak öldüm, insan oldum
Ölümden korkmak niye?
Mevlana

Senaryosu **Dariush Mehrjui** ve **Gulam Hüseyin Saedi** tarafından yazılan *İnek* (1969), **Saedi**'nin yayın tarihi 1964 olan *Bayel'in Yaslıları* (Azadaran-e Bayal) adlı öykü kitabındaki aynı adlı öyküsünün uyarlamasıdır. Görüntü yönetmenliğini **Feridun Ghovanlu**'nun yaptığı filmin müzikleri **Hormoz Farhat**, kurgusu ise **Zari Khalaj** tarafından gerçekleştirilir.

Oyuncu: **Ezatollah Entezami** (Hassan), **Ali Nasirian** (Eslam), **Mahin Shahabi** (Nasrin), **Jafar Vali** (Kadhoda), **Cemsid Mashayeki** (Abbas)

1971 yılında Venedik FF FIPRESCI ödülünü kazandı.

.....

Mehrjui 1939'da Tahran'da doğar. 1959'da UCLA'da sinema okumak için ABD'ye gider ama tekniğe boğulan derslerden dolayı sinema kurslarına yönelir. 1964'te aynı okulun felsefe fakültesinden mezun olur.

1972'de bir *Woyzeck* uyarlaması olan *Postci* filmini çeker ve aynı yıl Rotterdam FF En İyi Film Ödülü'nü kazanır. Onu *The Cycle* (1977), *Voyage au pays de Rimbaud* (1983) ve *Hamoun* (1989) izler. 1990 yapımı *Banu* filmi bir *Viridiana* uyarlamasıdır! 1992'de **İbsen**'den uyarladığı *Sara* filmi 1993 San Sebastian FF En İyi Film Ödülü'nü kazanır. İzleyen filmleri *Pari* (1994), *Leila* (1997), *The Pear Tree*

(1998), *Mix* (1999), *Bemani* (2002), *Mihman-i Maman* (2003), *Santuri* (2007), *Orange Suit* (2012) ve *Ghosts* (2014) olarak sıralanır.

.....

Jenerik boyunca akan, filmin negatif silüetleri, esriklik bulanıklığında seyreden bir aşk masalı seyredeceğimizi haber eder. Çocuğundan köpeğine, gencinden yaşlısına durayazmış köyün eğlencesi, sahipsiz delisini zor duruma düşürmektir.



Divane Hassan'ı ineğine olan onulmaz düşkünlüğünü dile dökerken görmek, aklımıza o büyük Doğu aşklarını getirir. Hassan ineğine sarılır, karnını dinler... Onu okşar, yıklar, kurular... Onunla yer, onunla uyur, onunla eğlenir.

Derken Buluriler ortaya çıkar: Fesli, kuşaklı, kamalı tektip halleriyle tepede görünürler. Kimdir bu korku salanlar? Devletin kolluk kuvvetleri? Eşkıyalar? Savak sembolü? İşgalci orduların öncüleri? Bir firavunun paramiliter güçleri?

Köye varan Hassan çay içmeye ve birlikte oturmaya davet edilir. Köyün tek ineğinin sahibi olmanın forsu ancak böyle yaşanır! Azlık bir değer ölçütü, teklilik ise ziynettir. Hassan için hayata bağlılıktır inek, köy içinse ekonomik bağımlılıktır. İran için petrol neyse, köy için de inek odur!

Perde bir parça aralanır: Korkulan Bulurilerin inançsız ve Allah'a havale edilecek cinsten olmaları eşkıya olduklarını ve bölgenin devlet denetiminden uzak olduğu gösterir.

Kamera Hassan ve Nasrin'in evin dışında yemek yediği sahnede oldukça uzağa yerleştirilerek dinginlik kadar yalnızlık hissi de yaratır... Ancak bir o kadar da

fırtına öncesi sessizlik algısı doğurur. Ardından çok daha dar bir ölçekte tek başına oturan Nasrin'i görürüz: Hassan'ın ineği eşine tercih etmesi kadını derin bir yalnızlığa iter.

Köyün hırsızlık ortakçısı Bulurilerden beslenir. Bir dış güç içeriden bir işbirlikçisi, bir üleşçisi olmadan at oynatamaz. Ortakçı da Buluri korkusunu kullanır.

Hassan seher vakti köyden ayrılırken, kamera sağ duvar dibinde konumlanarak soldan doğmakta olan güneş ışığını doğrudan almamak için soldaki duvarı engel olarak kullanırken, tekinsizlik kaygısı yaşayan Hassan'ın kendini yalnızlığa ittiğini de açığa vurur.

Köy sakinlerinin okunan ezanla pek de ilgileri varmış gibi görünmez. Herkes miskinliğin keyfini sürer gibidir. Hayat belirtisi gösteren Safar sapanla kuş avlama derindedir.

Ve... İnek ölür. İneğin ölümü hepsinin yıkımı olur. Ekonominin ve günlük hayatın en önemli çarkı artık yoktur. Ulema derin birikimini sergiler: Ayetullah *Nazar* der, Eslam ise *Ne ilgisi var!* Faturayı Buluriler'e kesenler olur.

Eslam "*Hassan döndüğünde, kimse ona ineğin öldüğünü söylemeyecek, tamam mı?*" diyerek halkı örgütlemeye çalışırken, "*Söylemeyin, ama ineğini bulamadığında anlayacaktır!*" diyen Safar zekasını sergiler. Eslam'ın önerisi Nasrin'in Hassan'a ineğin kaçtığına söylemesi olur. Muhtar ineğin ölümünü gizlemekten yanadır: "*Elhamdülillah, sorun çözüldü!*" Sineğin yağının derdine düşmüş bir köylü, ineğin cesedini saklamadan önce derisini yüzmeyi önerse de ölü bir hayvanın derisini kullanmak günahtır: Dünya malı Allah'ındır. Eslam tek kişilik ulema aklını, Safar okullu piç aklını, Muhtar imam aklını, köylü ise Yahudi aklını temsil eder.

Taziye gelen kadınlardan birinin elinde kötülüğü hapseden kutsal su kabı, diğerinin elinde *Fatıma'nın Eli* (Hamse'nin evrimsel dönüşümü) vardır. Kültürel kökenlerin çeşitliliği, bizi zaman-mekan-inanç üçgeni içinde farklı yollara vurur. Beş parmak İslam'ın beş şartı veya peygamber sülalesindeki beş kişiyi temsil eder. Hamse bir muskadır, nazardan korur ve beş duyuyu temsil eder. (Hamesh de denilen simge İbranicede beş anlamına gelir ve Tora'nın beş kitabını temsil eder.)

Kadınların dua için gittikleri yeraltı mabedi ve beyaz atından dolayı Hz. Hüseyin çağrışımı yapan resim karmaşayı derinleştirir: Tarihsel, mekansal ve dini veriler, şimdiki zamanda üst üste yığılır, iç içe geçer.



Köylüler gece hep bir arada alınlarına vurarak döğünür ve ağlar. İçinde Allah yazısı olan el ve sancak Şii sembolleri dikkat çeker. (Belirsizlik ve tekinsizlik hissinin doğurduğu korku, insanın arayışlara girmesine neden olur: Tanrı kavramının ve kendisini koruyacak bir güce sığınma isteğinin kaynağı. Dinlerin doğuşunda insanın zayıflıkları rol oynar.)

Hassan nihayet evine döner. Kadının kadınlar için bir adı vardır: Nasrin! Ama eşi Hassan için onun adı sadece kadın'dır! Hassan ineğine nazarlık almıştır ama karısı için eli boşdur.

Hassan'ın Eslam'dan ineğinin kaçtığını öğrendiği sahnede duyulan müzik onun ruh halini yansıtmaları açısından enfestir! Kameranın dar sokaklarda koşan Hassan ve onu takip eden köylüleri yakın planlarda çekmesi, gerginlikle yükselen ritmin görünür olmasını sağlar. Duygusal dünyasını alt üst eden bu ani gelişme Hassan'ı yıkar. Kabul edemeyeceği bu durum karşısında savunma mekanizması olarak yadsımayı kullanır.

Köylülerin açıklayamadıkları her durumu, çözemedikleri her sorunu gizemli Buluriler'e dayandırmaları, zayıflıklarının ve denetlenemez korkularının yansımasıdır. Köyün her tür dış tehdit ve müdahaleye açık ve savunmasız olma halinin yarattığı tekinsizlik hissi komplo teorilerine, korkuya, paranoyaya ve hayal ürünü üretmeye neden olur.

Hassan çoklu kişilik özellikleri sergilemeye başlar. İnek Hassan ahırda otunu yemekte, sahibi Hassan da çatıda nöbet tutmaktadır. Ay yalnızlığa doğar. Kendini

unutarak, kendinden bile vazgeçerek aşkı yaşama ve sevgiliyi yaşatma arzusu aşkın bir aşk hali olup, Doğu için ruhsal hayatın doğal akışı içinde normal karşılanırken Batı sularında psikoza neden olan anormal bir durumdur.

Tek varlığa bağlanma zamanla bağımlılığa dönüşür. Bu haliyle de bir bağlanma sorunu olarak görünebilir. O varlığın kaybı durumunda insan depresyona girer. Akılla olan diyalogunu kaybeden duygu, akıl sınırları içinde gerçekleşmeyen arzu ve akılla sadece çatışma üzerinden diyalog kuran tutku deliliği davet eder. Hassan'ın divaneliği onulmaz görünür.

Köyün işbölümünde geleneksel törenleri gerçekleştiren köylü kadınlar, muskayı Hassan'ın omzuna iliştiirdikten sonra, içinde hamse olan bir tas suyun içine dua yazılmış kağıdı koyar ve suyu İnek Hassan'ın başına saçarlar. Hamse'nin nazarı ve büyüü alt edeceğine inanırlar.



Mezarlıkta geçen konuşmalar ilkel hiyerarşinin nasıl doğduğunu açıklar niteliktedir: *“Eslam, sen hepimizden daha iyi bilirsin. Bir çözüm düşün...”* *“Eğer Eslam öneriyorsa, bu iyi fikirdir.”* Bir de mezarlığın sadeliği meselesi var ki İslam inancından mı geliyor, yoksa yoksulluktan mı kaynaklanıyor, belli olmasa da ikinci şık olağan şüpheli!

Hassan'ı hastaneye götürme kararı iyi niyetlidir ama onun artık anormal bir öteki olduğunun da ilanıdır. Hassan bağlanıp götürülürken verdiği tepki insanımsı değildir. (Reenkarnasyon süreci geri dönülmez aşamadır. İzlerini Doğu mitolojisinden beslenen tüm kültürlerde bulduğumuz, İran topluluklarında da

arkaik Yaresan / Kakai inancı olarak karşımıza çıkan düşünde, Tanrı'nın suretlerinin döngüsel olarak varolduğuna, başka bir bedende yeniden hayat bulma sayesinde ölüm olmadığına, hayatın değişim döngüsüyle sürdüğüne inanılır.)

İslam'ın İnek Hassan'a *hayvan* diyerek vurması, onu dönüştürüp ötekileştirirken kendilerinin de dönüşüm geçirdiğinin kanıtıdır. Aşkla büyümüş İnek Hassan kendisine yapılan hakaretlere dayanamaz ve yardan aşağı atlayarak intihar eder.

Köyde düğün zamanı... Gelin kızımızın tüyleri iple alınır, kaşlarına rastık çekilir. İnek Hassan hadisesi yoluna konulur konulmaz düğün hazırlıklarının başlaması, kırsala özgü olan dünyevi işleri sıraya koyma adetinden. Tören kadınları bu sefer de köy düğünü için düğün evine gelir. Ellerindeki teflerden yayılan toplanma çağrısı sokaklardan avlulara yayılır. (Anadolu'dan Hindistan'a uzanan bir bölgede kullanılan, kasmağa gerili deriden yapılan, perküsyon amaçlı bir ritm aleti olan tef haber salma ve çağrı amaçlı kullanılır.)

İslam'ın kullandığı at arabasında çulu görürüz. Dönmeyecek olanın yolunu çatılarda gözlemek artık Hassan'ın eşinin günlük işi haline gelir.

.....

Tarihsel, mekansal ve dini verilerin şimdiki zamanda üst üste yığılarak iç içe geçmesi meselesinin üzerinde —filmle doğrudan ilgili olan verilerle sınırlandırarak— durmakta yarar var Merkez Pers topraklarında kök salan ve iyilik-kötülük çatışması ikiliğine dayanan **Zaratustra** inancı merhameti, saflığı, hayvanlara şefkati, yararlı işler yapmayı ve yardım etmeyi esas alır. Ahura Mazda yararlı, Ahriman vahşi hayvanları yaratır. Tanrı'nın varlığı ışık ve ateş ile sembolize edilir. İbadet günde beş kez ve en önemli seansı sabah yapılırken, baskı ve zorbalık yıllarının sonucu olsa gerek, sonradan geceleri veya karanlık ve kapalı alanlarda yapılır. Güneş yoksa ateş kiblelerdir.

.....

İran sinemasının önde gelen eleştirmen, yönetmen, tarihçi ve yazarlarının ortak görüşü, **Gav**'ın Farsi sinemadan kopuşun ve İrani sinemaya, lümpen sinemadan entelektüel sinemaya geçişin sembolü olduğudur. Denilebilir ki **Dostoyevsky**'nin “Hepimiz **Gogol**'un *Palto*'sundan çıktık” sözü Rus edebiyatı için ne anlama geliyorsa, **Mehrjui**'nin **Gav**'ı da İran sineması için o anlama gelir. İrani entelektüel sinemanın örneği olarak nitelendirilen filmlere baktığımızda ortak özelliklere sahip olduklarını görürüz: estetik kaygı, insani söylem, yapıcı tutum, gerçekçi stil, felsefi derinlik, entelektüel bilgi, sosyal hayat.

Mehrjui'nin İran tarihine bakışının ardında uzanan kültürel ve folklorik yoğunluğun beslendiği ana kaynak **Gulam Hüseyin Saedi**'nin yapıtıdır. Onun öykülerinde ekonomik yoksulluk ve akıl yoksunluğu tüm çıplaklığıyla, acılığıyla ve doğal haliyle yansır. **Gav**, gerçeği saklamayan, küçük dünyalara eğilerek kahraman yaratmayan, geri kalmışlığın sızısını hafifletme çabasına girmeyen ilk İran filmidir. Dış dünyaya kapalı köy hayatı İran toplumunun mikro düzeydeki metaforudur. Buluri (kumral tenli) tehdidi semboliktir, sınırlanmış bir hayat formu yaratır, iyilik inancını yıkar ve paranoyak bir hayatı kalıcı kılar.

Şahın damadının koltuğunda oturduğu Kültür-Sanat Bakanlığı filmi yasaklar. Anladıklarından değil, anlamadıkları şeylerden rahatsız olurlar: **Gav** onlar için bir Buluri olur! İki yıl kadar sonra hikayenin elli yıl önce (**Pehlevi** dönemi öncesinde) geçtiği bilgisi eklenmesi koşuluyla filme izin çıkar.

1971 Venedik FF'ne program dışı ve altyazısız olarak katılır ve festivalin olay filmi olur, filmi FIPRESCI jürisi atlamaz. **Ali Şeriatî** "Yabancılaşma sorununu tüm yönleriyle taşıyan bir film" değerlendirmesinde bulunur. **Humeyni** filmi beğenir ve akli sinemaya yatar. **Gav** 1988 soruşturmasında İran sinema tarihinin en iyi filmi seçilir.

YAŞAMÖYKÜSEL SANATÇI FİMLERİ: 100 SANATÇI FİLMİNDE MAGAZİNELLEŞME VE ESTETİK(*)

Ulaş Başar Gezgin*

Bir sanatçının yaşamöyküsüne bakıldığında, onu sanatçı yapan, sanatçılığa doğru yönelmesini ve gelişmesini sağlayan kişilik özellikleri ve kişisel öğeler nelerdir? İlk akla gelenler, yetenek, olanak, rol modeli, anlamlandırma, farklı düşünme, ısrar, eleştirelilik, sorgulayıcılık, uygun yönlendirilme, eğitim, özgüven, kendine inanç, çevresinde kendine inananların olması gibi yanıtlar oluyor. Peki bunlar, ilgili filmlerde nasıl temsil ediliyor? Bu yazıda, bu soru üzerinden çeşitli yaşamöyküsel sanatçı filmlerini gözden geçiriyoruz.**)

The Adventures of Picasso filminde (Tage Danielsson, 2013, İsveç), sanatçının yetenekli olduğunun çocuklukta keşfi ve eğitime yönlendirme gibi öğeler görüyoruz. Babası da ressamdır. Tablolarını satamayan yoksul ressamın ünlenip zenginleşmesi anlatısı işlenir. Film, **Picasso**'nun yaşamından (1881-1973) esinlenerek kurgulanmış bir parodi niteliğinde. Evinin müzeleştirilmesi ise bir başka yaygın sanatçı filmi ögesi.

The Affairs of Cellini (Gregory La Cava, 1934, ABD), İtalyan sanatçı **Benvenuto Cellini**'nin (1500-1571) Don Juan türünden maceralarını konu alan bir güldürü. Filmde sanat tümüyle geri planda. Bu yapıt, sanatçının özyaşamöyküsünden esinlenmiş; ancak, başkişi herhangi bir meslek grubundan olsaydı, anlatı pek fazla etkilenmezdi. Dolayısıyla, başkişinin sanatçı olmasına karşın, sanata teğet geçen bir yapım.

* Prof. Dr. Ulaş Başar Gezgin, ulasbasar@gmail.com Twitter: ProfUlas

The Affairs of Maupassant (diğer adlarıyla *Das Tagebuch der Geliebten* / *Il diario di una donna amata*) (Henry Koster, 1935, İtalya), Fransız öykücü **Guy de Maupassant**'la (1850-1893) ilişkisi olan sanatçı bir kadının güncesinden ve yazarla mektuplaşmalarından uyarlanmış bir yapım. Günce yazarı **Marie Bashkirtseff** (1858-1884), ilerleyen yıllarda oldukça tanınan bir ressam ve heykeltıraş olacaktır. Güncesi de dönemin çoksatırları arasına girecek, ileri gelen isimler tarafından övgüyle karşılanacaktır. 25 yaşında veremden öldüğünde, adının yıllar sonra Fransa'nın kadın yazarları ve sanatçıları arasına yazılacağını bilemeyecekti. Sanatçı, ayrıca, dönemin feminist yayınlarına takma adla çeşitli makaleler gönderiyordu. Bu film yeniden çekilse hiç fena olmazdı. Bu öneri, bir yandan, filmin erken dönemde çekilmesinden ileri geliyor, bir yandan da başkişisi öncü bir feminist kadın olan filmin, bir erkek ekseninde ve onun gölgesinde anlatılmasından kaynaklanıyor. Filmin adında bile kadın sanatçıya yer yok; kendi başına değil, **Maupassant**'la ilişkisi nedeniyle filme konu ediliyor. Ayrıca filmin adı da yanıltıcı, önceki filmdeki gibi bir Don Juan anlatısı izlenimi veriyor.

Afterimage filminde (Powidoki, Andrzej Wajda, 2016, Polonya), Sovyet döneminde Polonyalı bir ressamın baskılara karşı mücadelesi ve bu uğurda işinden olması konu ediliyor. Film, yönetmenin ölmeden önceki son yapıtı olarak tarihe geçti.

The Agony and the Ecstasy filmi (Carol Reed, 1965, ABD), Vatikan'daki Sistine Şapeli'nin tavanının **Michalengelo** (1475-1564) tarafından yapılmasının belgeselsi öyküsü. Bir romandan uyarlanmış. Filmde, sanatçının özellikleri olarak, inandığı sanatsal ilkelerden taviz vermeyiş, ısrar ve sabırı görüyoruz.

Bir **Tarkovsky** filmi olan *Andrei Rublev*'de (1969, SSCB) ikona boyacısı rahiplerin yaşamını gözlemleriz. Bunlardan biri, filme adını veren **Andrei Rublev**'dir (1360/1370-1427/1430). Dayanışma kadar kıskançlık da söz konusudur. Olaylar, 15. yüzyıl Rusyası'nda geçer. Filmde, halkçılık ve seçkincilik gibi konular tartışmaya açılır. Kişiliklerin geri planda olduğu, olay ağırlıklı bir yapım olmuş. Birçok savaş vahşeti görüntüsünün olduğu, tarihselliğin öne çıktığı bir çalışma.

Artemisia filmi (Agnès Merlet, 1997, Fransa/Almanya/İtalya), bir İtalyan Barok kadın ressamının, **Artemisia Gentileschi**'nin (1593-1656) yaşamını konu alıyor. **Artemisia**'nın babası ressamdır, oğlu olmamıştır; kızında babasının resim yeteneği görülür. Baba, sanatının yitip gitmemesi için, kızını bir sanatçı olacak biçimde yetiştirir, her türlü destekler. Dönem, ataerkinin daha güçlü olduğu bir

dönemdir; kadınların akademi eğitimi almasına izin yoktur. Ressamlar, kadın nü tabloları yaparken, o dönem, bir kadın ressamın çıkıp erkek nü tabloları yapması, çılgınlık sayılacaktır. Buna kendisini destekleyen babası bile karşıdır. Ancak **Artemisia** bir balıkçıyı öpücüğüyle 'kandırıp' nü modeli yapacaktır. Film, güzel ve kadın dostu olan, kadınları güçlendirici girişinden sonra bir gizli aşk ve dava anlatısına demir atarak işleyebileceği nice konuyu teğet geçiyor. Filmin gerisinde ucuz anlatı hilelerine başvurulmuş. Film, 'olağanüstü bir kadının henüz anlatılmamış gerçek öyküsü' diye sunuluyor; oysa tarihsel gerçekleri çarpıtıyor. Bunu gören çeşitli feminist gruplar, filmi protesto ederek, bu satış hilesinin kaldırılmasını sağlıyor. Filmin yapımcıları, gerçek olaylara dayanma iddiasını bırakıp filmin kurgu olduğunu kabul ediyor. Gerçekte, bu filmin sorunu, yalnızca gerçekleri çarpıtması değil, böyle 'olağanüstü' bir kadın ressamın yaşamını kasten seçici bir biçimde eksikli vermesinde. Film, davadan sonra **Artemisia**'nın daha başka neler başardığını ve kadınların özgürleşmesindeki katkılarını vermiyor. Feminist bir sanat tarihyazımı için bu kadar önemli olan bir isim, ticari sinemacılığın elinde gişe hasılatından öte bir hedefi olmayan sıradan bir projeye dönüşüyor.

At Eternity's Gate filmi (Julian Schnabel, 2018, Fransa/İngiltere/ABD), Hollandalı ressam **Vincent van Gogh**'un (1853-1890) son yıllarını anlatıyor. Film, **van Gogh**'un ölüm nedeninin intihar olmadığı iddiasını işliyor. Felsefi yönleri ağır basan, **van Gogh** üzerinden estetik tartışmaları yürüten bir yapım. Film, izleyiciye, çılgınlık ile deha arasında ince bir çizginin olduğu biçimindeki yaygın görüşü anımsatıyor. Bu açıdan, sanatçı anlatılarında sanatçının sıklıkla akıl hastalıklarıyla ilişkilendirildiğini ve sanat yaşamının bir bölümünü akıl hastanesinde geçirdiğini görürüz.

Basquiat filmi (Julian Schnabel, 1996, ABD), adını Afro-Amerikalı sanatçı **Jean-Michel Basquiat**'dan (1960-1988) alıyor. **Basquiat**, graffitilerden esinlenen bir kolaj ressamı idi. Haiti ve Puerto Rico kökenli sanatçı, hızlı yaşayıp genç ölenlerden. Aşırı dozda uyuşturucudan ölüyor. Bu da bir diğer yaygın sanatçı yaşamı temsili: Uyuşturucu kullanımının sanatçılar arasında yaygın olduğu düşünülebilir. Filmin anlatısı, yakınların tanıklıklarına dayandırılmış. Bu, bir yükseliş ve -erken ölümü düşünülürse- düşüş anlatısı. Filmin başında parklarda kartonlar üstünde yatan bu genç adam, sanat dünyasında hızla yükselecek ve son nefesini yaşlanmadan vermeyi de başaracaktır. Bu tür filmler, ilk bakışta sanatçı

dostu gibi görünür; ancak içeriği biraz daha kazınca, anlatının “ya işte böyle marjinal olanlar erken ölüyor; fazla aykırı da olmamak gerekiyor” gibi bir yoruma da açık olduğu ortaya çıkar. Bu nedenle, bu tür yapımlar gösterime girmeden önce, üzerinde defalarca ve defalarca düşünce yürütmeyi gerektirir.

Big Eyes filmi (Tim Burton, 2014, ABD), büyük gözlü insan resimleriyle tanınan ABD’li ressam **Margaret Keane**’in (d. 1927) yaşamını gözler önüne seriyor. Ressam çiftin birlikte hayata tutunma çabası, kadının yaptığı resimleri erkeğin yaptığını sanan sanatseverlerin yoğun ilgisiyle yeni bir aşamaya geçer. “Asıl ressamın kadın olduğu anlaşılırsa satışlar düşebilir” düşüncesiyle, gerçeği kimselere söyleyemezler. Kadın evden çalışır ve maddi durumu düzelttikleri için, bir süre sesini çıkarmaz. Fakat kızına bile yalan söylemek zorunda kalmasından bir süre sonra rahatsız olacaktır. Bu süreçte erkeğin bir sanatçı olmadığı, dolandırıcı olduğu da ortaya çıkacaktır. Oysa resimler ona ün getirmeyi sürdürmektedir. Bu, kadın için durumu iyice çekilmez kılacaktır. Kurtuluş anne-kız dayanışmasından gelecektir. Boşanma davası, iftira, hakaret derken, düğüm, mahkemede resim yapımlarıyla çözülecektir. Mahkeme önünde aynı büyük gözlü resimleri çizebilen, kimliğini kanıtlayıp davayı kazanacaktır. Hem kadın hakları hem de sanatçı hakları adına başarılı bir yapım.

Camille Claudel (Bruno Nuytten, 1988, Fransa), adını aynı adlı Fransız kadın heykeltıraş **Camille Claudel**’den (1864-1943) alıyor. Film, bir kitaptan uyarılma. Kitap, sanatçının kardeşinin torunu tarafından yazılmış. Filmde **Camille**’in aşığı, ‘Düşünen Adam’ heykeliyle ünlü heykeltıraş **Auguste Rodin**’i (1840-1917) **Gérard Depardieu** oynuyor. Birbirlerini çok severler, fakat **Rodin** daha sonra başka bir kadına yönelir. Bu film, **Camille**’in ataerkil bir toplumda ve sanat dünyasında öncü kadın sanatçılardan biri olması dolayısıyla, kadın güçlendiren filmlerden biri sayılıyor. Öte yandan, sanatın doruğundayken akli dengesini yitirmesiyle **van Gogh** örneğinde gördüğümüz çılgın-dahi ince çizgisi temsilini akla getiriyor. Buna göre, sanatçılar, normal insanlar değildirler; onların akıl hastanelerine ‘düşmeleri’ (ki bu ifade bile, toplumsal damgalamanın bir ürünüdür) şaşırtmaz. Bu filmden 25 yıl sonra, benzer izlekleri işleyen **Camille Claudel 1915** (Bruno Dumont, 2013, Fransa) adlı bir film daha çekildi. **Camille**’i **Juliette Binoche** oynadı. Bu iki film; **Victor Hugo**’lu, **Reiner Maria Rilke**’li, **Paul Cézanne**’lı, **Claude Monet**’li **Rodin** filmi (Jacques Doillon, 2017, Fransa/Belçika) ile, bir üçleme oluşturuyor. Üçünü birlikte izlemek, aynı olaylara farklı açılardan bakma olanağı sunuyor.

Caravaggio'nun (1571-1610) yaşamını konu alan en az 3 film var. Bunlar, **Caravaggio, il pittore maledetto** (Goffredo Alessandrini, 1941, İtalya), **Caravaggio** (Derek Jarman, 1986, İngiltere) ve **Caravaggio** (Angelo Longoni, 2007, İtalya). İlk filmde **Caravaggio**, ters kişilikli, sürekli sorun çıkararak, kötü huylu bir dahi olarak resmediliyor. Sanatı el üstünde tutulsa da kendisi tutulmaz; toplumsal kurumlarla sürekli olarak başı belaya girer. Hatta bir cinayet işler (ya da işlediği iddia edilir), ölüm cezasına çarptırılır, fakat sanatı nedeniyle affedilir. Son nefesini memleketinden uzakta, sersefil ve yapayalnız verecektir, ülkesinde kendisine af çıktığı haberini alamadan...

İkinci filmde ressam ömrünün son zamanlarındadır ve "buraya nasıl geldik?" sorusu üzerinden geçmişini düşünür. Bu kez, sanatçı, ergenliğinde, sanatına destek bahanesiyle onu taciz eden bir rahibin kurbanı olarak resmedilir. Her yönüyle aykırı bir sanatçı olup çıkacaktır: Kendisine sipariş edilen dinsel yapıtlar için model olarak sokak insanlarını, dilencileri, seks işçilerini vb. kullanır. Sürekli olarak kanlı bıçaklı kavgalara karışır. Bolca içer, bolca kumar oynar ve biseksüel olarak tariflenir. Film, sanatçının biseksüelliği üstünden bir aşk üçgeni kurar, içine cinayet de karıştırır. Zaman eşleşmezliği niteliğinde çokça teknik hata barındırır da (örneğin, elektrikle aydınlatılan barlar, daktilolar vb.) **Caravaggio** biseksüel omurgası dolayısıyla, LGBTİ dostu bir film olarak izlenebilir. Ayrıca, film, yine, sanatçılarla ilgili yaygın temsillerden birine karşılık geliyor: Buna göre, sanatçıların yalnızca zihinsel dünyaları değil, cinsel dünyaları da başkalarına göre çok daha karmaşıktır, toplumsal normlardan uzaktır. Üçüncü **Caravaggio** filmi, 90'ar dakikalık iki bölümde gösterilmek üzere bir televizyon filmi olarak hazırlanmış. Filmin öne çıkan özelliklerinden biri, film ekibinde, **Passolini** filmleri ve İtalyan vahşi batı filmleri için yaptığı film müzikleriyle tanınan **Luis Enríquez Bacalov**'un bulunması.

Carrington (Christopher Hampton, 1995, İngiltere), İngiliz kadın ressam **Dora Carrington**'ın (1893-1932) yaşamını anlatıyor. İçinde **Virginia Woolf**'un kardeşini de içermek üzere, birçok önde gelen İngiliz yazara yer veren filmde, temel olay örgüsü, kadın ressam ile erkek yazar üzerinden oluşturuluyor. Buradan yollar, umutsuzlukla yapılan başka bir evlilik ve aşk üçgenine, dörtgenine ve sonunda çokgenine ve intihara çıkıyor. Sanatçıların yaşamları, Televole tarzında magazinleştirilmiş. Kişiliklerin sanatçı olmasının hiçbir önemi kalmamış. Kişiler herhangi bir meslek grubundan olabilirdi. Ayrıca, filmde nadir olarak sanat

tartışmaları görüyoruz. Kişisel derinlik de yok. Temel soru “Kim kiminle birlikte” biçiminde. Bir öncü kadın ressamı konu aldığı için, kadını güçlendirici bir film olması gereken **Carrington**, magazin dünyasının tüm marazlarını bünyesinde toplayarak, bir kadın dostu filmle magazin filmi arasındaki farkı anlamak için kullanışlı bir modelden öte herhangi bir işlev görmüyor.

Cézanne and I (Cézanne et moi, Danièle Thompson, 2016, Fransa), Fransız romancı **Émile Zola** (1840-1902) ile Fransız ressam **Paul Cézanne**'in (1839-1906) dostluğunu konu alıyor. Filmde, **Guy de Maupassant**, **Camille Pissarro**, **Auguste Renoir**, **Édouard Manet** gibi isimler de yer alıyor.

Charlotte (Frans Weisz, 1981, Hollanda), Auschwitz'te katledilen Almanya Yahudisi bir kadın ressam olan **Charlotte Salomon**'un (1917-1943) hüznü dolu öyküsü. **Charlotte**, 2. Paylaşım Savaşı başlayınca Berlin'den kaçır, anneannesinin yanına, Fransa'ya sığınır. Bütün aile ruhsal çöküntü içindedir, intihar edenler olur. Peki **Charlotte** da öyle mi yapacaktır? Yaşamakta ısrar eder, sanatla hayata tutunur, sayısız eser verir, ta ki... Bir sanat filmi; fakat kişilik, dönem, olaylar ve konu dolayısıyla, sanat, soykırımın gölgesinde kalmış, ana izlek olmaktan çıkmış.

Chi-hwa-seon (Painted Fire / Strokes of Fire / Drunk on Women and Poetry, Im Kwon-taek, 2002, Güney Kore), Korelerin henüz ikiye bölünmeyip tek ülke olduğu zamanlarda, Kore'nin Japonya işgali altına girmek üzere olduğu dönemde yaşamış olan Koreli ressam **Jang Seung-eop**'ın (1843-1897) (sanatçı adıyla 'Owon') öyküsü. **Jang**, resme başkalarının yapıtlarını kopyalayarak başlar; bir süre geçimini böyle sağlar. Zamanla kendi tarzını geliştirmekle kalmaz, Kore resminde çığır açır. **Jang**, **Caravaggio**'ya benzer bir biçimde, 'boş gezenin boş kalfası' gibi, bir 'serseri' olarak resmedilir. Sarhoş, kötü huylu, suça eğilimlidir. Sokak çocukluğundan saray ressamlığına uzanan, oradan da düşüşe geçen bir yaşam...

(Thomas Kinkade's) Christmas Cottage (Michael Campus, 2008, ABD), yapıtlarını toplu üretimle ticarileştirip büyük paralar kazanan Amerikalı ressam (belki de 'ressam-girişimci' demek daha doğru olur) **Thomas Kinkade**'in (1958-2012) yaşamını konu alıyor. **Kinkade**'in iddia ettiğine göre, ABD'de her 20 evden birinde kendi resimlerinin kopyaları var. Film ise, büyük bir başarısızlığa imza atarak, gişeden yalnızca 40 bin Dolar kaldırarak belki de bir rekor kırmış oldu.

Dagny (Haakon Sandøy, 1977, Norveç), Norveçli bir kadın yazarın, **Dagny Juel-Przybyszewska**'nın (1867-1901) yaşamını ve 'Çılgılık' adlı tablosuyla oldukça tanınan Norveçli ressam **Edvard Munch** (1863-1944), İsveçli yazar ve ressam

August Strindberg ve daha sonra evlenip soyadını alacağı Polonyalı bir yazarla olan ilişkilerini konu alıyor. Açık evliliği ve ünlü yazarlarla aşkları dolayısıyla dönemin magazin dünyasının sürekli olarak gündeminde olan **Dagny**, bir gezi sırasında, kıskanç aşığı tarafından Tiflis'te öldürülür ve oraya gömülür. Film bize onun sanatını anlatacakken, bizi bu ilişkilerin sanatına ve kişiliğine etkileri üstüne düşündürcekken, magazinelliğe yönelerek değer kaybeder. Öncü bir kadın ressam olan **Dagny** daha iyi bir filmi hak ediyordu.

The Danish Girl (Tom Hooper, 2015, İngiltere/ABD), Danimarkalı ressam çifti (**Lili Elbe** (1882-1931) ile **Gerda Wegener** (1886-1940)) konu alan bir LGBTİ filmi. Başkışı, tarihte ilk cinsiyet değiştirme ameliyatını geçirenlerden biri. Film, ikilinin öyküsüne fazla bağlı kalmadığı için eleştiriliyor; yine de haklar ve özgürlükler bağlamında birçok övgü alıyor. Karı-koca ressamların yaşamı, erkeğin kendinde kadınsılığı fark etmesiyle alt üst olacaktır. Erkeğe, kendi cinsiyetini bulma çabasında en çok da eşi ve çocukluk arkadaşı yardımcı olacaktır. Filmin sanat boyutu da var; çünkü ailedeki değişim tuvale de yansıyor.

Dante's Inferno: The Private Life of Dante Gabriel Rossetti, Poet and Painter (Ken Russell, 1967, İngiltere), İtalyan asıllı İngiltereli şair ve ressam **Dante Gabriel Rossetti**'nin (1828-1882) ('Kutsal Güldürü' şairi **Dante Alighieri** (1265-1321) değil) onun modelliğini yapan şair ve yazar **Elizabeth Siddal** (1829-1862) ile olan ilişkisini konu alıyor. Filmin adındaki 'Inferno', göndermeye ve çift-anlamlılığa da yorulabilir; **Dante Alighieri** adından yararlanarak izleyiciyi yanıltmaya ve filmi böyle pazarlamaya da... Film, 'sanatçı entrikaları' diyebileceğimiz tarzda. İçinde, intihar girişimleri, cinayet, hortlama korkusu, uyuşturucu kullanımı, uyuşturucuya alıştırma, aldatma, aldatılma, aşk çokgenleri olan magazin el bir anlatı...

Don't Worry, He Won't Get Far on Foot (Gus Van Sant, 2018, ABD), bir felçlinin çizerleşme öyküsü. **John Michael Callahan**'ın (1951-2010) kendi anılarından filmleştirilmiş.

Edvard Munch (Peter Watkins, 1974, İsveç/Norveç), adı üstünde, Norveçli ressam **Edvard Munch**'un yaşamını konu alıyor; onun 30 yılına odaklanıyor. Filmde, sanatçının sanatına etki eden hastalıklar, yakın ölümleri ve evli bir kadınla ilişkisi gibi konular öne çıkıyor. Aslında mini-dizi olarak düşünülmüş olan film, daha sonra birleştirilip filme çevriliyor. Meslekten olmayan oyuncularla, üst sesle, kimi zaman kişilerin doğrudan kameraya konuşması gibi tercihlerle, filmde,

belgesel drama biçimselliği öne çıkıyor. İsveçli yönetmen **Ingmar Bergman** bu filmi deha ürünü olarak gördüğünü belirtiyor.

Egon Schiele – Exzess und Bestrafung (Egon Schiele – Excess and Punishment / Egon Schiele, enfer et passion, Herbert Vesely, 1981, Batı Almanya/Fransa/Avusturya), Avusturyalı sanatçı **Egon Schiele**'nin (1890-1918) yaşamını masaya yatırıyor. 'Sapkınlık', saplantı, alkol, seks vb. dolu bir yapım. Sanatçı, Avrupa'da 20 milyon kişinin (dünyada toplam 50-100 milyon kişinin) ölümüne neden olan İspanyol gribinin kurbanlarından biri olarak 28 yaşında hayatını kaybediyor. Film, ressamın son yıllarını konu alıyor. Sanatından çok seks yaşamına odaklanılarak magazinelleşmiş.

Egon Schiele: Death and the Maiden (Egon Schiele: Tod und Mädchen, Dieter Berner, 2016, Avusturya/Lüksemburg), **Egon Schiele**'yi konu alan bir diğer yapım. Yine bir 'sanatçı ve kadınları' anlatısı.

Factory Girl (George Hickenlooper, 2006, ABD), **Andy Warhol**'a yakınlığıyla bilinen kadın oyuncu ve model **Edie Sedgwick**'in (1943-1971) yaşamına ilişkin bir anlatı. Çocukluğunda tacize uğramış ve çeşitli rahatsızlıklara sahip olan sanatçı, **Warhol**'la tanışır ve onun genç yıldızlarından biri olur. Hızlı yükseliş, uyuşturucuyla birlikte hızlı bir düşüş ve genç bir ölüm getirecektir. Filmin vurgusu, sanat yerine uyuşturucunun zararlarında... Filmdeki **Bob Dylan**'dan esinlenme bir kişilik, yapımcılarla **Dylan** arasında gerginlik yarattı. Film, **Edie**'nin düşüşünden ve ölümünden, içinden çıktığı karşı-kültürü sorumlu tutar bir nitelikte olduğu için, o kuşağın tepkisini de çekmiş durumda.

Final Portrait (Stanley Tucci, 2017, İngiltere/ABD), İsviçreli sanatçı **Alberto Giacometti** (1901-1966) üstüne bir film. Ressam-model ve ressam-eleştirmen ilişkilerine odaklanan, "bir sanat yapıtı ne zaman bitmiş sayılabilir?" diye sor(dur)an üst düzey bir yapım. Magazinelleşmeyen, sanata ağırlık veren bir sanatçı filmi...

La Fornarina (Fırıncının Kızı, Enrico Guazzoni, 1944, İtalya), Yüksek Rönesans dönemi sanatçısı **Rafael**'in (1483-1520) önce modeli, sonra sevgilisi olmuş **Margherita**'nın öyküsü. **Rafael**'i kıskananlar kızı kaçırtırlar. Uzun süre sonra kızı bulduğunda **Rafael** kahrolur ve kahrından ölür. **Rafael**'in bu nedenle ölüp ölmediği bilinmiyor. Kurgusal bir son olması olası.

Zamanında çokça izlenmiş ve tartışılmış olan **Frida** (Julie Taymor, 2002, ABD) filmi, Meksikalı kadın ressam **Frida Kahlo**'nun (1907-1954) yaşamını resmediyor.

Frida'yı genç **Salma Hayek** oynuyor. Filmde çeşitli olaylar, bir tabloyla başlayıp sonra hareketli görüntüye geçerek anlatılıyor. **Frida**'nın ressamlığı bir trafik kazası dolayısıyla ortaya çıkacaktır. **Frida**'nın bir diğer ressam olan **Diego Rivera** (1886-1957) ile ilişkisine tanıklık ederiz. Bu, bir açık evlilik olacaktır ve **Frida** biseksüeldir. Fırtınalı bir ilişki olacaktır bu. Boşanmayla ve yeniden evlenmeyle ilerleyecektir. Filmde ikisinin de, yalnızca yaşam biçim olarak değil, ideolojik olarak da muhalif olduklarını görürüz. Filmin en tartışılan konusu ise Troçkili sahneler olacaktır.

Frida Still Life (Frida, naturaleza viva, Paul Leduc, 1983, Meksika), **Frida**'ya ilişkin bir diğer film. Önceki film bu filmle benzerlikler taşıyor; bunda da benzer dönüm noktaları konu edilmiş. Fakat bu, elbette bu filmin aynı yaşamöyküsüne dayanmasından ileri geliyor.

Georgia O'Keeffe (Bob Balaban, 2009, ABD), Amerikalı kadın sanatçı **Georgia O'Keeffe** (1887-1986) ve fotoğrafçı eşi **Alfred Stieglitz**'in (1864-1946) inişli çıkışlı ilişkilerini işliyor.

Girl with a Pearl Earring (Peter Webber, 2003, İngiltere/ABD), filme adını veren ünlü tablonun öyküsü. Hollandalı ressam **Johannes Vermeer**'in (1632-1675) resimdeki hizmetçi kız Griet'le olan aşk-ev sahipliği-sanat karışımı ilişkisi anlatılıyor. Griet, görme yetisini kaybettiği için ailesinin geçimini sağlayamayan bir ressamın kızıdır. Maddi sıkıntı nedeniyle hizmetçi olur. Sanata ilişkin bilgi ve görüşleriyle, er ya da geç ressamın ilgisini çekecektir.

Hollandalı ressam **Hendrick Goltzius**'un (1558-1617) yaşamını konu alan ***Goltzius and the Pelican Company*** (Peter Greenaway, 2012, Hollanda/Fransa/İngiltere/Hırvatistan), cinsellik ve dine ilişkin tabuları konu alıyor.

Francisco Goya'nın (1746-1828) Bordeaux günleriyle başlayan ***Goya en Burdeos*** (Goya in Bordeaux, Carlos Saura, 1999, İspanya), daha sonra başkışının yaşamöyküsünü kızına anlatmasıyla ilerleyip ölümüyle son buluyor. Tutkulu aşk konusu işlenmiş.

Goya or the Hard Way to Enlightenment (Goya - oder der arge Weg der Erkenntnis, Konrad Wolf, 1971, Doğu Almanya), aynı **Goya**'yı farklı bir açıdan işliyor. Bu filmin **Goya**'sı, toplumun dayattığı değer yargılarıyla ve Kilise'yle çatışma halinde. Artık mücadele edemez duruma geldiğinde, sürgünü seçiyor. **Saura** filmi **Goya**'dan bir tutkulu aşık çıkarırken, Doğu Alman yapımı onu bir kahraman olarak temsil ediyor. Bir diğer **Goya** filmi olan, ***A Story of Solitude***

(Goya, *Historia de una Soledad*, Nino Quevedo, 1971, İspanya) filminde **Goya**, hayatını bir türlü rayına oturtamamış istikrarsız bir kişilik olarak resmediliyor. **Goya's Ghosts** ise (Miloš Forman, 2006, İspanya/ABD), **Goya**'nın başkışilerden olmadığı, onun yaşamından çok başkalarının yaşamlarına odaklanan, daha çok **Goya**'nın isminden yararlanmaya çalışan bir yapım görüntüsünde. Bütün bu **Goya** filmlerinde, İspanyol Engizisyonu'nun neredeyse 19. yüzyılın yarısına kadar etkili ve etkin olması dikkat çekici.

Yapıtlarının çoğunu İspanya'da vermiş olan Yunanlı (Giritli) ressam **El Greco**'ya (1541-1614) ilişkin iki film var. İlk film **El Greco** (Luciano Salce, 1966, İtalya), bir aşk öyküsü çevresinde, ressamın Kilise'yle mücadelesini konu alıyor. İkinci film **El Greco** (Yannis Smaragdis, 2007, Yunanistan/İspanya), daha kurgusal bir çalışma. Bir romandan uyarlanmış. Filmde, **El Greco**'nun Engizisyon tarafından sorgulandığını görüyoruz; fakat bu, gerçekte yaşanmış değil. Kimi yorumcular, bu filmin, **El Greco**'nun Giritliliğine ve Yunanlılığına fazla yer vererek, onun hayatındaki daha önemli olayları es geçtiğini ileri sürüyor.

A Harlot's Progress (Clive Bradley, 2006, İngiltere), İngiliz ressam **William Hogarth**'ın (1697-1764) aynı adlı tablo serisinden esinlenme bir film. Ressamın bir seks işçisiyle olan ilişkisi konu edilmiş. Bu ilişki, sanatı için esin kaynağı olacaktır.

The Impressionists (Tim Dunn, 2006, İngiltere), 3 bölümlük bir televizyon dizisi olarak hazırlanmış. Belgesel drama niteliğindeki filmde, 80 yaşındaki **Claude Monet**, evinde bir gazeteciyle bir söyleşi gerçekleştirir. Söyleşide, izlenimcilik akımının ortaya çıkışı ve gelişimi anlatılır ve akımın önde gelen ressamları **Monet**'nin bakış açısından tanıtılır; aykırı özelliklerine dikkat çekilir. Filmde yer alan ressamlar şöyle: **Claude Monet** (1840-1926), **Frédéric Bazille** (1841-1870), **Pierre-Auguste Renoir** (1841-1919), **Édouard Manet** (1832-1883), **Edgar Degas** (1834-1917) ve **Paul Cézanne** (1839-1906).

Jörg Ratgeb – Painter (Jörg Ratgeb – Maler, Bernhard Stephan, 1978, Doğu Almanya), Alman ressam **Jerg Ratgeb**'i (1480-1526) konu alıyor. **Jerg**, bir İsa tablosu çizecektir. Bunun için model arayışındadır. Bu arayışında başına gelmedik kalmayacaktır. Soyulacak, hapsedilecek, defalarca ölümden dönecektir. Filmde ressam, bir adalet savaşçısı olarak temsil ediliyor.

Kitty'de (Mitchell Leisen, 1945, ABD), İngiliz ressam **Thomas Gainsborough** (1727-1788) üzerinden, bir 'sokak kızı'nın, bir yankesicinin yükselip yıldızlaşması konu ediliyor. Ressamı soymaya çalışan genç kız, onun "modelim olursan daha

çoğunu veririm” önerisini kabul edecektir. Sınıf atlama odaklı bir tür peri masalı... Ressamın yeni tablosunun modeli merak uyandıracaktır. Acaba kimdir? Sokak kızı hızla eğitilecek ve dillere destan bir hanımefendi olacaktır. Filmde, ressam ve modellik, asıl hikaye için bir payanda olarak kullanılmış. Sonrası üst sınıflar arasındaki aşk ilişkileri konusunda. Dolayısıyla, Kitty’yi tümüyle bir sanatçı filmi saymak zor.

Klimt (Raúl Ruiz, 2006, Avusturya/Fransa/Almanya/İngiltere), Avusturyalı ressam **Gustav Klimt**’in (1862–1918) yaşamını ele alan bir sanat filmi. **Klimt**’i **John Malkovich** oynuyor. Filmde **Klimt** ölüm döşegindedir; ünlü klişede olduğu gibi, “hayatı bir film şeridi gibi önünden geçer”. En çok da sevgilisiyle ilişkisi konu edilir.

La Vita di Leonardo Da Vinci (The Life of Leonardo da Vinci, Renato Castellani, 1971, İtalya), adından anlaşılacağı üzere, İtalyan ressam **Leonardo da Vinci**’nin (1452–1519) yaşamını konu alan 5 bölümlük bir mini dizi. Film, dahinin doğumundan Fransa’da **Kral I. Francis**’in verdiği konakta geçen son yıllarına kadar uzanıyor. Dahi, kralın kollarında ölürken başlayan film, **Da Vinci**’nin yaşam öyküsünden sonra kaldığı yerden devam ediyor.

Lautrec (Roger Planchon, 1998, Fransa), **Henri de Toulouse-Lautrec**’in (1864-1901) yaşamını anlatıyor. Sıkıntılı bir çocukluğu geçirir. Akraba evliliği sonucudur, bunun için genetik bozuklukları vardır. Gövdesi büyürken bacakları büyümmez. Toplumca bir ‘ucube’ olarak görülür. Bu nedenle kendini sanata verir, hızla yükselir. Bu yükselişte, üst sınıf üyelerinin tablolarına yer yoktur; hep halktan insanları çizer. Sokak insanlarıyla ahbablık eder. Cenazesini yine bu insanlar kaldıracaktır.

Ligabue (Salvatore Nocita, 1978, İtalya), İtalyan ressam **Antonio Ligabue**’nin (1899-1965) yaşamını konu alıyor. Üç bölümlük bir dizi olarak hazırlanmış. Bir sanatçı deliliği, yalnızlık, yalıtılmışlık, kimsesizlik ve ötekileştirilme anlatısı.

Little Ashes (Paul Morrison, 2008, İngiltere/İspanya), 1920’ler, 30’lar İspanyası’nda geçiyor. Üç sanatçının, **Luis Buñuel** (1900-1983), **Salvador Dalí** (1904-1989) ve **Federico García Lorca**’nın (1898-1936) tanışmasını ve dostluğunu anlatıyor. **Dalí** ve **Lorca** ilişkisi sonunda romantik bir hal alacaktır. Film, adını **Dalí**’nin bir tablosundan alıyor.

Love Is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon (John Maybury, 1998, İngiltere), İngiliz ressam **Francis Bacon**’ı (1909-1992) konu alıyor. **Bacon**’ın aynı zamanda sevgilisi olan modeli, aşırı dozda uyuşturucudan ve alkolden ölü bulunur.

Böylece film, 7 yıllık eşcinsel sado-mazo ilişkilerini anlatmak için geriye sarar. İlişki, genç adamın hırsız olarak ressamın evine girip ev sahibine yakalanmasıyla başlayacaktır. Filmde ressam, acımasız bir kişilik olarak resmedilir. **Factory Girl** filmine benzer bir biçimde, ölümden sorumlu sayılır. Eşcinsel sevgiliyi, her nedense, **James Bond** filmleriyle tanınan **Daniel Craig** oynuyor. James Bond rolüyle iyice özdeşleşmiş bir oyuncunun seçilmesi, garip bir etki bırakıyor; izleyicide casusluk anlatısı beklentisi yaratıyor. (Film, **Craig**'in oynadığı Bond filmlerinden önce çekilmiş olmasına karşın, ortalama bir izleyici hangisinin önce çekildiğini dikkate almayacağından, mantıksız da olsa böyle bir beklenti oluşabiliyor.)

Loving Vincent (Dorota Kobiela ve Hugh Welchman, 2017, Polonya/İngiltere/ABD), sanatın geri planda olduğu bir polisiye-gizem anlatısı niteliğinde. Bir canlandırma filmi. Yukarıda **At Eternity's Gate** filmi örneğinde, Hollandalı ressam **Vincent van Gogh**'un ölüm nedeninin tartışmalı olduğunu belirtmiştik. 'İntihar' diye kaydı düşülse de başka olasılıklar da ileri sürülüyor. **Loving Vincent** ise, aynı konuyu ele alıp "intihar mı değil mi?" ve "intiharsa altında hangi nedenler vardı?" gibi soruları soruyor. **At Eternity's Gate** filminde sanat daha ön plandaydı. **Loving Vincent** filmi ise, sanatı büyük oranda teğet geçmiş.

Lust for Life (Vincente Minnelli ve George Cukor, 1956, ABD) filmi de **Van Gogh**'un yaşamını konu alıyor. Filmde **Kirk Douglas**, **Van Gogh**'u ve **Anthony Quinn**, **Paul Gauguin**'i oynuyor. Olabildiğince yaşamına bağlı kalınmaya çalışılmış. İleri-geri gitmeyen düz bir anlatım yeğlenmiş.

The Magnificent Adventurer (Il magnifico avventuriero, Riccardo Freda, 1963, İtalya/Fransa/İspanya), daha önce andığımız **The Affairs of Cellini** filmindeki gibi İtalyan sanatçı **Benvenuto Cellini**'nin yaşamını konu alıyor. **Cellini** bir tür Don Juan olarak tanınıyor. Filmde **Cellini**'nin kadınlarla ilişkisi, entrikacılığı vb. öne çıkarılmış.

Maudie (Aisling Walsh, 2016, İrlanda/Kanada), Kanadalı halk sanatçısı **Maud Lewis**'in (1903-1970) yaşamını anlatıyor. **Gattaca**, **Boyhood** ve **Predestination** gibi filmlerdeki oyunculuğuyla tanınan **Ethan Hawke**, filmin ikinci başrolünde. **Maud**, eklem yangısı olan, çocuk kaybının travmasını atlatmaya çalışan, ailesinden sevgi görmeyen bir kadındır. Bir balık satıcısıyla evlenip küçük bir eve çıkarlar ve bu evde en değerli ürünlerini vermeye başlar; bu evdeki çalışmalarıyla Kanada'nın en çok tanınan halk sanatçılarından birine dönüşecektir.

The Mill and the Cross (Młyn i krzyż, Lech Majewski, 2011, Polonya/İsveç), Hollandalı/Flaman ressam **Pieter Bruegel the Elder**'ın (1530-1569) bir tablosundan ('The Procession to Calvary' - 1564) esinleniyor. Tablodaki kişilikler canlandırılıp kısa öykülerle yaşamları anlatılıyor. Anlatıdan çok, görüntülerin öne çıktığı bir yapım. Mezhep savaşları izleği öne çıkıyor.

Modigliani (Mick Davis, 2004, ABD/Fransa/Almanya/İtalya/Romanya/İngiltere) filmi, İtalyan Yahudisi sanatçı **Amedeo Modigliani**'nin (1884-1920) yaşamını konu alıyor. Başrolde *The Disappearance of Garcia Lorca* ve *Ocean's* soygun filmleriyle tanınan **Andy García** var. *Amadeus* filmine benzer bir biçimde, **Pablo Picasso-Modigliani** çekişmesi konu edilmiş. Bir yarışmaya girerler. **Modigliani**'nin bir aile sorununu çözmek için o paraya gereksinimi vardır; ancak sorunları çözmek için ödül kazanmak da yeterli olmayacaktır. Film, çeşitli maddi hatalar içermesi nedeniyle çokça eleştiriliyor.

Montparnasse 19 (Les Amants de Montparnasse, Jacques Becker ve Max Ophüls, 1958, Fransa/İtalya/Doğu Almanya), **Modigliani**'nin yaşamını konu alan bir diğer film. Filmin müzikleri, tanınan besteci **Paul Misraki**'ye ait. Yaşarken tabloları satılmaz; iki kadını çok sever ve onları tablolarında ölümsüzleştirir. Öldükten sonra ise, yapıtları kapış kapış gidecektir.

Mother (マザー, Kazuo Umezu, 2014, Japonya), özyaşam öyküsel bir Japon filmi. Çizerin bir çizim biçiminin izini sürdüğü yolculuğun öyküsü.

Moulin Rouge (John Huston, 1952, İngiltere), **Henri de Toulouse-Lautrec**'in yaşamını konu alan bir diğer film. Üç başrolde birinde **Zsa Zsa Gabor** var. Anlatım olarak *Lautrec* adlı önceki filmle büyük oranda çakışıyor. Engelli olması, aşka uzun yıllar engel olacaktır. İkili ilişkileri hep çalkantılı, alkollü ve intihar girişimli olacaktır.

Mr. Turner (Mike Leigh, 2014, İngiltere/Fransa/Almanya), İngiliz ressam **J. M. W. Turner**'ın (1775-1851) yaşamının son 25 yılını anlatıyor. Toplumsal değer yargılarına meydan okuyan, aykırı bir ressam imgesi çiziliyor. Ressamın resimlerinin esinini günlük yaşamdan nasıl çıkardığı gösteriliyor. Babasının ölümü onu bunalıma sürükleyecek, yakın çevresine daha da yaklaştıracaktır.

My Left Foot: The Story of Christy Brown (Jim Sheridan, 1989, İrlanda/İngiltere) filminde, tüm uzuvları içinde bir tek sol bacağı kullanabilen bir sanatçıyla, **Christy Brown** (1932-1981) ile karşılaşırız.

Nainsukh (Amit Dutta, 2010, Hindistan/İsviçre) filminde, Hintli minyatür sanatçısı **Nainsukh**'un (1710-1778) yaşamı konu ediliyor. Sanatçı bir aileden gelen **Nainsukh**, en tanınan Hint geleneksel sanatçılarından biri. Sonunda saray sanatçılığına yükseltilip prensin yaşamını resimleyecektir.

The Naked Maja (Henry Koster, 1958, ABD/İtalya/Fransa), bir diğer **Goya** filmi. **Francisco Goya**'nın Alba Düşesi'yle aşkı konu edilmiş. Sanat, aşkın geri planı olmuş. Öyle ki, filmin ilk başrol oyuncusu, **Goya**'yı oynayan sanatçı değil, düşesi oynayan **Ava Gardner**. Düşes, **Goya**'nın önce koruyucusu (hamisi), sonra modeli, sonra da sevgilisi olacaktır.

Nightwatching (Peter Greenaway, 2007, Kanada /Fransa /Almanya /Polonya /Hollanda /İngiltere), Hollandalı ressam **Rembrandt**'ın (1606-1669) 'The Night Watch' adlı tablosunu üretme öyküsünü anlatıyor. Tablo, imalı bulunarak, simgesel göndermelerle sanatçının başına iş açacaktır.

Padmini (Susmesh Chandroth, 2018, Hindistan), Keralalı kadın ressam **T.K. Padmini**'nin (1940-1969) yaşamını anlatıyor. Ressam, ne yazık ki, genç yaşında doğum sırasında ölüyor; bebeği de sağ çıkıyor. **Padmini** küçükken yetim kalacak ve amcası tarafından büyütülecektir. Geleneksel bir toplumda yaşamalarına ve kızların eğitime önem verilmemesine karşın, amcası, ondaki resim yeteneğini fark edecek ve eğitim almasını sağlayacaktır. Daha sonra sanat okulundan sınıf arkadaşıyla evlenecek ve eşinden sanatı için destek görecektir. Toplumunun ilerisinde bir öncü kadın olarak, çalışmalarında kadın konularını işleyecektir.

Paradise Found (Mario Andreacchio, 2003, Fransa/Almanya) filmi, **Paul Gauguin**'i (1848-1903) konu alan bir diğer yapımdır. 1880-1897 arasındaki Polinezya dönemi işlenmiştir.

The Passion of Marie (Marie Krøyer/Balladen om Marie Krøyer, Bille August, 2012, Danimarka/İsveç), Danimarkalı bir ressam çiftin, **Marie Krøyer** (1867-1940) ile **Peder Severin Krøyer**'ın (1851-1909) öyküsü. **Peder**'in ruhsal sorunları nedeniyle ikilinin arası açılır; **Marie**, başka birine yönelir; böylelikle film, bir aşk üçgeni anlatısına dönüşür.

The Picasso Summer (Serge Bourguignon ve Robert Sallin, 1969, ABD), *Fahrenheit 451* ile tanıdığımız **Ray Bradbury**'nin bir kısa öyküsüne dayanıyor. Amerikalı bir sanatsever çift, uçağa atlar ve Fransa'ya varır. Amaçları, **Pablo Picasso**'yu görmektir. Binbir yol deneseler de başarılı olamazlar. Film, sanattan çok, "acaba Picasso'yla görüşebilecekler mi?" sorusu çevresinde gelişiyor.

Pollock (Ed Harris, 2000, ABD), Amerikalı ressam **Jackson Pollock**'un (1912-1956) yaşamını konu alıyor. Filmde **Pollock**'un nevroitik olduğu açıkça belirtilir. Yaşadığı sorunları alkolle çözmeye çalışmaktadır. Kendisi gibi ressam olan **Lee Krasner** (1908-1984), onun umudu ve temel dayanağı olacaktır. Evlenirler. **Pollock**, sanatta yükselmeye çalışırken, bir yandan da onu geriye sürüyen alkol bağımlılığıyla mücadele edecektir. **Lee**'nin çocuk istememesi ise ilişkilerinde çok büyük sorun olacaktır.

Portrait of a Beauty (미인도, Miindo, Jeon Yun-su, 2008, Güney Kore), **Shin Yun-bok**'un (diğer adıyla **Hyewon**) (1758-1813) yaşamını konu alıyor. Çoksatan bir romandan uyarlama. Bu, erkek kılığını girmiş bir kadın ressamın öyküsü. Ressam babanın çekiştiği başka bir ressam vardır. Ona karşı, oğlunu 'muhteşem' bir ressam olarak yetiştirmeyi tasarlar. Ancak, oğlu, kendisinde sanat yeteneği olmadığını düşünerek kendi canına kıyar. Bunun üzerine baba, oğlu yerine kızını yetiştirmeye başlar. Ancak, o dönemde kadınların sanatta seslerini duyurup ilerlemesi olanaksızdır. Bu nedenle, **Hyewon**, erkek (kardeşinin) kılığına girecektir. Saraya kadar yükselen **Hyewon**'un başı, kendisinin kadın olduğunu öğrenip aşık olan, ancak aşkına karşılık bulamayan öğretmeni nedeniyle belaya girecektir. Kimi sanatseverler, dizisi de çekilen bu filme tepki gösterdi, çünkü gerçekte **Hyewon**'un kadın olduğu doğru değildi. Eğlence sektörü, gişe hasılatı adına, tarihsel bir gerçeği özellikle çarpıtmış oluyordu.

Hollandalı ressam **Rembrandt**'ın yaşamını anlatan en az 6 film bulunuyor. Birini yukarıda anmıştık, **Nightwatching**. Diğer filmler şöyle: **Rembrandt** (Alexander Korda, 1936, İngiltere), **Rembrandt** (Gerard Rutten, 1940, Hollanda), **Rembrandt** (Hans Steinhoff, 1942, Almanya), **Rembrandt** (Charles Matton, 1999, Almanya /Fransa /Hollanda), **Rembrandt fecit 1669** (Jos Stelling, 1977, Hollanda). 1936 yapımı film, **Rembrandt**'ın eşinin ölümüyle başlıyor. Sanatçı yıkılıyor. O, hem hayat arkadaşı hem de tek modeli. İlerleyen yıllarda işler onun için hiç iyi gitmiyor. Alkolik oluyor ve borç batağına saplanıyor. Aile evine sığınır, orada değirmencilik yapar, fakat mutsuzdur. Sonunda, bir kadınla tanışır. Evlenmek üzere sözleşirler, hem eşi hem modeli olacaktır. Onu zekasıyla borç batağından kurtarır. Ancak kadın düğünde ölür. **Rembrandt**'ın yaşamı, daha berbat bir yoksulluk ve alkol bağımlılığıyla son bulacaktır. 1940 yapımı, Nazilerin Amsterdam'ı işgali nedeniyle yarım kalmış bir çalışma. 1942'deki film, bir Nazi yapımı ve 1936'daki filme çok benziyor. Ayrıca, bu filmin 1940 yapımından

yararlandığı biçiminde iddialar var. 1999 yapımı da aynı öyküyü anlatıyor. Hepsinde vurgu, sanatçıların derbederliğinde. 1977 tarihli yapım, ressamın son yıllarıyla başlayıp geriye dönüşlerle doğumdan son yıllarına geliyor.

Daha önce andığımız iki filmde (*Cézanne and I* ve *The Impressionists*), **Auguste Renoir**'a yer verilmişti. **Renoir** (Gilles Bourdos, 2012, Fransa) filmi ise, tümüyle onun yaşamına ayrılmış durumda. **Renoir**'ın son kadın modeli, oğlu film yapımcısı **Jean Renoir**'ın (1894-1979) da filmlerindeki ilk oyuncusu olacaktır. Filmin adı, yanıltıcı; çünkü asıl ağırlık, modelde. Filmdeki tabloların hazırlanması için, hüküm giymiş bir tablo kopyacısının film ekibine alınması dikkate değer.

Rodin filmi (Jacques Doillon, 2017, Fransa/Belçika), daha önce sözünü ettiğimiz gibi ve adından anlaşılacağı üzere, 'Düşünen Adam' heykeliyle tanınan Fransız heykeltıraş **Auguste Rodin**'i konu alıyor. **Rodin**, filmde sürekli olarak eşini aldatan, öğrencileri ve modelleriyle birlikte olan bir kişilik olarak resmediliyor. Heykellerinin yapılış öyküsünü görüyoruz.

Rubens (Rubens, schilder en diplomaat, Roland Verhavert, 1977, Belçika), Flaman ressam **Pieter Paul Rubens**'in yaşamını (1577-1640) konu alıyor.

Savage Messiah (Ken Russell, 1972, İngiltere), Fransız heykeltıraş **Henri Gaudier-Brzeska**'nın (1891-1915) yaşamını anlatıya döküyor. Yalnızca 23 yıl yaşamış olan sanatçı, ikinci soyadını, sevdiği yazar kadından (**Sophie Gaudier-Brzeska** (1873-1925)) alıyor; fakat yazar, ilişkiyi bacı-kardeş kategorisinde değerlendirecektir; çünkü kadın, erkekten 18 yaş büyüktür. Film, ikilinin ilişkisine odaklanıyor.

Séraphine (Martin Provost, 2008, Fransa/Belçika), Fransız kadın ressam **Séraphine Louis**'in (1864-1942) öyküsü. Sanatçı, aslında hizmetçidir; sanat eğitimi almamıştır, ancak resme yatkındır. Kan ve toprak karışımı boylarla yaptığı doğa tablolarıyla tanınır. Sanatı 60'lı yaşlarında beğenilir ve kendisi, bir sanatsever tarafından maaşa bağlanır. Ömrü hizmetçilikle geçmiş olan sanatçı, buna şaşırarak kalmaz; akli dengesini yitirir. Sonrasındaki gelişmelerle birlikte uzun süre akıl hastanesinde yatması gerekecektir.

The Strait Story (南方紀事之浮世光影, Huang Yu-shan, 2005, Tayvan), Tayvanlı sanatçı **Huang Ching-cheng**'in (1912-1943) öyküsünü anlatıyor. Savaş sırasında, memleketine dönmek için bindiği gemi bir Amerikan denizaltısı tarafından bombalanır, öyle ölür. Böylece geriye dönüşlerle yaşamöyküsüne

geçeriz. Babası, onun sanatçı değil eczacı olmasını istemektedir. Filme konu olan sanatçı, yönetmenin akrabası.

Surviving Picasso (James Ivory, 1996, ABD) filminde, başrolde, **Picasso** rolünde **Anthony Hopkins**'i görüyoruz. Filmde **Picasso**'nun yaşamı, sevgilisinin gözünden anlatılıyor. İlginç bir biçimde, film ekibi, **Picasso**'nun tablolarını filmde gösterme konusunda gerekli izinleri alamamış. Bu nedenle, film, **Picasso**'nun yapıtlarından çok, özel yaşamına eğilmek durumunda kalmış (ya da yapımcılar böyle olduğunu iddia ediyor). Film, daha çok, 'Picasso ve kadınları' türünden bir anlatı niteliğinde. Filmin Almanca adının 'Mein Mann Picasso' (Kocam ya da Adamım Picasso) olmasına şaşmamalı.

Tango Feroz: la leyenda de Tanguito (Marcelo Piñeyro, 1993, Arjantin), Arjantinli 'rock' şarkıcısı, 'Tanguito' (küçük tango) takma adlı **José Alberto Iglesias**'ın (1945-1972) yaşamını konu ediyor. İlk izlenimin tersine, filmin ve şarkıcının tangoyla bir ilgisi yok. Film, sanatçının uyuşturucu bağımlılığı, ilişkileri, akli dengesini yitirisi vb. konuları işliyor. Film ekibi, şarkıcının şarkılarına yer vermek için izin alamadığından, filmde, bu şarkılar yer almıyor. Film, gerçeği yansıtmadığı ileri sürülerek eleştiriliyor.

Tatsumi (Eric Khoo, 2011, Singapur), Japon dilinde bir canlandırma (animasyon) filmi. Bir mangadan ve kısa öykülerden uyarlanmış. Kimi açılardan, daha önce andığımız Japon yapımı *Mother* filmine benziyor. Film, manga sanatçısı **Yoshihiro Tatsumi**'nin (1935-2015) sanat yaşamını anlatıyor.

Through the Eyes of a Painter (M. F. Husain, 1967, Hindistan), ilginç bir film; çünkü ressamı ilk kez bir ressam anlatıyor; aynı zamanda yönetmen olan ressam, **M.F. Husain** (1915-2011) kendi kendini anlatıyor. 17 dakikalık olan filmde konuşmalar yer almıyor. Daha çok, ressamın imge kaynakları filme çekilmiş.

Tom of Finland (Dome Karukoski, 2017, Finlandiya/ İsveç/ Danimarka/ Almanya/ ABD), 'Finlandiyalı Tom' adıyla da bilinen Finlandiyalı sanatçı **Touko Valio Laaksonen**'in (1920-1991) yaşamını konu alıyor. Ressam, kaslı özcinsel (homoerotik) erkek portreleriyle tanınıyor.

The Tragedy of a Great (Die Tragödie eines Großen, Arthur Günsburg, 1920, Almanya), sessiz sinema döneminde çekilmiş, Hollandalı ressam **Rembrandt**'i anlatan bir diğer film.

Utamaro and His Five Women ya da *Five Women Around Utamaro* (Utamaro o meguru gonin no onna, Kenji Mizoguchi, 1946, Japonya), Amerikan işgali dönemi

Japonyası'nda çekilmiş filmlerden. Film, özellikle saray resmi ile halk resmi arasındaki ayrımları ve dönemin yeni akımını işlemiş. Filmde bolca aşk ve entrika da var.

Van Gogh (Maurice Pialat, 1991, Fransa), Hollandalı ressam **Vincent van Gogh**'un yaşamını konu alan bir diğer yapım. Ressamın son 67 günü anlatıya dökülmüş. Film, **van Gogh**'un sanatından çok, uyumsuz kişiliğine yer vermiş. Bir diğer **van Gogh** filmi olan *Vincent* (Paul Cox, 1987, Avustralya), belgesel türünde olmak üzere, sanatçının son 8 yılını ele alıyor. Bir diğer **Van Gogh** filmi, *Vincent & Theo* (Robert Altman, 1990, Hollanda/ İngiltere/ Fransa/ İtalya/ Almanya). Film, adından da anlaşılacağı üzere, **van Gogh** kardeşlerin kendi aralarındaki ilişkiyi konu alıyor. Ressam **Vincent**'in küçük kardeşi olan **Theo** (1857-1891), sanat yapıtı satıcısı ve galeri sahibi. Filmin bir dizi sürümü, bir de kısaltılmış uzun metrajlı film sürümü bulunuyor. Abi-kardeş, ikisi de benzer kişiliklere ve yaşam biçimlerine sahip olarak resmediliyor.

A Violent Life (Una vita scellerata, Cellini: A Violent Life, Giacomo Battiato, 1990, İtalya), İtalyan sanatçı **Benvenuto Cellini**'nin yaşamını konu alan bir diğer film. Bu film de, daha önceki **Cellini** konulu filmler gibi, kendisinin özyaşamöyküsünden uyarlanmış.

Volavérunt (Bigas Luna, 1999, Fransa/İspanya), İspanyol ressam **Francisco Goya**'nın yaşamını konu alan bir diğer yapım. Filmde, düşes, İspanya başbakanı, **Goya**, **Goya**'nın modeli vb. var. Düşes, yatağında ölü bulunur, olaylar gelişir. Film, sanatla ilişkili bir "katil kim?" anlatısına dönüşüyor.

The Wolf at the Door (Henning Carlsen, 1986, Danimarka/Fransa), bir diğer **Paul Gauguin** anlatısı. Bu kez ressamın Tahiti'ten Paris'e dönüşü konu ediliyor. Tahiti'deki özgürlüğünü ve rahatlığını özleyecektir. Ressamın Tahiti yerlilerini konu alan resimleri Paris'te satıcı bulamaz. Yerlilerin beyazlardan daha uygar olduğuna Parisli sanatseverleri ikna etmek durumunda kalacaktır. Ressamın Paris günleri hiç iyi geçmeyecektir. Sağlık sorunları yaşayacak, iyice yoksullaşacaktır.

Zille and Me (Werner W. Wallroth, 1983, Doğu Almanya), bir müzikal. Alman sanatçı **Heinrich Zille**'nin (1858-1929) yaşamı anlatıya dökülüyor. Bu, sanatçının sanatçı olmasının öyküsü. **Zille**, halktan insanları resmetmeyi yeğliyor.

Sonuç: Görüldüğü gibi, sanatçı filmlerinde birçok yaygın temsil bulunuyor. Sanatçılar, karmaşık insanlar, cinsel eğilimleri farklı olan, eşlerine sadık olmayan kişilikler olarak resmediliyor. Genellikle, değerleri yaşarken anlaşılıyor. Yokluk içinde ölüyorlar. Toplumun değer yargılarına meydan okudukları için, çoğu kez otoritelerle sorun yaşıyorlar. Yetenekleri çoğunlukla küçükken keşfediliyor ve doğru yönlendirmeye sanatlarını geliştiriyorlar. Bunların ne kadarı doğru? Yoksa film dünyası, bu öğeleri mi anlatılmaya değer sayıyor? Her sanatçı, aykırı kişilikli mi, yoksa sinema, sanatçıların aykırı olanlarını mı temsilde tercih ediyor? Bunlar, kişilik psikolojisi ile sanat psikolojisi alanlarına giriyor. Bu soruların konuyla ilgili bilimsel verileri gözden geçiren bir makalede ayrıca ele alınması gerekiyor. Bunun dışında, listemizdeki filmlerin çoğunun Kuzey Atlantik kökenli olduğunu görüyoruz. Bu, bizim tercihimizden çok, bölge filmlerinin daha çok öne çıkar ve bilinir olmasından ileri geliyor. Yeni çalışmalarda başka coğrafyaların sanatçı filmlerini incelemek gerekiyor.

(*) Burada yer verilenler içinde, Youtube'da bulunabilen filmler, tanıtımları ya da parçaları, bu çalışma için hazırladığımız listeden izlenebilir: Yaşamöyküsel Sanatçı Filmleri ([bağlantı](#))

(Az sayıda filmle ilgili olarak Youtube'da videolara ulaşamıyor.)

Burada 'sanatçı filmleri' derken, ressam ve heykeltıraşlara ağırlık verildi. Diğer sanat dallarıyla birlikte, bu liste, bini bile aşacaktı.

(**) Konuya dikkatimi çeken değerli ressam arkadaşım **Deniz Gökduman**'a teşekkürlerimle...

GUILLERMO DEL TORO'NUN FANTASTİK FİGÜRLERİ HANGİ TÜRLERİN SINIRLARINDA GEZER?

Süheyla Tolunay İşlek

“Canavarları seviyorum. Canavarlar benim için gerçek...”¹

François Truffaut'ya göre, “sinema tarihi iki soy çizgisini izler, biri **Lumière** ile başlar ve temel olarak gerçekçidir, diğeryse **Méliès** ile başlar ve fantazinin yaratılışını içerir.”² Gerçekliğin tam zıddı gibi görünen fantezi aslında görünmeyen bambaşka gerçeklikleri ortaya koyar. **Jackson** “fantastik” kelimesinin “görünür kılmak veya açıkça göstermek” anlamına gelen Yunanca bir sözcükten türediğini belirtir.³ **Sobchack**'e göre de “fantastik filmler, kişisel, toplumsal ve kurumsal bilgiden, kontrol ve görünürlükten kaçan her şeyi hayal ederek harfi harfine *resmetmeye*, adlandırmaya, sınırlamaya ve kontrol etmeye çalışır.”⁴ Bir fantezi türü uzmanı olan **Guillermo del Toro** birçok sosyal, toplumsal ve psikanalitik olguyu çok sevdiği fantastik canavarlar aracılığıyla somut ve görünür kılar. Gerçek ile fantezinin kesişim noktasındaki bu fantastik figürler, **del Toro**'nun ilk uzun metraj filmi **Cronos**'tan (1993) itibaren her filmde farklı bir alegoriyi temsil eder. Hayaletler zamanda asılı kalmış duygulardır, vampirler gençlik ve ölümsüzlük arzumuz, dev robotlar ve dev böcekler türlü kolektif korkularımız, boynuzlu iblisler ise kişisel kaygılarımızdır. Bu fantastik figürler, fantezi türüne ilave olarak

¹ “Canavarları o yaratıyor: İşte Guillermo del Toro'nun ilginç hayatı”, CNNturk.com, 27.02.2018 [[bağlantı](#)]

² Sobchack, 2008: 362

³ *akt.* Furby ve Hines, 2014: 40

⁴ Sobchack, 2008: 366

başta korku, bilim kurgu olmak üzere diğer türlerin de kullanımını gerekli kılar ve **del Toro** bütün filmlerinde fantezi, bilimkurgu, korku, gerilim, melodram, aksiyon ve komedi türleri arasında geçişler yapar. Bu yazıda **Guillermo del Toro**'nun fantastik figürlerinin hangi saiklerle farklı türlerin sınırlarında gezindiğini “tür” kavramı çerçevesinde inceleyeceğim.

Tür, Melez Tür ve Tür Geçişleri

Tür, filmleri tanımlamak ve analiz etmek için kullanılan bir kategori, ikonografi ve uyuşmalar (konvansiyonlar) topluluğudur. Filmden filme tekrarlanan tür uyuşmaları bazı özel türlerin ve tür normlarının oluşmasına imkân tanımıştır. **Bordwell** ve **Thompson**'a göre “filmlere bakmamızın en yaygın yollarından biri tür olarak bakmaktır. Filmler çok yaygın olarak benzer olay örgülerine, benzer tematik içerimlere, karakteristik filmsel tekniklere ve tanınabilir ikonografiye bağlı olarak türler içinde gruplandırılırlar.”⁵ Bir filme tür çerçevesinden bakmak, o filme metonimik olarak, yani belli uyuşmalar ve ikonografilerle bakmak demektir. Tür kavramı, bir filme sadece bir biçimsel sistem ve yapı olarak bakmaktansa belirli bir türün bir parçası olarak bakmayı gerektirir. Ancak filmleri tür gözlüğü ile okumanın faydalarını bir tarafa ayırırsak onları kategorilere hapsetmek, filmlerin özgürleştirici yanını törpüleyip etki alanlarını daraltır. Bu nedenle türler arasında kesin sınırlar belirlemek, bizi, hem film okumada aldatabilir hem de kategorizasyon tuzağına düşmeye açık hale getirebilir. Zira bir tür diğer bir türle karışabilir, ölebilir, yeniden canlanabilir veya başka türlere evrilebilir. Hepsinden öte zaten bir film genellikle birden fazla tür içerir ve bu türler film boyunca farklı anlamların aynası olarak işlev görür. (**Derrida** her metnin birden fazla türü olduğunu söyler.⁶)

Birden fazla tür içeren filmler *hibrit*, diğer bir deyişle melez türdedir. Tür teorisine göre “hibrit tür” iki veya daha fazla farklı türdeki temaları ve öğeleri bir araya getiren kurgu türüdür. Bunun için baştan sona devam eden iki tür ya da alt tür olmalıdır. Örneğin bir filmde hem gerilim hem de aksiyon unsurlarının olması onu hibrit bir tür yapar. Hibrit tür oluşturmanın bir diğer yöntemi, bir tür filminde

⁵ akt. Sobchack, 2008: 346

⁶ Derrida, 2005: 22

paranteze alınmış başka bir tür olmasıdır. Örneğin bir western filminde paranteze alınmış bir kara film bölümü olabilir. **Guillermo del Toro**'nun bütün filmlerinde en az iki tür bulunduğu için, filmleri hibrit tür kategorisine girer.

Del Toro, fantezi, korku ve bilim kurgu türlerini, gerilim, dram, gotik türleriyle tersyüz edip kaynaştırır ve aradaki net ayrımları ortadan kaldırır. Belli bir türün nerede başlayıp nerede bittiğini anlamak zordur. Bilim kurgu; korku türü ile, gotik; dram ile, fantastik macera; aksiyon türü ile kaynaşır. Türler arası geçişte, birer insan gibi davranan, değişen, dönüşen vampirler, hayaletler, periler, iblisler ve masum çocuklar başrolüdür. **Del Toro**'nun bir auteur olarak özgünlüğü türleri kaynaştırma becerisinden ve fantastik figürlere farklı anlamlar yüklemesinden ileri gelir. **Del Toro** ayrıca fantezi türü ile korku, gerilim, dram, aksiyon ve komedi gibi türler arasında geçişler yaparken mitolojik öyküleri, bilinçdışı arzu ve korkuları politik alt metinlerle birleştirir. **Del Toro** filmlerindeki türler arası geçişleri özel olarak incelemeyen önce, genel olarak hangi türlerin birbiri ile ne sebeplerle ilişkide olduğuna bakmak anlamlı olur diye düşünüyorum.

1. **Vivian Sobchack**'e göre “Birleşik Devletler ve Büyük Britanya’da fantastik film olarak sınırları belirlenen, üretilen, reklamı yapılan ve popüler olarak tüketilen türler -yani korku, bilim kurgu ve fantastik macera- arasındaki sınırlar son derece geçirengindir ve genellikle melez biçimlerde çıkarlar. Her biri imgesel olarak alternatif -fantastik- dünyalar inşa ederek rasyonel mantığa ve o dönemin bilinen ampirik yasalarına aykırı olan olanaksız deneyimlerin öykülerini anlatırlar.”⁷
2. Korku, gotik, fantastik türlerinin geçirengin olmasının nedenlerinden biri her ne kadar bu türlerin semantik öğeleri çok farklı olsa da sentaktiklerinin psikanalize dayanmasıdır. “Fantezi” terimi zaten psikanalizde başka bir anlam kazanır. Fantezi, hayat tecrübeleri, arzular, umutlar, korkular, endişeler ve tutkularla bağlantılı olan ve birey için özel bir değer ve işleve sahip psikolojik bir süreçtir. Psikanalitik kuram, pek çok nedenden dolayı fantastik sinema çalışmaları için bu nedenle önem arz eder.⁸
3. Arafta kalmış hibrit karakterlerin (yarı vampir yarı insan gibi) metamorfoz ve dönüşümleri de film türlerinin değişip dönüşmesinde başat rol oynar.

⁷ Sobchack, 2008: 362

⁸ akt. Furby ve Hines, 2014: 70

Fantastik figürlerin nelerin hibridi olduğu da filmin hibrit yapısının içeriğini belirler.

4. Son olarak melodram gibi, komedi ve dram türleri de diğer türlerle kolayca iç içe geçebilen türlerdir. Zira bilimkurgu, korku ve gotik türünün kendi mizansenleri olsa da komedi, dram ve melodram türlerinin kendi mizansenleri yoktur.⁹ Bu nedenle her filmin bazı bölümleri komik ya da dramatik olabilir.

Guillermo Del Toro Filmlerindeki Tür Geçişleri

Del Toro'nun filmleri birçok farklı kategoride incelenebilir: Hispanik üçleme, İspanyol İç Savaşı hakkındaki filmler, kahramanları çocuk olan filmler, Hollywood için yaptığı filmler, Marvel çizgi roman kahramanlı filmler gibi. Ancak bu yazıdaki kategorizasyon bütün bunlardan farklı olarak fantastik figürlerin yani **del Toro**'nun canavarlarının işlevleri üzerine olacak. Yazıda **del Toro**'nun filmlerini tür geçişleri açısından incelerken fantastik figürlerin işlevleri üzerinden üç kategorik bölümlere yapacağım. İlk kategoriyi fantastik figürlerin, ana karakterin bilinçdışı tezahürü olduğunu düşündüğüm filmler oluştururken, ikinci kategoriyi kolektif korkuların sembolü olan fantastik figürler oluşturuyor. Üçüncü kategorideki filmlerde ise ana karakterin kendisi fantastik figür olarak karşımıza çıkmakta. Bu üç kategorideki filmlerin tür geçişlerini ve fantastik figürlerin işlevlerini incelerken ilk kategorideki ilk iki filmi –yani **del Toro**'nun hiçbir maddi kaygı gözetmeksizin ve tüm yaratıcılığını kullandığı filmlerini- ayrıntılı olarak analiz edeceğim.

İlk kategoriye ait filmler *Şeytanın Belkemiği* (The Devil's Backbone, 2001), *Pan'ın Labirenti* (Pan's Labyrinth, 2006) ve *Kızıl Tepe* (Crimson Peak, 2015). Fantastik figürlerin ana kahramanın bilinçdışı tezahürleri olan bu filmler genelde gotik, korku, dram ve gerilim türlerinin sınırlarında gezinir. **Del Toro**'nun birçok filmi politika ve toplumsal yapıyla da sürekli etkileşim halinde olduğu için bu

⁹ Bir filmin kendi mizanseninin olması demek, izleyicinin film seyri boyunca izlemeyi beklediği ikonografik öğelerin olması demektir. Örneğin tür izleyicisi gotik türde tekinsiz ve kasvetli bir ev, bilimkurguda bir bilim adamı ya da laboratuvar görmeyi bekler. Fakat komedi, dram ve melodram türleri ikonografik unsurlara dayanmaz. Film kuramcısı Robert Stam'e göre "bazı türler öykü içeriğine dayanırken (savaş filmi) diğerleri edebiyattan (komedi, melodram) ya da başka bir medyadan (müzikal) ödünç alınmıştır." (2000: 14)

filmler ayrıca kişisel kaygılara ilave olarak belli bir döneme ait toplumsal ve siyasi kaygıları da aktarır.

İkinci kategoriye ait filmler *Tehlikeli Yaratıklar* (Mimic, 1997), *Pasifik Savaşı* (Pacific Rim, 2013) ve 2017 yapımı, Oscar ödüllü *Suyun Sesi* (The Shape of Water, 2017). Bu filmlerin ortak noktası bilim kurgu türü uylaşmaları yardımıyla ABD'nin Soğuk Savaş döneminden kalma paranoya ve korkularını (ya da süper güç olma yolundaki bahanelerini) yansıtmalarıdır.

Üçüncü kategoriye ait filmler ise *Cronos* (1993), *Blade 2* (2002) ve *Hellboy* serisidir (2004, 2008). Ana karakterin kendisinin fantastik figür olduğu bu filmlerde yönetmen bu karakterler aracılığıyla insanoğlunun kişisel korkularını ve arzularını “arafta kalma” teması üzerinden ve yine birbirinin içine geçen türler vasıtasıyla izleyiciye aktarır.

1. Fantastik figürlerin, ana karakterin bilinçdışı tezahürü olduğu filmlerdeki tür geçişleri

Çekirdek türleri fantastik, dram, gotik ve korku olan bu kategorideki hibrit filmler; *Şeytanın Belkemiği*, *Pan'ın Labirenti* ve *Kızıl Tepe*'dir. Filmlerdeki fantastik figürler olarak hayaletlerin, yarı keçi - yarı insan orman tanrısının, perilerin gerçek hayatta görülemeyecek olması ve rasyonel mantığa aykırı olması izlediğimiz filmlerin fantezi türü özelliklerine sahip olduğunu gösterir. Ayrıca filmlerin fantastik dünyalarının yanı sıra İspanya İç Savaşı'na, Falanjist Rejime ve hatta İngiliz aristokrasisi-Amerikan burjuvazisi çatışmasına dayanan toplumsal ve politik bağlamları fantezi türünden dram, gerilim, gotik, korku ve hatta savaş filmi türlerine geçişi zorunlu kılar.

Yazının bu bölümünde bu kategorideki filmlerdeki tür geçişleri konusunu irdelemek dışında **del Toro**'nun ticari stüdyo üretimi alanı dışında çektiği, özel bir önem atfettiği¹⁰ ve asıl yaratıcılığını ortaya koyduğunu düşündüğüm iki filmi (*Pan'ın Labirenti* ve *Şeytanın Belkemiği*) ayrıntılı olarak analiz edeceğim. Bu iki filmin ortak özelliği ve onları ayrıntılı olarak incelemek istememin temel nedeni, yapımcıların ve genel izleyicilerin paylaştığı tür geleneklerinin tümüyle uyuşmamaları. Daha açık ifade etmem gerekirse birer peri masalı biçiminde kurgulansalar da Hollywood tarzı mutlu sonla bitmemeleri, gerçekliği etkileyebilme güçleri ve dolayısıyla fantezi türünün gücünü göstermeleridir.

¹⁰ Vargas, 2014: 173

Del Toro'nun fantezi türünün özelliklerini en yoğun kullandığı filmi 2006 tarihli **Pan'in Labirenti**'dir. Filmin tarihsel bağlamı 1944 Falanjist İspanyası olsa da film bir peri masalı ile başlar ve biter. **Del Toro**, bu filmde İspanya İç Savaşı sonrası katı faşist rejim dönemine bir parantez açıp içine fantastik öğeler sokmuş gibidir. Yönetmen bize kanlı bir iç savaşın ortasında faşist bir komutanın zalimliğine dayanabilmek için hayal gücüne sığınmış bir çocuğun hayallerini, bazen gerçek ve hayali birbirinin içine geçirerek bazen de gerçek ve hayali paralel kurgulayarak izletir. Bu iç içe geçmeyi ya da paralel kurguyu sağlarken de farklı türlerin mizansen ve uyuşumlarından faydalanır, türler arasında geçişler yapar.

Yönetmen, açılış sekansında diegetik olmayan yazıda 1944 İspanya'sında olduğumuz bilgisini verdikten sonra şu bilgiyi ilave eder:

İç savaş sona ermişti. Dağlarda saklanan bazı silahlı adamlar yeni faşist rejime karşı savaşıyordu. Direnişi kırmak için yeni karakollar kuruldu.

Filmde prolog olmadığı için bu bilgiler ekranda belirdikten sonra kamera, yazıda bahsi geçen karakola pan yapar ve yerde yatan, eli ve burnu kan içindeki ana karakter Ofelia'yı görürüz. Kamera bir yandan Ofelia'nın hayal dünyasına girdiğimizi gösteren *zoom in* kamera hareketi ile onun gözlerine yaklaşırken bir yandan da filmi geri sarar ve böylece hem gerçek hem de fantezi dünyasındaki geçmiş olayların başına gideriz. Ofelia'nın gözlerinden *fade to black* ile karanlığa geçiş yaptığımızda *diegetik* olmayan yazıda belirtilen faşist rejim bilgisi nedeniyle dram türü izleyeceğimizi tahmin ederiz. Ancak bir üst-ses aniden bir yeraltı krallığında yaşayan ama insanların dünyasını merak eden bir prensesin hayatını anlatan bir masal anlatmaya başlar ve Ofelia'nın gözünden bir yeraltı krallığına – dolayısıyla fantezi türüne- geçiş yapılır. Masalın bitimine doğru ise fantezi dünyasından çıkılır; dram ve yol filmi türü mizansenleri başlar. Fantezi türünden dram türüne geçişi sağlayan teknik, masaldaki güneşin parlaklığının, prensesin gözlerini kör etmesi sözlerine *fade to white* geçişinin eşlik etmesidir. Zira kamera prensesin gözünü kör eden bembeyaz ışıktan bir arabada filmin başında dinlediğimiz masalı okuyan küçük Ofelia ve annesine kesme yapar. Annenin hasta olması ve küçük kızın üvey babası olan faşist yüzbaşının yanına isteksizce gidiyor olması dram türüne uygun bir anlatıdır. **Del Toro** filmografisinde türler arası geçiş, yönetmenin hiçbir filminde bu filmdeki gibi ani ve çok sayıda değildir. Örneğin yönetmen, yüzbaşının masum köylüleri öldürmesi sekansında korku türünün

birçok uylaşımını kullandıktan sonra aniden Ofelia'nın odasına ve dolayısıyla fantezi türüne geçiş yapar.



Fantastik figürler olarak periler, yer altına inen merdivenden inilerek ulaşılan orman tanrısı Pan ilk başta tanıştığımız fantastik figürlerdir. Midesinde bir anahtar olan dev kurbağa, gözleri ellerine yerleştirilmiş solgun benizli canavar ve insan silüetindeki periler Pan'ın Ofelia'ya verdiği üç görevde görevli olan diğer fantastik figürlerdir. Kurbağanın karnından çıkan anahtarla açılan kilitli kapıdan çıkan hançer ise Ofelia'nın büyüme ve erginleşme macerasında çok önemli bir görevi olan bir mizansen unsuru olmakla birlikte fantezi türünün gerçekliği değiştirebilme gücünün de bir kanıtıdır. Zira fantezi dünyasında yaşadığı olaylar ve yardım istediği hayali karakterler Ofelia'yı değiştirir, büyütür ve olgunlaştırır. Filmin sonunda kardeşine duyduğu nefret yerini koruma duygusu ve sevgiye bırakır.

Aslında filmdeki Pan dâhil bütün fantastik karakterler, korku ve arzu sembolleri olmakla birlikte aynı zamanda Ofelia'nın sağduyusu, bilinçdışı öngörüleridir. Örneğin Pan'ın kendisine verdiği ikinci görev olarak izlediğimiz kilitli dolabı açma sekansında Ofelia, lezzetli yiyecekleri istememesi gerektiğini bilir. Gerçek hayatta da üvey babası olan yüzbaşının sofrasındaki lezzetli yiyecekleri istemesinin annesini zor duruma sokacağını bildiği için kendisine bir bilinçdışı uyarısı olarak kum

saatini seçer. Ofelia'nın bilinçdışında, gözleri olmayan solgun benizli canavar, faşist Yüzbaşı Nadal'ı temsil ederken, canavarın öldürdüğü çocukların ayakkabıları ise yüzbaşının öldürdüğü direnişçileri temsil eder. Bir bilinçdışı öngörüsü olarak da nefis uyarısına uymayıp yasak yiyeceklerden yediğinde ise kendisine, onu neşelendiren perilerin, gözü olmayan canavar tarafından öldürülmesi ve Pan'ın onu terk etmesi cezası verilir. Aslında film boyunca Ofelia'nın yaşadığı tüm fantastik olaylar bilinçdışı arzu ve korkuları kadar farkında olmadan kendi kendisine koyduğu bilinçdışı tedbirlerdir.



Del Toro, bütün film boyunca izleyicinin fantezinin gücüne inanmasını ister ve bunun için zaman zaman gerçek ve fantezi dünyasını birbirinin içine sokar. **Pan'ın Labirenti'**ndeki gerçeklik dünyası ile fantezinin kesiştiği sekanslardan en çarpıcı olanı Ofelia'nın, fantezi türüne ait bir mizansen olan *adamotu bitkisini* hasta annesinin yatağının altına koyduğu sekanstır. Zira Ofelia'ya göre iyileştirme gücüne sahip bir canlı olan bu fantastik bitki, fantezi türüne dair başka hiçbir izin olmadığı bir sekansta küçük bir insan bedeni gibi hareket etmekte ve bir şeyler mırıldanmaktadır. Üstelik Ofelia'nın kendi kanı ile *adamotu bitkisini* beslemesinin akabinde Ofelia'nın annesi bir anda mucizevi bir şekilde iyileşir. Birkaç sekans sonra ise yüzbaşının, Ofelia'nın, annesinin yatağının altına koyduğu *adamotu bitkisini* bulduğu ve bitki ateşte yanarken annenin öldüğü sekansta, bu fantastik canlının hayati bir görevi olduğunu izleriz. Bu sekansta bu fantastik figür, fantezi türü mizansenini olmaktan çıkıp filmin dram türüne sızar ve fantezi gerçekliği etkilemiş olur. Filmin genelinde de Ofelia'nın hayal dünyasındaki eylemler, gerçek

hayattaki eylemlerin nedeni olur. Örneğin Ofelia'nın, odasında kilitli beklerken orman tanrısı Pan'ın gelip ona son bir şans vereceğini söylemesi Ofelia'nın kardeşini yüzbaşından kurtarmak için akılcı bir plan yapmasını sağlar.

Ancak yönetmen fantezi türünü yüceltirken bir yandan da gerçeklerden kaçılmayacağını ve 1944 İspanya'sının şiddet dolu bir yer olduğunu göstermeyi amaçlar ve izleyiciye bol bol vahşet ve kan dolu sahneler izletir. Böylece tıpkı Ofelia'nın annesinin, bir türlü büyümek istemeyen ve hayaller âlemine dalan kızını sert sözlerle sarsıp hayal âleminden çıkartmak istemesi gibi yönetmen de fantezi dünyasında gevşeyen izleyiciyi savaşın gerçekliği ile sarsar. Yönetmenin düşüncelerini, Ofelia'nın annesinin kızına söylediği şu sözlerden anlayabiliriz: “Büyüyorsun, yakında hayatın peri masallarındaki gibi olmadığını anlayacaksın. Burası acımasız bir dünya.” **Del Toro, Franco** diktatörlüğündeki İç Savaş sonrası faşist rejimin acımasızlığını vurgulamak istercesine, naif fantezi sekanslarının ardından savaş, gerilim ve korku türü uyuşmalarını arka arkaya kullanır. Faşist albayla kızıl gerillalar arasındaki çatışma, yaralı gerillaların acımasızca öldürülmesi ve rehin alınan bir askere yapılan işkence sekansları, savaş türünü aratmayacak sertlikteki sahnelerden oluşur. Böyle sekanslar, fantezi türündeki bir filmde görmeye alıştığımız uyuşmaların uzağına düşerler.

Benzer şekilde yönetmenin, işkence edilen yaralı gerillanın olduğu iki sekansın arasına Pan'ın Ofelia'ya kızdığı ve ortadan kaybolduğu fantezi sekansını koyması da savaş filmi türlerinde görmeye alıştığımız bir yöntem olmayıp **del Toro**'nun alametifarikasıdır.

Del Toro, bir auteur olarak birçok filminde —özellikle Hispanik Üçlemesi'nde— çocuklara özel bir önem verir. **Juan Carlos Vargas**'a göre “çocuklar aynı anda kurban, tanık ve kahramandır. Normalliğin ne olduğu hakkında hiçbir fikir sahibi olmadan cesurca yollarına çıkan engelleri aşan çocuklar filmlerde ahlaki merkez olarak işlev görürler.”¹¹ Gerçekten de çocuklar isyankâr ve itaatsiz olarak görülseler de birçok durumda yetişkinlerin alamadığı zor kararları alırlar. **Del Toro**, genellikle yetim olan bu çocuklara hep ayrıcalık tanır ve onların yardımsever ve kurtarıcı figürlere dönüştürülmüş canavarlar yardımıyla her türlü tehlikeden kurtulmalarını sağlar. **Pan'ın Labirenti**'nde asi ve cesur bir çocuk olarak tanıttığı Ofelia'yı korumak istercesine onu hep fantezi dünyasında ve fantastik figürlerin

¹¹ Vargas, 2014: 184

yanında tutan **del Toro**, onun bu acımasız dünyanın gerçekliğini bir türlü görmek istememesini anlayışla karşılar ve filmin sonunda onu yeraltı krallığında ailesinin yanındaki güvenli yere yerleştirir. Fakat **del Toro** aynı ayrıcalığı, iç savaşın ardından kurulan, falanjizm esaslarına dayanan rejime karşı gelen direnişçiler dışındaki yetişkinlere tanımaz. Bu yetişkinlere Ofelia'nın bir faşistle evlenen annesi de dâhildir. Rejime direnmeyenlerin sonunun acı ve işkence dolu ölümler olduğunu savaş, gerilim ve dram türleri arası geçişler yaparak çarpıcı bir şekilde perdeye aksettirir.

İzleyicilerin tutulduğu konuma da bakarsak; **del Toro** izleyicileri ne sadece Ofelia'nın hayal dünyasında tutar ne de bize sadece falanjist rejimin şiddetini izletir. Birçok tür kullanımı sayesinde izleyici hem tarihsel gerçeklere hem de ana karakterin hayal dünyasına tanıklık eder. Ancak **del Toro** filmin sonuna doğru, fantezi türü özellikleri taşıyan sekanslarda izlediklerimizin aslında Ofelia'nın hayal ürünü olduğunu açık eder. Bunun en net örneği Ofelia'nın yüzbaşı tarafından vurulmadan önce Pan'la son kez konuştuğu labirent sekansıdır. Ofelia'nın, kardeşi ile beraber labirentte saklandığı bu sekansta Ofelia'nın bakış açısı çekiminde Pan'ı görebilirken, yüzbaşının bakış açısından Pan görülmez, sadece kendi kendine konuşan Ofelia görünür. Böylece film boyunca gerçekmiş gibi izlediğimiz Pan'ın filmin sonunda aslında Ofelia'nın bilinçdışının dışavurumu olan bir fantastik figür olduğunu anlarız.

Özet olarak fantezi ve dram türlerinin sık sık birbiri ardına geldiği **Pan'ın Labirenti**, fantastik figürlerin, aslında ana kahramanın hayal dünyasının ürünü olduğu bir filmidir. Film hayallerle büyüyen küçük bir kızın erginleşme hikâyesi olarak okunabilirken İspanya İç Savaşı sonrası Franco rejimine direnen direnişçilerin de erginleşme hikâyesi olarak okunabilir. **Del Toro**, İspanya İç Savaşı sonrası dönemde direnişçilerin çabalarını, başarıları kadar yenilgilerini de tüm gerçekliğiyle gösterir. Bu nedenle filmde savaş ve gerilim filmlerinde görebileceğimiz işkence ve öldürme sahneleri çokça bulunmaktadır.

İç savaşı kaybetmelerine rağmen direnişçilerin, faşist rejime direnmeye devam etmeleri ve büyüme sancıları çeken bir genç kızın, yeni doğmuş kardeşinin varlığını kabullenip onu kurtarmaya gönül indirmesi nihai son olarak okunsa da **Guiellermo del Toro**, filmi fantastik yeraltı krallığında bitirerek, "Hiçbir gerçeğe fantezisiz ulaşamayız" der gibidir. Ne de olsa "toplumsal gerçeklik çok kırılmalıdır;

simgesel bir örümcek ağından başka bir şey değildir”¹² ve hepimiz “rüyalarımızın bilincinden başka bir şey değiliz.”¹³ Žižek’e göre, fantezi, hem gerçeklik duygumuzu devam ettirir hem de bizi gerçekliğin karanlığından korur.¹⁴ Yönetmen **del Toro** da karamsar ve şiddet dolu bir gerçeklik içinde, umut parıltısı olan ve direnme enerjisi kazanılacak tek yerin fantezi dünyası olduğunu gösterir.

Pan’ın Labirenti’nde izlediğimiz fantastik figürler —özellikle orman tanrısı Pan— bütün bir film boyunca savaştan bunalan, annesinin ölümünden korkan, doğacak kardeşinden nefret eden ve büyüme sancuları çeken Ofelia’nın bilinçdışı arzularını temsil eder. Film boyunca Pan’ın Ofelia’ya verdiği tüm görevler aslında hançere ulaşmak içindir. Hançer ise Ofelia’nın en karanlık arzusu olan kardeşinin ölümü için gerekli bir proptur. Yani aslında bilinçdışında Ofelia, annesinin hastalanmasına nedeni olarak gördüğü kardeşinin ölmesini ister. Pan’ın verdiği görevleri yerine getirerek farkında olmadan kardeşinin sonunu hazırlamaktadır. Dolayısıyla İspanya İç Savaşı sonrası gerilla savaşları devam ederken Ofelia da kendi iç savaşını vermektedir. Filmin sonunda direnişçiler faşist yüzbaşının karakolunu ele geçirip üstünlük sağlarken Ofelia da buna paralel olarak bilinçdışı arzularının dışsallaşmış hali olan Pan’a karşı gelerek hançeri kardeşine saptırmayı kabul etmez ve kendi iç savaşını kazanır. Filmi gotik türe yaklaştıran labirent sekansında ise **del Toro**, fantastik ve dram türlerinin sınırlarını ortadan kaldırarak izleyiciye son bir oyun oynar. Ancak masum birinin kanı ile açılacak yeraltı krallığı labirenti, ölmekte olan Ofelia’nın kanı ile açılır ve Ofelia, bir direnişçinin ağzı ile labirentin eşliğinden Yeraltı Krallığına geçiş yaparak gerçek dünyaya veda eder. Filmde gördüğümüz son tür ise dram türü sonrası geçilen fantezi türü olur.

Bir tür fantastik figür olan “gotik hayaletler” de ana karakterlerin bilinçdışlarının dışavurumudur. Gotik türün başat tür olduğu hibrit türdeki *Şeytanın Belkemiği* ve *Kızıl Tepe*’de sık sık gotikten korku türüne, korkudan da gotiğe geçişleri ve dram türünün unsurlarını görürüz.

2001 yapımlı *Şeytanın Belkemiği*’nde başrolde —tıpkı *Pan’ın Labirenti*’nde olduğu gibi— babası iç savaşta ölmüş yetim bir çocuk ve onun bilinçdışı yansıması olarak bir hayalet figürü vardır. Babası bir cumhuriyetçi olan yetim Carlos, tıpkı Ofelia gibi hem kurban hem tanık hem de kahramandır. Onu bu rollerin tümüne

¹² Žižek, 2013: 35

¹³ Lacan, 1978: 75-76

¹⁴ Žižek, 2000 (çeviri bana ait)

birden sokağa şey bir fantastik figür olarak karşımıza çıkan hayalet çocuk Santi'dir. **Del Toro**, bu filmde fantastik figür olarak geçmişte işlenmiş ve hasıraltı edilmiş bir cinayet nedeniyle ruhu rahat etmemiş ve gerçeklerin ortaya çıkmasını isteyen Santi'nin hayaletini seçer. Santi'nin hayaleti, film boyunca gotik ve dram türüne ait bir mizansen ögesiyle filmin sonunda korku türüne geçişi sağlayan unsur olur.

Şeytanın Belkemiği, İspanya İç Savaşı'nın sona erdiği 1939 yılında, **Franco**'ya karşı direnen Cumhuriyetçilerin çocuklarını bıraktıkları bir yetimhanede geçmektedir. Bu yetimhanenin, **Franco**'nun milliyetçi faşist partisinin öldürdüğü direnişçilerin çocuklarına kapılarını açması anlatısı da tıpkı Santi'nin hayaleti örneğinde olduğu gibi dram, gotik ve korku türlerinin iç içe geçmesine imkân vermektedir. Gotik türün olmazsa olmaz mizansen unsuru olan hayaletli bir bina olan yetimhane hem kuş uçmaz kervan geçmez bir yerde olduğu için hem de bahçesinde her an patlayacakmış gibi duran bir bomba nedeniyle tekinsiz bir mekândır. Yönetmen, içinde çözülmemiş bir cinayetin izlerini barındıran yetimhaneyi iç savaş sonrası birçok ölüme sahne olan İspanya'nın alegorisi olarak seçmiştir. **Vargas** da, bu yetimhanenin 1939 yılı İç Savaş sonrası İspanyasının bir mikrokozmosu olduğunu söyler.¹⁵ Yetimhanede çocukların sorumluluğunu üstlenen Doktor Casares ve Bayan Carmen, Cumhuriyetçi direnişçilerin temsili olur; onların saklı tuttuğu altınları çalmak isteyen ve çocuklara sürekli şiddet gösteren Jacinto karakteri ise Franco yanlısı faşist güçleri temsil eder. Son olarak masum çocuklar da İspanyol halkının temsilcileridir. Filmin bu siyasi alt metni dram, gerilim ve korku türlerinin birlikte kullanımını zorunlu kılarken gotik tür film boyunca en baskın tür olur. Bunun nedeni; bastırılanın geri dönüşü teması çerçevesinde filmin 6 farklı hayalet tanımı ile başlaması, film boyunca hayalet çocuk Santi'nin intikam alma çabalarının anlatılması ve filmin sonunda yeni bir hayaletin ortaya çıkmasıdır.

Filmin proloğu tekensiz bir müzik ve bir üst sesin sorduğu "Hayalet nedir?" sorusu ile başlar. Proloğun devamında bir savaş uçağından atılan bir bomba yetimhanenin bahçesine düşer ve kamera yerde kanlar içinde yatan bir çocuğa kesme yapar. Bu çocuk birazdan ölüp hayalet olarak karşımıza çıkacak Santi'dir ve öldükten sonra bir fantastik figür olarak yetimhanede dolaşacak, fakat sadece Carlos'a görünür olacak ve ondan yardım isteyecektir.

¹⁵ Vargas, 2014: 188



Hayaletin sadece Carlos'a görünür olma durumu, Santi'nin aslında Carlos'un bilinçdışının bir yansıması olduğunun bir kanıtıdır. Gotikte geçmişte saklı kalmış sırlar açığa çıkmayı beklerler ve onları da açığa çıkartan genelde hayal-et'lerdir. Hayaletleri hayal ederek gerçekleri gün yüzüne çıkartırız. **Şeytanın Belkemiği**'nde de Carlos, yetimhanede saklı tutulan bir gerçeği dışarıdan bakan bir göz olarak, arkadaşlarının verdiği bilgiler ışığında ve bir fantastik figür aracılığıyla hayal eder. Bilinçdışındaki "hayal-et" aslında gerçeklikteki olayları analiz edip derinlere bakmaya cesaret etme gücü verir Carlos'a. Ve bu noktada fantezi, gerçekliğin altını oyan değil, onu besleyen, zenginleştiren bir olgu olarak ortaya çıkar.



Filmdeki en dikkat çekici mizansen unsuru olan bomba birçok farklı türün filmde birbiri içine geçmesini sağlar. Örneğin bombanın filmin başında bir savaş uçağından atılması izleyiciye bir savaş filmi izleyeceği yanılgısı yaşatır. Filmin sonunda ise bir fantezi unsuru olarak, yetimhaneye yeni gelen ve hayaletin görünmeyi tercih ettiği Carlos'a cinayeti çözmesinde ipucu verir. Film boyunca zaten yetimhanenin tam orta yerinde patlamaya hazır gibi durması nedeniyle korku öğesi olarak da işlev görür. Yetimhanenin bahçesine her ilk giren kişi bu bombadan bir hayalet görmüş gibi korkmakta ve patlayacağından çekmektedir. **Del Toro** filmin başında bir hayaletin ne olabileceğini irdeleyen “kendisini tekrarlamaya mahkûm edilen korkunç olay”, “askıya alınmış duygu”, “ölü bir şeyin hala yaşıyor olma durumu” tanımlarını Santi'nin hayaleti ve bu bomba aracılığıyla somutlaştırıp simgeleştirir. Bu nedenle hem hayalet Santi hem de bomba, filmde geçmişte işlenmiş, unutulmuş ve çözülmemiş suçların hatırlatıcısı ve travmatik olayla tekrar yüzleşebilme temsilcileri işlevini üstlenirler. **Del Toro**, izleyicinin bombanın düşüşü ve Santi'nin ölümü arasında bir bağlantı kurması için bu iki sekansı arka arkaya gösterir. Çocuğun ölümüne fiilen bu bomba neden olmasa da filmin ön sözü, çocuğun asıl katilinin savaş olduğu bilgisini kodlar. Okulun bahçesinde patlamaya hazır, ulu orta duran bu tekinsiz bomba bir yandan üstü örtülen tekil bir cinayeti temsil ederken diğer yandan İspanya İç Savaşı esnasında ve sonrasında işlenen bütün cinayetleri temsil eder. Kolektif bilincin gerilerine itilen savaş acıları, bastırılrsa da tekrar geri dönüşü mutlak olan acılardandır.

1936-1975 yılları arası İspanyol halkının kâbusu haline gelmiş İspanya İç Savaşı, modern İspanya'nın kültürel üretimlerinde çok rastlanılan bir tema. Zira iç savaşa dair sayısız anlatılmamış çatışma ve ölüm öyküsü var. Hayaletlerin olduğu gotik tür de geçmiş cinayetler hakkındaki kaygı ve korkuları anlatmak için çok uygun bir tür. **Şeytanın Belkemiği**'nde de gotiğin başat tür olma nedeni travmatik geçmiş öğrenme ve ondan kurtulma arzusu. **Del Toro** geçmişe takılı kalmış ve intikam almak isteyen bir hayalet figürü aracılığıyla İspanyol halkının üstü örtülmüş cinayetlerin sırrını ortaya çıkarma arzusunu somutlaştırıyor. **Enrique Ajuria Ibarra**, **Şeytanın Belkemiği**'ndeki hayaletin, İspanyol ruhunda çözülmeden kalan bir ulusal travma duygusunun temsili olduğunu ileri sürmektedir. **Miriam Hindu**'ya göre de “geçmişte yapılan bir yanlışlığın ifadesi ve çözülme ihtiyacı olarak hayaletin varlığı, gotik geleneğin önemli bir özelliğidir.”¹⁶

¹⁶ Haddu, 2014: 150

Filmdeki Carlos, hayaletle inanmaya başlayınca ve Jacinto'nun asıl niyeti ortaya çıkınca gotik tür yerini gerilim ve korku türlerine bırakır. Burada gotik tür ve korku türü arasındaki ayrıma değinmek gerekirse gotik tür sadece hayaletlerin, hastalanmış ruhların olduğu ve fakat bedenlerin görülmediği bir türdür. Örneğin filmin sonuna dek filme bir cinayet konusu hâkim olduğu halde izleyiciye izletilen bir beden yok, sadece ölen çocuğun şeffaf silüetini ve bakış açısını izliyoruz. Bunun aksine korku türü bedene dayalı bir tür. Delinmiş, kesilmiş ya da çürümüş ölü bedenler korku türünün alışıldık mizansenlerinden. Filmin büyük bir çoğunluğunda hayalet olarak gördüğümüz Santi'nin kanlı havuzda ölü bir beden olarak gösterilmesi filmin gotik türden korku türüne geçiş yaptığı sahnelerden biri. Zaten filmde bütün gizem ve suçun saklandığı yer olarak kanlı havuz da belirgin bir korku türü ögesi. Jacinto'nun çocukları dövmesi ve benzin bidonlarını tutuşturarak yetimhaneyi yakması da gerilim ve korku türünün birbirine karıştığı sekanslardan. Filmin sonunda ise karanlıkta kalan sırlar ortaya çıkınca Carlos'un bilinçdışı figürü olarak işlev gören "hayal-et" Santi artık korku ögesi olmaktan çıkıp dram türü ögesi olarak hafızalarda yerini alır ve yerini yeni hayal-et Doktor Casares'in hayaletine bırakır. Böylece filmin son bildirisi, iç savaşın tüm cinayetlerinin üzerindeki örtü kalkıncaya ve tüm sırlar ortaya çıkıncaya dek hayaletlerin sonunun gelmeyeceği olur.

Guillermo del Toro'nun başka bir gotik filmi olan *Kızıl Tepe*'de de geçmiş zaman, *Şeytanın Belkemiği*'nde olduğu gibi çözülememiş cinayetler nedeniyle geçmişte kalmaz ve hayaletler intikam almak için masum genç bir yazar kadına musallat olurlar. Kadının başının dertte olması ve kurtarılmaya muhtaç olması akla "female gothic" alt türünü getirir. Bu alt türün ayırıcı özelliği olan kadının delirmesi olgusuna bu filmde rastlamasak da hayaletlerin kadının bilinçdışı yansıması olduğunu anlarız. Zira bu filmin fantastik figürü olan hayaletler, *Pan'ın Labirenti*'nde olduğu gibi, sadece baş karakter Edith'e görünürler. Ayrıca hayalet hikayeleri yazan Edith filmin başında zaten hayaletin bir metafor olduğunu ve geçmişini temsil ettiğini söyler.

Filmdeki hayaletlerden ilki, Edith'in ölürken vedalaşamadığı annesinin hayaleti iken diğerleri ise aristokrat ailenin önce paralarını sömürüp sonra öldürdüğü kimsesiz zengin kadınlardır. Bu hayaletler geçmişin öcünü almaya çalışır ve geleceğe dair uyarılarda bulunurlar. Zira gotik hikâyeler hep bir intikam alma, çözülmeyen bırakılmış bir olayı çözme, karanlığı aydınlığa çıkarma hikâyeleridir.

Filmdeki gotik ikonografik öğelere bakarsak başkarakter Edith'in yaşadığı her iki şato da çok odalı, belli bir zenginliğe sahip ve hayaletli evlerdir. Özellikle Baron Sir Thomas Sharpe'in şatosu kendi adı olan (Allerdale Şatosu), sayısız odalı ve adeta kendi başına yaşayan bir organizma gibi inilleyen, gıcırdayan, pencereleri açılıp kapanan, asansörü kendi kendine çalışan, karanlık ve kasvetli bir mekândır. Çalışarak para kazanmadıkları için hayatlarını idame ettirmekte zorlanan aristokrat iki kardeşin tüm pejmürdeliğini temsil edencesine şatonun çatısı delinmiştir; ahşap tahtaların altından kana benzer kırmızı killer fışkırmaktadır.



Geleneksel olarak gotik tür, sosyal kaygıları ve toplumun bilinçdışı korkularını ifade eder. Bu filmdeki korku da burjuvazinin hâkimiyet kurmaya başladığı bir dönemde insanları sömürerek para elde etme alışkanlığındaki aristokrasinin hortlamasıdır. Amerikalı burjuva bir aileden gelen yazar bir genç kadının aristokrat köklerinden kopamamış İngiliz bir adama âşık olması anlatısı üzerinden aristokrasinin geri dönüşünden duyulan rahatsızlık hayaletlerle açığa çıkartılır. Edith'in babası, kendisinden para desteği isteyen Baron'a şöyle der: *"Amerika'da biz emeğe bakarız, imtiyazlara değil. Bu ülkeyi de öyle kurduk."* Filmin başka bir yerinde ise Baron'un kardeşi Leydi Lucille yazar kadına adeta aristokrasiyi ve cinayetlerini tanımlamaktadır: *"Bizim orada sadece siyah güveler vardır ve sadece kelekleri yiyerek beslenirler. Ayaklarımızın dibinde canlıların birbirini yediği bir dünya burası..."* Dolayısıyla film, Amerikan burjuvazisinin —hayaletler yardımı ile— İngiliz aristokrasininin sömürüye dayanma gerçeğini ortaya çıkarma ve ondan tamamen kurtulma çabası olarak da okunabilir.



Kızıl Tepe, çekirdek türleri fantastik, dram, gotik ve korku olan hibrit filmler kategorisinde sayılsa da bunlara ilaveten polisiye, gerilim ve romantik türlerinin de birçok unsurunu barındırır. Örneğin Edith'in barona âşık olmasıyla romantik tür öğeleri baskın olurken, Edith'in babasının baronla ilgili bilgi toplama sekansları ise polisiye/dedektif türü öğelerini barındırır. Ağlayan bebek sesi ve ensest teması filmin dramatik yanını oluştururken zehirli çay sekansları gerilimi tırmandırır. Korku ikonografisi olarak da ölen kelebekleri, kafasında balta ile gezen ya da simsiyah kemikli hayaletleri sayabiliriz. Edith'in, Baron ve kız kardeşinin öldürdükleri maktullerin akıbetini ve iki kardeş arasındaki ensest ilişkiyi öğrenmesinin ardından film korku türünün bir alt türü olan "*slasher korku*" alt türü uylaşmaları ile devam eder. Çünkü Edith, Leydi Lucille'i delici bir aletle yararlar; Leydi Lucille ise, kardeşi Baron'u birçok kere bıçaklayarak öldürür. Edith, filmin başında romantik bir aşk yaşayacağını düşünürken "*slasher korku*" türünün "herkes öldükten sonra hayatta kalan tek karakteri" olan "*final girl*" karakterine dönüşür adeta. Filmin sonunda aristokrasinin son varisleri Baron ve kız kardeşi ölünce, bütün gerilim, korku ve dram unsurları sona erer ve filmdeki fantastik figürler olarak geçmişin öcünü almaya çalışan hayaletlere iki hayalet daha katılır.

Filmin sonunda Baron'un hayaleti, sevdiği kadın Edith ile vedalaşınca buharlaşıp kaybolsa da ihanete uğradığını düşünen Lucille'in hayaleti, Allerdale Şatosu'nda çoğu zaman olduğu gibi piyano başındadır. Bu gotik görüntülere ise aristokrasiden son kurtulan karakter olan Edith'in gotiğin ne olduğunu açıklayan şu sözleri eşlik eder: "*Hayaletler gerçek. Onları, bazı yerlere bağlayan nedenler var. Bazıları bir avuç*

toprağa bağlıdır. Bazıları ise günlere ve zamana, dökülen kana, korkunç bir suçta. Ama başkaları da var. Bir duyguya sıkı sıkıya tutunanlar. Bir dürtüye, kayıplarına, intikama ya da sevgiye... İşte onlar hiç gitmez.” Bu cümleler, 2015 yapımı bir filmde klasik gotik türün “çağdaş gotik tür”e evrildiğini ve “çağdaş gotik tür”e bugün neden hala ihtiyacımız olduğunu açıklamakta. Bruhm’a göre “çağdaş gotiğin ayırt edici özelliği, kahramanların ve hatta bizlerin belirli saplantılarını, marazi bağlılıklarını, blokajlarını anlatması olduğu kadar Freudyen tarz aile içi uyumun imkansızlığını vurgulamasıdır.”¹⁷ Bu nedenle de çağdaş gotik kahraman aynı zamanda psikanalitik öznedir. Filmde Freudyen aile normlarına uymayan, değişim karşısında en çok direnen, hatta psikotik tetiklenme yaşayıp hayatta en çok sevdiği insanı öldüren Lucille’dir; bu nedenle gotik türün konu aldığı gitmek bilmeyen saplantıların temsili olarak şatoda yaşamaya devam eden tek hayalet olur, hiçbir yere gitmez.



2. Fantastik figürlerin kolektif korkuların sembolü olduğu filmlerdeki tür geçişleri

Bu kategorideki filmler *Tehlikeli Yaratıklar*, *Pasifik Savaşı* ve *Suyun Sesi*’dir. Bu üç filmin ortak özelliği bilimkurgu ve fantezi türünde olmaları ve konu aldıkları fantastik figürlerin, bilimin gelişmesi ile ortaya çıkan ve insanların “istilacı” olarak gördükleri, taklit etme ve adapte olabilme yetenekleri yüksek canlılar olmalarıdır.

¹⁷ Bruhm, 2002: 264

Örneğin 1997 yapımı *Tehlikeli Yaratıklar*'daki fantastik figür; ölümcül bir hastalık yayan hamamböceklerini yok etmesi için laboratuvar ortamında üretilen 6 ayaklı dev mutant böceklerdir. "Judas Bried" adındaki bu böcekler, adeta yaratıcılarının Frankenstein'ı haline gelir ve New York metrosunda üreyerek etrafa dehşet saçmaya başlarlar. Bu canlıların en önemli özelliği zamanla ortama uyum sağlamaları ve bu uyum kabiliyetleri sayesinde insanlar kadar üstün organizmalar haline gelmeleridir. Aynı tema 2013 yapımı *Pasifik Savaşı*'nda da görülür. *Pasifik Savaşı*'ndaki fantastik figür; "Kaiju" adı verilen dev deniz canavarlarıdır ve tıpkı *Tehlikeli Yaratıklar*'daki böcekler gibi insanları taklit edebilmekte, onların savunma sistemini öğrenip ona adapte olabilmekte ve hatta bir yapay zekâ gibi gelişebilmektedirler. Çağdaş bir peri masalı diyebileceğimiz 2017 tarihli *Suyun Sesi*'ndeki fantastik figür de birçok dili kolayca öğrenebilen, hem karada hem suda yaşayabilen çok akıllı amfibik bir canlıdır. Bu üç fantastik figür, buldukları toplumun kolektif kaygı ve korkularını temsil etmektedirler. *Tehlikeli Yaratıklar*'da ve *Pasifik Savaşı*'nda insanın, kendi yarattığı bilimsel gelişmelerden ve teknolojiden duyduğu korku ifade edilir. *Suyun Sesi*'nde ise Amerikalıların Soğuk Savaş döneminde Rusların teknoloji alanında kendilerinden daha ileri olmasından duydukları endişe anlatılır. Görüldüğü üzere filmlerdeki fantastik figürler farklı olsa da temsil ettikleri bilinçdışı kaygı ve korkular hep ABD'ye özgü ve kolektif korkulardır.

Farklı bir fantastik figürle somutlaşan bilinçdışı kaygı ve korku, bu kategorideki her filmde benzer olduğundan filmlerde kullanılan çekirdek türler aynıdır. Fakat diğer tür geçişleri farklıdır. Daha açık bir ifadeyle, sayılan üç filmin de çekirdek türleri fantastik ve bilimkurgu olmakla birlikte birçok sekansta korku, gerilim, aksiyon ve romans türlerine geçiş görülmektedir.

Örneğin *Tehlikeli Yaratıklar*'ın ilk yarısına kadar bilim kurgu ve gerilim türü uyuşmaları görülür. Korku türüne geçiş, fantastik figür olarak dev böceklerin filmin 51. dakikasında ortaya çıkması ile olur. O zamana dek **del Toro** bilim kurgu ve gerilim türleri arasında gezinir. Gerilim türü dememin sebebi izleyicinin, kadın profesörün kendi eliyle yarattığı Frankensteinvari yaratıkların ortaya çıkacağını bilmesi ve beklemesidir. Ve sonunda insanı taklit eden bir yırtıcı olan "Judas Bried" adındaki dev böcekler ortaya çıkınca film korku türüne geçiş yapar.



Bilimkurgu ikonografisi bağlamında bu dev boyutlu böcekler kıyamet sonrası bilim kurgu alt türünü hatırlatırken laboratuvar, deneyler ve profesör, bilimkurgunun güncel gerçeklik içindeki mizansenlerinden. Kaybolan çocuğun ardında bıraktığı eşyaları, kan kokusuna hassas dev böceklerin her an büyüyecek gibi duran yumurtaları ve ölü köpek ise gerilim türü unsurlardır. Korku filmi ikonografisi olarak ise dev böcekler tarafından çiğ çiğ yenen insanlar, yaralanmış bacaklar, kesilmiş eller sayılabilir. Bütün bu bedensel imgeler, her geçen gün çoğalan *böcek bedenler* karşısında duyulan dehşeti açıkça gösterir. Mutasyona uğramış grotesk böcekler ise Amerikalıların New York metrosunda yaşayan evsiz bedenlere karşı duydukları nefretin temsilinden başka bir şey değildir.



Pasifik Savaşı'nda da insan beynini kopyalayabilen dev robotların okyanustan çıktıkları sekanslarda gerilimden aksiyon türüne geçişi görürüz. Aksiyon sekanslarının sonunda bilimkurgu türüne özgü bir uyuşım olan teknolojiye duyulan korkunun yine teknoloji ile çözümlenmesi uyuşımını görürüz. Bu bilinen anlatı, filmin, tür filmlerine özgü belli bir sözleşmeye bağı ve tür'ün kendi denetleyici işlevine sadık kaldığının bir göstergesidir. Filmin özgünlüğü ise ABD'ye özgü bir korkunun uluslararası bir dayanışma ile çözümlenmesi anlatısından gelmektedir. Zira filmde ülkeler, dev Kaiju robotlarla tek başlarına mücadele edemeyeceklerini anlayınca eski çekişmeleri bir kenara bırakarak kaynaklarını bir araya getirirler. Bu nedenle de film zaten klişe bir dünyayı kurtarma konulu bir bilimkurgu filmi olmayıp uluslararası dayanışmanın önemini gösterir.

Bu kategorinin son filmi ise Soğuk Savaş Dönemi Amerikasında geçen ve bir peri masalını andıran 2017 tarihli *Suyun Sesi*'dir. 90. Akademi Ödülleri'nde "En İyi Film" ödülünü kazanan filmin görsel açıdan büyüleyici güzellikteki proloğu, sulara gömülmüş bir apartman dairesi ve romantik bir müzik eşliğinde balıklar gibi yüzen eşyaları gösterir. Yönetmen böylece filmin çekirdek türlerinin fantezi ve romans olacağını daha ilk sahneden açık eder. Filmdeki fantastik figür olan amfibik yaratık, bir peri masalına uygun bir şekilde kibar, yetenekli ve yakışıklı bir aşık rolünde ve diğer **del Toro** fantastik figürlerinde görmeye alışkın olmadığımız derecede masum ve tehlike teşkil etmeyen bir canlıdır. Amfibik yaratık ne geçmişin intikamını almaya çalışmakta ne de insan ırkına bir tehdit teşkil etmektedir.



Buna rağmen Soğuk Savaş döneminde, ABD ve SSCB arasındaki anlaşmazlık ve rekabet nedeniyle Ruslarca yok edilmek istenmektedir. Film, gizli bir Amerikan laboratuvarında temizlikçi olarak çalışan, dilsiz Elisa ile merkeze getirilen bu sualtı yaratığının aşkını anlatması itibari ile bütün film boyunca fantezi ve romans uylaşımına uyar. Elisa'nın suda hapsedilen amfibik yaratığı, güvenlik şefinin yaptığı işkencelerden kurtarma sekansları ile gerilim ve aksiyon türlerine geçiş olur. Filmin sonunda, *Pasifik Savaşı*'nda gördüğümüz türde bir uluslararası dayanışma görmesek de Amerikalı Elisa ile Rus bilim adamının ortaklaşa çalışması ile romantik amfibik canlı kurtarılır ve film “denize yakın ama geri kalan her şeye uzak” bir yerde mutlu sonla biter.



3. Ana karakterin kendisinin fantastik figür olduğu filmlerdeki tür geçişleri

Bu kategorideki filmler *Cronos*, *Blade 2* ve *Hellboy* ile *Hellboy 2*'dir. Bu dört filmin ortak özelliği dördünün de hibrit türde olması kadar ana karakterlerin de birer hibrit fantastik figür olmasıdır. Zaten bu dört filmin hibrit türde olmasının nedeni de karakterlerin sabit sınırlardan yoksun ucube bedenleri ve varoluş kaygıları çeken, arafta kalmış ruhlarıdır.

Cronos'ta ve *Blade 2*'de yarı insan yarı vampir karakterler başroldeyken, *Hellboy* serisinde yarı insan yarı iblis bir figür izleriz. Karakterler bedenlen insan-hayvan sınırlarında gezerken, ruhen de sürekli iyi ve kötü olmanın tercihini yapmak durumunda olan arafta kalmış fantastik figürlerdir. **Del Toro** özellikle *Blade* ve *Hellboy*'da bedenlerinin değişime uğramaması için sürekli önlem alan

karakterleri, birer Marvel karakteri olmalarına rağmen çok derinlikli inceler. Onların psikolojik mücadelelerine fiziksel bir form vererek (yani bedenlerini ruhlarının birer metaforu yaparak) içsel şeytanlara karşı sürekli olarak nasıl mücadele ettiklerini gösterir. **Del Toro**, “İnsanı insan yapan nedir?” sorusunu sorarak aslında hepimizin trajedisini bu fantastik figürler üzerinden anlatır.

Bütün figürler, arafta olmanın verdiği sıkıntıları çekip kendi iç savaşlarını yaşarlar, türlü eşiklerden geçip geçmişleriyle, türlü zaaf ve korkularıyla yüzleşip erginlenmelerini tamamlarlar. Filmlerde değişen ve birbiri içine giren türler de erginlenme yolculuğu esnasında izleyiciye alışık olduğu ikonografiler sunar. **Cronos**, hepimizin bilinçdışı ölümsüzlük arzumuzu temel alan vampir temalı bir gotik korku filmidir. Filmin proloğunda, romantizmden arındırılmış bir vampir hikâyesi olarak “Cronos” adındaki ölümsüzlük aletinin son sahibinin akbeti anlatılırken, birçok korku filmi ikonografisi art arda sergilenir: bıçaklı ölümsüzlük aleti, bu aletin içinden durmadan çıkan böcekler, vampirleşen mağdurların soyulan derisi. Filmdeki fantastik figür olan yaşlı dedenin ölümsüzlük aletini kullanma ve gençleşme sekansları gerilim türündedir. Film, insani zaafın nelere yol açacağını bilinmezliğini gerilim türünün uylaşımını kullanarak aktarırken, ölümsüzlük aygıtını kullanmanın sonuçlarını ise kana susama, kan yalama, cenaze töreni, krematoryum, boş tabut gibi korku türü mizansenleriyle aktarır.



Cronos ölümsüzlük aygıtı ile temsil edilen bilinçdışı arzu; gençleşme, sonsuz gençlik arzusudur. İnsanoğlunun en temel korkusu ölüm ve en büyük zaaflarından biri yaşlılık ve hastalık olunca en temel fantezinin de gençlik, sağlık ve ölümsüzlük olması kaçınılmazdır. Cronos ölümsüzlük aygıtı, sahibine sonsuz gençlik ve sağlık sağladığı için insanı zaaf ve eksikliklerin tamamladığını hissettirir izleyiciye.

Cronos aygıtını bulan yaşlı adam da bir anda gençleşince kendini çok güçlü ve tamamlanmış hisseder. Fakat önemli olan; büyülü olan herhangi bir şey insanlara verildiğinde onu kullanmamaktır. Bizim iktidar olarak gördüğümüz sembolik objelerin mutlaka bir bedeli vardır, der film. Dede vampir olma yolunda adeta bir metamorfoz geçirir. Fakat fantastik figür olarak bir vampire dönüşse bile torununa olan sevgisi ağır basar, iradesine hâkim olur, torununun kanını emmeyi reddedip ölmeye yatar.

Del Toro'nun 2000 yılında çektiği **Blade** serisinin ikinci filmi hiç konvansiyonel olmayan bir süper kahraman filmi olup bünyesinde bilim kurgu, gerilim, korku, aksiyon türlerinin hepsini birden barındırır. Aslen bir Marvel çizgi romanı karakteri olan **Blade**, filmde yarı insan yarı vampir bir fantastik süper kahraman figürüdür. İnsanla vampir arasında kalmış hibrit bir canlı olmasının hem avantajlarını hem de zorluklarını yaşar. Filmin dâhil olduğu türlere dövüş sekansları nedeniyle savaş sanatları türü; biyoteknolojik uygulamalar sekansları nedeniyle de bilimkurgu türleri eklenebilir.

Bir fantastik figür olarak Blade'in nelerin hibridi olduğuna baktığımızda onun hem insan hem de vampirin tüm güçlü özelliklerini aldığını görürüz. Blade bir insanın olamayacağı kadar güçlü ve savaşçıdır. Aynı zamanda diğer vampirler gibi gündüz güneş ışığından hiç etkilenmemektedir ve bu nedenle ona vampir âleminde "gündüz yürüyen" adı takılmıştır. Tek zayıf noktası olan kan ile beslenme zorunluluğunu ise baba gibi gördüğü Whistler'ın bilimsel yöntemleri ile çözmüştür. Fakat Blade transfüzyon işlemi ile kendine kan enjekte edemediği zamanlarda insana içkin çok daha derin bir gerçek gün yüzüne çıkar: dürtüler. Freud'a göre "gerçeklik" ile "insanın dürtü potansiyeli" arasında nihai bir uyumsuzluk vardır.¹⁸ İnsanın bitmek bilmeyen türlü arzuları ve hep doyurulmayı bekleyen dürtüleri Blade'in kana susaması ile temsil edilir. Her dürtünün tatmin araması gibi Blade de kan arar, insanoğlu da tatmin arar. Blade, bu ihtiyacını karşılamak için kontrollü bir şekilde kendisine her gün damardan kan enjekte eder. Hâlbuki klasik vampir filmlerinde, hayatta kalmak için kana ihtiyacı olan vampir insanları öldürür. Filmdeki ikinci fantastik figür, yarı vampir yarı canavar olan ve vampirlerle beslenen mutant "Reaper"lar ise **Mimic**'deki dev böcekler gibi insanoğlunun, bilimin tehlikeleri konusundaki korkularının somutlaşmış halidir.

¹⁸ Žižek, 2013: 58

Guillermo del Toro'nun arafta kalmış son fantastik figürü Hellboy'dur. Diğer süper kahramanlardan kökeni itibari ile farklı olan Hellboy her iki filmde de hem "öteki" olmanın hem de arafta kalmanın zorluklarını yaşar. Nazilerin bilimi kara büyü ile birleştirip bir iblis oluşturma seremonisinin anlatıldığı ilk filmin prolog bölümünde üst ses şu temel soruyu sorar: "*İnsanı insan yapan nedir?*" Ve cevapları arka arkaya sıralar: "*Kökenleri mi? Başlangıcı mı? Yoksa başka bir şey mi?*" **Del Toro**, film boyunca Hellboy'un bir iblis olarak dünyaya gelse de baba ve eř sevgisi sayesinde doğasına aykırı bir şekilde insanlığa —hem de kendisini kabul etmeyen bir insanlığa— yardım etmesini farklı türler arasında gezinerek aktarır. İlk filmde türlü ergenlik sıkıntılarına rağmen iki dostunun sevgi çerberi, hiç bitmeyen bir baba desteği ile Hellboy, her gün ona iblisliğini hatırlatan boynuzlarını törpüleyerek bu yanını hep görmezden gelir. Fantastik macera ve komedi türünün iç içe geçtiği macera dolu sekanslar, Hellboy'un babasının ölümü ve insanların onu dış görünüşü nedeniyle dışladığı bölümlerde dram türüne evrilir.



Hellboy 2'de ergenlikten yetişkinliğe geçmiş, sevdiği kadına duygularını açmış, onunla bir takım olmuş, görev bilinci tam bir Hellboy var. Bu filmde Hellboy'un savaştığı varlıklar hep distopik şeytani dünyalardan ve cehennem mitlerinden çıkma olduğu için bu film ilk filme oranla çok daha fazla fantezi ve macera türü unsuru içermekte. Ayrıca Hellboy'un bu filmde yaşadığı varoluşsal çelişkiler ilk filmde biraz daha derindir. Zira bu filmde kendi türünden, kökeninden olan kötülere karşı, kendisini içlerine almayan ve dış görünüşü nedeniyle dışlayan insan

soyu uğruna savaşmaktadır. Bu anlatı, serinin ikinci filminde **del Toro**'yu ilk **Hellboy**'da hiç görmediğimiz dram uylarımlarını kullanmak durumunda bırakmaktadır. Sonuç olarak dünyaya ait olmayan kuyruklu ve boynuzlu bir fantastik figürün, insanlar tarafından çok sevilme de onlar için çalışması anlatısı bir dram. Fakat filmde birkaç kere tekrarlanan “*İnsanı insan yapan seçimleri, nasıl başladığı değil, nasıl bitirmeye karar verdiği*dir.” sözleri Hellboy'un dramının aslında hepimizin dramı olduğunu ima etmektedir.

Sonuç Yerine

Guillermo del Toro'nun gerek ana karakterin kendisi olarak gerekse ana karakterin bilinçdışının tezahürü olarak yarattığı fantastik figürlerinin, aslında hepimizin bilinçdışı duygularını temsil ettiğini söylemek mümkün. Örneğin hiçbirimiz ölmek istemiyoruz; vampirler ya da bir ölümsüzlük aygıtı aracılığıyla ölmekle ilgili kaygımızla yüzleşiyoruz. Geçmişte çözülmeyen kalmış sorunları kâbuslar ya da semptomlar kadar “hayal-et”ler sayesinde gün yüzüne çıkarıyoruz. Teknolojinin ilerlemesine dair duyduğumuz korkuyu yapay zekânın dünyamızı ele geçirdiği hikâyeleri izleyerek yatıştırıyoruz. Ya da sevdiğimiz ölümü gibi travmalarla karşılaştığımızda tıpkı Ofelia gibi kendi iç âlemimize çekilip büyülü âlemlerde biraz nefes almak istiyoruz. Yeri geliyor, Ölüler Diyarı'na gidemeyen ölü gibi arafta kalmanın acısını çekiyoruz; yeri geliyor, geçmişin intikamını almanın verdiği katharsisi yaşayıp rahatlıyoruz. Ya da Hellboy'un yakın arkadaşı Abe'in söylediği gibi, “*Eğer bir sorun varsa biz ucubelerin birbirimizden başkası yoktur.*” sözünü hatırlayıp bizi olduğumuz gibi kabul eden gerçek dostlarımıza sarılıyoruz. Özetle **del Toro** filmlerinde aslında “fantastik yaratık” olarak kendimizi izliyoruz.

Vivian Sobchack'e göre “Genelde fantastik figürler ya alt edilir ya da insani yanları üstün gelip insansılaştırılır. Asla bilinçdışı korku ve arzunun sınırını geçemezler, hep yasa ve düzene uygun olarak savuşturulurlar.”¹⁹ Ancak **del Toro**, yasa ve düzene inatla karşı koyan, imkânsız arzuları, en derindeki korkuları her filminde tekrar tekrar ortaya çıkartan bir yönetmen. Çünkü **del Toro**, fantezinin insanlar üzerindeki etki gücünü anlayıp fantezinin işlevini keşfetmiş ve bu türü —başta bilimkurgu, gotik, korku ve dram olmak üzere— diğer türlerle

¹⁹ Sobchack, 2008: 367

harmanlayıp tür uylaşımına özgü her türlü muhafazakâr tavırdan uzak durmuştur. Onun için canavarlar görünmezi görünür kılan fantastik figürlerdir, gerçektirler ve hiçbir sınırları yoktur.

Kaynakça

- Bruhm, S. (2002) "Contemporary Gothic: Why We Need It", *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* içinde, Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, J. (2005) "The Law of Genre", *Genre and Hollywood* içinde, London: Routledge.
- Furby, J. ve Hines, C. (2014) *Sinemaya Giriş: Fantastik*, çev. Sena Yavuz. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Lacan, J. (1978) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. Jacques-Alain Miller, New York: W. W. Norton & Company Ltd.
- Haddu, M. (2014) "Reflected Horrors: Violence, War and The Image in Guillermo del Toro's El Espinazo Del Diablo/The Devil's Backbone (2001)", *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro* içinde, New York: Macmillan Publishers.
- Sobchack, V. (2008) "Fantastik Film", *Dünya Sinema Tarihi* içinde, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Stam, R. (2000) *Film Theory*. Oxford: Blackwell.
- Vargas, J. C. (2014) "Between Fantasy and Reality: The Child's Vision and Fairy Tales in Guillermo del Toro's Hispanic Trilogy", *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro* içinde, New York: Macmillan Publishers.
- Žižek, S. (2000) *The Art of The Ridiculous Sublime: on David Lynch's Lost Highway*. Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities/University of Washington.
- Žižek, S. (2013) *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları

BULUNTU FİMLER VE KORKU SİNEMASINDA GERÇEKLİK YANILSAMASI

Buğra Kibaroglu

“Mütemadiyen sallanarak mide bulantısını tetikleyen kamera ve ‘Ne olursa olsun, şov devam etmeli’ düsturuyla, çekime her koşulda devam eden karakterler” dersem herhalde çoğu sinemasever hangi film türünden bahsettiğimi anlayacaktır. Yakın zamanda korku sinemasını adeta istila eden "buluntu film" (*found footage*) furyası, başlangıçta korkuya yeni bir soluk getirirse de, kendi klişelerini icat etmekte gecikmemiş ve çok geçmeden de kendisi bir klişeye dönüşmekten kaçamamıştır. Her klişe gibi de gereğinden fazla kullanılarak seyircilerin gözünde hızlı bir şekilde değerini kaybetmiştir.

Korku sinemasının bir alt türü olarak buluntu filmlerin patlamasının, *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007), *Rec: Ölüm Çılgılığı* ([Rec], Jaume Balagueró ve Paco Plaza, 2007), *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) gibi filmlerin aldıkları eleştirmen övgüleri ve elde ettikleri büyük gişe başarılarıyla başladığı söylenebilir. Ancak tabii ki, ister sevelim ister nefret edelim, *Blair Cadısı* (The Blair Witch Project, Daniel Myrick ve Eduardo Sanchez, 1999) filminin bu furyadaki rolünü yadsıyamayız. Buluntu film türünün ilk örneği olmasa da, edindiği kült statüsü ve yarattığı şehir efsanesiyle türü meşhur ettiğini belirtmek gerekir. Sonuçta, Blair Cadısı efsanesini belgesel yapmak için ormanın içine dalan genç ve meraklı sinemacıların hazin sonunu unutmak ne mümkün!

Bu furyanın tarihçesini bir kenara bırakıp neden bu kadar yaygınlaştığına bakacak olursak, düşük çekim maliyetleri ve yüksek gişe potansiyeli sebebiyle yapımcıların ve özellikle de kısıtlı imkanlarla çalışan yeni yönetmenlerin türe ilgi duymasının oldukça anlaşılır olduğunu söyleyebiliriz. Ancak seyircinin bu alt-türe gösterdiği fazlaca ilgiyi anlamak için biraz daha derine inmek gerekli gibi duruyor.

Bana göre, bu noktada "sahte belgesel" (*pseudo-documentary*) kavramına göz atmakta fayda var. Sahte belgesel, kurmaca olan ile kurmaca olmayanın iç içe geçtiği, bir anlamda sinemacının kendi gerçekliğini yarattığı bir tür olarak nitelendirilebilir. Buluntu filmlerle ilgili yazılarda sahte belgesel kavramının çoğu zaman buluntu film ile yan yana, hatta bazen —hatalı olarak— onun yerine kullanıldığını hesaba katarsak aralarındaki yakın ilişki daha iyi anlaşılabilir. Bununla beraber, bu iki tür arasındaki ilişkiyi yalnızca, günümüzde sinemada yeni bir trend gibi sıkça görmeye başladığımız türler arasındaki bir geçişkenlikle tanımlamak, durumu sadece korku sinemasının belgeselle temasa geçmesi olarak nitelendirmek yeterince açıklayıcı gözüküyor.

Burada dikkat edilmesi gereken iki noktadan bahsedilebilir. Birincisi, her ne kadar sıklıkla sahte belgeselle eşleştirilse de, buluntu filmler belgesel dışındaki, kurmaca olmayan başka türlerden de biçimsel öğeler ödünç alabiliyor. İkincisi ise, bu ödünç almanın amacı, Western ve bilimkurgu gibi farklı türlerin bir araya geldiği örneklerde görebileceğimiz gibi, tür beklentileriyle oynayarak yenilikçi bir iş ortaya çıkarmaktan ziyade seyircinin gerçeklik algısını manipüle etmeye çalışmak olarak yorumlanabilir.

Bu yazıda da birkaç örnek üzerinden buluntu filmlerin sinemanın gerçeklik yanılsaması ile olan ilginç ilişkilerini inceleyerek, bu filmlerin seyircilere sunduğu sinemasal deneyimlerin ne açılardan farklılık gösterdiğine dair bir şeyler söylemeye çalışacağım.



Atticus Enstitüsü (2015)

Sinemanın "Yanılsaması"

Teknik ve bilimsel bir fenomen olarak sinemaya baktığımızda, onun var olmasını sağlayan olanağın basit bir göz yanılsaması olduğunu görürüz. Gözün birbirinden ayırt edemeyeceği bir hızda art arda gelen fotoğraf kareleri, beyin tarafından birleştirilerek kesintisiz bir hareket varmış gibi algılanır. *Cinématographe*'ın öncülü olan "Büyülü Fener" gibi aygıtlar da bu göz yanılsamasından yararlanmıştı.

Bu yeni medyumun, fiziksel gerçekliğin salt bir kopyası olmak dışında bir potansiyeli olduğunu bize ilk gösteren, herhalde illüzyonist **Georges Méliès** olsa gerek. Onun, sinemanın teknik olanaklarını yaratıcı biçimde kullanarak oluşturduğu fantastik kurgular (çeşitli görsel ve filmsel hileler içeren *trick* filmleri) bu sanatın gelişimi açısından bir dönüm noktası niteliği taşır. **Méliès** ile birlikte sinema artık, seyircisine, olmayan bir hareketi varmış gibi sunmakla yetinmeyerek olmayan bir gerçekliği de varmış gibi sunar; tıpkı diğer sanat dalları gibi kendi gerçekliğini yaratır. Sinemanın en temel unsuru olan *hareket yanılsaması* bir anlamda *gerçeklik yanılsamasına* dönüşür. Giderek bir sanat dalı olmaya başlayan sinema için bu gerçeklik yanılsaması yalnızca bir olanak değil, zorunluluk olmaya başlar. Artık kurmaca bir film etkili olmak istiyorsa seyircisini ikna edebilecek bir yanılsama oluşturmak zorundadır. Bu yanılsama, sinemadan beklenen asgari bir koşul haline gelmiştir.

Sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisini ele almak için Antik Yunan'ın *mimesis* kavramına kadar gidip **Platon** ve **Aristoteles**'ten bahsetmek de mümkün, ancak böylesi bir çaba bizi bu yazının boyunu fersah fersah aşan derin kuramsal tartışmaların içine sokacaktır. Bu sebeple, bizi daha yakından ilgilendiren, sinemanın bir medyum olarak doğası ve yanılsama konuları hakkında yazmış bazı kuramcılara bakmak daha yerinde olacaktır.

Sinema üzerine ilk detaylı kuramsal çalışmaları yapan düşünürlerden olan **Rudolf Arnheim**, sinemanın bir sanat dalı olup olmadığı sorusuna yanıt ararken, sinemanın doğası, olanakları ve sınırları üzerine de önemli fikirler ortaya koymuştur. Onun sinemayı, yarattıkları gerçeklik yanılsaması üzerinden, fotoğraf ve tiyatro ile kıyaslaması oldukça ilgi çekicidir. Ona göre tiyatro her ne kadar farklı bir zaman ve mekanı tasvir ediyor olsa da seyircinin gözleri önüne gerçek bir mekan ve sahne koyması sebebiyle daha güçlü bir yanılsama yaratabilmektedir. Fotoğraf ise tiyatrodan farklı olarak gerçek bir mekan ve zamanı temsil etmesine

rağmen iki boyutlu çerçevesinin sınırlılığı sebebiyle seyircisinde bir yanılsama yaratma gücüne sahip değildir. **Arnheim**, sinemanın bu ikisi arasında bir yerde konumlandığını iddia eder. Fotoğraf gibi bir çerçeveye sınırlanmış olmasına karşın sinema, zamanın akışını kullandığı için seyircisinde kısıtlı da olsa bir yanılsama yaratma potansiyeline sahiptir. **Arnheim** bunu "kısmi yanılsama" olarak adlandırır. Bu tanımlama ilk başta sinemanın kusurlu bir yanıymış gibi görünse de aslında montajı olanaklı kılan temel şeydir. Yanılsamanın kısmiliği, zaman ve mekan olarak çok farklı sahnelerin birbiri ardına geldiğinde bile anlamın korunabilmesini sağlar. Montaj ise, ona göre sinemanın özgün bir sanat dalı olabilmesinin en önemli araçlarındandır.¹

Kısaca özetleyecek olursak **Arnheim** bize, sinemanın kısmi de olsa bir yanılsama yaratma yetisine sahip olduğunu, bu yönüyle de fotoğraf ve tiyatrodan ayrıldığını söyler. Sinemanın özgün bir sanat dalı olarak olanağını ortaya koymaya çalışan **Arnheim** için bu kısmi yanılsama son derece önemlidir. Diğer sanat dallarında olmayan bu imkan, aynı zamanda —en azından kurmaca— sinema için bir gerekliliktir.

Sinemanın doğası üzerine önemli incelemeler yapan bir başka düşünür olan **André Bazin** ise tıpkı **Arnheim** gibi sinemayla tiyatroyu mekan üzerinden karşılaştırır. Ancak ondan farklı olarak tiyatro dekorunun, seyirci üzerindeki yanılsama etkisini arttıran değil azaltan bir şey olduğunu düşünür. Ona göre resim için çerçeve neyse, tiyatro için de dekor odur: Yani o evreni sınırlayan, nerede başlayıp nerede bittiğini belirleyen bir hudut. Seyirci sahne arkasına geçen tiyatro oyuncusunun rolüne devam ettiği şeklinde bir yanılsamaya sahip değildir, çünkü tiyatro evreninin sınırları hataya yer bırakmayacak derecede keskindir. Oysa sinema söz konusu olduğunda çerçeve bu ölçüde sınırlayıcı değildir. Kadrajın dışına çıkan oyuncu, seyirciye göre hâlâ sinemasal evrenin içindedir. Sinemanın gerçekçi olması gerektiğini savunan **Bazin** için, bu yanılsamanın bozulmaması son derece önemlidir. Bunu sağlamak için doğal dekorların kullanılması gerektiğini belirten **Bazin**, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Das Cabinet Der Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920) gibi Dışavurumcu filmleri tiyatrosal ve gerçekdışı dekorlar kullandıkları için başarısız bulur.²

¹ Arnheim, Rudolf, *Film as Art* (Berkeley: University of California Press, 1957), s. 20-29.

² Bazin, André, *What is Cinema? Volume 1* çev. Hugh Grey (Los Angeles: University of California Press, 2005), s. 103-110.

Buradan açıkça görülmektedir ki, sinemanın yarattığı "gerçeklik yanılsaması" ile Gerçekçilik arasında önemli bir ilişki vardır. Kuramsal tartışmalara çok fazla girmeden bile herhalde şunu rahatça söyleyebiliriz: Bir filmin yarattığı yanılsamanın gücü, onun seyirci tarafından gerçeğe daha yakın algılanması üzerinde etki sahibidir.

Peki gerçeğe yakın olmak neden bu kadar önemli? Sinemanın özüne ilişkin hararetli Gerçekçilik tartışmalarından kaçınıp bu soruyu korku özelinde cevaplamaya çalışmak daha yerinde olacak. Buna kesin ve tatmin edici bir cevap vermek elbette zor, ancak nesilden nesile aktarılan halk hikayelerinin ya da kulaktan kulağa yayılan şehir efsanelerinin insanlar üzerindeki etkisini düşündüğümüzde, gerçek olma olasılığının bir korku hikayesinin gücünü kat be kat arttırdığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu bağlamda da korku sinemasının gerçekçi, daha doğrusu inandırıcı olmaya diğer türlerden belki bir miktar daha fazla ihtiyacı olduğu iddia edilebilir.

Buluntu filmler ile korku sinemasının birlikteliği de işte tam da bu noktadan çıkmakta: Korku filminin seyircide "gerçekmiş gibilik" hissi yaratmasına yardımcı olabilecek yeni bir biçim. Buluntu filmlerin gerçeklik ve sinemasal yanılsamayla ilişkisine dair bazı temel meseleleri netleştirdiğimize göre, şimdi bunun örnekler üzerinde nasıl işlediğine bakabiliriz.

Atticus Enstitüsü

Atticus Enstitüsü (The Atticus Institute, Chris Sparling, 2015), her yere elinde kamerayla koşuşturan adrenalini yüklü gençler ve sallanıp duran kamera klişesinden uzaklaşmak adına görece farklı bir şey deniyor. Hikaye, kameraların küçülerek herkesin cebine girdiği günümüzde değil de 1970'lerde geçiyor. Bu noktada *Atticus Enstitüsü* neyse ki, *Şeytanın Kapısı* (The Devil's Doorway, Aislinn Clarke, 2018) filminin yaptığı gibi kilolarca ağırlıktaki kameraları kahramanlarının omzuna yükleyip onları oradan oraya koşturma hatasına düşmüyor. Bunun yerine asıl hikayenin geçtiği zamandan kalma çeşitli video kayıtları ve eski fotoğrafları kullanıyor. Kullanılan görsellerin otantik olduğunu vurgulamak için gren, video bozulmaları, netsizlik, fotoğraflardaki çizikler, yırtıklar gibi kusurlardan yararlanıyor. Söz konusu "buluntu" görsel materyale, günümüzde hâlâ yaşayan tanıklarla yapılan görüşmeler ekleniyor ve ortaya tipik bir sahte belgesel ortaya çıkıyor.



Hikaye, psişik güce sahip insanlar bulmak amacıyla açılmış kendi halinde bir araştırma laboratuvarında geçiyor. 1976 yılında Judith Winstead'ın yeni bir denek olarak tesise yatmasıyla başlayan esrarengiz olaylar o zamanlar tesiste çalışan insanların ve onların yakınlarının tanıklıklarıyla aktarılıyor. Önceleri klasik bir ele geçirilme (*possession*) vakası olarak başlayan film, ilerledikçe CIA ve ABD hükümetinin devreye girmesiyle döneme ilişkin paranoyakça korkularımızı besleyen bir komplo teorisi filmi halini alıyor. Bunu filmin afişinde gördüğümüz slogandan da anlamak mümkün: "Amerikan hükümeti tarafından kabul edilen tek şeytani ele geçirilme vakası".

Bu iddia filmin konusunu belirtmek dışında filmin gerçeklikle olan ilişkisini vurgulaması açısından da çok önemli. Film, anlattığı olayların tamamen gerçek olduğunu ileri sürüyor ve yakın tarihli örneklerle nazaran bu konuda oldukça ısrarcı bir ton takınıyor. Burada yönetmen ve yapımcıların seyircileri *tamamıyla* kandırmayı amaçladıklarını öne sürmek biraz zorlama olabilir. Zira günümüz seyircisi, özellikle de korku sinemasını yakından takip edenler, böyle şeylere kolaylıkla kanmayacak kadar tecrübeli. Zaten filmin, sırtını yalnızca bu ihtimale dayamış derme çatma bir eser olmadığını da hesaba katarsak, bütün amacın seyircileri kandırmak olmadığını görebiliriz. Filmin başlangıcından bile önce ortaya atılan bu iddia, daha ziyade filmin bir gerçeklik algısı yaratma konusundaki hevesini gözler önüne sermekte.

Film belgesel formatını *tamamıyla* benimseyerek bu gerçek olma iddiasını desteklemeye çalışıyor. Bu formatın neden seçildiğini anlamak çok zor değil.

Özellikle tanıklarla görüşmelerin olduğu bölümler, dramatik olarak başarılı bir şekilde kotarılabildiklerinde, seyircinin tıpkı gerçek bir belgeselde o tarihi olaya tanıklık eden kişiyle kurduğu özdeşleşmeye benzer bir özdeşleşmenin olanağını anlık da olsa taşıyor. Tabii ki burada film deneyiminin tamamını kapsayan bir gerçeklik yanılması söz etmiyorum, daha ziyade seyircinin kendini filme teslim etmesinden doğan, bir anlık boş bırakmayla yaşadığı bir özdeşleşme bu. İnsanın kafasında beliren minicik bir "Ya bu durumda olan, buna tanıklık eden ben olsaydım?" sorusu kırıntısı... Bunu sağlayabilmek herhalde anlattığı hikayenin "gerçek" olduğu iddiasındaki bir korku filmi için önemli bir başarı olsa gerek.

Bu filmde ve *Tünel* (The Tunnel, Carlo Ledesma, 2011), *Mungo Gölü* (Lake Mungo, Joel Anderson, 2008), *Poughkeepsie Kasetleri* (Poughkeepsie Tapes, John Erick Dowdle, 2007) gibi filmlerde de gördüğümüz üzere, bu tarz bir belgesel biçiminin, belki söz konusu özdeşleşme olanağının da etkisiyle, seyircide bir tür gerçekmiş gibilik hissi yaratma amacına ulaşma açısından, birinci tekil kişinin bakış açısıyla çekilmiş filmlere kıyasla bir nebze daha başarılı olduğu söylenebilir. Bunun önemli sebeplerinden bir diğeri de, hayati tehlike altındayken bile çekim yapmaktan vazgeçmeyen irrasyonel karakterleri kullanmaktan kaçınması.



Alien Abduction: Incident in Lake County

Buluntu film furyası başlamadan önce çekilen *Alien Abduction: Incident in Lake County* (Dean Alioto, 1998) son derece mütevazı, ama bir o kadar enteresan

bir televizyon filmi. ***Alien Abduction***, izlediğimiz görüntülerin, Şükran Günü yemeği için bir araya gelen McPherson ailesinin başından geçen, uzaylılar tarafından kaçırılma olayının gerçek kayıtları olduğuna bizi inandırmaya çalışıyor. **Orson Welles**'in *Dünyalar Savaşı* kandırmacasında da olduğu gibi, yayınlandığı dönemde filmin gerçek olduğuna inananların olması, hatta kayıtların orijinalliğinin UFO uzmanları tarafından tartışılması, bu konuda yabana atılmayacak bir başarıya sahip olduğunu gösteriyor bize.

Film ilginç bir sunuşla açılıyor. Sunuşta, izleyeceğimiz video kayıtlarının McPherson ailesinin 1997 yılı Şükran Gününde başlarından geçen olayların gerçek kayıtları olduğunun iddia edildiği, ancak bunların gerçek olup olmadığına seyircinin kendisinin karar vermesi gerektiği söyleniyor. "Gerçek olma" olgusuna yapılan bu vurgu ister istemez izleyicinin algısını yönlendiriyor. Özellikle de filmin yayınlandığı tarihte ***Blair Cadısı*** bombasının henüz patlamadığını düşünecek olursak bu yönlendirmenin ne kadar etkili olabileceğini anlamak mümkün.



Alien Abduction, ***Home Movie*** (Christopher Denham, 2008) veya ***Exhibit A*** (Dom Rotheroe, 2007) gibi "ev filmi" formatını tercih ediyor. Ev filmi denildiğinde, bir aile etkinliğinin anı olarak saklanmak ve sonradan tekrar izlenmek amacıyla yapılmış kaydını düşünebiliriz. Bu özel bir günün ya da olayın yanı sıra sıradan bir anın kaydı da olabilir, tıpkı elimizin altındaki telefonlarla anı olsun diye çektiğimiz kısa videolar gibi. İnsanların günlük hayatından kesit olma niteliği taşıyan ev filmlerinin bu gerçekçi yanları onları ideal buluntu film örnekleri haline getirir. Bu noktada bir an durup biçim olarak tercih edilen ev filminin gerçeklik yanılsamasını yaratma açısından önemi üzerine düşünmek gerekir. Özdeşleşme açısından ev filminin diğer buluntu film örneklerinden ayrı değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

Bu tarz filmlerde kendi güvenli dünyalarında yaşayan insanların hayatına aniden giren bir dış etkenin yarattığı dehşetin sarsıcılığından bahsedilebilir. Film bize "Bunlar sizin de başınıza gelebilirdi! Tamam, ormandaki cadının hikayesini öğrenmek için elinize kamera alıp ormanın derinliklerine dalecek kadar mantık yoksunu ve gereğinden fazla meraklı olmayabilirsiniz, ama pekala ailenizle akşam yemeği yerken uzaylılar tarafından kaçırılan siz de olabilirdiniz!" diyerek bizi etkilemeye çalışır. Bir dehşet unsuru olarak sıradan insanların başına gelen korkunç olaylar. Tabii ki burada korku filmlerinin —ve aslında Hollywood klasik anlatı filmlerinin— büyük bir çoğunluğunun bu klişeyi kullandığını belirtmek gerek. Ev filmleri ise seyirciyi bu senaryonun gerçekleşme olasılığının yüksek olduğuna ikna etmenin yollarından birisi olarak karşımıza çıkar.

Söz konusu ikna potansiyeli ise ev filmlerinin seyirciye daha farklı bir film izleme deneyimi sunuyor olmasında yatıyor. Bize ait olmayan, gerçek bir ev filmi izlediğimizi düşünelim. Deneyim elbette kişiden kişiye farklılık gösterecek olsa da birtakım ortaklıklardan bahsedebiliriz. Mesela bizim izlememiz için çekilmemiş, bir anlamda yasak olarak nitelendirilebilecek bir filmi izlediğimiz hissi bunlardan biri olabilir. ***Alien Abduction***'da gördüğümüz Tommy'nin sevgilisiyle öpüşen abisini yakalaması sekansı tam da bu kısmi "röntgencilik" hissini kışkırtmaya yönelik bir tercih olarak karşımıza çıkıyor. Ev filmleri bunun yanı sıra, insanların kendi aileleriyle olan deneyimlerine de gönderme yaparak seyircinin karakterler ile özdeşleşmesini güçlendirme amacı da güder. İşte ***Alien Abduction*** ve benzeri filmler tam da bu noktadan seyircilerini yakalamaya çalışıyorlar. Böyle bir deneyimi tetikleyebilmek seyircinin kendini yanılsamaya kaptırmasını kolaylaştırmanın ve filmin etkisini arttırmanın önemli bir yolu olarak görülüyor.

Olayları evin en küçük çocuğu Tommy'nin yeni aldığı video kameranın gözünden anlatan ***Alien Abduction***, otantik bir ev filmi görüntüsü izlenimi uyandırmak için video bozulmalarından bol bol yararlanıyor. Hatta gerçekliğini ispatlamak için bununla yetinmeyip daha da ileri gidiyor. İzlediğimiz görüntüler yer yer kesilerek bu görüntüler hakkında bir uzman fikri alınıyor. Polis, asker, yönetmen, müzisyen, psikolog, antropolog gibi çok çeşitli uzmanlar izlediklerimizin gerçek olma ihtimali hakkında farklı açılardan yorumlar yapıyorlar. Film burada bize asla net bir şekilde kayıtların gerçek olduğunu söylemiyor, ancak uzmanların konuya dahil olması ve net bir şey söyleyememeleri seyircinin kafasını karıştırma açısından önemli bir işlev görüyor. Filmin

yayınlandığı zamanı düşünecek olursak yönetmenin seyircisini ciddi şekilde kandırmayı hedeflediğini ve umduğunu belirtebiliriz. Üstelik zekice kullanılan ev filmi biçiminin de etkisiyle amacında oldukça başarılı oluyor. Bu yönüyle film, **Blair Cadısı** sonrası örneklerden keskin bir şekilde ayrılıyor. Kurmaca bir gerçekliğin, "gerçek" olarak sunulması ise bizi sinema ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamaya itiyor. Kısacası **Alien Abduction** son derece ilginç ve bir o kadar da düşündürücü bir buluntu film örneği olarak karşımıza çıkıyor.

Gonjiam: Haunted Asylum

Güney Kore'nin ilk buluntu film formatındaki korku filmi olarak lanse edilen **Gonjiam: Haunted Asylum** (Gon-ji-am, Jung Bum-sik, 2018) kendisine daha güncel bir format seçen bir çalışma. Bu sefer izlediğimiz görüntüler, korku temalı bir Youtube kanalının 1 milyon izleyiciye ulaşmaya çalıştığı canlı yayınının kayıtları olma iddiasında. Bu, muhtemelen 10 yıl önce aklımıza gelmeyecek bir format. Yine de bunun çok özgün bir format olmadığını, bir korku realite şovunun yayınlanmamış bir bölümü olarak sunulan **Mezar Buluşmaları**'nın (Grave Encounters, Colin Minihan ve Stuart Ortiz, 2011) bir türevi olarak değerlendirilebileceğini belirtmek yerinde olacaktır.

Filmde kahramanlarımız yıllar önce gerçekleşen toplu intiharlardan sonra kapatılmış kötü şöhretli Gonjiam Akıl Hastanesine kaçak bir şekilde girip, açanların başına korkunç şeyler geldiği söylenen 402 no'lu odanın kapısını açmaya çalışmak gibi hiç de akıl kârı olmayan bir işe kalkışıyorlar. Ekibin temel motivasyonunun, izlenme sayısını ve reklam alma potansiyelini arttırma niyeti olması anlamsız girişimlerine az da olsa bir neden sunuyor; ama bu gerekçenin seyirci açısından tatmin edici olduğunu söylemek zor. Bu tatmin edici olmayan gerekçelendirme de seyirci ile film arasına en baştan bir mesafe koyan, olumsuz bir durum olarak kendini gösteriyor.

Film ile ilgili bahsedilmesi gereken ilginç bir nokta Gonjiam Akıl Hastanesinin gerçek bir mekan olması ve filmde belirtildiği gibi CNN'in "En Ürkütücü Mekanlar" listesinde yer alması olabilir. Diğer filmlerde görmediğimiz bu durum filmin gerçeklikle arasındaki bağın güçlenmesine yol açıyor. Ancak film, bu bağ üzerine fazla oynamamayı tercih ediyor.



Biçimsel olarak baktığımızda ise internet canlı yayını gibi bir formatı taklit etmeyi seçen **Gonjiam**, güncelliği ile seyircisini yakalamayı hedefliyor. Tabii format değişince gerçekçilik katması için kullanılan gürültü de biçim değiştiriyor. Gren, video gürültüsü, çizikler gibi fiziksel kusurlar yerlerini, internete yayın yapılırken donan görüntü gibi artık hepimizin aşına olduğu bozulmalara bırakıyor.

Bunun yanı sıra film yine yakın zamanda internet sayesinde aşına olduğumuz, "tepki kamerası" diye adlandırılabilen bir çekim türü kullanıyor. Karakterlerin göğüslerine bağlanan bir aparata oturtularak kendilerine doğrultulan küçük bir kamera, yüzlerini kayıt altına alarak onların olaylar karşısındaki tepkilerini görebilmemizi sağlıyor. Burada amaçlanan herhalde oyuncuların tepkilerinin "gerçekliğini" vurgulayarak seyirci üzerindeki gerçeklik yanılsamasını güçlendirmek, ancak bu tercihin başarıya ulaştığını söylemek bir hayli zor. Oyuncuların performanslarıyla ilgili sıkıntılarının dışında, sürekli olarak bu çekim tekniğine başvurulması, yaratıcılıktan ziyade kolaya kaçma hissi uyandırıyor. Bir süre sonra da geniş aç lenslerin abartılı perspektifiyle ekranı dolduran yüzler bizi filmin içine çekmek yerine, filmden uzaklaştırmaya başlıyor. Kurmaca olmayan bir türün imkanlarını kullanarak bir gerçeklik yanılsaması yaratmayı denese de, ne yazık ki **Gonjiam** diğer iki filme kıyasla bu konuda pek de başarılı sayılabilecek bir çalışma değil.

Ele aldığım şu birkaç örnekten rahatlıkla görebileceğimiz gibi buluntu filmler yalnızca, belgesel gibi kurmaca olmayan türler ile etkileşime girerek korku sinemasına ihtiyaç duyduğu taze kanı sağlama amacı güden filmlerden ibaret

değiller. Yani mesele, klişelerden kaçıp yeni şeyler sunarak —onlar da birer klişeye dönüşene kadar— seyirciyi şaşırtmak ve sinema salonlarına çekmekten ibaret değil. Bunun buluntu film furçasının altında yatan önemli motivasyonlardan olduğu aşikar; ancak buluntu filmler ayrıca, inandırıcılıklarını arttırıp kurmaya çalıştıkları gerçeklik yanılsamasını güçlendirerek, seyircinin zihnine yerleştirmeye çalıştıkları korku tohumunu daha derinlere ekmeyi de deniyorlar. Bunda da her zaman tam anlamıyla başarısız olmuyorlar!

YAVUZ ÖZKAN

İlker Mutlu



On sene kadar önceydi. Klasik bir **Cüneyt Arkın** filmini, siyasi hikâyesiyle bir parça önde duran ve bu nedenle dikkatimi çeken **Darbe** (Şerif Gören, 1976) filmini izliyordum, üzerine yazmak maksadıyla. 1970’lerde bunun çizgisinde epeyce filmde oynamıştı **Arkın**. Ama bunların arasında en etkili ve politik yönden en samimi olanı **Yavuz Özkan**’ın çektiği **Maden** (1978) olmuştu.

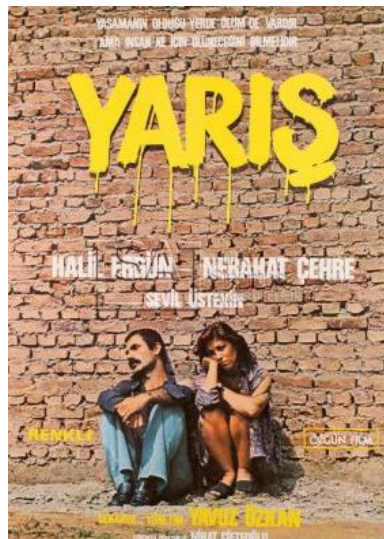
Darbe’yi anışımın bir başka nedeni daha var: O güne kadar oyuncu olarak görmeye pek alışkın olmadığım **Yavuz Özkan** da rol alıyordu filmde. Sonradan ünlenecek olan ve filmde yönetmen yardımcılığı da yapan **Sinan Çetin** ve sinemaya zaten oyuncu olarak girmiş, ama sonradan en önemli yönetmenlerimizden biri haline gelmiş olan **Memduh Ün** de oyuncu kadrosundaydı. Özellikle **Çetin** ve **Özkan**’ı solcu bir grubun üyeleri arasında gösteren sahneleri beni çok çekmişti. Orada gördüğüm gençlerin **Çetin** ve **Özkan** olduklarını, “Acaba?” diyerek film hakkında daha derin araştırma yaptığımda öğrenmiştim.



Darbe filminde sağ başta deri ceketli olan **Yavuz Özkan**, onun iki yanında **Sinan Çetin**, **Çetin**'in karşısında da **Atilla Dorsay** var!

Yavuz Özkan bir düzine kadar filmde rol almıştı. **Özkan** aslen tiyatrocusu olarak başlamıştı sanat yaşamına. Sanatın içinde daima bir genç olarak 1950'lerin ortasından itibaren süreli yayınlar çıkarıp tiyatro oyunları yazıyor ve yönetiyor. Hatta Dostlar Tiyatrosu'nda oyunculuk yapıyor.

1970'lerin başında sinemaya ilgi duyuyor ve kısa filmler çekip senaryolar yazıyor. İlk kisası olan **2x2=5** (1974) hakkında pek bir bilgi yok. İkinci kisası ve aslında orta metraj bir film olan **Uygunsuzlar** da (1974) pek başarılı bulunmamış. Yine izlemeyi çok istediğim ama bir türlü kopyasına ulaşamadığım **Yarış** (1975), politik içeriği ve orta metraj uzunluğuna rağmen **Halil Ergün** ve **Nebahat Çehre** gibi iki şöhretli ismi başrole taşıması, hatta **Şanar Yurdatapan**'a müzik yaptırılması ile ilgi çekici bir yapım.



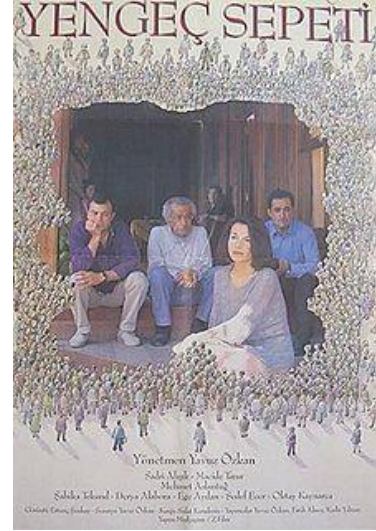
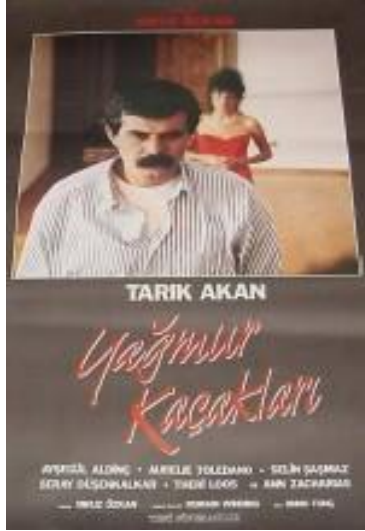
Bunların hepsi ve TRT'ye çektiği iki televizyon dizisi olan *Vardiya* (1976) ile *İstanbul* (1977), yapacağı büyük film *Maden*'e (1978) ve *Demiryol/Fırtına İnsanları*'na (1979) hazırlık evresini oluşturuyor aslında. Bu ana kadar Yeşilçam'da pek çok işte gerek yardımcı oyunculuk, gerek senaristlik ya da yönetmen yardımcılığı yaparak elde ettiği çevre ve edindiği güven, bahse konu iki filmi büyük yıldızlarla yapabilmesinin yolunu açtı **Özkan**'a. Nitekim yan rollerdeki büyük isimler bir yana, *Maden*'de **Tarık Akan** ile **Cüneyt Arkın** oynadı; *Demiryol*'da da yine **Tarık Akan**, **Fikret Hakan**'la başrolleri paylaştı. (Hatta *Demiryol*'da, Yeşilçam'ın genel alışkanlıklarının dışına çıkılır ve **Tarık Akan** filmin ortasında ölür.)



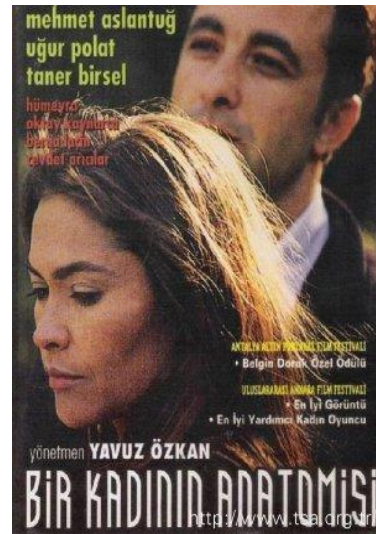
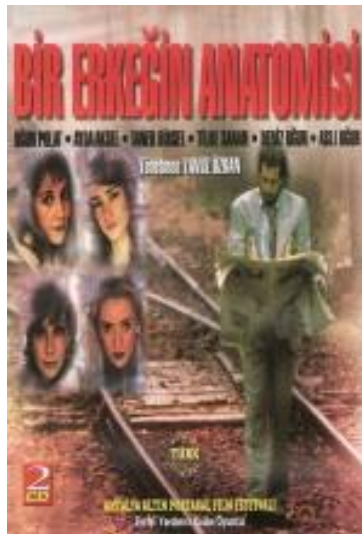
Maden ve *Demiryol/Fırtına İnsanları*'nın çekildiği dönemdeki yadsınamaz önemleri, sadece işçi ve çalışan sol kesim insanının gerçeğini ve dramını yalın bir şekilde gözler önüne sermelerinden gelmiyordu elbette. Bu daha önceki, özellikle 1960'lardaki çeşitli örneklerle yapılmıştı. Önemleri, zaman zaman aşırı didaktik söylemler içermelerine rağmen, ele aldıkları olayları çok geniş bir perspektife yayarak her boyutuyla işlemeye kalkışmaları ve bunda da önemli ölçüde başarılı olmalarıydı. Ha bu didaktik söylemler gerçeği içermiyor muydu? Dibine kadar içeriyordu elbette. *Maden*'de **Cüneyt Arkın**'ın canlandığı işçi lideri İlyas'a kızkardeşinin yazdığı mektupta “...Emperyalizmin maşası eli silahlı faşist çeteler canice saldırılarını sürdürüyorlar. İyiye yaklaşıldıkça tedhişçilerin saldırıları artıyor. Sokaklarda, kahvelerde, duraklarda insanları kurşunlamakla yetinmeyip evlerin kapılarını çalmaya, yurtseverlerin, devrimci aydınların üstüne ölüm kusmaya vardırıdılar işleri. Bununla da yetinmediler, bombalı paketler ve ardından

organize ettikleri kargaşayla dünyayı kana bulamayı sürdürüyorlar. Aslında kafamı karıştıranlar bunlar değil tabii, çünkü emperyalizmin ilk tezgahı değil bu. ...” cümleleri yer alır. **Demiryol**'da **Tarık Akan**, bir Migros kamyonunu kaçırpı içindekileri fakir halka dağıtarak eylem koyar. Bu iki örnek gibi daha pek çok sekans alıntılanabilir ikisinden de.

Belki de 1980'lerde Fransa'ya gidişi **Özkan**'da bazı değişikliklere yol açtı ve **Demiryol**'dan sonra daha kişisel hikayeler anlatmayı seçti.



Özkan Fransa'da televizyon için **Sevgili'ye Mektuplar** adlı bir dizi çekiyor. Fransa dönemi kısa sürmesine rağmen, **Özkan**'ın sanat anlayışında önemli değişiklikler yaratmışa benziyor; çünkü yönetmen yurda döndüğünde politik öykülerden çok kişisel dramlar çekmeyi tercih ediyor. **Yağmur Kaçakları** (1987), **Büyük Yalnızlık** (1989), **Yengeç Sepeti** (1994) gibi filmler bu anlayışın örnekleri gibi duran, sanat yönü kuvvetli yapımlar.



Bu ikinci döneminde politik yönleriyle ayrı bir yerde tutabileceğimiz yapımlarsa bir nevi Türkiye tarihi diyebileceğimiz ilginç dans filmi denemesi **Ateş Üstünde Yürümek** (1991), yine birer dram olmakla birlikte alttan alta siyasi metinler içeren **Bir Kadının Anatomisi** (1995) ve **Bir Erkeğin Anatomisi**'dir (1996).

Filmleri yurt içi ve yurt dışında toplam 27 ödül alan **Özkan**, eğitime, arşivciliğe ve sinemamızın geliştirilmesi adına çalışmalar yapmaya da önem veren bir sanatçıydı. Bu amaçla 1991'de TÜRSAK'ın (Türkiye Sinema ve Audiovisuel Vakfı) kurucuları arasında yer aldı. 1995'te kurduğu Z-1 Film Atölyesi'nde parasız eğitimler verdirdi. Hatta son yıllarda yabancı öğretim görevlileri de getirdi bu eğitimler için.

Tiyatroyla da ilgisini kesmeyen yönetmen, 1999'da iki oyun yazıp yönetti (*Herkesin Bildiği Sırlar* ve *Karşı Penceredeki Kadın*).

Belgesel drama türündeki son filmi **İstanbul'da Aşk**'ı 2010'da gerçekleştirilen yönetmen, organ yetmezliği nedeniyle tedavi gördüğü Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'nde, 22 Mayıs günü vefat etti.

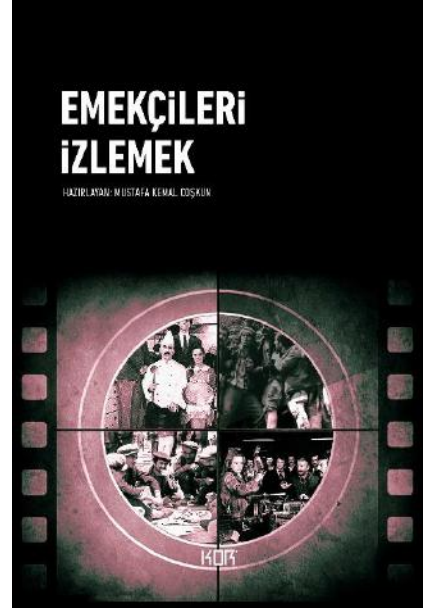
Yavuz Özkan, bir üslubu olan, ayrıksı yönetmenlerimizden biriydi. İşlediği konuların politik çizgiden günlük dramalara kaymış olması bu yapımların değerinden, orijinalliğinden bir şey kaybettirmez. Ama insan **Maden** ve **Demiryol**'la elde edilen ivmenin ulaşabileceği bir sonraki noktayı merak etmeden de duramıyor.

EMEKÇİLERİ İZLEMEK

Hazırlayan: Mustafa Kemal Coşkun

Kor Kitap

2017 / 180 sf.



Mustafa Kemal Coşkun'un Ankara Üniversitesinde açtığı "Marksizm ve Kültürel Çalışmalar" isimli doktora dersi kapsamında yazılmış 9 makaleden oluşan *Emekçileri İzlemek*, Eylül 2017'de yayınlandı. Hem amaçladığı şey hem de bunu gerçekleştirme başarısı dolayısıyla alkışı çoktandır hak ediyor. Bunu, gecikmeden kaynaklı kişisel mahcubiyetimi ifade etmek için olduğu kadar okurun dikkatini çekme niyetiyle de söylüyorum. İncelediğimiz kitap; akademik ders ortamının formal bağlamında, kuramsal çerçevesi belirli kılınmış bir konu için bir araya gelmiş araştırmacıların, toplu ve tutarlı bir verimi olarak zaten değerli. (Aynısını, benzer bağlamda üretilmiş ve *Emekçileri İzlemek*'in öncülü gibi görebileceğimiz *Emekçileri Okumak* [Evrensel, 2014] için de söyleyebiliriz.) Bu bir yana, seçilen konunun kendi önemi üzerinde de duralım. *Emekçileri İzlemek*'te; köyden kente göçü, kentte bir emekçi sınıfının oluşmasını, sınıfsal bilincin gelişimini, bu bilincin bireyden bireye aktarımını ve sömürüye karşı örgütlü ve/veya gündelik direniş pratiklerini ele alan 9 yerli filmin incelemesini buluyoruz. Bu filmler yapım yılları sırasıyla şunlar: *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Diyet* (Ömer Lütfi Akad, 1974), *Maden* (Yavuz Özkan, 1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Erden Kıral, 1980), *Çark* (Muzaffer Hıçdurmaz, 1987), *Zengin Mutfağı* (Başar Sabuncu, 1988), *Başka Dilde Aşk*

(İlksen Başarır, 2009) ve *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015). Genel itibariyle, haklarında yapılmış çalışmaların sayısının az olmadığı bu filmlerin, ilk kez bir kitap kapsamında incelenmesinin özgün bir değeri var. Bu yönüyle *Emekçileri İzlemek*'in, araştırma alanının temel başvuru kitabı olma işlevini göreceğini en baştan, rahatlıkla saptayabiliriz.

Emekçileri İzlemek'in “Toplum Analizi ve Sanat” başlıklı sunuş yazısında **Coşkun**, burada derlenen makalelerin, Marksist sanat eleştirisini hangi yönden rehber edindiğinden söz ediyor. Buna göre kitabın bir iddiası, seçilen filmlerin anlattıkları tarihsel durum ve toplumsal koşulları *gerçekçi* biçimde yansıtabildikleri. Burada gerçekçiliğin ölçütü olaraksa (**Engels** referansıya) “tipikliği” kullanıldığını okuyoruz: Sanat eserlerinin, anlattıkları dönem, kişi ve durumların tipik özelliklerini içerip içermemesinin —Marksist eleştiri için olan— önemine değinen yazar, incelenen dokuz filmin de tipiklik ölçütünü karşıladığını belirtiyor (s. 12-13). Bunun tartışmaya açılmadan sunulmasını kitabın bir eksikliği olarak göremeyiz. Daha ziyade, incelenmek üzere bu dokuz filmin seçilmesinin anlaşılabilir gerekçesi ve makale yazarlarının yaklaşımlarının çıkış noktası olarak değerlendirmeliyiz. **Coşkun** bu bahsin ardından, makalelerde, filmlerin hangi bakımlardan incelendiğine ilişkin çerçeveyi kısaca tanıtıyor. Bu sayede önce Eagletoncu bir eleştirel yaklaşımın benimsendiğini öğreniyoruz (s. 13). Devamında ise kitapta takip edilen kavramsal ve tematik bakış kalıplarıyla tanışıyoruz. Bunları aslında kitabın alt başlığı olan “Sinemamızda Sınıf, Kültür, Bilinç ve Direniş” bir çırpıda özetliyor. Biraz açmak için diyebiliriz ki kitap için seçilmiş filmler, ele aldıkları tarihsel dönemin *belli* boyutlarını *nasıl yansıttıkları* yönünden inceleniyor. Bu boyutlar ise *sınıf kültürü ve bilinci, dayanışma ve direniş* (mücadele ve örgütlenme) ve *gündelik hayat* olarak saptanıyor. **Coşkun**, amaçlarının “kapsamlı bir film eleştirisi yapmak” olmadığını not etme ihtiyacı duyuyor (s. 14). Bunun üzerine ancak şu olumlu yorum eklenebilir: *Emekçileri İzlemek* gerçekten de bir film eleştirisi derlemesi değil. Kimi makalelerde yer yer film *çözümlemesine* giren açıklamalara rastlanıyor. Ama büyük toplamda hedeflenen asıl şeyin, anılan tematik bakış kalıplarının, bu soy filmleri (ve tabii sınıflı toplum yapısı gerçekliğini) anlamadaki *kullanışlılığı* hakkında ikna edici bir söz ortaya koymak olduğu açıkça görülebiliyor.

Kitapta derlenen makalelere gelecek olursam, en başta söylemek istediğim şey, hemen hemen hepsinin iki ayaklı bir şemayı izlediği ve bu bakımdan birbirine

benzediği (okur için büyük avantaj). Bu genel şemayı şöyle özetleyebiliriz: Yazarlar “tarih bölümü” diyeceğim makale bölümlerinde, inceledikleri filmin yansıttığı dönemin toplumsal, siyasi ve ekonomik koşullarını tanıtıyorlar. Bunun ardından, yukarıda andığımız bakış kalıplarının merceğinde, filmin kendisine eğiliyorlar; filmde alınma replik, çekim ve sahnelerin bu kalıplara nasıl uyduğunu, Marksist kuramcıların söyledikleriyle destekleyerek gösteriyorlar. (Böyle yaparken aslında, *filmin karşılık geldiği toplumsal-tarihsel gerçekliği* anlaşılır kılmayı önemsediklerini akılda tutalım.) Bu şema benzerliği, makalelerin birbirleriyle olan dilsel ve kavramsal-kuramsal tutarlılığının da etkisiyle, *Emekçileri İzlemek*'e bütünlüklü bir kimlik kazandırıyor.

Gelgelelim kitabın genel kurgusundaki büyük bir sorun, bu bütünlüğün bulanıklaşması yönünde bir karşı ağırlık yaratıyor. (*Emekçileri İzlemek*'e ilişkin en kritik eleştiri geliyor.) Makalelerin kitaptaki sıralamasının *mantıkdışılığından* ve bir süreklilik oluşturmayacak şekilde, *bağımsız* birimler halinde bırakılmasından söz ediyorum. Bir tarafta, belli tarihsel ve maddi koşulları yansıttığını düşündüğümüz için önemsedığımız 9 film, diğer tarafta da bunlar üzerine yazılmış makaleler var. Konumuzun *tarihselliğe* olan bağımlılığı, bu makaleleri hangi sırayla kitaba alacağımızı açık kılıyor olmalı. Önümüzde iki seçenek var; makaleleri ya filmlerinin yapım yılı sırasına göre ya da (daha iyisi) bu filmlerin karşılık geldikleri tarihsel dönemlere göre dizebiliriz. Oysa *Emekçileri İzlemek*'in “İçindekiler” sayfasındaki sıralamaya baktığımızda, gerekçesiz bir rastlantısallıkla karşılaşılıyor. Filmlerin yapım yılları makalelerin başlıklarında (veya sunuş yazısında, veya toplu olarak herhangi bir yerde) belirtilmediği için de okuma rotasını çizebilmemiz için kitap dışı kaynaklara başvurmamız gerekiyor.

Bunu niye bir sorun olarak gördüğümü biraz daha açayım. *Emekçileri İzlemek*, çok açık ki, tarihin somut akışını, ona koşut giden bir film üretimi üzerinden incelemenin ardında. Makalelerin sırası da bu yüzden önemli: Böyle bir kitapta ele alınan her filmin, komşuluğundaki filmlerle birlikte, okuru bir *süreklilikle* yüzleştirmesini beklediğimiz için. Makalelerin akılcı bir sıralama takip etmemesi, kitabın kurgusunu kesintili ve atlamalı kılıyor. İncelenen tarihsel gerçekliğin layığıyla görülebilmesi için, dağınık yapboz parçalarıyla *okurun* uğraşması gerekiyor.

Belki sunuş yazısı makalelere ilişkin bir rehber işlevi görebilirdi, ama galiba **Coşkun** bundan özellikle uzak durmuş. Aslında ben burada sadece iyi niyet görme

eğilimindeyim: Kanımca **Coşkun**, akademik ahlakı gereği, bu makalelerin yazılışındaki payını görünmezleştirmeyi istiyor. Sunuş yazısında makaleleri değil *kitabı*, birebir yazarları değil *toplu öznenin yaklaşımını* tanıtmasını, yapılan iş nesnellik mesafesinden bakma gayretine bağlıyorum. Buna çok saygı duyduğum herhalde açıktır, ama eleştirim halen geçerli: Hiç olmazsa filmlerin yapım yılları başta, toplu olarak belirtilmeli ve makaleler birbirini, okurun rahatlıkla kavrayabileceği bir sırayla izlemeliydi. (Buna göre daha önemsiz olan iki soruna daha işaret edeyim: Kaynakça bölümü, referans sistemi tutarsızlıkları ve gereksiz kaynak yönlendirmeleri içeriyor; kitabın adı, künyede “Emekçileri *Okumak*” olarak geçiyor.)

Bu eleştiriyle birlikte, kitabı tanıtırken makaleleri okur için anlamlı bir sıraya dizme sorumluluğunu üstlenmemin gerekliliği ortaya çıkıyor. Bunu şöyle yapacağım: Önce, incelenen 9 filmi, yansıttıkları tarihsel dönemlere göre üç gruba ayırarak basitçe tanıtacağım. Sonra da makalelere eğileceğim; yazarların filmleri ele alırken nelere odaklandığından bahsedeceğim.

1950 ve 1960’lar — Bereketli Topraklar Üzerinde, Orhan Kemal’in 1954 tarihli eserinin uyarlaması olarak, romanın yansıttığı tarihsel ve toplumsal duruma ilişkin bir film. II. Dünya Savaşı sonu ile başlayıp 1950’lerin ilk yarısına uzanan bir dönüşüm sürecini, esas olarak Marshall Planı’nın Türkiye *topraklarında* (hem temel hem yan anlamıyla) yarattığı etkiyi anlatır. Tarımdaki gelişmeler ve ihracata dayalı kalkınma, büyük toprak sahiplerinin varlıklarını artırmalarını sağlarken köylüyü sömürüye açık hale getirir, onu yerinden eder ve şehre göç etmeye zorlar. Türkiye sanayileşmesinin de ilk aşamasını temsil eden bu dönemde ve takip eden yıllarda şehirdeki işçileşme, *işçi sınıfının oluşumundan* bahsedebileceğimiz bir düzeyi bulamaz. ***Bereketli Topraklar Üzerinde***’nin işçileri “henüz bir sınıf oluşturacak gelişkinlikte ve bilinçte değildir” (Yılmaz, s. 110). Benzer şekilde, 1965 tarihli ***Bitmeyen Yol***’un karakterleri de şehre taşınmakta olan köylülüğün “tamamlanmamış dönüşümü[nü]” (Okur, s.69) sergiler. Buradaki dram özellikle *köyden kente göç olgusunun* bireylerdeki yansımaları üzerinden tarif edilir, sınıfsal çelişkiler geri planda bırakılır (s. 73).

Karanlıktan Uyananlar Türkiye sinemasının ilk işçi filmi olmasıyla tanınır. Filmde, 1961 Anayasası ile işçilerin kavuştuğu grev ve sendika haklarının kullanılmasıyla ilgili tartışmalar yansıtılır. Bu tarihsel dönemde görülen, yabancı sermaye ile yerli sermaye çatışmalarına da yer verilir. Sınıfsal bilinç kazanmış olan

işçilerin diğerlerini de yanlarına alma, mücadeleye çekme çabası işlenir. İşçiler eylemlilik halinde gösterilir. Bu filmde 10 sene sonra çekilen *Diyet*'te de işçi bilinçlenmesi sürecinin gelişimi ve içerdiği çelişkiler konu edilir. Film, dönemin kitlelerde yarattığı etkilerin temsillerini sunmaktan ziyade, süreç ve çelişkilerin bireylerdeki görünümüne odaklanır.

1970'ler — Takip eden 10 yıl; küçük burjuvazi ile büyük burjuvazi arasındaki çatışmanın ve bunun paralelinde, sınıf bilinci güçlenmiş, eylemlilik halindeki işçi varlığının iyiden iyiye belirleyicilik kazandığı bir dönem olarak bilinir. **Vasıf Öngören**'in aynı isimli, 1977 tarihli tiyatro oyunundan uyarlanan *Zengin Mutfağı*'nda 1970-71 dönemini (daha kesin yazmak gerekirse: Haziran 1970'teki işçi direnişi ile 12 Mart Darbesi arasını) izleriz. Film, biçimsel olarak uyarlandığı metne sadıktır; mizansenlerin belirleyicisi, sınırlı iç mekan kullanımınıdır. Odaklanılan izlek de bu çok hareketli dönemin görece hareketsiz karakterlerinin çelişkileridir, hatta “izleyicinin de her gün yaşadığı ikilemler”dir (Çolak, s. 23). *Emekçileri İzlemek*'in eğildiği alanda gerçek bir klasik olan *Maden* ise, 1970'lerdeki işçi varlığı, hareketi ve mücadelesini en tipik ve etkileyici taraflarıyla yansıtır. Aynı zamanda Halkacı Kadın karakteri sayesinde “isimsiz emekçilerin” (Turan, s. 135) emek mücadelesindeki yeri, daha açık deyişle kadının mücadelenin dışında bırakılışı üzerine düşündürür. (Turan'ın bakışıyla film bunu “anlatamadıklarıyla” [s. 141] yapar.)

12 Eylül'ün ardından, 1980'lerden günümüze — 24 Ocak Kararları, 12 Eylül Darbesi ve 1982 Anayasası, emek hareketini ve sınıf temelli siyaseti baskılar; neoliberal düzene, serbest piyasacı ve dış müdahalelere açık ekonomiye geçişi kesinleştirir. Bunlarla bağlantılı olarak kimlik siyasetinin dolaşım değeri yükselir; üretim tarzı, sermaye lehine esnetilir, bilindik örgütlenme olanaklarına ket vuran yeni emek süreçlerine geçilir. Darbeyi takip eden sıkı baskı ortamında işçi eylemliliğinin canlanabilmesi için 1980'lerin ikinci yarısını beklemek gerekecektir. Nitekim **Çark** tam da bu canlanmanın olduğu yıllarda çekilir ve hatta konu aldığı deri fabrikası işçilerinin greve gitmesine de önyak olur (*akt.* Arslan, s. 89). Film, işçinin greve gitme veya grev kırıcısı olma farkını işler; ayrıca gündelik hayat pratiklerine ve gündelik yaşam kültürünün oluşumuna doğrudan bir bakış sunar.

Çok daha yakın tarihli olan *Başka Dilde Aşk* ve *Toz Bezi* filmleri ise bizim tanık olduğumuz günün gerçekliğine dayanır; ikisi de kentli (büyükşehirde yaşayan) hizmet işçilerini konu alır. İlk bakışta ticari kaygıların karakterize ettiği bir aşk

filmi gibi görünen *Başka Dilde Aşk*, aslında çağrı merkezi çalışanlarının maruz kaldıkları emek-duygu-beden sömürsünü merkeze alır. Filmle ilgili önemli bir bilgi, filmin emekçi öznelerinin eylemliliğinin, gerçek çağrı merkezi çalışanlarının —“Gerçeğe Çağrı Merkezi” internet sitesi üzerinden— örgütleniş ve direniş hikayesine dayanmasıdır. *Toz Bezi*'nde ise İstanbul'da evlere temizliğe giden iki kadın emekçiyi izleriz. Bu kadınların kocalarıyla, çocuklarıyla, geniş aileleri ve işverenleriyle olan ilişkileri kadar hayalleri, birbirlerinden farkları ve aralarındaki mesafe de filmin takip ettiği izleklerdendir. Ama bunların ördüğü asıl mesele, karakterlerden birinin Kürt kimliğini benimseyip sahiplenmesi süreci gibi görünmektedir.

Emekçileri İzlemek'te incelenen 9 film ve onların karşılık geldikleri tarihsel gerçeklikten böyle bahsettikten sonra, kitabı oluşturan makalelere yakından bakabiliriz.

Evrin Yılmaz, *Bereketli Topraklar Üzerinde* için yazdığı makalede tarihsel arka planın anlatımında özenli. Fabrika rejimindeki katmanlaşmanın (patronlarla işçilerin arasında usta, ırgat başları ve katiplerin bulunması) görünümünden söz ediyor. Burada kuramsal dayanak olarak **Sennett**'e göndermede bulunuyor ve işçilerin, içsel bir denge arayışıyla sömürüye rıza gösterirken, onun sistematik içeriğini yanlış tanılamalarının etkilerine işaret ediyor (s. 113-115). Bunun dışında, şehirde dayatılan bireycilik ile şehre taşınılan dayanışmacı değerlerin çarpışmasına (s. 115-116) ve vasıflı işçilerin diğer işçilere kıyasla daha yüksek bir sınıf bilincine sahip olmalarına (s. 118-119) ilişkin çözümler de sunuyor.

Özlem Göze Okur'un *Bitmeyen Yol* makalesindeki tarih bölümü (“Türkiye’de 1960’lı Yıllar ve İşçi Sınıfının Oluşumu”), filme göre makul kısalıkta tutulmuş. “Sanat ve İdeoloji” bölümününse (s. 61-64) makaleyi zenginleştirdiğinden kuşkuluyum. **Okur** bu bölümlerin ardından, **Gramsci** referansıyla önce yönetmen **Sağiroğlu**'nun bir “organik aydın görevini üstlendiği”ni saptıyor (s. 66). Bundan sonra da *Bitmeyen Yol*'daki işçilerin sınıf bilincinin, Gramscici üç aşamalı gelişim sürecinin ilk aşamasında olduğunu gösteriyor. İşçilerin birbirleriyle çıkar birliği içerisinde olmayışlarını ve dolayısıyla politik bir bilince de kavuşamayışlarını (sırasıyla, ikinci ve üçüncü aşamaların yokluğunu) filmin yansıttığı tarihsel gerçeklikle açıklıyor (s. 67). Daha sonra **J. C. Scott** referansıyla, karakterler arası dayanışma ve onların farklı koşullardaki direniş biçimlerinin bir çözümlemesini yapıyor (s. 71-74).

Karanlıkta Uyananlar hakkındaki makalede, 1961 Anayasasının getirdiği grev ve sendika haklarına ve yabancı sermaye – milli sermaye çarpışmasına ilişkin bir tarih bölümü bulunuyor. **Okur**'un yazısında olduğu gibi burada da, sınıf bilincine sahip karakter azlığı, dönemin gerçekleriyle bağlantılandırılıyor (s. 150). Yazar **Mustafa Doğan Sümer** filmdeki dayanışma mekanlarının çeşitleri (fabrika ve mahalle) ve buna bağlı dayanışma biçimlerine bakıyor; işçi dayanışması için sınıfın ve maddi koşulların birleştirici güçte olmasını irdeliyor (s. 154-155). **Sümer** ayrıca, filmde farklı aydın tiplerinin temsillerine yer verilmesini de işliyor (s. 155-156). Türkiye sinemasının bu ilk işçi filminin asıl öneminin, bir ilk olmaktan ziyade “işçi sınıfını, sınıf bilinci ve kültürü üzerinden anlamaya olanak sağlayacak birçok noktayı yansıt[ması]”, bunu da dönemin ekonomik ve siyasi koşullarıyla ilişkilendirerek yapması olduğu sonucuna varıyor (s. 157).

Diyet'in incelemesinde **Taylan Özden**, 1950 ve 60'lar tarihini özlü şekilde anlatıyor (s. 160-161); burjuvazinin karakterinin tüccar sermayesinden sanayi sermayesine dönüşümünden, kente göç olgusundan ve işçi hareketinin gelişiminden bahsediyor. İşçi kültürünün oluşumunda, mevcut kültürel pratiklerin siyasileşmesinin gerekliliği üzerinden bir film okuması yapıyor. Filmin sonunun muğlaklığını; birey olarak işçinin bilinçlenme görünümlerinin çelişkili yapısına ve yönetmen **Akad**'ın da, çözümlenmeye girişmeyen bir durum saptamasında bulunuyor olabileceğine bağlıyor (s. 169).

Zengin Mutfağı üzerine olan makalenin yazarı **Erdem Çolak**, filmin, “klasik toplumcu gerçekçi yöntemlerin dışında bir yol izlediğinden genelde işçi sınıfının sinemadaki temsili tartışmalarında . . . dışarıda bırakıl[ması]”na haklı bir itirazda bulunuyor. Kendi incelemesinin kuram ayağını “aşağıdan tarih anlayışıyla sınıfın bir ilişkiler bütünü olduğuna dair özneci sınıf oluşumu yaklaşımı”na (**E. P. Thompson** ve **R. Williams**) dayadığını belirtiyor (s. 19). Bu bakışla, filmdeki Lütfü Usta karakterinin iç çelişkilerini, kendi bilinçlenme ve siyasileşme sürecine olan katkıları yönünden ele alıyor. Senaryoda yer verilen *gizli direniş pratiklerini* Marksist özneci yaklaşımın olumlanmasıyla ilintilendiriyor (s. 28). Bunları yaparken filmin biçimsel özgünlüğünü de atlamıyor, Brechtien tiyatro tekniğinin böyle bir filmdeki kurucu payının hakkını veriyor (s. 26-27).

Başak Turan'ın **Maden**'i inceleyen çalışmasında, Halkacı Kadın karakterinin yansıttığı gerçek durumun tartışıldığı bölüm (s. 135vd.) öne çıkıyor. Yazar, “Halkacı Kadın karakteri ile ilgili asıl çelişki, [erkek] işçilerin onu, onun da işçileri

kendinden daha aşağı bir konumda görmesidir.” (s. 138) yorumunu yapıyor. Emek mücadelesinin btnclleşmesinin önündeki *deneyim farklılığı engeline* (yazarın değil *benim* deyişimle: *ataerkilliği* deneyimleme farklılığının oluşturduğu engele) işaret ediyor. Bu noktada Halkacı Kadın’ın konumunun *senaryo dahilinde de işlenmediğini* görmek önemli. **Turan** buna dikkat çekmekle kalmıyor, yönetmen **Yavuz zkan**’ın da bunu nasıl *çok sonra* fark ettiğini bir alıntı yaparak gösteriyor (s. 140).

Nursel Arslan imzalı “**Çark** Kimin İçin Dönüyor?”, 8 sayfa süren tarih bölümüyle gz dolduruyor. **Arslan** burada, Türkiye siyasetinin ve toplumunun 1960-1990 yılları arasında yaşadığı dönüşümlere ilişkin çok iyi bir zet sunuyor. Kitabı eline alan okura, sunuş yazısının hemen ardından bu bölümü okumasını önerebilirim (s. 80-88). Ancak zetin iyiliği ile, devamında gelen incelemenin başarısı birbirinden bağımsız görünüyor. **Arslan**, filmdeki gündelik hayat göstergelerini güzel saptıyor (s. 90-91); bireysel deneyimlerin, sınıf bilincinin oluşumuna ve emek mücadelesine farklı biçimlerle katılmasına değiniyor (s. 92-93). Bunlardan sonra, **Gramsci**’nin sınıfsal karşıtlıklar ve hegemonya kuramının filmdeki karşılıklarının ardına düşüyor (s. 94-96).

Hasan Kürşat Akcan ise makalesinin başlığına yerleştirdiği iddianın altını dolduran, ele aldığı filmi “başka bir dilde okuyan”, etkileyici bir **Başka Dilde Aşk** zmlemesi sunuyor. ağrı merkezi çalışanlarının emek rejimini kavramsallaştırmak ve filmi böyle bir yönden ele alabilmek için, “maddi olmayan”, “duygulanımsal” emeğe ilişkin kuramlara (**Hardt** ve **Negri**, **Akalın**, **Emirgil**) başvuruyor. Filmin emekçi karakterlerinin çalışma koşullarını, mekânsal, zamansal, bedensel ve duygusal boyutlarıyla kuşatan bir bakış ortaya koyuyor (s. 47-50). Diğer araştırmacılar gibi **Akcan** da, deneyim birlikteliğinden yana farkındalığın, emekçilerin örgütlenmesi için ne denli önemli olduğunun altını çiziyor; filmin anlatısal akışını bu kalıp üzerinden değerlendiriyor (s. 51-55). Makalesini bitirirken, **Başka Dilde Aşk**’ın, *popüler* olmak ile *popülist* olmak arasındaki farkı nasıl somutlaştırdığını gösteriyor (s. 56). Filme ilişkin nyargılarımın **Akcan**’ın çalışması sayesinde sarsıldığını söylemeliyim.

Son olarak, **Toz Bezi** için **Hüseyin Kırmızı**’nın kaleme aldığı makalede; iki temizlik işçisi kadının arasındaki dayanışmanın, sınıfsal içerikten yoksun olup “bölüşüm düzeyinde” kaldığı saptaması kayda değer (s. 34-35). Benzer biçimde, işçilerden birinin kadın işvereniyile *dayanışamama* halinin tahlili de *filmin izin*

verdiği ölçüde derinlikli (s. 36). **Kırmızı** makalesinin son paragraflarında, filmle temasın kaybolduğu yorumlarda bulunuyor (bkz. “Filmde konu edilmese de, Hatun gibi insanlar Kürt siyasal hareketinin potansiyel tabanını oluşturmaktadır.” ve devamı [s. 37]). Samimi olmak gerekirse ben buradaki esas sorunun seçilen filmde olduğunu düşünüyorum. Bazı filmler, söylemek istediklerimizi söyleme zeminini önümüze seremiyorlarsa, belki de çözümlenmekten daha çok *eleştirilmeyi* gereksiniyor olabilirler.

Bu makalelerden oluşan *Emekçileri İzlemek*, toplamdaki gücünü, neyi ne için yazdığını iyi bilen araştırmacıların politik angajmanında ve entelektüel heyecanında buluyor.

Cem Kayalığıl

TÜRK SİNEMASINDA DİJİTAL DÖNÜŞÜM

Ferhat Zengin

Kalkedon Yayınları

2017 / 256 sf.



Kitabın aşağı yukarı yarısı Türk sinemasının 2010 öncesi yıllarına odaklandığı için, odağına bu yılları alan yayınları okuyan ve araştıran okuyucu için yeni şeyler söylemekten uzak. Ancak hem yeni başlayanlar için nitelikli bir özet sunması hem de bilenler için tek kaynak üzerinden 2011 sonrasını önceki yıllarla karşılaştırmalı biçimde okumak isteyenler için önemli bir kaynak oluşturması kitabımızı dikkate değer hale getiriyor.

Her iki tarihsel dönem için ortak olan üretim-dağıtım-gösterim üçgenine ait açıklama ve verilere, 2011 sonrasında ana belirleyici unsur olarak dijitalleşme ile gelen dönüşümün sonuçlarının eklenmesi sinemamızın yürüdüğü tekno-tarihsel yolun detaylı ve anlaşılır bir biçimde görünür olmasını sağlıyor.

Kitabın dönemsel olarak asıl araştırma alanı olan 2011-2015 yılları arasına ait bulgu ve sayısal verilerin, konuya oldukça geniş bir açıdan ve birbiriyle ilinti kurarak bakabileceğimiz çok sayıda alt başlık altında verilmesi, yayının kaynak kitap düzeyine ulaşmasını sağlamış. Bu alt başlıklar yıllık film sayılarından seyirci sayısına, hasılattan bilet sayısına, salonlardan sponsorluğa, dağıtımdan gösterime, AVM'lerden festivallere ve yeni kuşak yönetmen eğilimlerinden film türlerine ve diğer başlıklara dek çok geniş bir alana yayılıyor.

Tablo ve grafikler açısından oldukça doyurucu olması, kaynakça dökümü fazla kabarık dursa da alıntılarının yerinde kullanımı, anlatım ve açıklamaların ekonomik tutulması kitabın artıları.

Sırası gelmişken, birkaç olumsuz durum üzerinde durmakta yarar var: Tablo ve grafikler renksiz veya düşük kontrastla basılmanın gazabına uğramış görünüyor. Okkalı düzeltme gerektiren anlatım sorunları birkaçı geçmemekle birlikte, nerdeyse her iki sayfada bir redaktör notu düşecek kadar yazım hatası var.

Dijital sinema çağına özgü görünümüler olarak ortaya çıkmış olsalar da tek nedenin dijital sinema olduğu konusunda soru işaretleri uyandıran saptamalar dikkat çekici: Sinema salonlarının küçülerek seyir ofislerine dönüşmesi, film türlerinin birkaç türün egemenliği altında zenginliğini yitirmesi ve girift bir görünüme bürünerek neredeyse tek bir tür (aşure-film) halini alması, küçük yapımcı ve dağıtımcılara —ki çoğu tek atımlık— olanak tanımış olmasına rağmen küresel yapımcı ve dağıtımcıların pastadan aldığı payın yerini koruyor olması, yönetmenlerin dörtte üçünün beş yıllık süreçte sadece bir film çekmiş olması, yapımcıların beşte dördünün beş yıllık süreçte sadece bir filmin yapımcılığını gerçekleştirmesi. Tüm bunlara Türk sinemasına oldum olası eşlik eden karakteristikler olarak göze batan ve **Zengin**'in sıraladığı (s. 163) sorunlar da eklenince derdimiz dağlardan büyük hale gelmiş görünüyor.

Ferhat Zengin'in saptamalarından ikisi, üzerinde ısrarla durulması gereken cinsten: Artan filmlerin nitelik sorunu ve festival enflasyonu. Kanımca, dijitalleşmenin sağladıkları olanakların, üretimi artırma dışında ve eğer adına deneyim denilirse sektörün yeni isimlerine deneyim kazandırmak dışında bir artısı

yok. Nitelik düşüklüğüne gelince, dijitalleşmenin bu konudaki tasarrufunun geri planda kalan bir etken olduğunu düşünüyorum. Mesele, yaratıcı tayfanın söyleyecek ve dikkate değer bir sözünün olmaması ki çağın bir sorunu bu. “Festival meselesi”, adı bile yanlış konulmuş bir başka sorun. Festival olmayan şeyler için festival tartışması yapmanın anlamsız kaçtığı düşüncesindeyim. Etkinliklerin asıl şenlik tarafı gösterim programlamasından organizasyonuna, jürilerinden ödüllere uzanan süreçlerde gizli.

Türk Sinemasında Dijital Dönüşüm, işte bu kültürel ortam içinde, ayırdığınız zamana değer, bilgilendiren, görünümü geniş planda algılamamızı sağlayan ve yanıtladığı sorularla yeni sorulara neden olma kapasitesi barındıran, kısacası okunması gereken bir kitap.

Doğu Şenkoy

LATİN AMERİKA'DA SİNEMA VE TOPLUMSAL DEĞİŞİM

Julianne Burton

Çeviren: Faik Onur Acar

Dipnot Yayınları

2019 / 400 sf.



Theodor Adorno ve **Max Horkheimer**, “Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma” (2011) adlı makalelerinde, sinemanın, her türlü kültürel ürünü ve bunların tüketimini standartlaştırmaya çalışan kültür endüstrisinin kuralları ve mekanizmaları tarafından biçimlendirildiğini ileri sürüyorlardı. Bu yüzden sinema da kültür endüstrisinin diğer kurum ve alanları gibi kapitalizmin yeniden üretimini

sağlayan bir işleve sahipti. Çünkü, sanat eserinde bulunan hakikilik, eşsizlik, özgünlük ve biriciklik özelliklerine karşıt olarak filmler, hem bir yandan birbirlerine benzeyip aynlaşıyorlar, hem de bu sayede kitlelerin yönetimini sağlayacak duygu ve hazları üreterek kitleleri sistemin birer öznesi haline dönüştürüyordu. Bu açıdan kapitalizm ve modernitenin temel özelliklerinin tecelli ettiği sinema alanı sistemin yönetim ve yeniden üretim aygıtı olması dışında bir varlığa sahip değildi.

Öte yandan **Walter Benjamin** ise “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı” (2002) adlı makalesinde sinemanın devrimci bir potansiyel taşıdığını iddia ediyordu. Benjamin’e göre sinema bir sanat olarak **Adorno** ve **Horkheimer**’in iddia ettiği gibi sadece kültür endüstrisi içinde üretilen filmlerle sınırlanamaz. Tam da **Benjamin**’in durduğu noktadan hareketle şu denilebilir: Dünya sineması bir yandan Hollywood ve başka coğrafyalarda ona benzer ticari ve kitlelerin hazlarını biçimlendirmeye çalışan ve onları sisteme eklemlenmeye çalışan ideolojik ürünlerle dolup taşarken, diğer yandan daha sinemanın gelişiminin en başlarında bu eğilime karşı Sovyet sineması, Alman dışavurumculuğu ve gerçeküstücülük etrafında alternatifler de ortaya koyuyordu. Bu yüzden dünya sinemasının gelişiminde sinema izleyicisini pasif bir yere konumlandırma ve kültür endüstrisinin bir parçası olarak ortaya çıkan filmlere fazla aşkınsal rol yükleme riski taşıyan **Adorno** ve **Horkheimer**’in yorumlarının tersine, sinema ürünlerinde ve izleyicilerinin arzu ve beklentilerinde bir homojenleşmeden ziyade bir çoğulluk ortaya çıkmıştır.

Tam da bu noktada, özellikle, II. Dünya Savaşı’nın ardından İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin ortaya çıkışı ile yönetmenlerin sistemin uzantısı olan birer teknokrat ya da memur olarak kurgulanmasına, filmlerin standart estetik ve içeriklere sahip olmasına karşıt olarak sinemaya yeni bir rol yükleniyordu. Kamera tıpkı **Vertov**’un yaptığı gibi sokağa çıkarılarak stüdyo dışında hayatın ortasında çekimler yapılıyor ve yıldız oyuncuların yerini tanınmamış oyuncular alıyordu. Kökleri bahsedildiği gibi sinemanın başlangıcına uzanan ve sinema alanını çoğullaştıran ve çeşitlendiren eğilimlerin bir devamı olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği, hazzın ötesinde bir rol yükleyerek sinemanın yeni bir toplumsallığın oluşumunda ve kitlelerin pedagojisinde bir rolü olabileceği varsayımına sahipti.

Bilindiği üzere, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin ardından dünya sinemasında bu alternatif film yapma pratikleri çoğalarak devam etti. 1960’larda Fransız Yeni

Dalgası, İngiliz Belgeselciliği, Kuzey Amerika'daki alternatif belgesel ve kurgusal filmler, Çekoslovakya, SSCB gibi doğu bloku ülkelerinde farklı sanat akımlarının etkisinde yeni sinema biçimleri, Avrupa sanat sineması ile hem izleyici-yönetmen ve izleyici-film ilişkisi değişiyor, hem de yeni biçimler ve konular ortaya çıkıyordu. Bir başka deyişle sinemanın görme biçimleri hem farklı estetik ve biçimsel çerçevelerle filmlerin yapılması hem de yeni izleyici tiplerinin ortaya çıkışı ile çoğullaşiyor ve heterojenleşiyordu.

Bütün bu bahsedilen gelişmeler kesinlikle Avrupa ve Kuzey Amerika gibi "1. Dünya" ve Çekoslovakya ve SSCB gibi "2. Dünya" ülkeleri ile sınırlı kalmadı. Afrika'dan Asya'ya, Ortadoğu'dan Latin Amerika'ya kadar geniş bir yelpazede bu alternatif sinema deneyimleri kendi rengini ve biçimini almaya devam etti. Basitçe Avrupa sanat sinemasının ve daha radikal politik ve devrimci sinemanın birer kopyası olmaktansa, bu sinema deneyimleri kendi coğrafyalarının ihtiyaçları, tarihleri, failleri ve siyasi akımları, bir başka deyişle hem bir yandan kendi bağlam ve koşullarının içinde hem de diğer yandan dünyanın geri kalanı ile etkileşim içinde şekilleniyordu. Latin Amerika sinema deneyimleri bu Üçüncü Dünya Sineması içinde önemli bir yer tutuyor. İşte Dipnot Yayınlarından çıkan, Latin Amerika sinemasını faillerinin gözünden kavrayıp bu alanda yoğunlaşmak isteyenler için önemli bir kaynak olan ve **Julianne Burton** tarafından yazılan *Latin Amerika'da Sinema ve Toplumsal Değişim*, 1960 ve 1970'lere yoğunlaşarak 1950'lerden 1980'lerin sonuna kadar Latin Amerika sinemasının gelişimini ele almaya çalışıyor.

Odağına Latin Amerika kıtasının farklı ülkelerindeki yönetmen ve dağıtımcılarını alarak, sinemacı, oyuncu, kültür bakanı ve dağıtımcı gibi diğer faillele yapılan röportajları bir araya getiren kitap, Latin Amerika sinemasında ortaya çıkan alternatif sinemanın genel eğilimlerini ve bu eğilimlerin ortaya çıktığı bağlamı anlatmaya çabalyor. Bu bağlam ve koşullar Latin Amerika'nın siyasi mücadelelerini, diktatörlüklerini ve darbe rejimlerini, ekonomik zorlukları, az gelişmişliği ve radikal sol ve devrimci mücadeleleri içeriyor. Arjantin'den **Fernando Birri**, Brezilya'daki Cinema Novo'nun önemli isimlerinden **Glauber Rocha** ve **Carlos Diegues**, Küba sinemasından **Nelson Pereira Dos Santos**, Şili'de devrimci ve politik sinemanın önemli isimlerinden **Patricio Guzman** ve film yapım deneyimleri Latin Amerika dışına taşmış **Raul Ruiz** ve **Helena**

Solberg-Ladd gibi yönetmenlerle birlikte **Nelson Villagra** gibi oyuncuların hikayelerini bu bağlamın ve koşulların arka planında okuyucu ile buluşturuyor.

Yazarın belirttiği üzere, kitap tüm ünlü Latin Amerikalı alternatif ve politik sinemacıları içermiyor. Mesela **Fernando Solanas** ve **Octavio Gettino** gibi, Üçüncü Sinema adlı akımı başlatan yazarlar dışarıda bırakılmış. Fakat kitap ele aldığı dönemin Latin Amerika sinemasındaki failerin siyasi pozisyonları ve estetik tercihleri, Latin Amerika bağlamı ve sinema yapımı, dünyanın başka yerlerindeki alternatif ve politik sinema deneyimleri ile Latin Amerika sinemasının etkileşimleri gibi ortak birtakım karakteristiklerini ortaya çıkarmaya çalışıyor. Kitap bu yüzden, Türkçe okuyan bazı okurlar için önemli bir kaynak olma özelliği taşıyor. Özellikle Üçüncü Dünya Sineması ile ilgili Türkçeye de çevrilen yabancı yazarlardan **Mike Wayne**'in *Politik Film-Üçüncü Sinemanın Diyalektiği* (2011) ile **Roy Armes**'in *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* (2011) kitapları ve Türkiyeli akademisyenler **Esra Biryıldız** ve **Zeynep Çetin Erus**'un *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (2007) ile **Battal Odabaş**'ın *Üçüncü Sinema* (2013) başlıklı çalışmalarıyla birlikte okunduğunda önemli bilgiler içeriyor.

Burton'un giriş bölümü dışında, kitap ya doğrudan diyalog biçiminde sunulmuş ya da makale biçimine dönüştürülmüş röportajlardan oluşuyor. Bu röportajlar sayesinde izleyicilerin deneyimlerine yer verilmesi de Latin Amerika sinemasını izleyiciler dışındaki faillerine yakın plan yapıyor. Fakat, kitap, Latin Amerika sinemasını ve Latin Amerika'nın tarihini yakından tanımayan okur için bazı kısıtlılıklara sahip olabilir gibi görünüyor. Kitapta kıta sinemasının oluşumunu etkileyen bazı ortak siyasi ve toplumsal gelişmeler yer alıyor: 1950'lerin ortasından 1980'lerin sonuna kadar olan tarihsel sürecin içindeki 1950'lerdeki ulusal devrimler, Küba devrimi ve onun kıtaya etkisi, 1970'lerin başlarında zirve yapan sol ve devrimci toplumsal hareketler ve onu takiben ortaya çıkan darbe rejimleri ve ardından 1980'lerde başlayan demokratikleşme süreçleri. Bu ortak olayların yanı sıra her bir ülkeyi etkileyen özgün ve yerel süreçlere de değiniliyor, fakat, tüm bu süreç ve gelişmeler kitapta sistematik bir biçimde ele alınmıyor. Tüm bu meseleler ve konular röportajlarda geçse de giriş bölümünde bunlara sınırlı biçimde sadece değiniliyor. Bu nedenle kitap kesinlikle hem ülkelerin ortak hem de farklılaşan bağlamlarının sinema yapım süreçleri üzerindeki etkisini açığa çıkarmaya çalışıyor olsa da Latin Amerika'nın koşulları ve bağlamları ile sinema üretimi arasındaki bağlantıları yakalamak bazı okurlar için oldukça zor olabilir.

Yine de kitap Brezilya'da ortaya çıkan Cinema Novo hareketinden Şili'deki devrimci sinemaya, belgeselden kurguya geniş bir yelpazede bir hikayeyi ortaya çıkarmaya çabılıyor. Fakat bahsedilen sinema akımlarına dair yeterli bir bilgi ile giriş bölümünde karşılaşılıyor. Bu durumda alanda ortaya çıkan kuramsal tartışmalar ve filmlerle daha önce aşına olmamış okurlar için de kitabı takip etmek zor olabilir. Öte yandan genel olarak yukarıda bahsedilen yayınlarla birlikte düşünüldüğünde kitap oldukça tamamlayıcı bir özelliğe sahip. Bu açıdan daha önce bir biçimde Latin Amerika sinemasında ortaya çıkan alternatif ve radikal akım ve yönetmenlerin teorik yazılarını ve manifestolarını incelemiş, filmlerini izlemiş ve Latin Amerika toplumsal tarihine dair malumat sahibi olanlar için oldukça iyi bir başvuru kaynağı olma özelliği taşıyor. **Burton**'un giriş bölümünde belirttiği gibi kitap, 1990'larda başlayıp günümüze kadar devam eden Latin Amerika sinemasındaki değişim ve evrilmelere dair güncel bir bilgi içermiyor. Yine de hem bu sinemanın doğuşu ve gelişimindeki ideolojik, politik, ekonomik ve kültürel bağlam ve koşullara hem de Latin Amerika sinemasının daha sonraki gelişimini etkileyecek sinema yaklaşımlarına dair bilgiler içermesi dolayısıyla, 1990'larla ortaya çıkan post üçüncü dünyacı sinemanın Latin Amerika'daki köklerine ve kaynaklarına dair önemli bir kitap olduğu da söylenebilir.

Bu bağlamda, bütün bu sınırlılıklarına rağmen kitap Latin Amerika sinemasında ortaya çıkan devrimci, politik, alternatif ve sanatsal sinema deneyimlerinin ortak noktalarını serimleyebiliyor. Çünkü yazar röportajlar sayesinde sinemacılara yakın plan yaparak onların neden ve nasıl sinema yaptıklarını, sinemadan ne anladıklarını ve Latin Amerika bağlamının onları nasıl şekillendirdiğini açığa vuruyor. Bu yüzden kitap, özellikle alana dair bilgisi olan okurları yönetmenlerin tam kalbine götürdüğü için, onların, Latin Amerika sinemasını daha detaylı ve yoğun bir biçimde kavramalarına yardımcı olabilir. Bu açıdan kitap ele alınan tarihte Latin Amerika Sinemasının basit bir didaktik ve analitik betimlemenin ötesine geçerek bazı yönetmen, oyuncu, dağıtımçı ve kamu görevlilerinin hikayeleri ile yakın plan bir anlatım tarzı ortaya koyuyor. Bu yakın planda ele alınan sinemacıların hem ortak yanları ve hem de çoğulluğu hikayeleriyle birlikte ortaya konuyor. Bu hikayelerde bir yandan siyasi baskı süreçlerinde ülkelerinde kalmayı tercih edenlerle ülkelerini terk etmek zorunda kalanlara, diğer yandan ise Küba gibi daha özgür ülkelerdeki ve demokratik zamanlardaki faillelere dair deneyimler anlatılıyor. **Burton** kitabın bu özelliğini iyi özetliyor:

Kendisini Yeni Latin Amerika Sineması hareketi olarak adlandırmayı sürdürenlerin yaklaşım biçimleri ve öncelikleri, dönemden döneme, ülkeden ülkeye ve film yapımcısından film yapımcısına olduğu kadar dönem, ülke ve tek bir film yapımcısının kariyeri içerisinde de değişiyor. Bu değişimler, gerçekçilikten dışavurumculuğa, bilimsel titizlikle yapılan gözlemden fantastik yaratıcılığa, 'mükemmel olmayan sinemadan' şaşalı büyük yapımlara, deneysel ve özdüşünsel stillerden klasik biçimlerin şeffaflığına, ziyadesiyle endüstrileşmiş yapım yöntemlerinden tamamen zanaatkarlık ürünü olan yapımlara kadar büyük bir çeşitlilik gösteriyor. Değişmeyen ise toplumsal dönüşümün, ulusal ve yerel kültürel otonominin bir ifade aracı olarak filme olan bağlılıklarıdır. Bu görünmez zincir farklı bölgelerden, kuşaklardan ve teknolojik sınırlılıklardan gelen çeşitli bireyleri ve grupları birbirine bağlıyor. Aynı zincir bu kitapta sunulan röportajları bir araya getiriyor. (s. 15-16)

Kitabın yapısını biçimlendiren röportajların bir araya getirilmesi yöntemi, kitabı, film yapımcıları ve yönetmenleri ön plana çıkaran auteurçü bir eser gibi gösterebilir. Fakat kitap her ne kadar daha önce belirtildiği gibi bazı okurlar için Latin Amerika bağlamı ve koşulları ile sinema deneyimleri arasındaki bağlantıları kurmak için kısıtlılıklara sahip olsa da, tam da ele alınan Latin Amerika sinemasının ruhunu ve bunu inşa eden failerin konumlarına ve tavırlarına paralel olarak, onları belirli bir tarihselliğin ve bağlamın içine oturtuyor. Bu bağlamda onların sinema yapma biçimleri, politik konumları, ideolojileri ve Latin Amerika tarihi ile estetik tercihleri arasındaki bağlantıları detaylı bir biçimde kavramaya yardımcı olacak hikayeleri aktarıyor.

Röportajların birçoğu bireysel sinema tutkunlarının kariyerlerini takip etme çabası gösterdiğinden, derlemenin auteurçü bir tutumu var gibi görünebilir. Buna karşın röportajların büyük bir çoğunluğunda, bu durumu dengeleyen bağlamsal etkenlere -bireysel bir kariyeri şekillendiren tarihsel, politik, toplumsal ve ekonomik koşulları araştırma denemesi- yapılan bir vurgu var. Bu bölümlerin her biri, sinemasal üretimin ekonomik, politik ve toplumsal örgütlenmesini olduğu kadar yaratıcı tezahürleri şekillendiren daha kişisel faktörleri de irdeliyor. Derleme boyunca sık sık tekrar eden temel meseleler ve ele alınan konular arasında, tarihsel olaylar ve kültürel ifadenin belirleyicileri olarak kolonizasyon ve dekolonizasyon, jeolojik ve pratik baskıların (örneğin kısıtlı kaynaklar ve kurumsallaşmış ya da içselleştirilmiş sansür mekanizmaları) biçim ve estetik sorunlarıyla ilişkisi, toplumsal ilişkilerdeki çeşitlilikler ve film yapımının örgütlenmesi (örneğin, kapitalizm, sosyalizm ve karma ekonomiler; bağımsız ve devlet destekli

yapım birimleri), geleneksel dağıtım (ithal ürünlere karşı yerel ürünlerin lehine) ve gösterim ... biçimlerini değiştirme denemeleri, yeni elektronik teknolojilerinin etkisi, film aracının belirli bazı kullanımında etnik, sınıfsal ve cinsiyet farklılıklarının rolü, sürgün olmanın kişisel ve profesyonel etkileri, farklı kültürel ve ekonomik bağlamların filmin alınması üzerindeki etkisi, genelde kitle iletişim araçlarının özelde ise film aracının, dönüştürme potansiyeli sayılabilir. (s. 16-17)

Bu açıdan, yukarıdaki sözlerin iyi bir biçimde belirttiği gibi kitap autercü olmanın ötesine gidiyor. Buna ek olarak alandaki diğer kitaplardan farklılaşmasını sağlayan röportaj yöntemi sayesinde de hem ele alınan failer arasındaki farkları hem de ortaklıkları detaylı bir biçimde ortaya koyuyor. Bu yakın planın bize sunduğu en önemli bilgilerden birisi, değişen tarihsel koşullara rağmen ele alınan bütün failerde ortak olan bir çabayı açığa vurmasıdır. Bu ise, hem Latin Amerika'ya hakim olmaya çalışan Kuzey Amerika ticari sinemasında hem de bölgede kolonizasyon süreçleri ile Latin Amerikalıların kimliğini görünmez kılmaya çalışan koca bir kültürel ve toplumsal sistemin göstermediği Latin Amerikalıyı göstermek. Öte yandan bu çaba anti-kolonyalist bir mantıkla hem Latin Amerikalılarının imajlarını üretiyor hem de onları “beyaz” adamın maskelerinden sıyrılmış biçimde sunuyor.

Hollywood modelinin yabancılaştırılmış ve yabancılaştırıcı taklitleri olarak yargıladıkları yerel ticari çabalara arkalarını dönen Latin Amerikalı film yapımcıları, gerekli olan minimum ekipmanı topladılar ve haklarından mahrum bırakılmış Latin Amerikalı kitleler hakkında, onlar için ve en nihayetinde onlarla birlikte filmler yapmaya giriştiler. Onlar, baskın kesimler tarafından ve bu kesimlerin kontrol ettiği medya tarafından gizlendiğini, çarpıtıldığını ya da reddedildiğini düşündükleri ‘ulusal gerçekliği’ göstermenin peşindeydiler. (s. 12)

Bu alıntıyı **Fanon**'a (2009) referansla, sömürgecilik ve emperyalizmle yok sayılmış “Kara” Latin Amerikalılar “Beyaz” olarak değil kendi yüzleri ile Latin Amerika sinemasında yer bulmuştur biçiminde yorumlayabiliriz. Bu yüzden Latin Amerika sineması en başından itibaren hem yeni içerik ve imajlar üretiyor hem de yeni bir sinema dili ve biçimi geliştirmeye çalışıyordu. Bu açıdan emperyal ve sömürgeci dilin ürünü olan film ve imajlara karşı, bu yeni sinema dili ve estetiği arayışları için hem yerel kültürel öğeler hem de İtalyan yeni gerçekçiliği, sosyolojik sinema ve başka alternatif sinema deneyimleri oldukça önemliydi. Bu yeni dil ve

biçim görünmez kılınan Latin Amerikalıların görünür kılındığı yeni içerikleri sunmak içindi. Mesela daha 1950'lerde sinema yapmaya başlayan Arjantinli **Birri** röportajında şunları ifade ediyor : “Görünmez olduğu için değil kimse görmek istemediği için görülmeyen Arjantin’in yüzünü keşfetmek istiyordum.” (s. 27)

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere Latin Amerika sinemasında yeni bir dil ve biçim arayışı önemli bir eğilimdi. Yine buna uygun olarak **Glauber Rocha** şunları ifade etmektedir: “Halkı öven ya da eğitici filmler yapmakla ilgilenmiyoruz. Halka ulaşmak için geleneksel ticari film yapımından biçimler de almak istemiyoruz. Çünkü geleneksel olarak emperyalist ideolojiyi yaymak için kullanılan bu biçimleri başka türden bilgiler taşımak için kullanamayız.” (s. 165) Bu yeni dil arayışı basit bir gösterme etkinliğinin ötesinde politik birtakım dürtülerle iç içe geçmiştir. O yüzden gösterme eylemi aynı zamanda hem bir karşı imaj üretimi içinken hem de diğer yandan politik amaçlara hizmet eden bir analizi ön plana çıkarmayı hedefliyordu. İzleyici ve yönetmen ilişkisini yeniden kuran ve yönetmenin kendi sosyal ve sınıf konumunun ötesine de geçmeyi çabalayan bu bakış açısına Kolombiyalı sinemacılar **Jorge Silva** ve **Marta Rodriguez** iyi bir örnektir: “...başlarda çok basit görünen -gerçekliği gösteren filmler yapmak- karmaşık hale geldi. Çünkü artık sorun yalnızca gerçekliği açığa vurma sorunu değildi ama gerçekliği belgeleme, analiz etme ve ona nüfuz etme sorunuuydu.” (s. 62)

Kısacası bütün bu yeni dil ve yeni içerik arayışının, izleyici-yönetmen ve filme alınan ile yönetmen ilişkisine dair farklı arayışlar içinde olan Latin Amerika sinemasında ortaya çıkan imaj üretiminin ortak bir politik vurgusu vardır. Mesela Brezilyalı **Helena Solberg-Ladd** neden Nikaragalıları anlatan filmler yaptığını şöyle özetliyor: “Eğer bir ülkeye savaş başlatmak istiyorsanız, o ülkenin vatandaşlarının yüzlerinin olmamasını istersiniz. *From the Ashes* Nikaragalılara bir yüz vermişti.” (s. 150) Bütün bunlara binaen, bu yeni imajların üretimi bilişsel bir amacın ötesine geçiyor. Bu açıdan sinemanın politik bir işleve sahip olması gerektiği fikri tüm yönetmenlerde ortak. Aslında yazarın belirttiği gibi Latin Amerika sineması başından beri politik bir karaktere sahip idi. Bu politik karakter bu açıdan bağımsız bir sinema etkinliği, yeni estetik ve tematik imaj üretimi ile kendisini ifade ediyordu. **Burton**’un aşağıdaki cümleleri Latin Amerika sinemasının ortak yönelimlerini özetler gibidir:

Hollywood filmlerinin öncelikle kültürel egemenliğinin araçları olduğuna ikna olan ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaygınlaşan ‘ithal ikameciliğin’

kalkınmacı yaklaşımını benimseyen ilerici Latin Amerikalılar, tüketim ürünlerinin olduğu kadar kültürel ürünlerin de ulusal üretimi yoluyla 'modernizasyonun' ve otonominin peşine düştüler. Film 'kültürel endüstrinin' en endüstrileşmiş kısmı; tüm toplumsal tabakalara erişebilen kitlesel iletişim araçları arasında en kitlesel olanıydı. Sinema açıkça 'en önemli sanat'; toplumsal dönüşümün gerçekleşmesi için en uygun kültürel araçtı. (s. 9)

Bu ortak özellikler daha önce belirtildiği gibi her bir yönetimde ve tarihsel kesit içinde kendi kıvamını buluyordu. Çünkü kitapta çok iyi görüldüğü üzere mesela 1950'lerde ve 1960'larda **Birri, Handler ve Silva & Rodriguez**'de emperyalizm karşıtı ve ulusal kültürü gösterme dürtüsü hakimken, 1970'lerde hem bu yapımcılarda hem de Şili başta olmak üzere politik duruş daha devrimci ve sol bir karakter almaya başlıyor ve sinema dili de çeşitleniyordu. Böylelikle **Silva & Rodriguez** 1960'larda sine-sosyoloji dahilinde filmler yaparken, Bolivya'da **Sanjines** ve Şili'de **Guzman**'ın belgeselleri içinde yer aldıkları politik atmosfer ile farklı tarzlarda devrimci sinemanın örneklerini ortaya koyuyorlardı. Bunlara paralel olarak 1960 ve 1970'lerde Cinema Novo ve Küba'da kurgusal film örnekleriyle halkçı sinema denemeleri ortaya çıkıyordu. Özellikle Cinema Novo'nun **Rocha**'sı açısından halkçılık sol bir politik duruş ile iç içe geçmişti. Fakat burada halkçılık basitçe onun için halka propaganda filmleri yapmak değildi. Onun kültürü içindeki mitsel öğelerin imaj haline getirildiği ve bu imajların toplumsal değişim için yeniden kurgulandığı yeni bir sinema dili gerçekleştirmeye çalışıyordu. Öte yandan Küba sineması diğer ülkeler üzerinde kurduğu etki ve diğer sinemaları bir araya getiren organizasyonları düzenliyor ve Küba'nın özgün koşulları içinde farklı saiklerle gerçekleşiyordu.

Bütün bu anlatılanların ışığında eserde, ele alınan her bir yönetmenin hem tarihsel süreç içerisindeki değişimi hem de her tarihsel döneme damga vuran ve biçimlendiren estetik değişimleri görülebiliyor ve takip edilebiliyor. Bu yüzden, kitaptaki her bir yönetmenin hikayesinde sinema yapmaya dair tercihlerin değişimine ilişkin eleştiri ve özeleştiri süreçleri de yer alıyor. Buna paralel olarak her bir tarihsel dönemde ve ülkede ve aynı zamanda yönetmenler arasındaki farklar da ortaya konuyor. Bu sayede Latin Amerika sinemasının gelişimindeki detaylar kolay kavranabiliyor. Diğer deyişle, bütün kısıtlılıklarına rağmen, eser, 1950'lerdeki ulusal sinema yaratma deneyimlerinden çeşitlenen ve farklı biçimsel ve estetik yaklaşımların ortaya çıktığı 1990'lara kadar, Latin Amerika sinemasının

Avrupa merkezci olmayan bir anlatımını sunuyor. Çünkü yakın plan hikayeler sayesinde Latin Amerika gerçekliğinin ve bağlamlarının kıtada sinema alanını nasıl kurduğunu ve bu kuruluş sürecinin Latin Amerika'ya özgü yanlarını açığa vuruyor. Yukarıda da değinildiği gibi kitap bir yandan onu dünya sinemasının başka coğrafyalarda çıkan deneyimleriyle etkileşim içinde ele alırken, diğer yandan Latin Amerika sinemasını kuran estetik biçimlerin yerel kaynaklarına götürüyor. Bu açıdan kitap Latin Amerika sinemasının politik, alternatif ve sanatsal sinema deneyimlerini ve onları biçimlendiren ideolojik ve estetik tercihleri Avrupa merkezinin bir örnekleme olmasının ötesinde ele alıyor. Kitaptaki hemen hemen bütün faillerden onların ideolojik yapıları, sola ve Marksizme bakışları ve feminizmleri Latin Amerika gerçeği ile biçimlenmiş durumda. Mesela **Rocha** ve **Dos Santos**'un "halkçılığı", **Birri**'nin ulusalcılığı, **Sanjines**'in "devrimciliği" ve **Violante**'nin "feminizmi" verili bir takım *a priori* kategorilerle ele alınmıyor. Sonuç olarak kitap, daha önce söylendiği gibi Latin Amerika sineması ve tarihine ilişkin bilgisi olan okur için oldukça iyi bir yakın plan üretebiliyor.

Kaynakça

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2011). "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma" Adorno, T. (2011), *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*, İstanbul: İletişim Yayınları içinde. s. 47-109.
- Armes, Roy. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Biryıldız, E. & Erus, Z., Ç. (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Burton, J. (2019). *Latin Amerika'da Sinema ve Toplumsal Değişim*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Fanon, F. (2009). *Siyah Deri Beyaz Maskeler*. İstanbul: Versus Yayınları.
- Odabaş, B. (2013) *Üçüncü Sinema*. İstanbul: Agora.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film - Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*. İstanbul: Yordam Kitap.

Recep Akgün