

sekans

sínema kùltürü dergísí

ARALIK 2019 | Sayı e12



Anons / Acı ve Zafer / Bağlılık Aslı
Kız Kardeşler / Kuyu
Söyleşi: Ümit Ünal
Spalovač Mrtvol
Das Cabinet des Dr. Caligari

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi
Aralık 2019, Sayı e12, 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

Tansu Ayşe Fıçıcılar
tansu@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Tansu Ayşe Fıçıcılar
tansu@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz
ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

Ölü Yakıcı (Spalovač Mrtvol / Cremator, Juraj Herz, 1969)

Katkıda Bulunanlar

Ali Erkan Çelik, Gökhan Erkılıç, Xie Fei, Ulaş Başar Gezgin, Gökhan Gökdoğan,
Serhat Gönen, A. Kadir Güneytepe, Erdem İlic, Süheyla Tolunay İşlek, Cem Kayalığıl,
Sertaç Koyuncu, İlker Mutlu, Zeynep Tekin Taş, Alin Taşçıyan, Ümit Ünal,
Burak Kerem Yalçın, Zehra Yiğit

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

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

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

KAPSAM VE KOŞULLAR

1. Başvurular elektronik olarak (e-posta yoluyla) yapılacaktır. Yazının tarafımıza ulaştığı bilgisi, başvuru sahibine iletilecektir.
2. Yarışmaya katılacak yazılar **Türkiye yapımı filmler** üzerine olmalıdır.
3. Yazıların daha önce (internet dahil hiç bir ortamda) yayımlanmamış olması gerekmektedir.
4. Her yazar, her iki kategoriye de, kategori başına en fazla iki yazıyla başvurabilir.
5. Çeviri eleştiri veya çözümleme yazılarıyla yarışmaya başvurulamaz.
6. Yazılar Times New Roman karakterinde, 12 punto ve çift satır aralıklı olmalıdır.
7. Yazılara konu olan filmlerin yapım yılı, türü vb. konusunda bir sınırlama yoktur.

8. *Filmin künyesine ait sayılan bilgilerin tamamı yazının girişinde yer almalıdır: Filmin Adı, Yılı, Süresi, Yönetmeni, Senaryo Yazarı, Görüntü Yönetmeni, Sanat Yönetmeni, Müzik, Kurgu, Oyuncular.*
9. *Yazıların dili Türkçe olmalıdır.*
10. *Yazarların bir sayfayı aşmayan biyografilerini iletmeleri zorunludur.*
11. *Katılımcılar açısından amatör/profesyonel ayrımı yoktur.*
12. *Başvuru, yazıların yazarları tarafından yapılır. Eser sahipliği ve telif hakları konusunda yaşanacak herhangi bir hukuki sorun karşısında başvuru sahibi sorumludur.*
13. *Yarışmaya katılan tüm yazıların yayın haklarınının 1 Haziran 2020 gününe kadar SEKANS SİNEMA GRUBU'na ait olduğu, katılımcılar tarafından kabul edilmiş sayılır.*
14. *Yarışmaya katılan herkes bu kapsam ve koşulları kabul etmiş sayılır ve yerine getirmediği takdirde ön elemeyi aşamazlar.*

BAŞVURU YÖNTEMİ

Yarışma başvuruları, başvuru kategorisi belirtilerek (film eleştirisi veya film çözümlenmesi) son başvuru tarihi olan **19 Mayıs 2020 Salı** günü yarisma@sekans.org adresine yapılır.

DEĞERLENDİRME SÜRECİ

Ön Değerlendirme

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

Ön değerlendirme kriterleri:

- a. Yazının yukarıda yer alan yarışma kapsam ve koşullarını karşılama
- b. Yazının bilinen eleştiri ve çözümlenme tekniklerine uygunluğu

Seçici Kurul Değerlendirmesi

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

SONUÇ DUYURUSU

Yarışma sonuçları **1 Haziran 2020 Pazartesi** günü Sekans web sitesinde ve medyada duyurulacaktır. Ödül alan yazılar elektronik dergimiz SEKANS Sinema Kültürü Dergisi'nde yayımlanmak üzere değerlendirilecektir.

İÇİNDEKİLER

DUYURU	1
İÇİNDEKİLER	3
ÖNSÖZ: Anna Karina için	5
ELEŞTİRİ	
Anons, Mahmut Fazıl Coşkun Gökhan Gökdoğan	6
Acı Varsa Almadóvar Acı ve Zafer, Pedro Almadóvar Cem Kayalığıl	15
Bağlılık Aşlı, Semih Kaplanoğlu Süheyla Tolunay İşlek	22
ÇÖZÜMLEME	
Kız Kardeşler, Emin Alper Erdem İlic	36
Eril Dünyanın 'Kuyu'su Kuyu, Metin Erksan Zeynep Tekin Taş	40
ANA SÖYLEŞİ	
Ümit Ünal Söyleşi: Zehra Yiğit	46
KURAM/YORUM	
Hitchcock Sineması: Cinayet Sineması mı? Cinayetin Kendisi mi? A. Kadir Güneytepe	55
TEMA	
Mısır Sinemasından Bir Toplumsal Eleştiri Örneği: Yakupyan Apartmanı, Marwan Hamed Burak Kerem Yalçın ve Ulaş Başar Gezgin	63

ARDINDAN

Süleyman Turan

İlker Mutlu

83

50 YAŞINDA

Spalovač Mrtvol / Cremator / Ölü Yakıcı, Juraj Herz

Gökhan Erkiç

86

100 YAŞINDA

Das Cabinet des Dr. Caligari / The Cabinet of Dr. Caligari

Robert Wiene

Sertaç Koyuncu

97

FESTİVAL

Adana Film Festivali İzlenimleri

İlker Mutlu

103

SÖYLEŞİ

Xei Fei: Ustaların Hocası

İlker Mutlu

107

SİNEMA KİTAPLIĞI

**Kültür ve Psikanaliz: Sinema, Edebiyat ve Güncelin Psikanalizi
(Bella Habip)**

Gökhan Gökdoğan

114

**Senaryo Yazımı: Sekans Yöntemi
(Paul Joseph Gulino)**

Tansu Ayşe Fıçıcılar

ANNA KARINA için



Sesin, gözlerin... Ellerin, dudakların... Sessizliğimiz, sözlerimiz... Giden ışık ve dönen ışık... İkimiz için tek bir gülümseme... Bilme ihtiyacıyla, bizim görünüşümüz değişmeden gecenin gündüzü yaratmasını izledim... Ey herkesin sevgilisi ve tek bir kişinin sevgilisi... Ağzın sessizce mutlu olma sözü verdi... 'Uzaktan uzağa' der nefret, 'yakından yakına' der sevgi... Okşanmak bizi çocukluğumuzdan çıkarır... İnsanın şeklini git gide aşıkların karşılıklı konuşması olarak görüyorum... Her şey hareket halinde... Yaşamak için ilerlemek yeterli, sevdiklerine doğru ilerlemek... Sana doğru gidiyordum, durmaksızın, ışığa doğru... Gülümsemense, bu beni iyice ele geçiriyor... Kollarınsa sisi deliyor.

Natacha von Braun karakterinin sözleri: Paul Éluard'ın *Acının Başkenti* kitabından dizeler. *Alphaville* (Jean -Luc Godard, 1965)

Sayfayı hazırlayan: T. A. Fıçıcılar

ANONS

Gökhan Gökdoğan

Yönetmen: Mahmut Fazıl Coşkun

Senaryo: Mahmut Fazıl Coşkun, Ercan Kesal

Görüntü Yönetmeni: Krum Rodriguez

Kurgu: Çiçek Kahraman

Oyuncular: Ali Seçkiner Alici, Tarhan Karagöz, Murat Kılıç,
Sencan Güteryüz, Erdem Şenocak

2018/94'/Türkiye, Bulgaristan

Daha önce, kesişen insan hayatlarını resmettiği *Uzak İhtimal* (2009) ve *Yozgat Blues* (2013) filmleri ile tanıyıp sevdiğimiz **Mahmut Fazıl Coşkun**, üçüncü ve şimdilik son filmi olan *Anons* (2018) ile birçok açıdan filmografisinde ciddi bir kırılma gerçekleştirir. Filmin senaryosunu *Yozgat Blues*'un başrol oyuncularından **Ercan Kesal** ile **Mahmut Fazıl Coşkun** yazarken, görüntü yönetmenliğini son dönemlerin gözde Bulgar görüntü yönetmeni **Krum Rodriguez** yapar. Yapım tasarımında, **Bela Tarr**'ın son filmi *A torinói ló* (2011) ve **László Nemes**'in çektiği iki uzun metrajlı filminden tanıdığımız **László Rajk** yer alırken, filmin kurgusunu son yıllarda Türkiye sinemasının önde gelen kurgucularından **Çiçek Kahraman** yapar. Bu kadar sağlam bir kadro ile tatmin edici bir sonuç ortaya çıkarken, film Venedik Film Festivali'nden jüri özel ödülü ile döner.

Filmin Hikayesi ve Kara Mizah Öğelerinin Kullanımı

Film, **Talat Aydemir** ve arkadaşlarının 1963'teki başarısız askeri darbe girişimlerini çıkış noktası olarak alır. Ancak film, bu darbe girişimindeki hiçbir kişi ve olayı bire bir kullanmayarak, bir siyasi tarih filmi olmaktan kaçınıp, insanlığın umutsuz çelişkileri üzerine bir kara mizah eseri olmayı tercih eder. Filmde daha

önce emekli edildiğini öğrendiğimiz bir grup asker, Ankara'da gerçekleştirilmesi planlanan bir darbe girişiminin, İstanbul ayağında yer alır ve bu darbeden halkı haberdar etmek için radyo istasyonundan anons yaptırmak için yola çıkar. Ancak hiçbir şey hesapladıkları gibi ilerlemez. Radyo istasyonunda cihazı kullanmaktan sorumlu tek tekniker mesai saatleri dışında orada bulunmadığından, darbeci askerler onu bulmak için yollara düşerler. Arada bir Ankara'daki ekip ile haberleşmeye çalışsalar da, ondan da sonuç alamazlar. Bizler de bu yolculuk sırasında onların başından geçen absürt olayları izleriz. Böyle politik bir konuyu apolitik bir noktadan ele aldığı yönünde eleştiriler almasına rağmen, filmin politik tavrını yaptığı estetik tercihler ile yeterince gösterdiğini düşünüyorum. Bu tercihlere değinmeden önce kara mizah unsurları açısından filme göz atalım.

Mahmut Fazıl Coşkun bir röportajında, filmin “Türkiye'nin batılılaşma, modernleşme meselesi ve bunun başarısızlığı üzerine kurulu” olduğunu belirtir. Filmde darbeye kalkışan bu karakterler, beceriksiz ve aslında ne yaptığını tam da bilmeyen bir grup insan olarak sunulmuş bizlere. Kendini büyük gören, görevini yerine getirmek için her şeyi göze almış gözüken bu karakterler, film ilerledikçe çok basit günlük dertlerin bile üstesinden gelemeyenler. Belki batılılaşmanın öncüsü olarak karşımıza çıkarlar ama bir buzdolabı karşısında hayretler içerisinde kalır ya da darbe için bastıkları radyo istasyonunda teknik bir cihaza hakim olamazlar. Zar zor da olsa yapmayı başardıkları anonsun sonrasında gururla, bir batılı gibi Martini içerler ama bu gururları çok sürmez. Aralarından birinin kusması ile sona erer. Darbenin de başarısız olması ile soluğu bir doğulu gibi çorbacıda alırlar. Film boyunca dört darbecinin, kendilerini ve amaçlarını her şeyin ötesinde gören tavırları ile birlikte, sürekli dağıtması gereken ekmeklerden bahseden ve mazot göstergesinin bozuk olduğu yalanını kullanarak bu kargaşada arabasına mazot aldırmanın peşine düşen ekmek dağıtıcısını izleriz. Bu kara komedinin çatışan uçlarını işte bu karakterlerle temsil edilen iki kavram oluşturur: Askeri alan ve sivil alan ki yollarının kesiştiği her yerde çatışmaya neden olurlar. An gelir, darbe peşinde koşan bu emekli subaylar Frigidaire marka bir buzdolabının dağıtım işine girmeyi planlar, an gelir darbe yapmaya gittikleri ekmek arabasının tam da pikniklik olduğundan bahseder ve an gelir ellerinde taşıdıkları, anons edecekleri bildiri üzerindeki ince düzeltmeleri ekmek arabasının kasasında taşınan ekmeklerin arasında yaparlar. Bu sahne **Ercan Kesal**'in varlığından ötürü, ***Bir Zamanlar Anadolu'da*** (Nuri Bilge Ceylan, 2011) filmindeki, film boyunca aranıp bulunan cesedin, arabanın bagajına zar zor sığdırılışını ve ardından şoförün bagajda kalan boşluğa topladığı kavunları

sığdırmaya çalışmasını aklıma getirdi. **Anons**'ta sivil olan ve askeri olanın çatışması işte bu şekilde film boyunca bir kara mizah ögesi olarak yer alır.

Filmin ilk sahnesi ise filmin bitmesi ile birlikte asıl anlamına kavuşur. Film boyunca dert ettiği şeyler anlamsız gözüken ekmek arabası şoförünün kırılan dişi, elimizde kalan tek anlamlı sonuçtur. Kırılan dişi yüzünden işçi olarak başvurduğu Almanya'ya giriş izni alamamıştır. Aslında bu batıya açılmayan ekmek arabası şoförü, yönetmenin bahsettiği, başarısızlığa uğrayan batılılaşmanın bir diğer kanadadır.



Tüm film boyunca bu dört adamın bütün çabası ve beceriksizliği, çorbacıya gitmek için bindikleri taksinin radyosunda tek bir cümle ile özetlenir: “*Ankara’daki hadiselerle aynı zamanda İstanbul’da da bazı küçük hadiselerin vuku bulduğu öğrenildi.*” Radyoda sorumluların arandığı söylenirken, baş karakterlerimizin üzerlerindeki üniformayı bile çıkarmamış olduklarını fark eder ve **Gustave Flaubert**'in kara mizah ile ilgili söylediklerini hatırlarız: “Kara mizahı besleyen en önemli etken insanın barındırdığı derin alıklık ve bölüktür her şeyden önce”.

Ayrıca **Enis Batur**'un dediği gibi,

Kara mizahın ayırt edici bir özelliği de tohumunda görülen koyu umutsuzluktur. Kara mizahçının lirik ve neredeyse hazin bir dünyası vardır. Heccav, yergici, ironi ustası temelde umutlu, değişimden ve evrimden yana olan kişidir. Sövüyor ve makaraya alıyor ise daha iyi bir dünyanın varlığına yatırım yaptığı içindir. Kara mizahçı içinse böyle bir umut yoktur. Ona göre başlangıçtan bu yana hiçbir şey değişmemiştir ve kendisine düşen görev bunu açığa çıkarmaktır.¹

¹ Batur, Enis. *Kara Mizah Antolojisi*. Hil Yayınları, 2017

Mahmut Fazıl Coşkun'un tavrı da tam olarak böyledir. İşte bu yüzden filmdeki karakterleri diğer filmlerinin aksine derinlikli olarak inşa etmez, bunu belirli bir insan ya da insanların trajedisi gibi göstermez. Tüm insanlığın ortak umutsuzluğu olarak sunar ve yine işte bu yüzden, çıkış noktası ile olan gerçekçi bağlarını kopararak, filmini bir tarihe ışık tutma veya sosyolojik tespitlerde bulunma filmine dönüşmekten kurtarır.

Mahmut Fazıl Coşkun'un ilk iki filminde başarı ile üstesinden geldiği düşük tempolu hikaye anlatımı, *Anons* filmi ile farklı ve riskli bir sinema diline evrilmiş. *Uzak İhtimal*'de insanlık halleri ve insan ruhunun derinlikleri bir dram üzerinden analiz edilirken, aynı gaye *Yozgat Blues* filminde içerisine bir tutam durum komedisi serpiştirilerek devam eder. Yönetmenin bu mizah sevdası *Anons* filminde çok farklı boyutlara ulaşır ve *Yozgat Blues*'da tercih ettiği melankolik komediden, absürt komediye geçiş yapar. Kuzey Avrupa sinemasından aşına olduğumuz absürt komedi türüne ait *deadpan* oyunculuk (*Anons*'ta aniden ve plansız gerçekleşen iki cinayet sahnesinde bile, ortamdaki karakterlerde herhangi bir mimik göremeyiz), kendini absürt durumlar içerisinde bulan kayıtsız karakterler ve bir karakter ya da kişilikten çok genel olarak insanı temsil eden oyuncular vardır bu filmde. Gerçekten de film boyunca karakterlerden birinin yaptığı bir eylemi, onun yerine bir diğer karakter yapmış olsaydı, anlatılan hikaye açısından pek bir şey değişmezdi. Çünkü bu dört karakterin toplamı tek bir temsile karşılık gelirlerken, diğer tüm karakterler buna karşıtlık oluşturan diğer temsile karşılık gelir. İlk iki filminde, insanların birbirleri ile temas ettiği alanları ve onların aynı olaylar ya da durumlar karşısında farklılık gösteren tepkileri ile dramatik yapısını kuran **Mahmut Fazıl Coşkun**, bu filmde tam tersine tüm karakterleri askeri kanat ve sivil kanat olmak üzere ikiye ayırır.

Boyutsuz İnsanlar ve Anlatıyı Askıda Tutmak

Bu noktada, yönetmenin sinema yolculuğunda *Anons* filmi ile ilk kez denediği iki anlatı unsurundan bahsetmekte fayda var. Bunlar, yönetmeni estetik olarak da bazı tercihler yapmak zorunda bırakmış gibi. İlk unsur ile başlayalım. **Mahmut Fazıl Coşkun** *Anons*'tan önceki filmlerinde derinlikli karakterler yaratıp, onların düşüncelerine ve hislerine belirli bir mesafede durarak, onların iç dünyasını çok da açık etmeyen bir eğilim gösterir. Yani ilk iki filminde karakterlerinin neler

düşündüğünü ve hissettiğini bize açıkça söylemez ama en azından bu düşünceler ve hisler üzerine bizi düşündürtecek kadar derin karakterler inşa eder. Örneğin *Yozgat Blues*'da Yavuz'un İstanbul'a gerçekten neden döndüğünü bize söylemez/göstermez ama kamerası ile onu takip etmeyi sürdürür. Böylece bizler de onun hakkında düşünmeyi sürdürürüz. *Anons* filminde ise derinliksiz ve boyutsuz karakterler yaratıp, kamerasını da onlara mesafeli bir şekilde konumlandırarak, onların iç dünyalarında neler yaşadıklarına dair bizleri tamamen bir belirsizlik içerisinde bırakır. Zaten bir süre sonra biz de bu insanların neler düşündüğünü ve hissettiğini merak etmeyi bırakırız. Bu durum hiçbir karakter ile özdeşlik kurmamıza müsaade etmezken seyirci konumumuzu iyice sağlamlaştırır. Bu yaklaşım beraberinde, ilk iki filmde görmediğimiz bazı estetik tercihleri getirmiş. Öncelikle bu boyutsuz karakterleri ve onların eylemde bulunduğu tüm bu absürt düzlemi kabul edilir hale getirmek için ilk iki filminin aksine gücünü gerçeklikten almak yerine, yapay bir ambiyans oluşturmak istemiş. Bunun için çok sade mizansenler, sabit bir çerçeve ve karakterlerin bu boyutsuzluğunu destekleyecek bir sunum için sahneyi sürekli tam karşıdan gösteren hareketsiz bir kamera kullanımı tercih edilmiş.

Karakterlerin arasındaki aks çizgilerinden kameraya en yakın olanı ya da eylem alanında en önde bulunan bir masa veya koltuk, hemen hemen tüm film boyunca kameranın önünde açısız bir şekilde paralel uzanmış, bu da piyes tadında bir hava yaratmış. Kameranın karakterleri hiçbir zaman takip etmemesi, onları farklı açılardan çekmeyi sürekli tam karşılarında sabit açı ile konumlanması, seyirciyi de onların var olmadığı ima edilen iç dünyaları üzerine düşünmemeye itmiş. Eylem alanı içerisinde ne enine ne de derinlemesine hiçbir kamera hareketinin olmaması seyirciyi tüm film boyunca onlara dışarıdan bakan ve onları anlamaya çalışmayan, onların dünyasına dahil olmayan bir noktada tutmuş. Halbuki *Yozgat Blues* filminde kamera çoğu zaman karakterlerin arasında dolaşır, hatta onlar sahnede hareket ettikçe onları takip ederdi. Tam da bu noktada yönetmenin bu filmde ortaya çıkan diğer eğilimi olan çekim sürelerinin artırıışından bahsetmek gerekecek. *Yozgat Blues*'da *Uzak İhtimal*'e göre çekim sürelerinde bariz bir artış gözlemlenmiştir. *Anons*'ta ise *Yozgat Blues*'a göre bile çekim sürelerinin iyice arttığını rahatlıkla söyleyebiliriz. *Yozgat Blues*'da bu tercihin amacı, zamanı olduğu gibi vererek bir gerçeklik algısı yaratma isteğinin sonucu gibi dururken, *Anons*'ta gerçeklik algısının istenen bir durum olmadığından bahsetmiştik.

Anons'taki çekim sürelerinin artışı, *Yozgat Blues*'daki gibi estetik bir tercihten ziyade anlatısal bir tercihin sonucu gibi gözüküyor. Yönetmen, yazının başında bahsettiğim modernleş(eme)me sancısı çeken Türkiye'nin temsili olan bu karakterlerdeki beceriksizliği ve üzerlerine uymadığını hissettiğimiz üniformaları ile sergiledikleri uyuşukluğu, bize anlatıyı askıda tutarak hissettirmeye çalışmış. Bunu yaparken bazen ölü zamanın tüm ayrıntılarını, bazen de bir sürecin anlamlı olmayan parçalarını bize izletir. Bu nedenle çekim süreleri ilk iki filmine kıyasla bir hayli artmış. Bir sahnenin çekim süresinin, çekim boyunca ekrandan akan bilgi akışı ve seyircide yaratılacak beklenti ile tolere edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Burada bilgi akışı ile kastettiğim şey, aslında çok geniş bir alana karşılık geliyor. Bilgi akışı, bazen sahnede gerçekleşen herhangi bir eylem ile, bazen bir diyalog ile sağlanırken, sahnede dramatik olarak hiçbir gelişme olmasa bile, belki obje ya da karakterin hareketi/devinimi, belki de kameranın hareketi/devinimi ile de sağlanabilir. Çünkü kameranın sahnenin geçtiği uzamda yeni alanları görünür kılması, hatta bu yeni alanları gösterirken kameranın tercih ettiği hareket şekli veya uzamda açılan yeni alanlarda bulunan, anlatıya katkıda bulunacak herhangi bir ayrıntı, izleme deneyimi sırasında filmde izleyiciye bir bilgi akışı sağlar. Sahne uzunluğunu tolere edebilecek bir diğer unsur ise sahnenin sağladığı estetik tecrübenin yoğunluğu veya sahnenin seyirciyi beklentiye sokacak şekilde muallak tasarlanmasıdır. Tüm bu unsurlar üzerinden *Anons* filmi analiz etmek gerekirse, daha önce de belirttiğim gibi yönetmen, yaratmak istediği anlam gereği hareketsiz ve devinimsiz sabit bir kamera tercihinde bulunmuş, buna ek olarak çerçeve içerisindeki objeler ve karakterler de çoğunlukla sabit bir şekilde kullanılmıştır. Karakterler uyuşukluklarına ve boyutsuzluklarına vurgu yapmak adına ne mimikleri ile ne de eylemleri ile bizim ilgimizi çekecek bir nüans yaratmazlar. Film boyunca birinin yaptığı hareketleri ve ettiği sözleri bir diğeri ile kolaylıkla değiştirebiliriz.

Tüm bunlar bahsettiğim bilgi akışını iyice duran bir noktaya getirirken, yönetmen **Mahmut Fazıl Coşkun**, görüntü yönetmeni **Krum Rodriguez**'in güçlü sinematografisi ve sahnelerin muğlak yapısı ile bir miktar denge kurmaya çalışmış. Bu muallak yapı, sahne tasarımında alanın çoğu karanlık ve gölge içerisinde bırakılıp seyircinin bir beklenti içerisinde sokulması ile kendini göstermiş. Ayrıca karakterlerin yüzlerine düşürülen keskin gölgelerle de desteklenmiş. Bazı sahnelerde ise bilinçli olarak yapılan ışık oyunları, bahsettiğim tarz bir bilgi akışını sağlamış; bazen kendi kendine giden ve gelen elektrikler, yakılan mumlar, araba ya

da tren ışıkları ile ortama giren ve çıkan ışık kaynakları... *Yozgat Blues* sinematografik olarak daha gerçekçi bir zemin üzerine kurulduğu için, bu biçimsel oyunlar tercih edilmezken, karakterlerin iç dünyası ve kim oldukları ile daha alakadar bir noktada konumlandırıldığımız için kamera hareketi bolca mevcuttu. Bu kamera hareketleri sayesinde çekim sürelerini yeterince tolere ediliyordu. Ancak *Anons*'ta kamera hareketi ve karakterlerden akan bilgi çok kısıtlı olduğu için, yönetmen bu kez güçlü ve stilize bir sinematografi tercihi ile bunu dengelemeye çalışmış. Yönetmenin bir diğer tercihi de çerçeve dışarısına yüklediği anlamda kendisini göstermiş. Bir çok sahnede, çerçeve dışarısına çıkan bir ya da birden fazlası karaktere rağmen kamera onları takip etmez. Bu noktada ses tasarımına da değinmekte fayda var. Bu çerçeve dışarısında gerçekleşen sahnelerde hiçbir şey görmememize rağmen, tüm dikkatimizi çerçeve dışında gerçekleşen olaya verip, orada gerçekleşenlere hakim olmamızı sağlayacak düzeyde yeterli bilgiyi ses ile aktarmayı başarmışlar. Yine de tüm bu çabaya rağmen bazı sahnelerde, bilgi akışının tamamen durmasının ve sahnenin bu yeni bir bilgi vermeyen haliyle uzunca bir süre ekranda kalmasının yeterince tolere edilemediği kanaatindeyim. Karakterlerdeki uyuşukluk ve beceriksizlik hissini seyirciye tezahürünü bozmamak adına karakterlerin hareketsizliğine ve donukluğuna dokunmak istenmemiş olabilir. En azından ortamda devinim yaratan bazı objeler kullanılarak bu durum bir miktar daha tolere edilebilirdi. Kanaatimce, yaratılmak istenen anlam için yapılan bazı biçimsel tercihler, filmin estetik gücünü zayıflatmış ve birçok farklı unsur ile dengelenmeye çalışılsa bile yeterli olmamış. Ancak son olarak şunu da eklemekte fayda var, yönetmenin *Yozgat Blues*'un aksine, kara film tadında gölgeli ve güçlü bir sinematografi tercih etmesi, sadece çekim süresini tolere etmek için değil, aynı zamanda yazının başında bahsettiğim 'absürt bir hikayeye gerçekçi olmayan bir zemin' oluşturulmasında da fayda sağlamış gözüküyor.

Çerçeveseler, Müzik ve Sonsöz

Filmde çerçeve dışına yüklenen anlamın yanında aslında çerçeve içerisinde de kameranın kadrajı dışında bolca iç çerçeve görürüz. Bazen arabanın camlarının çerçevesi, bazen hastane sahnesindeki hemşirenin bulunduğu bölmenin çerçevesi, bazen de radyoda anons yapılmaya çalışılan bölmenin camının çerçevesi bizi sürekli kameranın kadrajının içerisine sıkıştırılmış başka çerçeveseler ile karşı karşıya

bırakır ve karakterler de bu çerçevelerin içerisinde yer alır. Yönetmen, film boyunca anlam yüklediği çerçeve içi ve dışı karşıtlığı hakkında, hayata bir fikir fanatizmi ile belirli bir çerçeveden bakıp herkesi bu çerçeveye sığdırmak isteyen insanlara, hayatın bu çerçevelerden çok daha geniş olduğunu anlatmak istediğini ifade etmiştir.



Yönetmen, tıpkı *Yozgat Blues* filminde, film boyunca ana karakterlerinin ağzından bize dinlettiği Fransızca bir parça olan **Joe Dassin**'e ait *L'été Indien* ile, taşrada bir gazinoda bu parçanın ne işi var dedirttiği gibi, *Anons*'ta da benzer bir müzik kullanımı tercih etmiş. Bazen karakterlerine söylediği Kuzey Kore milli

marşı ile, bazen de radyoda çalan Korece ve Fince şarkılar ile ortamla uyumsuz müzik kullanımına devam etmiş.

Filmde geniş açı kullanılarak yapılmış çekim sayısının bir hayli az olması, dönem ruhunu yansıtırken prodüksiyon maliyetini düşürmeye katkıda bulunmuş. Bu da hem anlamı bozmadan hem de daha ekonomik bir film çekmek adına şahane bir tercih olmuş. Dönemi yansıtmak derken, çok bariz bir şekilde filmde bir tarih geçmemekle birlikte, filmin geçtiği tarih ile ilgili bazı çıkarımlarda bulunabiliriz. Öncelikle her ne kadar gerçek bir hikayeyi yansıtmıyor olsa da filmin çıkış noktasının **Talat Aydemir**'in 1963 yılında kalkıştığı darbe girişimi olması; bir sahnede radyo müdürünün, daha önceki darbelerden bahsederken kullandığı “60 ihtilali” ve “geçen seneki ihtilal” kalıpları, filmde dublaj sanatçılarının seslendirdiği filmin 1963 yapımı **Zehir Hafiyeye** olması gibi bilgiler bizi 1963 senesine götürür.

Yönetmen **Mahmut Fazıl Coşkun**, her ne kadar filmde politik bir mevzuyu anlatmak istemediğini söylese de, ele aldığı konuya uygun gördüğü biçimsel tercihler, politik olarak gerekli olanı gerektiği kadar söyler. Anlatıyı askıda tutarak, zaten kalkıştıkları eyleme çok da hakim gözükmeyen boyutsuz karakterlerini ve dolayısı ile onların temsil ettiklerini, iyice uyuşuk ve beceriksiz gösterir. Hikayesini absürt bir zeminde kara mizah öğeleri ile anlatarak, daha en baştan, işaret ettiği tüm bu ideolojik alanı, bırakın tartışmaya açmayı, insanlığın umutsuz çaresizliği olarak sunar. Ayrıca filmin, 1963 darbe girişimindeki gerçek insanları ve olayları anlatmaması, ilk etapta apolitik bir tavır gibi gözükse de, tüm bu söylemlerin hedefinin, sadece 1963'te yaşananlar olmasının önüne geçer.

Röportajlarından birinde, **Ahmet Hamdi Tanpınar**'ın **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** (1961) isimli eserindeki mizah anlayışından çok etkilendiğini, filmi ilk tasarladığında kitaptaki başlıklarla aynı isimde epizotlardan oluşacak şekilde yazdığını ama daha sonra vazgeçtiğini söylemiştir. Yine de, filmdeki Hamdi İrdal isimli radyo müdürü ile kitaptaki Hayri İrdal'a selam vermeyi de ihmal etmez. **Anons** filmi ile yönetmen, daha önce Kuzey Avrupa sinemasında örneklerine bolca rastladığımız bir mizah türünü bizlere hatırlatırken, bu tür bir mizah bu topraklarda da yapılır mı sorusunu, asıl bu topraklarda yapılır diye yanıtlamıştır. Uzun bir süredir benzer temaları benzer sinema dilleri ile işleyen Türkiye sineması için böyle cesur denemeleri görmek benim adıma umut verici oldu.

ACI VARSA ALMODÓVAR

Cem Kayalığıl

Acı ve Zafer (Dolor y Gloria)

Yönetmen: Pedro Almodóvar

Senaryo: Pedro Almodóvar

Görüntü Yönetmeni: José Luis Alcaine

Kurgu: Teresa Font

Oyuncular: Antonio Banderas, Penélope Cruz, Asier Etxeandia,
Nora Navas, Leonardo Sbaraglia

2019 / 113' / İspanya



Almodóvar *Acı ve Zafer*'de, film yönetmeni Salvador Mallo'nun (**Antonio Banderas**) içinde olduğu yaratım bunalımını gösteriyor ve bunu aşmasının hikayesini anlatıyor. Açılışla birlikte Salvador'u arazlı cismiyle tanıyoruz: Bize, sırtını yukarıdan aşağıya kat eden bir ameliyat izi gösteriliyor. Sonrasında, ruhsal, sinirsel ve kassal nice sorun yaşadığını Salvador'un ağzından (anlatıcı dış ses)

duyuyoruz. Hareket kısıtlılıklarının görsel betimleri, onun, tutuk ve katı bir bedene hapsediğini vurguluyor; belli ki Salvador'un gündelik deneyimini, yaşadığı kapsamlı sancı ırılıyor. Filmin ileri bir noktasındaki bir replikten öğreneceğimiz üzere kahramanımız, annesinin dört sene önceki vefatı üzerine hal değiştirmiş ve iki sene önce geçirdiği omurga füzyonu ameliyatıyla da bu yeni hale çakılmış kalmış. Artık film çekemeyeceğini düşünüyor, çünkü bunun fiziksel gerekliliklerini sırtlayacak güçten yoksun. Profesyonel hayatından sorumlu olan, özverili ve deryadil asistanı Mercedes, Salvador Mallo isminin dünyaca hâlâ önemsendiğini kanıtlayan teklifleri yönetmene iletiyor. "*Haydi! Yaz, çiz, bir şeyler yap; geliştirilmeyi bekleyen onlarca fikrin var, istersen ben bir dökümünü çıkarayım.*" diyerek onu hareketlendirmeye, güdülemeye çalışıyor. Ama nafile; aldığı cevap "*Filmini çekemeyeceğim şeyi niye yazayım ki?*" oluyor. Doğrusu bu ya, **Almodóvar**'ın yönetimi ve **Banderas**'ın oyunculuğu bu konuda şüpheye yer bırakmıyor: Sahiden öyle, bitmiş bu adam. Hem de o kadar bitmiş ki karakter olarak ne vaat ettiğini anlayamıyoruz. Veya şöyle diyelim: Salvador'un bu filmin evreninde ne etkinlikte bulunacağını önce saf bir merakla sorgulasak da zamanla, onun motivasyonsuzluğu bize de bulaşıyor ve bu günkü haline, filmin şimdisinde tuttuğu yere kayıtsızlaşıyoruz. **Almodóvar** bize, izlemesi gerçekten sıkıcı olan bir karakter sunuyor. Neyse ki Salvador'un bir de geçmişi var. Filmin ağırlık merkezi Salvador'un çocukluk döneminde ve yönetmenlik kariyerinin ilk yıllarında konumlandırılıyor ve orası, filmin şimdisinde gördüklerimizden daha ilginç hikayeler barındırıyor.

Nitekim, malum: Geçmiş, **Almodóvar** filmlerinin anlatısal düğümlerinin yuvasıdır. Bazen standart geriye dönüş yöntemleriyle aktarılır (ör. *İçinde Yaşadığım Deri*), daha sıklıkla film karakterinin ağzından veya kaleminden dökülen bir metinle, hikayenin şimdisine eklemlenir (örn. *Annem Hakkında Her Şey, Kötü Eğitim, Dönüş, Kırık Kucaklaşmalar, Julieta*).¹ Bunlara kıyasla daha yaratıcı bir işleme tabî tutulduğu da olur: Geçmiş, önce, hikaye zamanını geriye doğru genişletiyormuş izlenimi yaratacak şekilde (filmin gerçekliğinde bir düzey değişikliği yapılmıyormuş gibi) tanıtılır. Ama sonra burada bir kurmaca hilesine başvurulduğu açık edilir: Gösterilen geçmişin, film karakterlerinin eliyle, film evreninin içerisinde kurgulanmış, kurmaca bir metin olduğu ortaya çıkar (örn.

¹ Andığım sırayla filmlerin özgün isimleri ve yapım yılları: *La Piel Que Habito* (2011), *Todo Sobre Mi Madre* (1999), *La Mala Educación* (2004), *Volver* (2006), *Los Abrazos Rotos* (2009), *Julieta* (2016).

Kötü Eğitim). Adını andığımız bütün **Almodóvar** filmlerinde geçmiş, bu yöntemlerden hangisiyle önümüze getirildiğinden bağımsız olarak, hayatın güzel akışını temelli değiştirmiş bir(kaç) acılı sırta yüklüdür. Merkezde daima insan kaybı vardır; birileri ölmüştür, birileri de karakterin hayatından çıkmıştır ve film evreninde uzak bir köşededir (ama illa çıkıp karakterin yanına gelecektir veya bir şekilde karaktere ulaşacaktır). İzlediğimiz şimdideki çatışma, çelişki ve tıkanmaların çözüm imkanı, çoğunlukla, karakterlerin geçmişle yüzleşmelerinde saklıdır. Bu da onların, bilinmeyen sırları birilerinden öğrenmeleri ve/veya o sırları dışsallaştırmaları yoluyla (sözle, yazıyla, film yapısıyla) olacaktır. Son 20 senelik filmografisine baktığımızda **Almodóvar** filmlerini tipik kılan şeyin işte bu kalıp olduğunu söylemek, büyük olmadığı gibi özgün de sayılamayacak bir iddiadır.² Böyle olduğu için, yeni bir **Almodóvar** filmi ile onu karşılayan birçok eleştiri ve çözümleme yazısı arasındaki ilişkiyi de mutfağımızdaki herhangi bir tencereye ve onun kapağına bakarak görselleştirebiliriz.

Acı ve Zafer'e dönelim, buradaki yüzleşmeye gelelim. Salvador'un 32 sene önce çektiği filmi "Sabor"un yeniden gösterimi söz konusu. Yönetmenin, o günden beri kavgalı olup görüşmediği oyuncusu Alberto Crespo'yla buluşması ve onu, bu gösterimin galasına davet etmesi gerekiyor. Bu vesileyle gerçekleşen yüzleşme, Salvador'un ağır uyuşturucularla tanışma hevesini kamçılıyor (Alberto'nun "*Bu yaşta mı?*" sorusuna Salvador'un cevabı: "*Meraktan.*") ve son tahlilde, olay örgüsünde, asıl yüzleşmelere giden yolu açmaya yarıyor. Hayata küskünlüğü yönünden Salvador, **Kırık Kucaklaşmalar**'ın Mateo'sunu ve **Julieta**'ya adını veren karakteri anımsatıyor, ama uyuşturucu kullanımı onu bunlara kıyasla daha marjinalleştiriyor. Salvador bu yeni alışkanlığıyla, hayatın karşısında şalteri indirme deneyleri yaparken Alberto, onun gün yüzüne çıkarmadığı bir metnine ulaşıyor ve bunu tiyatrodaki tek başına sahnelemek istiyor. "Bağımlılık" adını taşıyan bu metinde Salvador, gençlik yıllarındaki sevgilisi Federico ile yaşadığı aşkı anlatıyor. Bu ihtiraslı ilişkiyi, Federico'nun uyuşturucu bağımlılığı biçimlendirmiş ve sonlandırmış; Salvador da ancak sinemaya bağlanarak acısının üstesinden gelebilmiş. Fazlasıyla otobiyografik olan bu metni, aslında "olanları unutmak için" yazdığını söyleyerek, Alberto'nun onu sahneye koyma teklifini önce kabul etmiyor.

² Burada aklımdan geçen istisna, atipikliğini uyarlandığı kitaba bağladığım **İçinde Yaşadığım Deri**. Ama herhalde o filmin çözüm getirmeyen sonu, zaten yüzleşmenin *gerçekleşmemesiyle* (Robert'in geçmişi kabul edememesiyle, geçmişiyle -"yapıtı" üzerinden- saplantılı bir bağ kurmasıyla) açıklanmalı.



Ama sonra, hem Alberto'yla arası bir kez daha açılınca onunla yeniden barışmak için hem de **Fernando Pessoa**'dan okuduğu şu cümlenin etkisiyle "Bağımlılık"ı tüm haklarıyla Alberto'ya devrediyor:

Hayatı işe yaramaz bir ilaç gibi tatsız buldukça şunu açıklıkla anlıyor ve hissediyorum ki, kurtulmayı gerçekten isteseydim, bu basit istence sahip olsaydım, şu can sıkıntısından kurtulmak ne kadar kolay olurdu.
(*Huzursuzluğun Kitabı*, İngilizcesinden kendi çevirim)

Bu devrediş önemli: Salvador "Bağımlılık"tan imzasını çektiği gibi (Alberto isterse kendi imzasını atabilir veya sahte yazar ismi kullanılabilir) oyunun yönetmeni olmayı da reddediyor. Böylece geçmişini reddetmenin etkili bir yöntemini bulduğunu düşünüyor; onun sahipliğinden tümünden vazgeçerek, kendisini ona yabancılaştırarak, hayattan kurtulma istenci sergiliyor (olmalı).

Gelgelelim, ne hoş, ne müthiş, ne inanılmaz bir tesadüftür ki, 30 küsur yıldır Madrid'e uğramamış Federico'nun tam da oyunun sahneleneceği gün orada olacağı ve o tiyatronun önünden geçeceği tutuyor. Afişteki Alberto Crespo ismi ilgisini çekince girip izlemek istediği monolog, bir bakıyor, kendisini anlatıyormuş. Göz yaşları, duygulu anlar... Salvador'a erişme, geçmişin üzerinden şöyle bir geçme, ayaküstü güzelce öpüşme, cinsel uyarılma, gülüşmeler... Bunlar tabii ki Salvador'a çok iyi geliyor. Elindeki uyuşturucudan kurtuluyor; asistanı Mercedes'i arayıp

kendisine doktor randevusu ayarlamasını istiyor. Tamam, "şalter" kalktı, Salvador insanın kendi geçmişine yabancılaşmaması gerektiğini anladı. Hayata yeniden bağlanmanın ilk adımını attı. Zafere giden yolu yarıladı.

Diğer yarıyı da hoş, müthiş ve inanılmaz bir tesadüf sonucu halledecek ve film öyle sonlanacak. Öyleyse biz önce şunu hatırlayalım: **Almodóvar**'ın önceki filmlerinde de tesadüfler önemli roller oynuyordu. Örneğin **Julieta**'da olay örgüsünü başlatan şey, karakterin, kayıp kızının gençlik döneminden dostu Bea'yla yolda karşılaşmasıydı. Böylece Julieta, uzun zamandır haber alamadığı kızına ilişkin bir şey duyuyor ve kendi geçmişini hatırlıyordu. Sonra, filmin bitişine yakın, Bea'yla ikinci kez karşılaşılıyordu (yine büyük bir tesadüf), Bea ile kızı arasındaki -geçmişte kalmış- yakınlığın içyüzünü öğreniyordu. **Dönüş**'te ise, Raimunda'nın eşinin cesedini saklaması gerekiyordu ve tam da o noktada, komşusu kapısını çalıp Barcelona'ya gideceğini söylüyor ve restoranının anahtarlarını ona bırakıyordu. Böylece ceset bir süre restoranın soğutucusunda bekletilebiliyordu. Böyle tesadüflerin, kurmacanın kendi gerçekliğinde hikayelere viraj aldırın öğeler olarak kullanımları çok yaygın, bunu iyi biliyoruz (elbette **Almodóvar**'a özel bir şey değil). İzleyici (veya okur) olarak bizler, bunları anlaşılabilir mucizeler olarak görmeme alışkanlığına sahibiz. Ama bir yere kadar! Tesadüfler hikayedeki kritik düğümlerin dolaysız çözümü olarak sunulduğunda (*deus ex machina*) kurmacanın gerçekliğine olan inancımız sarsılıyor. Kurmaca, fazlasıyla etkili, evrenin düzenini bütünüyle değiştiren bir idealizasyona meylettiğinde ikna edicilik zemini altından kayıp gidiyor.



Acı ve Zafer'de olan şey de bu. Federico "Bağımlılık"a denk gelirse Salvador'un yolu yol değil. Kahramanımız o kadar tutuk ve bezgin ki onu çekip kurtarmak için senaryoya mucize şırınga edilmesi ihtiyacı doğmuş. "Bağımlılık"ın Salvador'dan çıkıp Federico'ya ulaşması, bir mektubun alıcısına varması mecaz kalıbıyla okunmalı tabii. Zaten daha sonra bunun simetrik karşılığı olarak bir mucize daha gerçekleşiyor: 50 sene önce çizilmiş ve kendi çocuk halini tasvir eden, arkasında da kendisi için yazılmış bir mektup taşıyan suluboya resim, Salvador'un kucağına düşüyor. Bunun nasıl gerçekleşebildiğine kafa yoramayacağını bilen Salvador, "Önemli olan, alıcısını bulmuş olması." diyerek filmin çözümlenme diyalektiğini deşifre ediyor. O da şu: **Almodóvar** Salvador'u seviyor. Aslında özgönderimsel bir film yapıyor. Aslında o mektuplar **Almodóvar**'dan gelip **Almodóvar**'a gidiyor. Bu film **Almodóvar**'ın en kişisel filmiymiş; zaten Salvador, **Almodóvar**'mış; Salvador'un filmi "Sabor" **Almodóvar**'ın eski bir filminin *Acı ve Zafer* evrenine taşınmış modeliymiş; Salvador'un ev eşyaları ve kıyafetleri aslında **Almodóvar**'ın gerçek hayatta kullandığı nesnelere veya onların replikalarıymış; **Banderas**'ın saç modeli aynı **Almodóvar**'ın saç modeliymiş, vs. İdeal **Almodóvar** izleyicisinden beklenen şey, filme bu bilgiler ışığında bakması. Böyle bakan bir izleyici, Salvador'un "İlk Arzu"su (hikayenin sonunda, çekmeye başladığını gördüğümüz film) ile **Almodóvar**'ın *Acı ve Zafer*'ini eşleştirecek. Benim "mucize" gördüğüm yerde, **Almodóvar**'ın aslında kendi filminin kurmaca yapısının (yapaylığının) altını çizdiğini söyleyecek. Ve buradan bakarak şu tezi savunacak: Zafer, kendi geçmişini metinleştirebilenlerindir; yaşasın sanat.

Bu çözümlenme hattı yanlış değil doğru, ama artık standartlaşmış bir ezber olarak doğru ve o kadar da sıkıcı. Ayrıca anlamını bu ezberden devşiren bir **Almodóvar** metni olarak *Acı ve Zafer*, ideal izleyicisi için bile ilginç bir şey sunmuyor ki. Bunalmış, bıkkın sanatçının, geçmişiyile, kayıplarıyla, acısıyla yüzleşmesi ve bu yolla hayatla barışması hikayesinde hiçbir yenilik yok. Bunun başka yönetmenlerin elinden çıkma veya edebiyat mecrasındaki türdeşlerini geçelim; bizzat **Almodóvar**'ın *Kırık Kucaklaşmalar*'ı bu minvalde dönmüyor muydu? Daha geriye gidersek *Kötü Eğitim* de aşağı yukarı aynı hikaye hattını izlemiyor muydu? *Acı ve Zafer*'in film içi film hilesi de pek ilginç değil; yine *Kötü Eğitim*'den tanıdığımız bir yöntem. Ezkaza hâlâ bilmeyenler kalmışsa not edebilirler, **Almodóvar** izlerken işe yarıyor: Bu özgönderimsel oyunbazlığın estetik etkisi, neyin gerçek neyin kurmaca olduğunun belirsizleşmesi ve sanat yapıtıyla gerçek

hayat arasındaki geçişkenliğin vurgulanması oluyor. Aslında hiç uzatmadan Şunu söylemeli: **Almodóvar**'ın son 20 senedir yaslandığı hikaye-anlatı kalıpları ve hilelerinin hepsinin en zengin kullanımını **Kötü Eğitim**'de bulabiliyoruz. Bu da **Kötü Eğitim**'i, yönetmenin filmografisindeki en geç tarihli özgün halka kılıyor. Sonrası, söyleyecek sözü bitmiş bir yönetmenin tribünlere oynamasından ibaret. Yani heteronormativiteyi iplemeyen arzu, sevimli renkler, Çeker dekorlar. Ve tabii, acı. Anladık.

İntihale hiç iyi gözle bakmıyoruz. Ya sanatçının kendinden intihal yapmasını (*self-plagiarism*) nasıl değerlendirmeli?³ Yeni bir **Almodóvar** filmine yeni bir yaklaşımla bakma iddiasında olacaksak, bence rotamızı bu soru belirlemeli.

³ Bkz. Goldblatt, David. "Self-Plagiarism," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (1984), 71-77.

BAĞLILIK ASLI**Süheyla Tolunay İşlek****Yönetmen:** Semih Kaplanoğlu**Senaryo:** Semih Kaplanoğlu**Görüntü Yönetmeni:** Andreas Sinanos**Kurgu:** Semih Ekşi, Naim Kanat, Semih Kaplanoğlu**Sanat Yönetmeni:** Özgür Özcan, Meral Aktan**Müzik:** Anjelika Akbar**Oyuncular:** Kübra Kıp, Ece Yüksel, Umut Kurt, Almina Kavcı,

Merve Şeyma Zengin, Jale Arıkan, Osman Alkaş

2019 / 135' / Türkiye

Geçmiş asla ölmüş değildir. Geçmiş geçmiş bile değildir.

William Faulkner, *Bir Rahibeye Ağıt*

Semih Kaplanoğlu'nun son filmi *Bağlılık Aslı* (2019), Türkiye'nin Oscar aday adayını oluncaya dikkatleri üzerine çeken ve hakkında çok konuşulan bir film. Yönetmen ise filmini insanı baştan çıkartan modernizmin, insanda yaşattığı çalkalanışı anlatma çabası olarak nitelemekte.¹ Hâlbuki film, bir modernizm eleştirisi olmanın ötesinde değindiği konu açısından hem çok önemli hem de çok evrensel: doğumdan sonra yaşama tutunurken ilk bağlanılan kişi olarak anne, onunla kurulan bağın devamlılığı ve bu bağın bütün bir hayata olan etkisi. Filmin adı olan 'Bağlılık Aslı' bir isim tamlaması fakat Aslı kelimesi iki anlama geliyor ve burada yönetmenin bir kelime oyunu oynadığı aşikâr. Filmin konusunu okuyunca Aslı'nın filmdeki genç anne Aslı olduğu düşünülebilir fakat bu tamlamadan bağlılığın aslı, bağlılığın özü, bağlılığın birinci derecede önemli unsuru anlamı da

¹ Semih Kaplanoğlu'nun filmi hakkında yorumun tamamı şöyledir: "Anneyi anne, babayı baba, çocuğu çocuk, dedeyi dede olmaktan çıkartan, aslında baştan çıkartan modernizmi, bu durumun insanda yaşattığı çalkalanışı anlatmanın beni yetiştiren bu ülkeye bir tür borç olduğunu düşünüyorum. O nedenle o filmleri yapmak yolunda çaba gösteriyorum." ([bağlantı](#))

çıkıyor. Dolayısıyla filmin isminden bile bağıllığın özünün anne olduğu çıkarılması yapılabilir. Filmde yeni doğan bebeğiyle oluşturmaya çalıştığı bağlar kadar geçmişte yarım kalmış bir bağıllık da Aslı'nın hayatına etki etmeye devam eder.

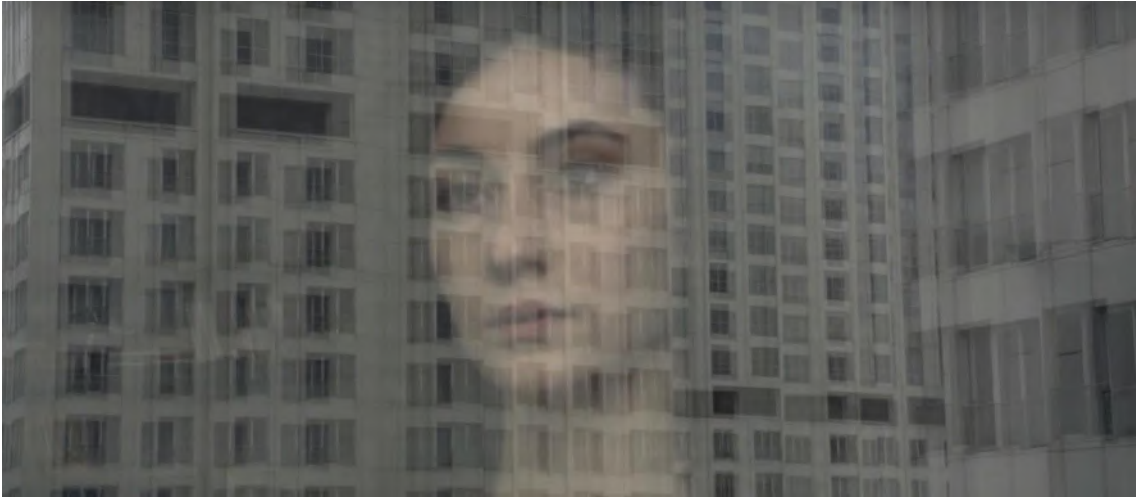
BAĞLILIK ASLI

Yaşamın başında kurulan bağıllıklar ya da erken yaşanan ayrılıklar hepimizde öyle bir etkiye sahip ki bunların izlerini bütün ilişkilerimizde görür, hissederiz. Bağlanma kuramcısı **John Bowlby**'ye göre "Bir insanın, yaşamının ilerleyen evrelerinde sağlıklı ve duygusal olarak dengeli bir insan olabilmesi için, bebeklik ve çocukluk döneminde güvendiği kişilerden yeterli ve anlamlı düzeyde ilgi alabilmiş, kendisine zaman ve emek harcanmış olması gerekmektedir."² **Melanie Klein** da "Bebekliğe ait duygu ve düşlemler zihinde iz bırakırlar; bu izler zamanla silinmez, saklanıp biriktirilir, etkin kalır, bireyin duygusal ve entelektüel hayatının üzerinde devamlı ve güçlü bir etki yaparlar."³ Bu nedenle çocukluktan kalan eski hesaplaşmalar, silinemeyen eski izler, her yeni ilişkide gizliden gizliye bir döngü içinde etkisini sürdürür ve geçmişin yükleri omzumuzdaki ağırlığını her yeni yüklerle beraber daha çok hissettirir. Hele ki yeni doğum yapmış ve bebeğine bakım verme dönemindeki bir anne için çok gerilere gömdüğü geçmişi ve bir türlü silemediği yaralanmaların izleri bir anda yeniden ortaya çıkabilir. Zira "Gebelik, doğum yapma ve bebeğe bakım verme dönemleri, kadının en arkaik tarihini ortaya çıkarır."⁴ Tıpkı yeni doğum yapmış, bebeğine bakmaya çalışan ve geçmişin yükünü her geçen gün daha çok hisseden filmin ana karakteri Aslı'nın derinlere gömdüğü acılarının yavaş yavaş ortaya çıkması gibi...

² Bowlby, 1988 aktaran Koçkar, 2019: 213.

³ Klein, 2003: 219.

⁴ Atak, 2019: 26.



Filmde ana karakter Aslı, altı ay önce doğum yapmış, bir an evvel bankadaki işine geri dönmek için bebeğini süttten kesmek isteyen genç bir anne olarak tanıtılır. Genç kadın bu nedenle bir doktora gidip anne sütünü kesen bir ilaç alır ve bebeğini mamaya başlatır. Bu esnada da içine sinen bir bakıcı bulma arayışına girer. Buraya kadar anlatılanlar aslında doğum izninden sonra işe başlama arifesindeki tüm kadınların yaşadığı bir kısır döngüyü anlatır. Er ya da geç çalışma hayatına dönen kadınların farklı farklı sebeplerle yaşadığı sorunlar gibi Aslı'nın da kendince sorunları vardır ve yönetmen, filmin kurgusunda bu sorunların nedenlerine öncelikli eğilmek yerine bunların Aslı üzerindeki etkilerini izletir. Örneğin filmin ilk yarısında annesi tarafından yedi yaşında terk edildiği, bunun travmasını atlatamadığı ve sanki hiç annesi yokmuş gibi davrandığı bilgisi verilmez. Onun yerine Aslı her daim aksi, depresif ve bebeğine uzak bir anne olarak tasvir edilir. Filmin görüntü yönetmeni **Andreas Sinanos** da Aslı'nın depresifliğini filmin

başından sonuna kadar izleyiciye geçirmeyi başarır. Aslı'yı kâh karanlık, kasvetli yeraltı geçidinde bir arabanın ön koltuğunda gösterir kâh yüksek apartman bloklarından birindeki evinde diğer beton yığınlarına bakarken... Ne evinden ne de iş yerinden mavi gökyüzü görülmez, her şey gri renkte ve beton imgelerine gömülmüş durumdadır.

Semih Kaplanoğlu bir röportajında, sinemanın sırrının, görünenin ardındaki görünmeyeni sırtını diyaloglara, açıklamalara dayamadan, sinemasal yollarla, görüntülerle yapmak olduğunu söyler.⁵ Bu anlayıştan olsa gerek ki filmin ancak ikinci yarısında Aslı'nın geçmiş acıları, annesine dair bastırıldığı gerçekler su yüzüne çıkmaya başlar. Fakat ikinci yarıda da yönetmen genç kadının işe başlamak için bu kadar aceleci davranmasının ve bebeğiyle kuramadığı bağlılığın nedenlerini ayrıntıdan uzak, üstü kapalı bir şekilde anlatır. Yönetmenin filmi bu şekilde kurgulamasının bir diğer nedeni de, görünen bir durumun ardındaki gerçeği ortaya çıkarmadan önce izleyicinin hiç tanımadığı biri hakkındaki ön yargılarını su yüzüne çıkarmak ve daha sonra bu ön yargılarında haksız olduğunu göstermek olabilir belki. Fakat ne yazık ki Aslı'nın geçmiş sırlarının çok geç ve üstü kapalı olarak açıklanması, yönetmenin açıkladığı gibi filmin bir modernizm eleştirisi olmasına hizmet ederken, filmin konusuna gölge düşürür. Film boyunca bencil bir karakter ve ilgisiz bir anne olarak tanıtılan Aslı'yı aklayan saiklerin çok sonra gösterilmesi ve filmin sonunda ana tanrıça gibi resmedilmesi çok hızlı ve ani bir dönüşümü içerse de herkesin hayatına değen bir konunun önemini azaltıyor.

Kum saatinin
Dökülmemiş kumlarıym- duvara
Zaptedilmiş, ama bir hareket madeni içimde, bir kayma
Toplanıyor ve seyreliyor akmaya;
Kuyudaki su kadar durgunum, dengede, cam gibi
Ama iple dürtüklenir hep, taa yükseklerden
Küt aşağı, ya da sızıntılarından yanlarının, damar damar...

Gerard Manley Hopkins (çev. Aslı Biçen)

Yeni anne olmuş bir kadının bedensel, ruhsal ve hormonal değişimler nedeniyle kırılğanlaştığı herkes tarafından bilinen bir olgu. Anne, bir yandan bebeğine bakmaya çalışırken bir yandan da şimdiye dek hiç bilmediği bir kimlik inşa etmektedir zira. **Paul-Claude Racamier**'e göre “Pek çok engellenme ve çaresizlik

⁵ Semih Kaplanoğlu'nun “Anjelika Akbar ile Sesler” programındaki sözleri için: [bağlantı](#)

yaratan durumla baş başa kalan kadın, kendi geçmişindeki savunma mekanizmaları ve benlik gücüne yaslanarak, bu zorluğu hasarsız atlarmaya çalışır.”⁶ Aslı'nın en büyük savunma mekanizması geçmişini, yani annesini inkâr etmesi, sanki o yokmuş gibi davranması, mesaj ve telefonlarına cevap vermemesi. **Renata Salecl**'e göre inkâr, bireyin iç çatışmalarıyla baş etmesinde temel bir mekanizmadır.⁷ Aslı bunun karşılığında ise bireysel özgürlüğünü yüceltip kendi kendine yeterli olmaya çalışıyor. Filmin ilk yarısında da dayandığı dayanak yalnızca kendisi, kendine yetebilmesi ve özgürlüğü olarak tasvir ediliyor; zira Aslı hem maddi hem de manevi anlamda çok özgür bir kadın. Bir işi var, geleneksel aile ilişkilerinden olabildiğince uzak durmaya çalışıyor, ki yönetmen bunu bir modernizm sorunu olarak gördüğünü ima ediyor ne yazık ki. Örneğin eşinin annesinin yaptığı yemekleri kabul etmiyor, kendi de yemek yapmıyor, ev işleri hatta bitki bakımı için aile dışı profesyonellerden destek alıyor. Geleneksel aile dayanışmasından uzakta kimseden yardım almadan ayakta durmak Aslı'nın bebek sahibi olmadan da yapageldiği şeyler belli ki. Geçmişten getirdiği alışkanlıklarla Aslı yeni annelik kimliğine alışmaya çalışırken de savunma mekanizmasını devam ettirmeye çalışıyor.

İşte tam da bu nedenle Aslı'nın bir an önce işine dönmek istemesi normal; zira her daim özgür kalmak, kimseden hatta eşinden bile bir şey talep etmemek en büyük çabası. Kendine yetebilmek, bağımsız olmaya devam edebilmek ve sonradan öğreneceğimiz üzere kardeşi ve babasına maddi destek sağlamaya devam edebilmek için işe dönmek ve bebeğine bakacak bakıcı bulabilmek için çok acele ediyor. Fakat yönetmenin aileye destek nedenini başta açık etmemesi nedeniyle Aslı, bebeği dâhil herkese karşı kayıtsızmış gibi görünüyor. Ancak film Aslı'yı suçlar gibi görünürken onun işe bir an önce dönme telaşını açıklayan bir kapitalizm eleştirisi yapmayı da ihmal etmiyor. Aslı'nın iş kaynakları görevlisiyle yaptığı iç karartıcı görüşme sekansı günümüzün güvencesiz iş koşullarının özellikle kadınlar için ne kadar acımasız olduğunu gözler önüne seriyor. Görüşmede Aslı'nın, bankadaki pozisyonunun düşürüldüğünü öğrenmesi karşısındaki çaresizliği ve yeni düşük mevkiini kabullenışı, bu yeni ekonomik düzende çalışan beyaz yakalı bir çalışan olarak, her an “yerinin doldurulabilir” bir *prekarya* olduğunu ve kapitalist sistem karşısında hiçbir hakkı olmadığını bilmesinden kaynaklanıyor.

⁶ Racamier, 1995 aktaran Atak, 2019: 26

⁷ Salecl, 2016: 37

Yönetmen bu sekansla Aslı'nın işe dönmedeki aceleciliğinin ve kaygısının yersiz olmadığını gösterdiği gibi başarılı oyuncu seçimi sayesinde insan kaynakları görevlisinin soğuk, umursamaz, katı tavrının bütün bir sistemi temsil ettiği hissini bizlere geçirmeyi başarıyor.

Semih Kaplanoğlu, sonraki sekanslarda da Aslı'yı günün getirdiği zorluklarla mücadele halindeyken yine çevresine ve bebeğine kayıtsız göstermeye devam ediyor. Ekonomik özgürlük ve ev işlerinde geleneksel olan her şeyden uzak durmanın dışında Aslı'nın anne olduktan sonra da spor yapmaya, doğada bisiklete binmeye devam etmek istemesi metaforik olarak da aktarılıyor. Zira yönetmen, Aslı'nın yeni bebekli bir anne olma fikrine alışmadığını bisikletine batan bir cam parçası aracılığıyla gösteriyor. O cam parçası eski özgür günlerin havasını söndürüyor. Bütün bunlar yönetmen tarafından Aslı'nın bebeğine karşı kayıtsızlık ve vurdumduymazlık olarak gösterilse de aslında **Bowlby**'nin de dediği gibi "Kayıtsızlık maskesinin ardında dipsiz bir bedbahtlık, vurdumduymazlığın ardında çaresizlik duygusu vardır." Zira Aslı kendi öz annesine onu terk ettiği için –ki bu bilgi izleyiciyle çok sonra paylaşılıyor- kırgın, küs ve çok öfkeli. Filmin başlarında, gönderenin annesi olduğunu bilmediğimiz bir hediyeyi kabul etmiyor, hatta çöpe atıyor. Yine annesinden geldiğini başta anlamadığımız telefonları açmıyor ve sıkıntısını ne eşiyne ne de bir arkadaşıyla paylaşıyor. Zaten arkadaş olarak da hiç kimsesi yok Aslı'nın; hayat arkadaşı olarak eşi bile Aslı'nın bu geçmişten gelen derdine vakıf değil. Aslı bütün her şeyi özgür bir kibirle yapar gibi görünse de aslında ilişki kurmayı beceremiyor. Hiçbir nehre açılmayan bir göl gibi kendi kapalı havzasında kendi kendine yetmeye çalışıyor. Her türlü yakınlıktan kaçınıp, insanlara güvenmekte zorlanıyor.

Yönetmen, genç kadının kimseyle ilişki kuramamasının nedeni kendi annesiyle kuramadığı bağ olabilir mi sorusunu ancak filmin ikinci yarısından sonra sorduruyor. Ayrıca filmin ikinci yarısında parça parça izletilen sekanslarla yavaş yavaş Aslı'nın iç dünyası hakkında bilgiler vermeye başlıyor. İzleyicinin Aslı'ya yaklaşmasını sağlayan ilk sekans genç kadının, kardeşi ve babasının yaşadığı eve giderken yolda yatan ölü bir köpeği kucaklayıp yolun kenarına bıraktığı sekans. Ayrıca eski çocukluk evine vardığında da Aslı'nın aile kavramına o kadar da kayıtsız olmadığına şahit oluyoruz. Örneğin annesi tarafından terk edilmiş olsa bile ailesinin geri kalanını bir arada tutmaya çalışıyor, onlara maddi manevi destek oluyor. Babasının, çıkardığı gazetenin sadece 23 abonesi kaldığı için borç içinde

yüzdüğü gerçeğini ve hatta kardeşiyle oturduğu evi satacağını öğrense de babasına tek kötü söz söylemiyor. Gündüz rakısına kötü bir bakış fırlatmakla beraber gece vakti yazıhanesine gidip babasına arkadaşlık, duygudaşlık ediyor; çayın tüten buharında çocukluğunun sıcaklığını hissediyor ve yazıhanenin dışında beliren annesinin hayaletine gülümsüyor. Aslı'nın belki de gülümsediği tek sahne bu. Arka bahçesi olduğunu unuttuğu çocukluğunu özleyor, annesiyle geçen geçmişini özleyor, tıpkı babası gibi. Ya da daha derin bir özlem Aslı'nınki; yeni bebek sahibi olmanın verdiği hassasiyetle eski, arkaik anneyle bir bütün olduğu günlere duyduğu özlem belki de.

Yönetmen Aslı'nın bu depresif ruh halinin nedenlerini diyaloglara başvurup hiç açıklamıyor; belki de kelimelerle açıklanamayacak bir döneme ait olmasından ya da en yakınımızdaki insanı bile bazen anlayamazken Aslı'yı anlama cüretine kalkışmamızın boşunalığından... Ne de olsa Aslı, yeni doğum yapmış, annesi tarafından yedi yaşında terk edilmiş ama geçmişinin onu asla terk etmediği bir genç kadın, yani özdeşleşmesi çok zor bir karakter... Yönetmen filme kelimeler eklemek yerine, izleyicinin Aslı'nın melankolisi üzerine düşünmesi için Anjelika Akbar'ın sözsüz müziklerini eklemeyi tercih ediyor filmin çoğu yerinde.

Yönetmen Aslı'ya bebeğini süttten kesmesi ve ona çok ilgili davranmaması gerekçeleri ile eleştirel gözle bakmanın dışında, filmin hiçbir karesinde Aslı'nın kötü bir anne olduğu imasında bulunmuyor. Aksine altı aylık bebeğinin Aslı'yla kurduğu ilk bağı güçlü olduğu anlaşılabilir; zira bebek hem sağlıklı bir görünüme sahip ve hem de Aslı süt kesici hormon ilacını alıncaya kadar gayet sakin ve mutlu.



Filmde Aslı'nın bebeğini altı ay emzirdiği bilgisi birçok kere veriliyor. Yönetmen bu konuda dersine iyi çalışmış görünüyor çünkü bebeğin ilk altı ayı, anne sütünden başka hiçbir besine ve anneden başka hiç kimseye ihtiyaç duymadığı bir dönem. Ayrıca **Donald W. Winnicott**'a göre, "Yaklaşık olarak yaşamın ilk altı ayı boyunca, bebek olan insan varlığı, bu çağda annesi ya da onun yerini alan biri tarafından temsil edilen çevrenin karşısında tam bir bağımlılık durumundadır. Bebek tamamen annesinin ona sunduğu dünyaya bağımlıdır."⁸ Biz biliyoruz ki Aslı doğumdan sonraki altı ayını izinli olduğu için bebeğiyle iç içe geçirmiş ve bebeğini emzirmiştir. Kaldı ki anne-bebek bağının oluşması için emzirmek şart da değildir. **Winnicott** "Çocuğun Gelişiminde Annenin Rolü" adlı makalesinde annenin ruh halinin, çocuğu emzirmesinden çok daha önemli olduğu söyler.⁹ Anne-bebek iletişimde besleme dışında sarılmak ve konuşmak çoğu zaman yeterlidir. Nitekim Aslı bir sekansta bebeğiyle dertleşir ve küçük kızına "Beni sen anlarsın annecim" deyip sarılır uzun süre. Psikanalist **Sezai Halifeoğlu** anne bebek ilişkisinde simgesel ilişkinin önemini ve asıl sıkıntının bebeği emzirmemek değil, annenin yokluğu olduğunu şöyle açıklar:

Anne-bebek çiftinin arasındaki bağın imgesel aracıları meme ise simgesel aracıları da sözlere. Bağ, yalnızca meme gibi imgesel araçlarla sağlanmış olsaydı, insana en yakın diğer canlı türlerindeki anne-yavru ilişkisinde söz konusu olandan çok farklı bir bağdan bahsedemeyecektik. İnsan için kayıp, memenin bu temsilinden fazlasıdır. Fiziksel bir varlık olarak var olmama korkusuna ek olarak, söz aracılığıyla da ona ruhsal bir iç dünya veren annesinin ortadan kayboluşu, insan olarak var olmama kaygısını da beraberinde getirir.¹⁰

Dolayısıyla annenin bebeğini memeden kesmesinden ya da işe başlamasından ziyade fiziksel olarak tamamen kaybolması yani çocuğunu terk etmesi asıl sorundur. Tıpkı Aslı'nın annesinin yaptığı gibi... Aslı her akşamüzeri eve dönmekte, bebeği için her şeyin en iyisinin olmasını istemekte -ki bunu gece yarısı eşinden dijital ateş ölçer istemesi sekansı ile izletir yönetmen- ve şimdi ise bebeğini kendisinden daha rahat ayrılabilsin diye süttü kesmeye çabalamaktadır. Bu nedenden ötürüdür ki kendi annesiyle karşılaştırıldığında Aslı aslında 'yeterince iyi bir anne'dir: "Çocuğun ilk aylarında onunla sıkı bir şekilde özdeşleşen ve kuramsal

⁸ Arcangioli, 2008: 254

⁹ Winnicott, 2017: 140

¹⁰ Halifeoğlu, 2019: 218

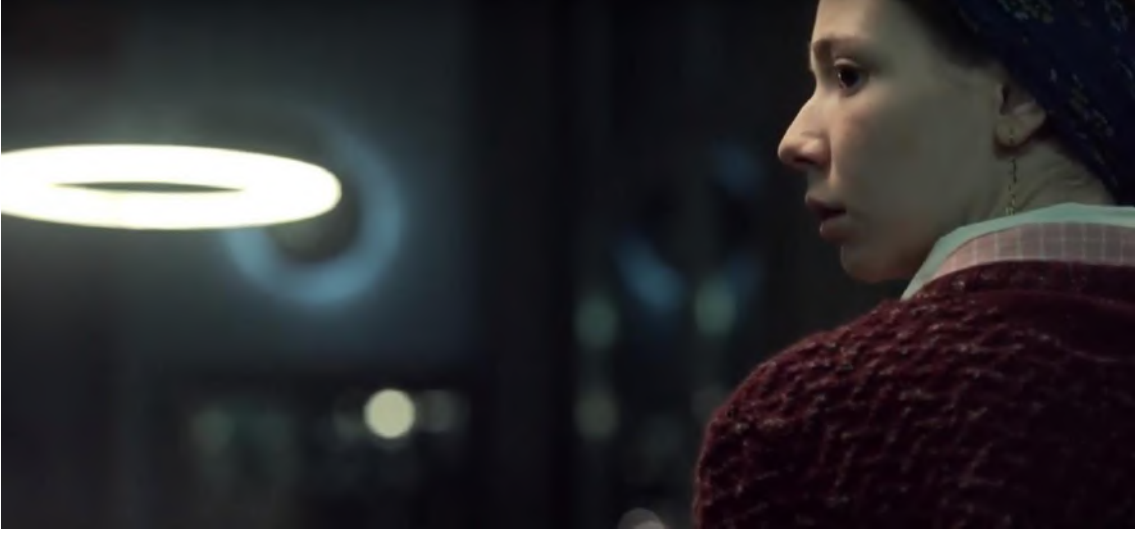
olarak, onun ihtiyaçlarıyla tam bir uyum içinde olan anne, **Winnicott** tarafından yeterince iyi anne olarak nitelenir. Yani bebeğin ruh sağlığına zarar gelmeden bununla yetinebilmesi için yeterince iyi anne. Bu anne, yeterince iyi olan çevreyi temsil eder.”¹¹

Aslı için, memeden kesme, bebeğiyle ayrılma anlamındaki ilk girişimdir ve eninde sonunda gerçekleşmek zorunda olan bir ayrışmanın sadece bir miktar öne alınmasıdır. Zira “Bebeğin yaşamının ikinci dönemi olan ‘görelî bağımlılık dönemi’ yaklaşık altı aydan itibaren başlar. Bebek altıncı aydan sonra annesinin uyum hatalarını daha iyi karşılar. Ayrıca gelişmek için bu hatalardan yararlanma yeteneğine de ulaşmıştır.”¹² Dolayısıyla anneyle görelî ayrılık yani annenin uygun sürede geri dönmesi bebek için en uygun gelişmeyi sağlar. Hatta gelişimi için bu ayrılığa ihtiyacı bile olduğu sonucu çıkar. Bu dönemde ikincil bağlanma kişileri bebeğin hayatında önemli bir yer tutarlar. Bebeğin tek ihtiyacı sevgi ve ilgi olduğu için toplumumuzda genelde bu yeri ya anneanneler ya da babaanneler üstlenir. Bu nedenle yönetmenin bakıcı rolünü anaç bir kişilik olarak kurgulaması yönetmenin geleneksel değerleri savunması dışında zaten annelerin genel olarak bebeklerini anaokulu öncesi anaç yapılı kişilere emanet etmeyi tercih etmesi gerçeğinin üzerini çizemez.

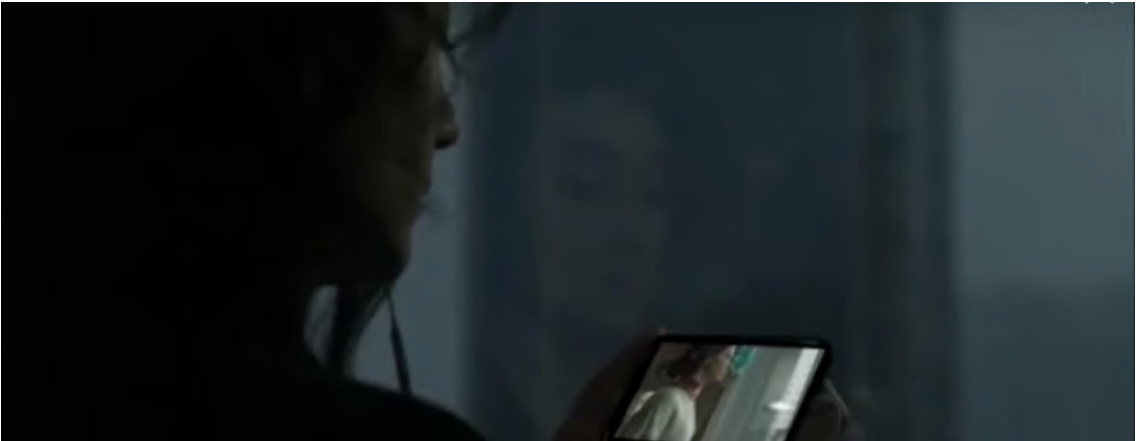
Bakıcı olarak işe başlayan Gülnihal de yeni anne olmuş, kocası askerde olduğu için çalışma zorunluluğu olan ve bebeğini kayınvalidesine emanet etmiş genç bir kadındır. Geleneksel-modern karşıtlığı bağlamında geleneksel Gülnihal, modern Aslı’nın tam tersi bir karakter olarak kurgulansa da ikisi de çalışmak ve bebeklerini başkalarına emanet etmek durumunda olan genç kadınlardır. Fakat aralarındaki fark, Aslı’nın bütün huysuzluklarına ve depresifliğine karşıt olarak Gülnihal’in gerçek olamayacak kadar iyi niyetli ve anlayışlı tasvir edilmişidir. Gülnihal bebeği bakmanın dışında evin yemeğini yapar, eksikleri belirler, hatta gidip kendi parasıyla alır, yeri gelir bebeği temiz havaya çıkartır, yeri gelir bebek çok ağlayınca dayamayıp gerçek bir anne şefkatiyle bebeği emzirir. Anneliğin, ev kadınlığının mükemmel temsili olarak gösterilen Gülnihal günlük hayatta bir eşine rastlanmayacak, inandırıcı olmayan bir karakterdir. Yan ve üst ışığın sürekli yüzünü ve başını aydınlatması nedeniyle haresi kafasının üzerinde bir melek temsili gibidir adeta.

¹¹ Arcangioli, 2008: 257

¹² A.g.e. 263



Yönetmen, küpe sekansıyla Gülnihal'i **Johannes Vermeer**'in dünyanın en tanınmış tablolarından biri olan **İnci Küpeli Kız** tablosundaki modele benzeterek genç kadının zaten belli olan geleneksel toplumsal konumunu bir kere daha vurgulamaya çalışır. Zira tablodaki “kızın, evin hizmetçisi olduğu ve inci küpelerin Vermeer'in karısı Catharina'ya ait olduğu ve bunların poz icabı takıldığı da iddialar arasındadır.”¹³ **Semih Kaplanoğlu**'nun Gülnihal rolüne **Ece Yüksel**'i seçmesinde oyuncunun, inci küpeli kıza olan benzerliği mi etkili oldu bilinmez ama hem inci küpeli kızın hem de Gülnihal'in birer ev çalışanı oldukları düşünülünce yönetmenin film için hiç de gerekli olmayan alt gelir sınıfı konusuna değinmek istediği çok açıktır.



Gülnihal'in filmdeki asıl işlevi toplumsal konumundan ziyade Aslı'nın hep bastırıldığı terk edilmişlik hissini ve anne özlemini yüzeye çıkartan 'ideal anne' figürü olmasıdır. Gülnihal'in kusursuz bakıcılığı ve yetkin ev hanımlığını, ev içine

¹³ Yetimoğlu, Ali Han, “Johannes Vermeer ve Eserleri – Barok Sanatın Işık Ustası” ([bağlantı](#))

eşyle beraber taktıkları kameralar aracılığıyla işyerinde an be an izleyen Aslı giderek huysuzlaşır ve ruhsal dengesinin bozulduğunu hisseder. Çünkü Gülnihal ona, yıllar önce evi terk edip giden annesini çağırır. Yönetmenin Aslı'nın annesinin sırrını izleyiciye, Gülnihal'in işe başlaması arifesinde açıklaması belki de bu çağırışım hissini güçlendirmek içindir.

Aslı'nın annesi tarafından yedi yaşında terk edildiği bilgisi çocukluk evinde küçük kız kardeş ile dertleşme sekansında verilir. Anneleri onları terk ettiğinde Aslı yedi yaşında ise, küçük kardeşin çok daha küçük olduğu bilgisi çıkartılabilir. Bu arada yönetmen küçük kardeşi Aslı'nın tam zıddı olarak yani çok daha sıcakkanlı, anlayışlı, sevecen gösterir. Babanın sürekli çalıştığı göz önünde bulundurulursa kız kardeşe bakanın, anne görevi görenin Aslı olduğunu söyleyebiliriz. Şu an bile aslında o evin direği konumunda olan Aslı'dır. Zira kardeşinin düşük öğretmen maaşı ve babasının savurganlıkları karşısında görev bilinciyle dimdik ayakta durup onlara maddi destek olmaktadır. Dolayısıyla Aslı'nın kız kardeşine hem anne hem baba olduğunu, onun sağlıklı bir birey olmasını sağladığını, kız kardeşinin her şeye rağmen anlayışlı, mutlu ve sevecen bir insan olmasından çıkartabiliriz. Buna karşılık Aslı, hiç bitmeyen iç huzursuzluğu ile hem eşine hem de 'bakıcılık' görevini layıkıyla yerine getirmeye çalışan Gülnihal'e zaman zaman kaba davranır.



Aslı, uzun yıllardır bastıracağı fakat bütünüyle geri dönen öfke ve kırgınlığına rağmen ona annesini hatırlatan Gülnihal'in sıcaklığından zaman zaman etkilenir. Bu genç ideal anneye hem kendini bırakmak ister, omzunda ağlar, sadece bir sabah geç gelmesi karşısında dehşete kapılır, hem de ona bağlanmaktan, onu sevmekten, şimdiye kadar inşa ettiği sert kabuğunu atmaktan korkar. Küçüklüğünden beri bu

kabuk sayesinde hayata karşı dimdik ve özgürce durmuşken şimdi annelik yumuşaklığının onu değiştirmesini ve birine bağlı olmayı istemez. Eve dair, ev kadınlığına dair, bebekle evde kalmaya dair her şeye tepkisi de bundan dolayıdır belki de. Bu nedenle de Gülnihal'in aslen annelik yapmasını değil, sadece bakıcılık yapmasını ister.



Yönetmen filmin ilk yarısında Aslı'nın annesizken nasıl bir hayat yaşadığını gösterirken ikinci yarıda Aslı'nın bastırıldığı anne özlemiyle artık baş edememesini ve yavaş yavaş annesine yaklaşmasını izletir. Ve sonunda anne-kız buluşur, anne kızına ellerini uzatır, kızı da daha fazla direnemez ve yıllar sonra el ele tutuşurlar. Yönetmen filmin başında bize Aslı ve annesi arasındaki sorunun ne olduğunu anlatmadığı gibi filmin sonunda da nasıl barıştıklarını ve ne konuştuklarını anlatmaz. Bunun yerine tıpkı filmin ilk bölümünde yaptığı gibi bu barışın sonuçlarını metaforlarla ve imgelerle gösterir. Örneğin annesiyle buluştuktan sonra aldığı ilaca rağmen Aslı'nın göğüslerinin süt ile dolması, evdeki gizli kameraları çıkartması ve anne keki yapmaya yeltenmesi anne ile barışın ilk sonuçlarıdır. Bütün bu metaforlar yönetmenin görünenin ardındaki görünmeyeni okutma çabası olarak okunabilir. Zira sinemanın, edebiyattan, tiyatrodan farklı olarak, anlatacağı şeyi imgelerle anlatmaya hizmet etmesi Semih Kaplanoğlu'nun sinemasal olarak hep amaçladığını söylediği bir durum.

Filmde değişip dönüşen tek karakter olarak Aslı, en büyük dönüşümünü filmin sonunda yaşar. En son sahnede onu bir değil, iki bebeğe annelik ederken adeta bir Ana Tanrıça konumunda izleriz uzun uzun. Annesiyle olan küçücük bir temas bile hayatını sihirli değnek değmişçesine değiştirmiş, ona sevme yetisi kazandırmıştır. **Melanie Klein**'a göre "Annenin doyumunu, kendi annesinin onun için yaptığı veya

yapmasını istediği şeyleri kendi çocuğu için yapma düşlemleriyle arttırılır.”¹⁴ Aslı, annesiyle görüşmeyi kabul ederek bu düşü gerçeğe dönüştürmüş ve yıllardır içinde saklı tuttuğu yarasını onarmaya başlamıştır. Aslı'nın kucağında iki bebekle anneliğin tadına vardığını gösteren son sekans Aslı için onarım sürecinin çoktan başladığının göstergesidir. Hatta kucağındaki bebeğin, Gülnihal'in bebeği olması Aslı'nın geçirdiği dönüşümün ne kadar büyük olduğunu ispatlar niteliktedir.

Sonuç olarak **Semih Kaplanoğlu** bir çocuğun büyümesinde, sağlıklı bir bağlanma yaşamasında ve güvene dayalı sağlıklı ilişkiler kurabilmesinde, anneye olan bağlılığın en önemli unsur olduğunu anlatmaya çalışıyor. Hatta buna ilave olarak bir annenin iyi bir anne olması için, kendi annesiyle ilişkilerinin iyi olması gerekir demeye getiriyor. Ancak **Kaplanoğlu**, filminde kocaman bir 'annesizlik' sorununu işlemeye meyletmışken keşke filmin asıl odak noktasına gölge düşüren politik temsilleri filme dâhil etmeseydi ve tam da derinlerde yatan asıl sorunu bir su berraklığında gösterebilecekken bu suya yarım bardak rakı ve bolca asker kanı akıtıp suyu bulanıklaştırmasaydı... Aslı'nın babasının, gündüz rakısı içen bir Atatürkçü olarak resmedilmesi, 23 üyesi kalmış bir gazetenin 1923 yılını çağrıştırması filmi bağlamından koparan ayrıntılar olmakla beraber ironik bir şekilde son sekanstaki terör saldırısında ölen askerler vurgusuyla ulaşılmaya çalışılan vatanseverlik hassasiyeti ile de çelişir durumda. Görünmeyenin ardındaki görüneni anlatmak derdinde olan bir yönetmenin toplum tarafından çok net karşılıkları olan sembolleri kullanması hem sinemasının yorum gücünü basite indirgemekte, hem de değindiği ana konuyu merkezden uzaklaştırmakta. Bunlara ilaveten yönetmen, Gülnihal'i, geleneksel yapının temsilcisi olarak bir melek gibi kodlarken; Aslı'yı da modernizmin temsilcisi olarak huzursuz bir ruh olarak tasvir edip bunun çaresi olarak da bir plazanın dış yüzeyine yansıttığı bir cami silüetini göstermesi de filmi değindiği asıl konudan uzaklaştıran gereksiz çabalar. Tıpkı filmin sonuna sıkıştırılmış siyasi alt metinlerdeki tutarsızlıklar gibi modernlik-gelenekselliğin keskin hatlarla ayrılması ve Aslı'nın mutsuzluğunun nedeninin modernizm olduğu vurgusu da ironik. Zira bu mutsuzluk ve huzursuzluğun nedeni son derece geciktirilmiş bir zamanlamayla anneye yaşanmayan bağlanmaya, yarım kalmış bağlılığa bağlanıyor. Son söz olarak film, işlediği 'annelik' ve 'bağlanma' temaları itibariyle çok değerli ve bu evrensel temalar, hiçbir siyasi alt metne başvurulmadan anlatılmayı hak ediyordu.

¹⁴ Klein, 2008: 239.

Kaynaklar

- Arcangioli, A. M. (2008) "Winnicott'un Yapıtlarına Giriş", *Psikanalizin Yedi Büyüğü* içinde, İstanbul: Kırmızı Yayınları
- Atak, İ. (2019) "Yaşama Tutunduğumuz Yer: Annenin Bedenindeki Başlangıç", *Çocuk, Ergen ve Ailesi* içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Halifeoğlu, S. (2019) "Ergenlik Kimin Krizidir", *Çocuk, Ergen ve Ailesi* içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Klein, M. (2008) *Sevgi, Suçluluk ve Onarım*, çev. Bella Habip. İstanbul: Kanat Kitap
- Koçkar, A. (2015) "Günümüzde Anne Olmak", *Cogito* içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Salecl, R. (2016) *Seçme İkilemi*, İstanbul: Metis Yayınları
- Winnicott, D. W. (2017) *Oyun ve Gerçeklik*. İstanbul: Metis Yayınları

KIZ KARDEŞLER

Erdem İlic

İnsan algısının ölçüm, hesap, taklit gibi yetilerinin ötesinde bir aşkın varlık ya da duruma işaret eden *sublime*, “yüce” biçiminde çevrilmesine karşın dilimizde tam karşılığı olmayan felsefi bir kavram. Karşısında insanı aciz bırakan doğanın büyüleyici görkemi ise, kavramı somutlaştırmak için ilk akla getirilen örnek. İşte bu kavram, öykülerini babadan miras bir arazi, abluka altında tekinsiz bir kent gibi, filmin dinamik bir ögesini oluşturan mekânların ortasına yerleştiren **Emin Alper**'in bu son filminin yeni uzamının öncelikli sıfatını oluşturuyor.

Yücenin yüceliğinin hissedilebilmesi için, önüne bir karşıtlık kipinin koyulması bir koşul olsa gerektir. Ne de olsa insan, sayısız yıldız kümesi ve gökadayaya bakıp bu görkemli doğanın da bir kum tanesinden daha önemsiz olduğu sonucuna az varmamıştır. İşte bu yüzden, filmin başlangıcında, arabanın arka koltuğunda baba evine götürülen çaresiz küçük kız kardeşin ardından göreceğimiz görkemli doğa ve genel planlarda dağların önündeki küçük köy evleri de, filmin etrafını kuşatan coğrafyanın *sublime* karakterini adamakıllı vurgulayacaktır. Bu sinematografik yetkinliğin, filmlerinin etrafını sarıp sarmalayan dünyayı bir “karakter sahibi” kılmayı başarmış olan yönetmenin bir imzası olduğu vurgulanabilir. **Tepenin Ardı**'nda (2012) ‘dışarıdan’ tehdit edilen bir arazi, **Abluka**'da (2015) ‘içeriden’ yükselen bir çatışma ve direniş. **Kız Kardeşler**'de (2019) ise, çoraklığı ve bereketi bir arada içeren birincil doğa, içeride olana ve dışarıdan gelene farklı çehrelerini gösteren bir ‘kayıtsızlık’ biçimi oluşturur: İçerideki için hayvanı akrebe, bitkiyi darağacına, insanı eşkiyaya çeviren bir tehdit, dışarıdan gelene ise önce feodal kalıntısı bir ucuz emek kaynağı, ardından dinlenmek için ideal, zorluğunun deneyimlenmediği bir pastoral coğrafya. Her durumda, içinde olanların bir yolunu bulup kaçıp kurtulmak istediği bir uzamdır karşımızdaki. Böylece bu doğa, köyün takla sever delisinden başka hiç kimse tarafından yeterince saf bir biçimde

deneyimlenmez. Akıl ile kuşatılmış insanın dünyasına sınıflar, unvanlar, statüler girmiştir çünkü.

Dışarıdan bakanın içinde olmak istediği bu coğrafyanın dışında bir yerlerde, çocuk bakıcılığı ve her türlü hizmetçiliği yapmak üzere başka ailelerin yanına 'besleme' olarak verilmiş, ama her biri de farklı sebeplerden dolayı baba evine dönmek zorunda kalmış üç kız kardeşin yaşamı da böyle bir zaman ve mekânda öykülenir. Belirli bir tarihsel aralığa denk düşmeyen, tıpkı göçmüş madenden kömür çekmeye giden köylülerin bir netleşip bir belirsizleşen kask ışıklarında olduğu gibi, egemenin zamanını ıskalayıp, kalıntı haline dönmüş bir zaman, diğer taraftan fantastik bir anlatıya da dönüşmez. **Emin Alper** filmografisinin alegorik dokusu, *Kız Kardeşler* için de varlığını sürdürmekle birlikte, bir miktar belirsizleşmiştir. Bu durumun temel sebeplerinden biri asıl belirsizleşen şeyin kapitalist modernlik ile birlikte bizzat köy denen yerleşim yeri olmasıdır. Kapatılmış olmasına rağmen, kimi köylülerin kömür çıkarmaya devam ettiği, bir hayalet mekân haline dönmüş olan maden ise, aynı zamanda köyün güçlü bir alegorisi olarak görülebilir. Böylece insanların, bir statüye sahip olmadan, en vasıfsız işleri yapma pahasına bu yerden, kendilerine hiçbir belirgin vaatte bulunmayan kasabaya, ya da mümkünse başkente neden kaçmak istedikleri daha net anlaşılır. İnsanları kuşatıp belirleyen eşitsizlikler, süregelen iktidar ilişkilerinin ruhunu tanıdık kılar. Filmin politik meselesinin adım adım kurulduğu bu bölgede olup bitenler, artık içinde olmadığımız bir zaman-mekânda, bizim de içinden bir türlü çıkamadığımız çatışma ve çelişkileri yüzümüze vurur. Bir taraftan romanlarda kalmış, diğer taraftan da şehirlinin emeklilik hayallerini süsleyen iki göz odalı, dumanı odunla tüten minimal hayatı yaşayanların "başka türlü olma, başka yerde olma arzusu"¹, istikameti farklı da olsa, başka yerde olanların da arzusudur. Trajik kaza, kız kardeşlerin ve onlar üzerinde erk sahibi olan erkeklerin eş zamanlı çapraz kurgusunun kesişimini oluşturduğunda, evdeki akreplerin yakın planları yaşananlar ile güçlü bir semantik ilişki kurar. Yakın planın sinematografi açısından özel bir önemi olagelmiştir. **Ayzenştayn**'ın "bir hamamböceğinin yakın planı perdedeki yüz filin görüntüsünden yüz kat daha korkutucudur"² şeklindeki

¹ Nietzsche bu ifadeyi çileci ideallerin anlamını incelediği çalışmasında 'çileci rahip' adını verdiği kategorik karakter için kullanır. Nietzsche, F. (2011), *Ahlakın Soykütüğü*, çev. Z. Alangoya, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s.125

² Ayzenştayn'dan aktaran Bonitzer, Pascal, (2011) *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İ. Yasar, İstanbul: Metis, s. 27.

tespiti sinemaya has bu özellik için sıklıkla hatırlatılır. **Deleuze**, yakın planı yüz, yüzü ise duygulanım imge olarak tanımlamıştır.³ **Emin Alper**'in buradaki yakın plan tercihi ise, anlatının etkisini güçlendiren bir sinematografik uygulamaya dönüşür. Bütün görüş alanını dolduran doğanın, bir plan sekansla doktorun uzaklaşan arabasının arka camının çerçevesinde küçülüp gitmesi, yalnızca filme konu olan hayatların bir başına bırakılmasının değil, aynı zamanda modernist aklın istikametinin de imgesidir.



Birbirleri ile hem dayanışma hem de yıkıcı bir rekabet ilişkisine giren kardeşlerin gerilimli dünyası, filmin herhangi bir ahlaki norma yaslanmaya gerek duymadan, iyi veya doğru olanın ne olduğunu fısıldamaya tenezzül etmeyen boyutunun göstergelerinden biridir. Bu tür yaklaşımlar bize bir film dolayımı ile güncel meseleler üzerine derinleşme olanağı da verecektir. Rekabetin doğal bir düzenin ögesi olduğu yönündeki söylem, çağdaş kapitalizmin deneyimlemekte olduğu momentte, egemenin sıkı sıkıya sarıldığı ideolojinin temel retoriklerinden biridir. Böylece kendisini “sanki hakkında ayet varmış gibi, kaçınılmaz olarak bizler için en uygun iktisadi ve sosyal düzen olarak”⁴ tanımlayan bu egemen koşullar, rekabet dinamiklerini yaşamlarımızın hemen her yönünün vazgeçilmez bir parçası olarak anlamamızı ister.

Acımasız rekabet koşulları **Kız Kardeşler**'in minör öyküsünün de temel meselelerinden biri olarak karşımıza çıkar. Rekabetin, maddi koşullar tarafından üretilmesi ve kardeşler üzerinde nüfus sahibi olanlar tarafından yeniden üretilip

³ Deleuze, Gilles, (2014) *Sinema 1 – Hareket-İmge*, çev. S. Özdemir, İstanbul: Norgunk.

⁴ George, Susan, (2009). “Neoliberalizmin Kısa Tarihi”, Gülsüm Akalın (çev.), *Neoliberal İktisadın Marksist Eleştirisi*, İstanbul: Kalkedon, s.37.

desteklenmesi bu yaşamların zorlu belirlenimlerini de oluşturur. Başka bir aileye sahip olanların imkânlarından en başından mahrum doğmuş kardeşlerin, kardeşi kardeşe düşüren bu rekabet ilişkisinin “doğal” olduğunu kim iddia edebilir peki?

Kaynakça

- Bonitzer, Pascal, (2011) *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İ. Yasar, İstanbul: Metis.
- Deleuze, Gilles, (2014) *Sinema 1 – Hareket-İmge*, çev. S. Özdemir, İstanbul: Norgunk.
- George, Susan, (2009). “Neoliberalizmin Kısa Tarihi”, Gülsüm Akalın (çev.), *Neoliberal İktisadın Marksist Eleştirisi*, İstanbul: Kalkedon.
- Nietzsche, F. (2011), *Ahlakın Soykütüğü*, çev. Z. Alangoya, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ERİL DÜNYANIN 'KUYU'SU*

Zeynep Tekin Taş

Kadın doğulmaz, kadın olunur. Hiçbir biyolojik psikolojik ya da ekonomik yazgı yoktur ki, dişi insanın toplumda büründüğü figürü belirlesin. Kadın diye tanımlanan bu yaratığı, erkek ve hadım arası bu ürünü üreten, medeniyetin bütünüdür."

Simone de Beauvoir'ın 1949 yılında *İkinci Cinsiyet*'i kaleme alırken işaret ettiği şey, sonrasında toplumsal cinsiyet adını alacak kavramın anahtarı niteliğinde idi. Tarihsel süreçte din, gelenek, politika, üretim faaliyetleri gibi sistematik toplumsal inşaların yapılanması ve sürdürülmesi noktasında kadının etki alanının sınırlılığı, kaçınılmaz olarak feminist tartışmaların temeli olmuştur. Bu ekseninde toplumsal cinsiyet kavramı, cinsler arası ayrımı fiziksel yapıdan ziyade tarihsel, toplumsal ve kültürel koşulların oluşturduğu savı olarak değerlendirilebilir. Biyolojik determinizmi yadsıyan, kadını mutlak öteki içinde konumlandıran nedenleri sorgulayan bu kavramın 1960'lı ve 1970'li yılların feminist hareketlerinin kalbini oluşturduğunu, günümüz feminist felsefesinde önemli bir alanı doldurduğunu söylemek yanlış olmaz.

Avrupa'da 1968 sonrası radikal siyasetle paralel gelişen feminist hareketin doğulu toplumlarda politika, kültür ve sanatta aynı ivmede farkındalık yarattığını söylemek elbette zor. Türkiye'de 1980 sonrası etkisini hissettiren feminizm, günümüzde hâlâ üniversitelerde ve sivil toplum örgütlerinde yürütülen kadın çalışmaları düzeyinde kalan, kendi gündemini oluşturmayı başaramayan bir alan. Bu durumun nedenlerinin detaylı tartışmaya açık tarafı aşikâr olmakla birlikte din ve gelenek gibi metafizik düşünce sistemlerinin doğulu toplumların şekillenmesinde ağır basan ana etken olduğu söylenebilir. Mevcut köklü inanç

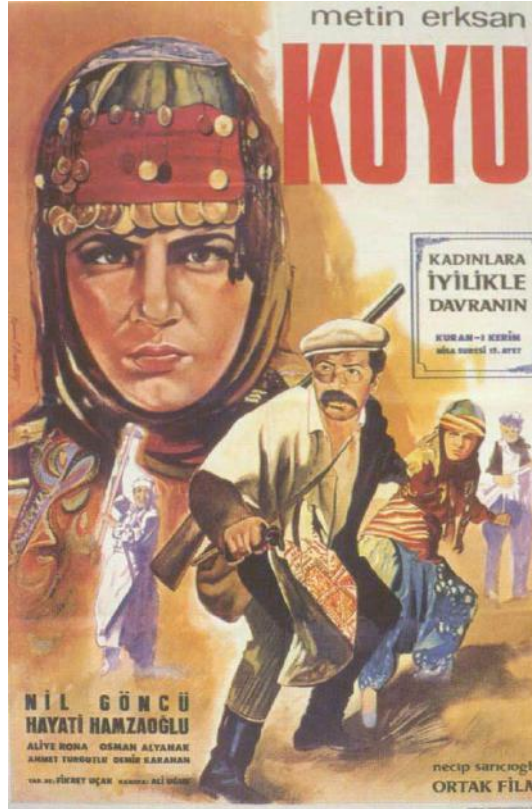
* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2019 Üçüncüsü

** Simone de Beauvoir, *The Second Sex*. New York: Bantham, 1952, s. 249.

sistemlerine karşı çıkmaya görevini tarih boyunca üstlenen gönüllülerden biri de sanatçılar. Bu bağlamda **Metin Erksan**'ın 1968 yapımı **Kuyu** filmi, toplumsal gerçekçi yapısının getirdiği güçlü yanı ile döneminin coğrafyasını çağdaş feminist kuramlar eşliğinde ele alabilmiş özellikli yapıtlardan biridir.

Benim mülkiyet kavramı üstüne bir takım düşüncelerim var. Mülkiyet kavramı beni çok ilgilendiriyor. Üç mülkiyet kavramı beni çok ilgilendirmiştir. Biri toprak üzerine mülkiyet, biri su üzerine mülkiyet, biri de insan üzerine mülkiyet (...) Üçüncü olarak insan üzerine mülkiyet düşüncemi anlatan bir kitap bulamadım, fazla da aramadım aslında, bu sebeple **Kuyu** filmi yazıp çektim.

Kuyu, **Erksan**'ın mülkiyet kavramı üzerine yaptığı üçlemenin son filmi. Yönetmen her üç filmde de mülkiyet kavramı ile arzunun öznesi ve arzunun nesnesi arasındaki döngüsel, girift ve katastrofik süreçleri ele alır. Arzunun öznesi olan karakterler mülkiyetin peşinde soyut ve somut manada suya ve trajik sona sürüklenir. Yönetmen **Kuyu**'da mülkiyet sorunsalını, **Yılanların Öcü** (1962) ve **Susuz Yaz** (1964) filmlerinin aksine, su ve toprak gibi bilince sahip olmayan varlık yerine, karşıt bilinci temsil eden özne daha da ötesinde kadın üzerinden kurgulamaktadır.



Filmin açılış sahnesi kuyunun içinden dışarıya doğru bir bakış ile başlar. Ardından açılış jeneriğinin ilk cümlesi ile karşılaşırız. “Kadınlara iyilikle davranın.” (Nisa Suresi 19. Ayet). Yönetmen seyircisine bir kadın zulmüne şahit olacaklarının haberini önceden iletir. Ancak filmin bütünsel yapısına bakıldığında dini öğelere doğrudan bir vurgunun olmaması, bu cümlenin amacının filmin alımlayıcı popülasyonuna (ataerkil topluma) özgün bir lisan ile temel meselesini düşündürmek olduğu varsayılabilir. Ardından Fatma’yı durgun bir suda (gölde) tek başına vakit geçirirken izleriz. Kadın kamusal alanda ataerkil düzende sınırlı olanakların sunulduğu, erkek için sonsuz varyasyonlara gebe yerededir. Fatma’nın burada bir varlık alanına sahip olamayacağını çok geçmeden anlarız. Osman (Fatma’ya patolojik tutku ile bağlı erkek karakter) Fatma’yı kısa bir kovalamadan sonra yakalar ve beline bir halat bağlayarak ormanlık alana doğru sürükler. Rızası ile onunla evlenmek istediğini kaba bir dille anlatır.



Film boyunca Osman’ın Fatma’yı üç kez kaçırarak doğal alana sürüklediğini görürüz. Doğanın ataerkil düzenin yapılanmasındaki önemli rolü feminist teoremlerde yer alır. **Simone de Beauvoir**’a göre kadının doğurganlığı ve yaratıcı gücünden doğan dehşet ve endişe, erkeğin anaerkil dönemde kadın üzerindeki otoritesini sınırlandırır. Alet yapan insanın ortaya çıkışı ile doğaya hükmeden erkeğin kadın karşısında duyduğu dehşet azalacak; uzun zamandır korktuğu idol alaşağı olacaktır. **Kuyu**’daki doğaya sürükleniş simgesel anlamda erkeğin kadına tahakkümünün ilk alanına geri dönüş olarak değerlendirilebilir. Kadının

tanrıçadan mutlak ötekiye dönüştüğü yer temelde doğadır. Artık doğa kadın için tanrıça idolünün yaşatıldığı yer değil hapsedileceği özel alandır. Fatma bu özel alana sürüklenir. Zira filmin neredeyse tüm sahnelerinin doğal alanda oluşu seyirciye eril hâkimiyetin devamlılığını vurgulama çabası olabilir.

Filmde su, sıklıkla kullanılan bir gösterge olarak karşımıza çıkar. Yönetmenin filmin ilk sahnesinde Fatma'yı durgun suda, Osman'ı ise film boyunca çoğunlukla çağlayan su içerisinde sahnelemesinin tesadüf olmadığı açıktır. Günlük söylemlerde kadını betimlemede sıklıkla kullanılan hanım hanımcık, edepli vb. gibi sıfatlar, eril normlara göre belirlenmiş dış görünüş , fiziksel gücü baz alınarak etki alanını belirleyen yapılanmalar, anneliğin doğasına yönelik olarak önceden tayin edilmiş davranış kalıpları kadının kamusal alandaki davranış sınırlarını belirleyen, onu pasif hale getirmeye yönelik tutumlardır. Kadın, durağanlığı imgeler. Ataerkil düzende erkek, çocukluk döneminden erişkinliğe kadar neredeyse tüm toplumsal yapılanmalarda cesaretlendirilir; teşvik edilir. Ona sunulan alan her zaman daha geniş, her zaman daha çeşitlidir. Çağlayan suda taşkın tavırlarla yıkanan Osman, ataerkilliğin temsili gibidir. Çağlayan suyun onun kadına karşı işlediği bireysel suçu temizleyeceğine olan inancı, aslında tarihsel, kültürel ve toplumsal anlamda kendisine sunulmuş olanakların sınırına gönderme olarak değerlendirilebilir.

Erksan'ın, filmin son sahnesini saymazsak, kadın kavramının mevcudiyeti ve geleceğine dair yargıya vardığı tek sahne değirmen sahnesidir. Eril yapının göstereni taşkın su harekete yön veren gücü ile değirmeni döndürür. Buğday öğütülür, normu değişir. Ataerkil düzenin aygıtları ile kadın parçalanacak, istenen forma, olmadığına dönüşecektir. Yönetmen eril düzenin hükmünde kadının başka bir kaderinin olmadığını betimler. Kadın mevcut düzende içkin olmaya mahkûmdur.

Film süresince Osman Fatma'yı birçok kez kaçıtır; çok defa tecavüz eder. Baskı ve denetimin en somut şekliyle gerçekleştiği yerdir kadın bedeni. Nitekim görece en kolaydır da. Osman kolay olandan başlar. Ancak filmin bütününe yansıyan Fatma'nın karşı çıkış hali tecavüzü, kadın bedenine tahakkümü amacına ulaştırmaz. Din, gelenek gibi kadının özel alanda dahi sınırlarını daraltan mitler de (erkeğin kaburgasından yaratılma, kocasına hizmetin sevap ile ödüllendirilmesi, vb.) Osman'ın Fatma üzerinde istediği denetimi sağlamaz. Film, erilliğin iktidar araçlarını kadın karakterin kesintisiz reddi ile etkisizleştirilir. Kadın filmlerinde

amaç kadının gerçekte var olmadığı alanlarda var olduğunu, erkeklerle eşit olduğunu göstermekten ziyade cinsiyetçi bilinci bozguna uğratmak olmalıdır.

Fatma'nın Osman'ın elinden kurtuluşu, diğer bir ifade ile özel alandan kaçışı, elbette kamusal alanda bağımsız bir özne olmasına yetmez. İki kez kaçırılmış, defalarca tecavüz edilmiş bir kadın olarak toplum normlarına uygunluğunu kaybetmesi, para ile alınıp satılacak bir meta haline gelmesine neden olacaktır. Ancak Fatma'nın kararlı ve yinelenen reddedişi, anlatının seyircinin arzu ettiği katharsise yönelmeyeceğinin habercisidir. Fatma düğünden kaçır. İntihar etmek isterken dağlarda kaçak hayatı yaşayan Taşpınarlı İdamlık Mehmet karakteri ile karşılaşır. Bu karşılaşma olay örgüsü içinde, kadının özgürleşme olanağını işaret eder gibidir. Ancak izlediğimiz bir masal ya da mutlu sonlu Yeşilçam filmi değildir. Hikâyenin toplumsal cinsiyetçi yanı, romantizmin yarı saydam pembe perdesinin cinsiyetçilik gerçeğini bağlamından koparamayacağını göstergesidir. Nitekim Taşpınarlı İdamlık Mehmet'in gelişmiş tüfeğinin Fatma'nın boynundan geçen bir hat şeklini aldığı sahne erilliğin devam ettiğini betimler. Osman'a benzer şekilde Fatma'nın çevresinde daire çizerek konuşan Mehmet tarihin, toplumun, kültürün oluşturduğu bu köklü yapının diğer bir tezahürüdür. Filmin ilerleyen sahnelerinde eril ideolojik aygıtın, jandarmanın, Mehmet'i öldürmesi, Fatma'yı ailesine teslim etmesi de bunun romantik bir yanılsamadan öte olmayacağını gösterir.



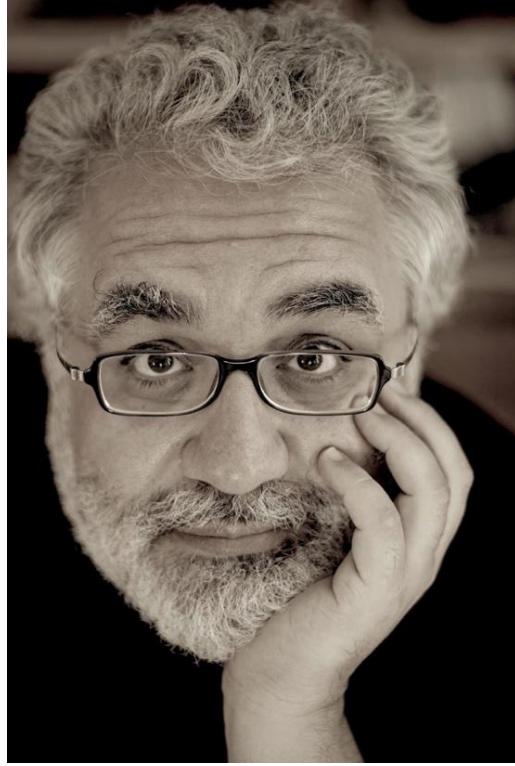
Tekrar Osman tarafından kaçırılan Fatma, eril tahakkümün sınırlarının ve olanaklarının tüm gerçekliğini deneyimlemiştir. Bu kez bu oluşumun devam ettiği, edeceğinden emin olduğu kamusal alana dönmeyi reddeder. Osman'a belinden halat ile bağlı olan Fatma, kuyuya su içmek için inen Osman'ı üzerine attığı taşlarla öldürür. Kuyuyu taşlarla doldurur. Halat kopmuş, ataerkil bağ ile ilişkisi kesilmiştir. Taşlarla dolu kuyunun üzerine çıkarak kendini asar. Bu intihar doğrusal bir yorumlama ile karakterin olanlara katlanabilme sınırına vardığını, psikanalitik okuma ile de arzunun öznesinin yok oluşuyla beraber nesnesinin de yok olmaya mahkûmiyetini tartışılabilir elbette. Ancak alt metinde Fatma'nın eril alana dönmeyişi tek başına mücadele etmenin imkânsız olacağı bu yapılanmanın devam ediyor oluşudur. Fatma'nın yaşadıkları onun benlik ve kadınlık bilicini uyandırmış, bu uyanış artık eril dünya ile bağını tamamen koparma yoluna sürüklemiştir.

Kuyu 1968 Türkiyesinde toplumsal cinsiyet kavramını ele alan bir film olarak Türk sinemasının nitelikli yapıtlarındandır.

ÜMİT ÜNAL

Söyleşi: Zehra Yiğit*

Antalya Altın Portakal film Festivalinin Ulusal Uzun Metraj Film Yarışmasında, son filmi *Aşk, Büyü, vs.* (2019) ile yarışan Ümit Ünal ile festivalde, filminin gösteriminin ardından buluştuk ve senaryo yazarlığı, yönetmenliğe başlaması, Yeşilçam yılları, etkilendiği sanat dalları, karakter yaratımı ve son filmi üzerine bir sohbet gerçekleştirdik.¹



* Doç. Dr. Zehra Yiğit, Akdeniz Üniversitesi, Sinema TV Bölümü Öğretim Üyesi
Söyleşinin gerçekleşmesinde destek olan sevgili öğrencim Serhat Gönen'e teşekkür ederim.

¹ *Aşk, Büyü, vs.*, söyleşinin gerçekleşmesinin ardından, Antalya Altın Portakal Film Festivalinde Dr. Avni Tolunay Jüri Özel Ödülüne ve Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülüne sahip oldu.

ZY: *Aşk, Büyü, vs.'de iki kadının aşkı, yıllar sonra tesadüfen Facebook üzerinden birinin diğerine rastlaması, sürülen iz ve kavuşma, Ümit Ünal filmografisinde nerede duruyor? Bunları konuşmak istiyorum ama son filminize geçmeden önce Yeşilçam ve Ümit Ünal, diye başlayalım mı ne dersiniz?*

ÜÜ: Ben sonuçta Yeşilçam'da başladım sinemaya ve Yeşilçam'ın içinde büyüdüm diyebilirim. Sinemada ilk beş yılımı Yeşilçam'da geçirdim. 1985'de gelmişim. Önce **Atıf Yılmaz**'a asistanlık yaptım. Arkasından *Teyzem* (**Halit Refiğ**, 1986) çekildi. Sonrasında peş peşe beş senaryo yazdım. *Milyarder* (**Kartal Tibet**, 1986), *Arkadaşım Şeytan* (**Atıf Yılmaz**, 1988), *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (**Atıf Yılmaz**, 1987), *Piyano Piyano Bacaksız* (**Tunç Başaran**, 1990). 1990'da sinema ciddi bir krize girdi, ben de reklamcılığa geçtim. Sonrasında Yeşilçam dediğimiz yapı ortadan kalktı. İçinden bambaşka, bağımsız sinema diye bildiğimiz şey doğdu. Yeşilçam şimdi televizyon dünyasında yaşıyor. Yeşilçam'ın üretim biçimleri bitti. Artık filmler Yeşilçam gibi yapılmıyor. Yeşilçam'dan insanlar da kendilerini yeni dünyaya uydurdular. Uyduramayanlar zaten çekildi sinemadan. Her zaman dediğim gibi benim sinemada ilk ustalarım **Halit Refiğ**, **Atıf Yılmaz**, **Ertem Eğilmez**'di. Film çekmeyi de onların yanında öğrendim; ilk defa onların yanında gördüm bir set nasıl yönetilir, insanlarla nasıl iletişim kurulur. Film çekmenin ekonomisini onların yanında öğrendim... Tabii ki benim yaptığım filmler çok başka, onların yaptığı filmlerle alakası yok ama bir yandan da Yeşilçam'ın gelenekleri ile bir hesaplaşma çabam var diyebilirim. Örneğin *Aşk, Büyü, vs.* melodram geleneği ile bir hesaplaşma ya da melodram geleneğine bir yorum katma çabası.

ZY: *Yeşilçam devri kapandı; yeni bir kuşak da 96 yılı itibariyle Bağımsız Sinemacılar olarak sinema tarihinde yerini aldı. Hatta arkasından bir kuşak daha geldi. Peki yeni gelen bu kuşağı nasıl tanımlıyorsunuz? Türk sineması içerisinde nerede duruyorlar?*

ÜÜ: Bence bizim sinemamızın en büyük eksiği bir gelenek eksikliği. Ciddi bir kopuş var. Yeşilçam'ın ilkel bir sineması vardı aslında. Biz, özel birkaç örnek haricinde özgün bir dil kuramamış ilkel bir sinemadan, kişisel olmaya uğraşan minimalist bir sinemaya atladık. Biraz birbirini tekrar eden, birbirine benzeyen filmler ortaya çıkmaya başladı. Üretim sürecinden dolayı sadece festivallere yönelik filmler ortaya çıktı. Diğer yandan çok heyecan verici işler de çıkıyor.

ZY: İstanbul'da bu kuşak içerisinde bir tekelleşme söz konusu mu? Bazen modern sinemanın estetik kodları içinde tanımlanmayan, bağımsız bile kabul edilmeyecek filmlerin bu minimal sinema içerisinde tanımlandığını görüyoruz. Siz filmlerinizi ya da yönetmen olarak kendinizi nerede konumlandırıyorsunuz?

ÜÜ: Ben daha kenarda duruyorum; hiçbir gruba da angaje değilim. Dolayısıyla da işlerin nasıl işlediğini bilmiyorum. Bütün tanımların, gruplamaların, sınıflamaların aslında gündelik şeyler olduğunu düşünüyorum. Filmin yapıldığı sırada yapılan film eleştirilerinin çoğu bana gerçek gibi gelmiyor. Film asıl değerini bir kaç yıl içinde buluyor. Ben 33 yıldır sinemadayım. İlk çıktığı zamanlarda hiç değer verilmemiş ya da görmezden gelinmiş filmlerin sonradan birer külte dönüştüğünü gördüm. Zamana bırakmak lazım yani. Şişirilen ve gereğinden fazla altı çizilen filmler ya da moda olan anlayışlara göre çekilip ona göre pazarlanmaya çalışılan filmler birkaç yıl içinde unutuluyor. Ama asıl sinemanın temel ilkelerine bağlı kalan ve hikaye anlatmaya bağlı kalan filmler yıllar da geçse hatırlanıyor.

ZY: Senaryo yazarlığınız çok güçlü, iyi bir edebiyat bilginiz olduğu da görülüyor; bunun yanı sıra resim ve fotoğraf sanatlarıyla ilgilisiniz. Bildiğim kadarıyla sergiler açıyorsunuz. En son filminizde müziklerin bir kısmı da size ait. Filmlerinizde tüm sanat dallarının iç içeliğini ve sizin bu sanat dallarına olan hakimiyetinizi sezebiliyoruz. Sizin diğer sanat dallarıyla ilişkiniz ve bunların sinemanız üzerindeki etkisinden bahsedebilir misiniz?

ÜÜ: Resimle çocukluğumdan beri çok ilgileniyordum, sinemacıdan önce ressam olmak istiyordum. Ama işte sinema okudum ve aslında sinemanın bana çok daha uygun ve yakın olduğuna inandım. Ama resim hep ikinci bir ilgi alanı ve tutku olarak bir yandan devam etti. Diğer yandan da iyi bir resim izleyicisi olmaya gayret ettim. Sanat tarihi kitapları okudum, çok müze gezdim. Bu filmlerime en azından perspektif katıyordur, görsel olarak fotoğraf anlayışıma yansıyor. Şimdiye kadar iki resim sergisi ve bir fotoğraflardan oluşan sergi açtım. Müziğe gelince, müzisyen değilim; nota okumayı da bilmiyorum.

ZY: İlk kez müzik yaptınız sanırım son filminizde.

ÜÜ: Evet. Kalabalık içinde herhangi bir enstrüman bile çalamam. Filmde kullandığım müzikler evde klavyede çalıp, sonra elektronik olarak düzeltip, bilgisayar programında efektler katıp oluşturduğum müzikler. Biraz çaresizlikten, biraz bütçesizlikten. Bir yandan da çok eğlendim.

ZY: Sonucu da güzel olmuş. İzleyici olarak biz de çok keyif aldık.

ÜÜ: İlerde fırsat olsa yine yapmayı da isterim. Dediğim gibi müzisyen değilim. Müzikten teorik olarak anlamıyorum. Nota bile bilmem.

ZY: Aslında hepsi sanat ve bir derdi anlatmanın yolu. Araçları değiştiriyor sadece. Hepsi de sinemanızı destekliyor.

ÜÜ: Kendimi tarif ettiğim şey “hikayeci”. Hikaye anlatmayı seven birisiyim. Sadece bir renk, doku veya kompozisyon değil, içinde hikaye de oluyor yaptığım resimlerin. Dolayısıyla asıl, temel mesleğim hikayecilik diye düşünüyorum.

ZY: Karakter yaratmak ve onu bir filmde yaşatmak sanırım bir senarist ve yönetmen için en zor süreçlerden biri. Çoğunlukla kurgusal karakterler görüyoruz filmlerde. Yaşamıyorlar. Onlarla nasıl ilişki kuracağımızı bilmiyoruz. Samimi bir bağ kuramıyoruz. Oysa sizin karakterlerinizi izlerken gerçek bir bağ kurabiliyoruz. Bu samimiyeti nasıl kuruyorsunuz?

ÜÜ: Bir yandan o samimiyetin biraz “yalancı” tarafı da var. Her samimi görünen şey, samimi değil; sonuçta kurmaca karakterler ve kurmaca dünyadan bahsediyoruz. Bence en temel mesele şu: Ben gerçek bir dertten yola çıkmaya çalışıyorum. Eğer bir filmin içinde gerçek bir dert yoksa o film olmuyor. Bunu kendimden biliyorum. Kimi filmlerim olmadı. Ne sen, ne seyirci, ne de eleştirmenler seviyor. Bir an önce unutulsun istiyorsun. Teknik manada güzel çekilmiş filmler de olabilir. Ama o dediğiniz samimiyeti sağlayan, gerçek bir dertle uğraşıyor olması. Gerisi teknik. Samimi olarak okunan şey aslında iyi tekniğe çok bağlı. Ben yıllarca yaza yaza, bir diyalog tekniği geliştirdim. Günlük konuşmayı iyi taklit edebiliyorum. Bir çok filmde kahramanlar senaristin ya da yönetmenin düşündüğünü doğrudan dile getirir. Daha doğrusu senarist ya da yönetmen kendi düşüncesini, kahramanın ağzına doğrudan yazmaya çalışır. Halbuki gerçek hayatta insanlar asıl düşündüklerini ilk seferde söyleyemezler. Şimdi ben gerçek düşündüğümü söylüyorum ama bu gerçek hayat değil röportaj. Gerçek hayatta ilan-ı aşk ederken, ayrılık konuşması yaparken, 20 yıldır görmediğin biriyle karşılaştığında rahat konuşamazsın; lafın çevresinde dolanırsın, lafları düzgün seçemezsin, kırık kırık konuşursun. Benim yazdığım diyalogları okuyunca, insanlar önce şaşırıyorlar; çok günlük konuşma gibi geliyor. Çünkü filmlerde, dizilerde böyle büyük konuşan, ağır ağıdalı laflar eden insanlara alışmışlar. **Ernest Hemingway**’in **Beyaz Filler Gibi Tepeler** diye bir hikayesi vardır. Çok kısa, iki üç sayfalık bir hikaye. Hikayenin alt yapısında, birbirini çok sevmeyen bir çift var.

Daha doğrusu kadın, adamın kendisini sevmediğini düşünüyor ama adamdan hamile. Adam kürtaj yaptırmasını istiyor ama kadın aldırılmak istemiyor. Böyle bir yapı var. Hikayenin içinde bir tek kürtaj kelimesi geçmiyor. Onun dışında içkiden, karşılarındaki beyaz fillere benzeyen dağlardan bahsediyorlar. Bütün gerilimi o boş konuşmanın içine yedirmiş. Yıllar önce okuduğumda çok hoşuma gitmişti. Yani aslında filmlerde samimiyet olarak görülen şey, teknikle yarattığım bir illüzyon aslında; bir tür göz boyamaca.

ZY: Keyifli... Filmlerinizde genel olarak iktidar ilişkileri, sınıf çatışmaları, cinsel kimlik, ön yargı, adalet, vicdan gibi derin kavramlar konuşuluyor. Basit olan iyidir derler ya, sanırım sizin sinemanız tüm o görünümün altında derinliğini de aynı bahsettiğiniz örnekteki tartışmaya açıyor. Nereden devam edelim... İktidar konuşalım mı biraz? Her yerde iktidar ilişkileri var. Filmlerinizde de iktidar gündelik yaşamın bir parçası olarak var. Bazen Nar (2011) filminde olduğu gibi bu ilişkiyi alaşağı ediyor ve farklı muhataplar aracılığı ile iktidarı sorguluyorsunuz.

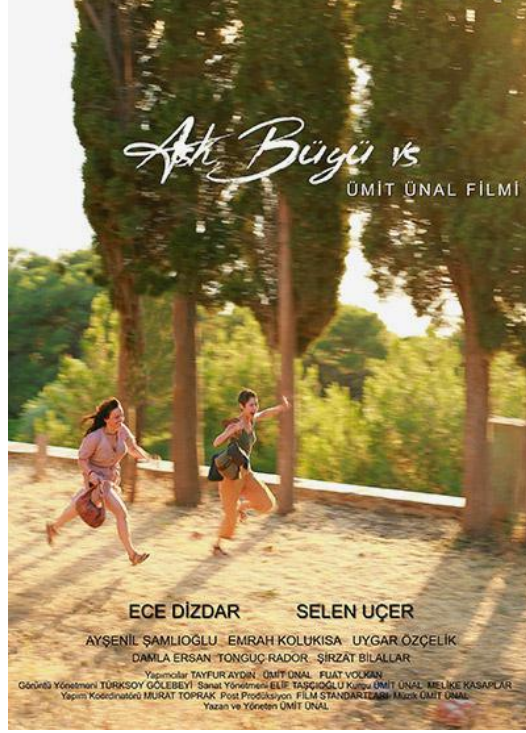
ÜÜ: İlk yazdığım senaryodan beri - bunu tabii sonradan fark ediyorum, bir plan dahilinde yapmıyorum - bütün filmlerimde haksızlık duygusu ile mücadele var. Haksızlığa uğramış karakterler ve bu haksızlıkla kavga eden, haksızlığa isyan eden biri var. O da otorite ile sorunu olmasından insanın. İktidar anlamında en genel, toplumun içindeki iktidardan bahsediyorum.

ZY: Elbette toplumun her katmanında var, her an her yerde olabilir; toplumun içinde olduğu gibi bireysel ilişkiler içine de dağılmış durumda. Dolayısıyla iki insan arasında da bir iktidar ilişkisi söz konusudur.

ÜÜ: Dolayısıyla haksızlığa isyan teması, hemen hemen her filmimde var. Tabii bazısı kendi irademle seçmediğim filmler ama kendi hikayelerimden geliştirdiğim, dışarıdan az müdahale edilmiş filmlerimde, 9 (2002), Ara (2007), Nar (2011), Sofra Sırları (2017), bir manada Anlat İstanbul (2004), şimdi Aşk, Büyü vs.'de o isyan hissi, haksızlıkla mücadele hissi var.

ZY: Cinsel kimlik olarak karakterleriniz arasında eşcinseller, biseksüeller normal ve olağan olarak, toplumun ahlaki yargılarının dışında, ataerkil ve/veya heteroseksist bakış açısından uzak temsil ediliyorlar; - ki bence bu temsiliyetlerin doğallığını anlatan yönetmen sayısının da çoğalması gerekiyor - bu çok değerli. Karakterlerinizin cinsel kimliğine ya da onların ilişkilerine dair genel tepkiler nasıl?

ÜÜ: Altın Portakal'da *Aşk, Büyü, vs.* için gelen en sevdiğim yorumlar şuydu: Biz burada bir lezbiyen çift olduğunu unuttuk ve bir büyük aşk hikayesi izledik. Bu fikir benim çok hoşuma gitti. Eğer bunu başarabildiysem en güzel şey bu. Onu yapmaya çalışıyorum evet; yani eşcinsellik normal bir şey. Bütün insanlık tarihi boyunca olmuş, bundan sonra da olacak. Ama eşcinseller yalnızca bizde değil pek çok toplumda baskılanıyor; sapkın veya hasta olarak görülüyor.



ZY: Açıkçası filmlerde temsillere de bakıldığında jest ve mimikleri ile alay konusu olan, kadınsı tiplmeleri görüyoruz daha çok. Temsillerde daha çok problem bu. Çok az yönetmen onları karaktere dönüştürüyor. Çok az kişi bakın bunlar insan ve ben insana dair hikaye anlatmak istiyorum diye film yapıyor. Bizim insanımız hala çok da alışık değil sanırım, cinsel kimlikten bağımsız, insana dair hikayeler izlemeye.

ÜÜ: Sinema çoğunlukla erkek yönetmenler tarafından yapıldığı için gey karakterlerin çoğu karikatürize edilerek çiziliyor. Ya komik olsun diye katılmış yan karakter oluyor ya da kötü karakter oluyor. Bazısında kötülüğü de eşcinselliğinden geliyorken bazısında da kurban oluyorlar. Bu bize özgü değil; dünyada da bir çok filmde böyle. Eşcinselliğe içeriden bakan, tek boyutu cinselliği olmayan, kendi hayatı, mesleği, amaçları olan ama bir yandan da eşcinsel olan karakterler az yaratılıyor. Bu şekilde görebilen film ve yönetmen dünyada da çok çok az, bizde de çok az.

ZY: Bu konular hala hassasiyetini koruyor görünüyor. Reyhan ve Eren'in kavuştukları sahnede kendinize bir oto sansür uyguladınız mı?

ÜÜ: Sansür uygulamadım. Tam yapmak istediğim şeyi yaptım. Benim derdim bir sevişmeyi göstermekten çok, huzurlu bir kavuşmayı anlatmaktı. Sesleri bile yok ettim o sahnede. Çok sakin bir müzik kullandım. Sevişme sahnesinin filmin önüne geçmesini istemedim. Benim derdim iki kadının yaşadığı hesaplaşmayı göstermek, sonra da bir kavuşma ve huzur duygusu yaratmaktı. O yüzden de tam istediğim gibi çektim orayı. Özellikle suistimal sineması içinde erkek fantezilerinden oluşan lezbiyen aşklar var mesela. Öyle bir film olsun istemedim.

ZY: Benim zihnimde algıladığım iki insanın, iki sevgilinin, iki aşığın kavuşması idi.

ÜÜ: Birçok yönetmen, seyirciyi uyarmak için, tahrik etmek için sevişme sahnesi çekiyor. Ben ondan kaçıyorum. Sevişmeyi böyle olduğu gibi, en çıplak hali ile gösterip, iki insanın en doğal etkinliği gibi göstermeye çalışıyorum.



ZY: Son filminizi konuşuyorken, metafiziksel bir öge olarak filminizde büyü vardı. Büyük ihtimalle siz de inanmıyorsunuz ki böyle eğlenceli bir hale dönüştürüyorsunuz. 'Acaba' sorusunu sormak, seyirci için çok keyifli bence. Karakteriniz gerçekten fala bakabiliyor mu? Gerçekten büyü mü yaptı ve bu büyü tuttu mu? Mistik kavramlarla aranız nasıl? Bu unsurlar anlatınıza neler kazandırıyor?

ÜÜ: Benim hiç metafizik inancım yok, sıfır. Büyü diye bir şey olmadığından eminim. Ama bunların edebi karşılıkları çok hoşuma gidiyor. Hayaletlere inanmıyorum ama insan zihninin olanaklarına inanıyorum. Mesela *Anlat İstanbul*'da kürtaajla alınmış bebeğini hayal etmeye devam eden, onu zihninde büyütüp bir çocuğa dönüştüren bir kadın vardı. O, bir hayalet değil sonuçta. Kadının zihninden bir hayal; -et kısmı eksik olarak. Bunlarla oynamak çok hoşuma gidiyor. Bütün bunların insan zihninin ürünü olduğuna inanıyorum. Hayaletlerin, cinlerin, perilerin, falların, büyülerin, şunun bunun. Ve insan zihninin bu taraflarını keşfetmek, sanatsal bir tema olarak filmlerin, hikayelerin içinde kullanmak hoşuma gidiyor. Karakterleri bu ikilemde bırakmayı, aynı zamanda seyirciyi bu ikilemde bırakmayı seviyorum. Sonuçta aşk ne kadar gerçek? Büyü yok ama aşk var mı, varsa ne kadar gerçek?

ZY: Filminizin adının nedenini belki tam da bu noktada sorabiliriz; neden Aşk, büyü, vs.?

ÜÜ: İşte tam bu yüzden. Aşkla da ilişkimiz büyüden farklı değil aslında. İki kişi de aynı soyut fikre, aşk fikrine inanıyor ve bununla hayatlarını geçiriyorlar. Bunlarla uğraşmak hoşuma gidiyor.

ZY: Reyhan ve Eren'den bahseder misiniz biraz bize? Aşk, Büyü, vs.'den devam edelim. Perdede çok güzel iki kadın tanıdık biz.

ÜÜ: Birbirine biraz zıt, birbirini tamamlayan iki kadın yaratmaya çalıştım. Reyhan çok fakir bir aileden gelmesine, çocukken annesini kaybetmiş olmasına rağmen çok akıllı, çok zeki, çok meraklı, çok okuyan birisiymiş. Sonra Eren, zengin ve güçlü bir aileden gelen, ait olduğu sınıfın bütün nimetlerinden yararlanmış biri. Öte yandan kendi hayatında o kadar mutlu değil. Çocukken Reyhan'a hayranmış. Aralarında öyle bir hayranlık varmış ve bir aşk yaşamışlar. Bu aşk yarım kalmış bir noktada. Filmin içinde bir diyalog var: Tam seviştikten sonra yatakta yatarken bir bilmece sormuş Reyhan. Eren de bilememiş ve tam o sırada basılmışlar annesi tarafından. Reyhan'ı o evden atmışlar; köşkün bekçiliğini yapan babasını işten atmışlar. Aşkları orada yarım kalmış. Şimdi onu tamamlamaya çalışıyorlar. Eren o gün veremediği cevabı veriyor bilmeceye. Ama 20 yıl içinde Reyhan'ın hayatı mahvolmuş, kitap okumayı bırakmış, o meraklarından vazgeçmiş. Hayatından büyük bir ölçüde vazgeçmiş aslında. Hikaye biraz da onun geri dönüş hikayesi. Gençliğine dönüyor.

ZY: Son olarak Sekans söyleşilerinde yönetmenlerimize sevdikleri 10 filmi soruyoruz. Sizin sevdiğiniz 10 film nedir?

ÜÜ: Coen Kardeşler: *A Serious Man* (2009), *Barton Fink* (1991)

Alfonso Cuarón: *Children of Men* (2006), *Roma* (2018), *Y Tu Mamá También* (2001)

Alejandro G. Iñárritu: *Birdman* (2014)

Michel Gondry: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004)

Michelangelo Antonioni: *Professione: reporter* (1975), *L'eclisse* (1962), *Zabriskie Point* (1970)

Federico Fellini'nin bütün filmleri.

Ingmar Bergman'ın bütün filmleri

Alain Robbe-Grillet'nin bütün filmleri.

Daha çok vardır. Sadece 10 film seçmek çok zor. Listelere inanmıyorum zaten.

HITCHCOCK SİNEMASI: CİNAYET SİNEMASI MI? CİNAYETİN KENDİSİ Mİ?

A. Kadir Güneytepe

Alfred Hitchcock sinemasını popüler sinema içerisinde değerlendirip, kendine has özgün bakış açısını görmeden, yalnızca teknik ve biçimsel yönleriyle ele almak biraz kolaycı bir yaklaşımdır. Bu kolaycılığa teslim olduğumuzda ise, **Hitchcock**'un aslında her filminde geliştirmeyi denediği göstergeler dünyasına ve izleyicisini bu göstergeler üzerinden davet ettiği olay örgüsünün derinliklerindeki anlamlar dünyasına giden yolculuğu da kaçırmış oluruz.

Hitchcock'un kurmaya çalıştığı bu ilişki, izleyicinin kendinde sakladığı, belki de baskıladığı birtakım duyguların, izleme edimi esnasında açığa çıkarılması ve onun bununla yüzleştirilmesine dayanır. Böylece izleyicinin yüzleştiği bu duygunun, kendine çok yakın, yaşamın içinde ve her an karşılaşılabileceği ya da deneyimleyebileceği sınırlar içinde olduğunun farkına varmasını sağlamış olur. Bu, izleyiciye, filmin, sahip olduğu değer yargıları açısından, kendini de sorgulayabileceği bir alanda olduğu duygusunu güçlü bir biçimde duyumsatmasıyla birleştirilir. Tüm bunlar da **Hitchcock**'un iyi ve kötünün birbirinden ayrılmazlığına dayalı ahlaki kabulüyle temellendirilebilir. Böylece **Hitchcock** aslında izleyiciyi bir bakıma suça ortak edecek kuramsal temeli de sağlamış olur. “*Şeytani itkiler*”in aslında tümümüzde var olduğunu, çoğumuz için bilinç düzeyinde olmasa da kirli arzulara sahip olduğumuz, bir gizil özelliği barındırdığımız gerçeğini yüzümüze vurur.

İzleyiciyle kurulan bu yakınlık, filmlerin gerilim dolu izleğinin, neredeyse son bulana kadar, izleyicinin duygu dünyasının çok yakınlarında durabilmesini sağlamıştır. İzleyiciyi kendine bağlayan mevzuu ise oldukça bilindikdir.

Ölüm Kararı'nda (*Rope*, 1948) aslında baskılanmış eşcinsel bir ilişkinin çözülüşü olarak görülebilecek olan, iki katil arasındaki belirsiz ilişkide ya da daha

çarpıcı bir biçimde **Gizli Teşkilat**'taki (North by Northwest, 1959) kahramanın durumunda olduğu gibi, izleyiciye, sürekli çok saygın bir işe ve toplumsal konuma sahip olsa bile, çok yakınlarında gezinen birçok tehlike karşısında, içinde bulunduğu bu kocaman evrende bunların hiçbirinin bir önem taşıyor olduğu telkin edilir. Her an bu tehlikelere açıksındır ve bu tehlikeler karşısında sahip olduğun değerlerin dışına çıkacak eylemlerde de bulunabilirsin. Böylece izleyicinin kendinde de gizil olarak duran ve bilinçli düşünce alanını belirleyebilecek, bilinçdışına hapsolmuş, bastırılmış bir *değerler* dünyasının olduğunu acımasızca yüzüne vurur. Bir yandan da buna eşlik eden konuların, ele alınan her olay örgüsünün birbirinden farklılığı ve izleyicinin buna dahil olma isteği, hem bir filmi izleyicinin farklı açılardan değerlendirmesi ve yorumlamasını beraberinde getirmekte hem de **Hitchcock**'un kendi film yapma biçimindeki hızlı gelişme ve çeşitliliği göstermektedir.



Hitchcock'un sunduğu bu yalınlık ve sıradanlık bir yanıyla da izleyiciyi filmin ana karakterleriyle özdeşleşme kurma konusunda cesaretlendirir. Karakterlerin yapmacık olmayışları ve kusursuz olmama durumları aracılığıyla izleyicinin karşı koyamayacağı bir yakınlık sağlanmış olur. Sonrasında ise kahramanın aslında görüldüğü gibi olmadığı gerçeğiyle izleyiciyi yüzleştirir. Artık izleyiciyi kahramandan vazgeçemeyeceği bir alana çekmiştir. Bu noktada izleyiciyi kahramanın eksiklik ve yetersizliklerini çaresizce kabullenmek ve kendisinin de aslında bu sınırlar içinde gezindiği gerçeğiyle yüzleşmek zorunda bırakır. Buna en güzel örnek **Şüpheli**'deki (Suspicion, 1941) Lina dolayısıyla gördüğümüz Johnnie

karakteridir. Johnnie oldukça romantik ve canlı, gündelik kaygı ve sınırlamaların oldukça uzağında, kusursuzlaştırılmamış bir karakterdir. Ancak zamanla kadının bakışından adamın aşırılıklarından giderek korkmaya başlarız. Buna karşın **Hitchcock** adamı izleyicinin onu lanetleyerek kendi kandırılmışlık duygusuyla rahatlayabileceği bir sınıra çekmez ve bir süre sonra izleyiciyi kadının bakışına konumlayarak kadının içgüdülerinin aslında izleyicinin kendi içgüdüleri olduğuna onları inandırır.

Hitchcock izleyici üzerindeki süregiden gerilimi, hep yanlış anlaşılmanın kahramanı çektiği şüphe alanı içerisinde, izleyicinin kahramanla kurduğu özdeşleşme ilişkisi üzerinden kendine de her an suçüstü yapılacağı duygusuyla canlı tutar. Bu, kahramanın işlemediği bir suçun sanığı olma durumu, aslında köklerini **Hitchcock**'un geçmişinde bulan, süregiden bir gerilimin içinde gerçekleşir. Bu gerilim ve korku sarmalı birçok iyi filminin tam da ortasında bulunur.



Gerilim unsurunun aslında bu kadar olağan olma durumu, konunun oldukça dar bir alana sıkıştırılıp, onun sıradan nesnelere ve kişiler üzerinden gelişen olayların içinde yaratılmasını beraberinde getirmiştir. *Arka Pencere*'de (Rear Window, 1954) Lisa şüpheli bir katilin evine girdiğinde onu izlemekte olan Jeff, katilin eve geldiğini gördüğü halde onu uyarmak ya da kurtarmak adına herhangi bir şey yapamaz. Jeff'in Lisa için yapabileceği herhangi bir şey yoktur. İzleyici de sahneye Jeff'in yerinden bakmaktadır ve aynı şekilde Lisa adına çaresizdir. Bu esnada gerçekleşen ve izleyicinin de özdeşleştiği karakterler üzerinden algıladığı bekleyiş

içerisinde gerilim her adımda biraz daha artar. Jeff'in ayağı alçılıdır ve Lisa'yı kurtarması olanaklı değildir. Bu izleyicideki çatışmayı daha da artırır ve tüm bu sahnelerin gerilimi Jeff'in ayağındaki alçı gibi bir engele bağlanmıştır. Böylece **Hitchcock** masanın altındaki bombayı patlatmak yerine masanın altında bir bomba olduğunu fısıldar sürekli, her an patlayabilir ve izleyici de her an bu düşünceyle yüzleştirilir.

Hitchcock bu durumu *mcguffin* kavramıyla tanımlar ve bu da sinemasının en ayırt edici niteliğidir; aslında *mcguffin* nesnesinin çoğu zaman herhangi bir önemi de yoktur. Ancak bu biçimde izleyicinin dikkatini sürekli filmin içinde tutar ve duygularını yönlendirir. Aynı zamanda gerilim kusursuz bir biçimde denetim altında tutularak, izleyici açısından yoğun bir katılım istemi de yaratılmış olur. Böylece gerilim unsuru, daha içsel ve ahlaki bir düzeye, bakışa ve daha psişik süreçlere, arzuya ve aslında bir tür travmaya, bastırılmış duygulara aktarılır. Aslında istenen de izleyicinin bilinçdışını serbest bırakması ve bilinç düzeyinde pek ayırdında olmadığı arzularının peşine düşmesidir.

Filmlerinin bu tematik yapısı, onun kullandığı çok katmanlı anlatım biçimiyle birlikte psikanalitik ve *Freudyen* okumalar için de heyecan verici bir alan açmıştır. Bu psikolojik öğelerin zekice işlenişi aynı zamanda takıntılı ve kusursuz olmayan karakterler üzerinden Amerikan rüyası kapitalist sistemin de naif bir eleştirisi olarak da okunabilir. Burjuva dünyasının yanıltıcı bir biçimde güven verici görünen yüzünün altında yolunda gitmeyen bir şeylerin varlığı görülür gibidir. Aslında olağan yaşam için aşırı kusursuz olarak algılanan tüm bu orta sınıf ilişkileri ve değer yargıları hiç de gösterildiği gibi değildir.

Arka Pencere'de küçük köpeğini boğulmuş bir biçimde bulan yaşlı kadının dediği gibi: "*Herkes yalan söylüyor! Neden birbirimizi sevemiyoruz?*". Bu soru bir biçimde aşırı kusursuzlaştırılmış yaşamların ne kadar sahte olduğunu, her an kırılmaya çok açık dengeler üzerine kurulduğunu, sahip olunan bu parlak statü ve rollerin altında dışlanmalara neden olacak, saklanması gereken çok sayıda eğilimin varlığını göstermektedir. Bunu açığa çıkaracak olan da *sapkın öge ya da görünen ama algılanması kolay olmayan bir suç lekesidir*.

Hitchcock filmlerinin büyük bir bölümü, bununla uyumlu olarak, güvenli ve kendi içinde aslında huzurlu bir ortamda konuyla pek de ilgisi olmayan kişilerin kendilerini birdenbire belirsiz bir şeyin içinde bulmalarıyla gelişen olaylara dayanır. **Sapık** (*Psycho*, 1960) filminde aslında basit bir hırsızlık olayı birdenbire

cinayetler dizisine dönüşüverir. **Gizli Teşkilat**'ta bir yanlış anlaşılma, Tornhill'in hayatını alt üst eder. **Kuşlar**'da (The Birds, 1963) kuşların beklenmedik ve tanımlanamayan davranışları yaşamı sarsar. Tüm bunlar temelde paranoyatik bir duyguyu beslese de karakterler arasındaki ilişkiler bu tekinsiz durumla aradaki dengeyi kurabilmeyi sağlar. Bu aslında sıradan bir karakteri özne olmaya çağırmaktır. Tehdit eden unsurun varlığın tek dayanağı haline gelmesi durumudur. Çünkü özünde, aslında *ötekinin* ondan ne istediğini bulmaya dayalı olan bir serüvenin içinde kendilerini bulurlar. Bu, aynı zamanda kişinin kendi başına veya ilişki kurduğu diğer insanlarla hem kişisel olarak hem de karşılıklı olarak gelişim gösterdiği bir süreçtir. Bu süreçte genelde merkezde erkek karakterler vardır ve bu karakterlerin karşısına ondaki bu eksikliğin tamamlayıcısı olarak kadın karakterler konumlandırılır. Sonuçta erkek karakterler, tamamlayıcısıyla kurduğu bu ilişki dolayısıyla tam bir dönüşüm gerçekleştirir. İzleyici ise bu dönüşüm sürecinde özdeşleşme unsuru olarak her iki karakter arasında salınır durur. **Kuşlar**'da da bu bölünme ve salınım zaman zaman diğer karakterlere doğru (örneğin Annie gibi) kaysa da temelde Melanie ve Mitch arasında gerçekleşir. Ama asıl temel karakter Melanie'dir ve olaylar bu karakter üzerinden ilerler. Daha filmin başında Mitch, Melanie'yi özne olmaya davet eder. Melanie de bu çağrıya Mitch'in, babasının eksikliğini gidermesini ve böylece *öteki olana*, eksikliğini kapatmasını sağlayacağı bir yanıt verir.



Hitchcock'un ürettiği gerilimin izleyici açısından etkileyici olmasının bir başka okuması da, bu tür psikik karakterler üzerinden izleyiciye istediği denetimli gerilimi vermesi biçiminde olabilir. İzleyicinin bilinçdışına itilmiş tüm dürtü ve istemler hem ondan uzak bir alanda, yani yaşamının dışında gerçekleşmekte hem de denetimli bir biçimde tüketilebilmektedir. Böylece izleyicilere, bir yandan gerilimi denetleyebilecekleri bir alanda kahramanların sıra dışı ve gizemli öykülerini izletip istediği rahatlamayı verirken diğer yandan da olağan yaşamlarına döndüklerinde böyle bir kişi olmamanın verdiği hazzı duyumsatarak onlara olağan bir insan olmanın huzurunu da sağlamaktadır. Bir başka deyişle izleyici gerçek yaşamda belki arzuladığı ancak ahlaki boyutu açısından bilinçdışına ittiği duyguları, karakterle kurduğu özdeşleşme üzerinden, ahlaki herhangi bir bedel ödemedi ya da sorgulama yapmadan tüketebilmektedir. İzleyicinin bu psikik durumunu **Hitchcock** da gerilimin temel unsuru olarak kullanır gibidir. Ancak bu rahatlamamanın sonunda suçluların bir biçimde cezalarını bulması ise aynı zamanda kural koyucu üst benliğe, onun temsilinde kurucu ve toplumsal normlar düzenine sunulan sadakati göstermekte ve onun çizdiği çerçeve içinde kalarak da politik sınırlarını belirlemiş olmaktadır. Bu durum bizi **Hitchcock**'ta, korkunun basit bir rahatlama ve kişisel bir arınma olarak kullanılmasının ötesinde onun ideolojik uzantılarına götürür. **Hitchcock**'un kullandığı temaların merkezinde oldukça sıradanlaşmış ve olağan yaşam alanı içerisine sızmış bu tehlikeli durum ve şüphe karşısında izleyicinin tek sığınağı da örtük bir biçimde müesses nizamın ta kendisi olarak sunulmaktadır. Aslında bu noktadan itibaren artık ideolojik bir nesneye dönüşmüş olan izleyiciye, yüzleştiği bu oldukça yalın, hatta büyük oranda ortak edildiği korku çemberi içerisinde, ancak yeniden kurgulanıp sunulan normallik içerisinde kaldığında güvende olabileceği telkin edilir. Korku nesnesi olarak sunulan da bu normallığe yönelik bir tehdittir aslında. (**Kuşlar**'da normal yaşamın kuş saldırısıyla tehdit edilmesi, **Gizli Teşkilat**'ta bir yanlış anlaşılmanın Tornhill'in olağan yaşamını alt üst etmesi gibi.) Olağan olanın bu tehdidi ise tehdit unsurunun (kişi ya da nesne) ötekileştirilip bu alanın dışına atılmasıyla son bulur. İzleyiciye dolaylı olarak güvenli bir alan çizilmiş olur. Böylece bu anlatım, sinemanın kitlesel kültürün inşasında, oldukça *kişiselleşmiş korkular* üzerinden yalnızca izleyicinin basitçe rahatlamasının ötesinde onun bir ideolojik nesne olarak biçimlendirilmesi anlamına da gelmektedir. Temel kişisel korkuları temel alarak arkadan kültürel bir meşruiyet alanı açmış olur.

Bu durum tam da **Žižek**'in *Lacancı* yorumuna denk düşmektedir. **Žižek**'e göre izleyicinin tümüyle kontrolündeymiş gibi gözüken, perdeye yansıyan görüntüler üzerindeki, izlemeyle elde ettiği denetim duygusu oldukça yanıltıcıdır. **Žižek**, *Lacancı* yorumuyla, bu görüntüleri, imgeselin ve simgeselin değil, *gerçek*'in tezahürü olarak görür ve ondaki bozukluğa dikkat çeker. İzleyicinin güvenli alanı bilerek sarsılır ve güven içinde izlediği alan artık tekinsiz bir alana dönüşür. Böylece *gerçek*, izleyicinin güvenli alanına sızar. Bu andan itibaren izleyicinin yüzleştiği artık kendi arzularıdır. Böylece **Žižek**'e göre, *Sapık* üzerine yaptığı değerlendirmeyi daha da genelleştirerek söylersek, izleyicinin bilinçdışında, karakterin sıra dışı durumuyla sağlanan bu özdeşleşmeden yükselen endişe, yalnızca basit bir endişe, filmde kaynaklanan bir endişe olarak geçiştirilemez ve bu aynı zamanda izleyiciyi, özdeşleşme kurduğu şeyin yerine de yerleştirir. Yine *Sapık* filmine geri dönersek, bu filmde, izleyicide olayları güvenli alanında, dışarıdan izlediği duygusu uyandırılırken aslında izleyiciyi altüst edecek bir dil kullanıldığı görülebilir. Bu da izleyiciyi aslında kendi arzularıyla yüzleştirmesinden kaynaklanır. **Žižek**'e göre Norman Bates'in Marion'u arabanın bagajına koyup gömdüğü sahne izleyiciyi güvenli alanından çıkartır ve kendi arzusuyla yüzleştirir. Norman Bates'in bataklığa ittiği arabanın bir bölümünün yüzeyde kalmasıyla Norman Bates'in ve izleyicinin yaşadığı endişe, izleyicinin tarafsız görünümünü ortadan kaldırır ve izleyici Norman Bates'in arzusuyla kendi arzularının aynılaştığı gerçeğiyle yüzleşir; izleyici arabanın batması umuduyla aslında Norman Bates'in tarafına geçmektedir. Bu anlamda *Lacancı* bakışa göre böyle bir arzuyla özdeşleşmek izleyiciyi de katil konumuna yerleştirmektedir. **Hitchcock** da bakışın bu özelliğini kullanarak izleyicinin güvenli alanını ortadan kaldırır ve pencerenin ardından izlenen *gerçek* bir anda içeri dolar. Bu, izleyicinin düzenli, olağan seyrini bozar ve izleyiciyi yine kendi olağan yaşamının tekinsiz olasılıklarla yeniden kurgulanabileceği bir farkındalık içinde bırakır. Bu anlamda **Hitchcock** sinemasının bir cinayet sineması olmaktan öte cinayetin aslında kendisine dönüştüğünü söylemek çok da yanlış olmaz.

Kaynaklar

“Bakışın İktidar/sızlığ/ı: Lacancı Bir Film Çözümlemesi”, ([bağlantı](#))

“Psycho-Path: Psycho’nun İzinde”, “Psycho” ve “Bir Semptom Olarak Psycho & Norman Bates”, www.sanatlog.com ([bağlantı](#))

Ay, Yağız. “İp: Bir Fragman”, www.sinetopya.com ([bağlantı](#))

Bakır, Burak. *Sinema ve Psikanaliz*. Hayalet Kitap, 2008.

Bayülgen, Burak. “Hitchcock’un Tesadüfleri Üzerine Kısa Bir Yazı” www.otekisinema.com, 21 Ekim 2014 ([bağlantı](#))

Wood, Robin. *Hitchcock Sineması*. Kabalcı Yayınevi, 2004.

Žižek, Slavoj. *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İsteddiğiniz Ama Hitchcock’a Sormaya Korktuđunuz Her Şey*. Agora Kitaplığı, 2012.

Žižek, Slavoj. *Hitchcock: Ya da Bir Filmi Yeniden Çekmenin Özel Bir Yolu Var mı?* Encore, 2015.

MISIR SİNEMASINDAN BİR TOPLUMSAL ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ: YAKUPYAN APARTMANI

Burak Kerem Yalçın ve Ulaş Başar Gezgin *



Yazınsal ürünleri, çeşitli dillere hakimiyeti ve Tahrir sürecinde **Mübarek**'e yönelik keskin ve istikrarlı muhalefetiyle tanınan Mısırlı yazar **Alaa Al Aswany**'nin (d. 1957; علاء الأسواني) aynı adlı romanından, yönetmen **Marwan Hamed** tarafından uyarlanan **Yakupyan Apartmanı** (The Yacoubian Building; عمارة يعقوبيان 'Imārat Ya'qūbyān / Omaret Yakobean, 2006,) bir bina üzerinden Mısır'ın dününü ve bugününü, apartmanın içinde ve üst katlarında yaşayanların perspektifinden bizlere aktarmaktadır. Apartmanda yaşayan ve toplumun farklı

* Burak Kerem Yalçın burakkerem@gmail.com ve Prof. Dr. Ulaş Başar Gezgin ulasbasar@gmail.com

kesimlerinden bireylerin yaşantılarına odaklanarak Mısır özelinde bizlere sınıfların evrensel bir anlatısını sunmaktadır. Usta oyuncuların başrollerini paylaştığı film, ‘Arap dünyasının Hollywood’u’ olarak adlandırılan Mısır sinemasının son dönemdeki başarılı yapımlarından biridir.¹ Tahrir devriminden birkaç yıl önce seyirciyle buluşan film, gösterime girdiği dönemde birçok tartışmanın odağı olmuştur. Muhalif kimliğini sergilemekten kaçınmayan yazar **Alaa Al Aswany**’nin kaleminin de bu hususta büyük payı vardır.



Alaa Al Aswany

Film özetle bizlere günümüz Mısır’ından beş farklı anlatıyı beş karakterin üzerinden aktarmaktadır. Anlatılar, sınıf çatışmaları, kadının medeni durumu, LGBTİ+, insan hakları, sistem ve birey karşıtlığı ekseninde şekilleniyor.

Yakupyan Apartmanı ve Mısır’ın Yakın Dönem Siyasi Tarihi

Film Yakupyan apartmanının kısa bir yapım ve tarih anlatısıyla ağılıyor. Bu kısa girişte binanın yapımının hikayesini ve her devirde değişen apartman sakinlerinin profilini görüyoruz.

1937 yılında, adını aldığı Ermeni tüccar **Bay Yakupyan** tarafından İtalyan bir mimara Avrupa mimarisinde inşa ettirilen binanın, Osmanlı’nın son Mısır valisi

¹ Mısır sinemasıyla ilgili bazı kaynaklar yazının sonundaki bölümde listelenmiştir.

olan **Kavalalı Mehmet Ali Paşa** tarafından kurulan Kavalalılar Hanedanlığı'nın son hükümdarlarından olan **Kral I. Faruk** (1920-1965, yönetimi: 1936-1952) zamanındaki ilk sakinleri, bakanlar, paşalar, Kıpti Mısırlılar, Ermeniler ve Yahudilerdir. Bu dönemde binanın çatısında bulunan depolama alanları, çalışan hizmetçiler ve kapıcılar için müstemilatla dönüşür.



1948'deki İsrail-Mısır Savaşı'nın kaybedilmesinden sonra yükselen milliyetçilik akımı, 1952'de **Kral I. Faruk**'a karşı **Cemal Abdünnasır**² liderliğindeki 'Hür Subaylar'ın gerçekleştirdiği devrimin (kralcılara göre darbe, cumhuriyetçilere göre devrim) yolunu açmış ve devrim, bina özelinde ve Mısır genelinde ülkenin demografik ve etnik yapısını değiştirmiştir. En başta Yahudiler olmak üzere azınlıkların büyük bir kısmı ülkeyi terk etmiştir. Arap milliyetçiliğinin yükseldiği bu dönemde kalkınma için sosyalist politikalar (Pan Arap – Arap Sosyalizmi veya Nasirizm) çerçevesinde atılan adımlar ve kamusallaştırmalardan bina da payını almış ve azınlıklardan boşalan bu yerlere rütbeli askerler yerleştirilmiştir. Mısır'daki toplumsal değişimler binaya olduğu gibi yansır. Mısır makro-kozmos ise Yakupyan apartmanı mikro-kozmostur; büyük resmin ziplenmiş sürümüdür.

² Kimi Türkçe kaynaklarda, 'Abdünnasır' yerine 'Abdülnasır' deniyor. Bu, Avrupa dillerinden çeviri dolayısıyla yapılan yaygın bir yanlış. Burada iki sessiz yanyana gelerek dönüşüyor. Ln, yanyana gelince nn oluyor. Bir benzerini Türkçe'de Darüşşafaka (Darülşafaka'dan), Darüşşifa (Darülşifa'dan) vb. örneklerde de görüyoruz.

Cemal Abdünnasır (1918-1970, yönetimi: 1954-1970) sonrası, yine aynı Hür Subaylar hareketinden gelen **Enver Sedat**'la (1918-1981, yönetimi: 1970-1981) birlikte yeni ve daha 'liberal' bir dönem başlayınca orta ve burjuva sınıf tekrar güçlenmeye başlamıştır. Fırsatı değerlendirmek isteyen asker sakinler zahmetsizce ve bedavaya sahip oldukları bu evleri para kazanmak için satmışlardır. Binanın yapısı yeniden değişmiştir. Bir kez daha sakinleri değişen binanın yeni sakinleri yerli burjuvalardır.

Filmin geçtiği zaman diliminde monarşiden kalan sınıflar arası uçurumlar, sosyalist yapının dönüştüğü bonapartist idare ve liberalist açılımların getirdiği ekonomik ve kültürel dengesizlikler karşımıza bir kolaj şeklinde çıkmaktadır. Burada sermaye sahiplerini ve sermayenin nasıl el değiştirdiğini görürüz.

Unvanlar

Anlatı, Zeki Paşa'nın hikayesiyle başlar. Monarşinin son paşalarından El Desouki Paşa olarak anılan Abdul Aal Paşa'nın iki evladından biridir. Paris'te mühendislik eğitimi görmüş ve hatta oradaki yaşantıya hâkim olacak kadar uzun bir süre orada yaşamıştır. Paşa unvanıyla çağırılmayı sever. Her ne kadar burada kullanılan 'paşa' sözü, askeri bir unvan olarak kullanılmasa da günümüz Mısır'ında bir sınıf göstergesidir.

Sınıflarda unvan önemli bir husustur. 'Paşa', 'Bey', 'Madam', 'Hacı' gibi sözcükler, Mısır'ın etkileşimde olduğu diğer kültürlerin bu dile kazandırdığı unvanlardır. Orta sınıfın zayıf olduğu bu toplumda unvanlar üst sınıflar içindir. Paşa'nın ait olduğu aile olan El Desouki ailesi bunun ilk göstergesidir.

Mısır'da soyadı olmadığından, kişiyi tanımlamak için, kişinin isminden sonra babasının, büyük babasının ve büyük babasının babasının isimleri arka arkaya yazılır. Bazı aileler ise soy durumlarını belirtmek için aile lakapları kullanırlar. Bir aile lakabına sahip olmak ne kadar köklü bir aileden geldiğinizi gösterir: Zeki El Desouki veya Kemal El Fouli gibi.

Her ne kadar maddi güçle alakalıysa da herkesin her unvanı kullanması hoş karşılanmaz. Daha geleneksel olanlar 'paşa' ve 'hacı' unvanlarını kullanırken, yeni nesil 'Bey' ve evlenmiş veya orta yaş ve üstü kadınlar 'madam' unvanını kullanır. Daha da açacak olursak: Paşa unvanı bize zenginliği ve köklü bir aileden gelmeyi anlatır. Filmde, Hacı Azzam için de paşa unvanı kullanılsa da bunu Zeki pek hoş

görmez. Sınıfsal olarak aynı yerden gelmemektedirler. Azzam, Zeki Paşa'nın anlatımıyla, basit bir sokak boyacısıyken yaptığı illegal işlerle zengin olmuştur. Onun paşalığı parayla satın alınmıştır, aileden gelmemiştir. Zeki fakir olsaydı, şüphesiz, bu unvanı kullanamayacaktı. Azzam gibi 'sonradan türediler' de paraları olduğu için kendilerine daha alt sınıfların böyle seslenmesini istiyor olabiliyorlar. Alt sınıflar için 'hacı', 'bey', 'paşa'... hepsi aynı şeyi ifade ediyor; saygı duyulacak ve kişinin gücüne göre menfaat için gerekirse önünde eğilinecek kişileri...

'Hacı' her ne kadar dini bir terim olsa da yine paranın gücünü göstermektedir. Hacca gidebilmek başlı başına maliyetli bir iştir. Kişi gidebiliyorsa varlıklıdır. Dolayısıyla, bu ifadenin kullanılması maddi olanaklardan gelme saygınlığı göstermektedir. Azzam da toplumsal saygınlığı ve kamuoyundaki imajı için bu unvanı kendi maddi gücüyle almıştır. Tek sorun, bu maddi gücün uyuşturucu satışından gelmesidir. Fakat bunu umursayan olmaz...

Filmde Hatim karakteri için ise 'bey' kelimesi kullanılıyor. Bu, şüphesiz, biraz daha yaşından ve kültüründen dolayı. Yarı Avrupalı, seküler veya aristokrasiden biraz daha uzak ve modern bir seslenme tarzı. Bu hitap bazen orta sınıfın üst kısımları için de kullanılıyor. Bütün bu unvanlar üst sınıf erkeklerini belirtirken, kadınlar için (daha çok evlenmiş olanlar için) 'madam' unvanı orta ve üst sınıf arasında paylaşılmaktadır.

Orta sınıfta ve bazen alt sınıfta üstad (usta/üstad) tabiri sıkça kullanılır. Ayrıca usta dışında mühendis, general ve kaptan vb. gibi kullanılan unvanların bazıları üst sınıfla ortak kullanılır. Üst sınıfta, mühendisin bir üst sürümü olarak 'başmühendis' unvanı tercih edilir. Zeki, bir sekansta, "Mühendis misin?" diye soran Busayna'yı "Başmühendis" diye düzeltir.

Alt sınıflarda, çiftçiler ve köylülerde ise kadın ve erkekler çocukların isimleriyle anılır. Bilmem kimin annesi veya babası gibi. Abdu Rabbou'nun eşi, kocasına oğlunun babası (oğlunun ismini zikrederek) diye seslenir. Aslında bu, sınıfa has olmasından çok kültürel bir hitap şeklidir. Ama çiftçilerin çok büyük çoğunluğunun yoksul olduğunu düşünürsek, bunu sınıfsal tanımın içine sokmak pek yanlış olmaz. Hatta çiftçilik yapmayan ama o kökenden gelen diğer bireylerde de bu görülebilir. Şüphesiz, yukarıdaki unvanlar aynı zamanda farklı sınıflar arasında hitap olarak da kullanılıyor. Ama burada sınıfsal belirteç olması, keskinliğin boyutunu veriyor. Filmde yansıtıldığı gibi, Mısır toplumunda, kültürle sınıfsal hiyerarşi birbirine payanda olarak bir sınıf diktatörlüğünü getirmiştir.

Sınıflar

Devrim sonrasında Mısır'da **Cemal Abdünnasır**'ın Pan Arap politikalarıyla sistemli olarak göçe veya Araplaşmaya zorladığı Türklerin (soy kütüklerinin yok edilmesi ve bir kısmının göç etmesinden sonra) asimile olmasıyla aristokrasi sınıfı kalmamıştır. Aristokrasi daha çok Türk soyundan gelen Kavalalılar Hanedanı ve yakın paşalara has bir olguydu. Bu, devrimin kazanımlarından biriydi. Mısır, 'yerli ve milli' oluyordu. Ama Arap sosyalizmini diğer sosyalizm akımlarından ayıran esas unsur, sınıfların kalkması değil, sınıflar arası iş birliği yapılması gerektiği düşüncesidir. Bu, kimilerine göre, 'içinde sosyalizm veya Marksizm olmayan sosyalizm' olarak da değerlendirilebilecek, kendi içinde çelişen, iyice sulandırılmış bir biçim(siz) sosyalizm türüdür.

Mısır, 5000 yılı kayıtlı, yaklaşık 7000 yıllık tarihe sahip bir coğrafyadır. Bunun son 2500 yıllık kısmını, Perslerin, Yunanlıların (Büyük İskender), Romalıların, Arapların, Türklerin (Memluk, Osmanlı ve Kavalalı) ve son olarak da Fransızlar ile İngilizlerin kurduğu idarelerin altında yaşamıştır. Kavalalılar dönemi hariç, valilik veya eyalet olan ülke, gerçek anlamda bağımsızlığına 1952'den sonra kavuşmuştur. Derin bir kültüre sahip coğrafyanın kısa bir dönemde yeni bir kültür oluşturması muhakkak zor olacaktır. Filmde, Antik Mısır'da bulunan kimi sınıfları günümüzde farklılaşmış biçimleriyle gözlemleyebiliyoruz: Firavun ve yöneticilerin oluşturduğu üst sınıf, asiller ve ruhbanlar sınıfı, askerler ve yazıcılar, tüccarlar ve zanaatkarlar, çiftçiler ve vasıfsız işçilerle köleler.

Cemal Abdünnasır zamanında başlayan, tek adamın başkan olduğu sistem, filmde Bakan Kemal ile temsil edilmiştir. Azzam ile olan ilişkisinde, sürekli olarak, temsil ettiği diğer büyük adamlar adına konuştuğunu söylemektedir. Mısır siyasi kadro yapısında bakanın üstünde başbakan ve cumhurbaşkanı vardır. Yani o kadar çok kişi olmaması gerekmektedirken filmde, ülkeyi asıl yönetenlerin görünürdeki kabine olmadığı ima edilmiş olur. Burada basit bir bakanın yolsuzluğundan çok sistemin yapısı anlatılmıştır. Demir yumrukla, polis ve kuvvetli bir istihbarat ağıyla yönetilen ülkede ne kadar güçlü veya zengin olduğunuzun önemi yoktur. Kemal'in temsil ettiği güç, Hacı Azzam'ı bile ezerek avcıyı kurbanı çevirecek olan güçtür. Azzam, bir eli yağda bir eli balda olması yetmezmiş gibi daha fazla sınıf atlamak istemektedir. En üst sınıf ligine girmek ve ömür boyu refah için, **Mübarek** dönemindeki birçok iş adamının yaptığı gibi politikaya atılmak istemektedir.

Kemal, Azzam'a isteğinin gerçekleşebileceğini ama bunun karşılığını ödemesi gerektiğini söyler. Azzam, seçim bölgesindeki rakibinin daha çok taraftarı olduğuna vurgu yaptığında ise, demokrasinin parayla olduğunu ve rakibi ne kadar çabalarsa çabalasın esas seçenin halk değil kendileri olduğunu söyler. İlerleyen zamanlarda kendi hırsına yenik düşen Azzam'ı onun başını bile döndürecek kadar büyük bir güç gösterisiyle hizaya getirir ve her şeyine ortak olarak, sınıf atlamanın bir bedeli olduğunu gösterir. Azzam, elini verir kolunu kaptırır ya da Dimyat'a pirince giderken evdeki bulgurdan olur. İktidar ise, bir avcıyı daha önüne av olarak katar, kendi yandaşlarını güçlendirerek büyür ve güçlenir. Dimyat'ın (Damietta, دميّاط) Mısır'daki bir liman kenti olması ise, herhalde bir ironi olarak not edilmelidir.

Ruhbanlar sınıfı, şeyhler olarak karşımıza çıkmaktadır. Sınıflar arası bir disiplin gibi hareket eder. Şeyhlere tabi olmak üst sınıflar için bir alçak gönüllülük gösterisiyken, alt sınıflar için sığınılacak bir 'liman'dır. Bireyler, şahsi olarak bir şeyhe sahip olmasalar bile, ülkenin ve İslam coğrafyalarının en büyük ilahiyat fakültesine sahip Al Azhar uleması, yeri geldiğinde Türkiye'deki Diyanet gibi çalışarak halkın fetva açığını kapatır. Ülkenin diğer büyük dinsel inancı olan Kıpti Hristiyanlığa - ki Mısır nüfusunun kimilerine (özellikle de Kıptilerin kendilerine) göre % 25'ini, kimilerine (diğerlerine ve resmi kaynaklara) göre % 5.1'ini oluşturur- filmde pek değinilmemiştir. Her ne kadar etnik olarak farklı olmasalar da din konusunda azınlık psikolojisi içerisinde olan bu topluluğun din ile ilişkisi ayrıca bir inceleme gerektirmektedir.

Asiller veya günümüzde 'zenginler' olarak adlandırdığımız sınıf, kendi içlerinde sahip oldukları paraya göre derecelendirilseler bile toplum içerisinde tek sınıf olarak görülmektedir. Hatim, Zeki ve Azzam gibi mülke ve paraya sahip kişilerin servetlerinin nereden geldiğinin önemi yoktur. Zeki, babasından kalan mallarla geçinen bir mirasyedyken, Hatim, seçkin ailesinden aldığı kültürel mirası çoğaltarak belli bir kültür ve refah seviyesine ulaşmıştır. Azzam ise sıfırdan her yolu kullanarak bu sınıfa terfi etmiştir.

Eskil Mısır toplumundaki yazıcılarla bir ölçüde çakışan devlet güvenliği sınıfı, filmde polis (ve/veya askerler) ve istihbarat ile temsil edilmektedir. En üst sınıfın kontrolündeki bu güç, rejimin devamı için klasik anlamda gerekli kolluk gücünü temsil eder. Bütün sınıfları gözetler, bilgi toplar ve bunları yeri geldiğinde en üst sınıfa sunar ve alt sınıftaki rahatsız sesleri bastırır. İstihbaratın Taha'ya yaptığı

işkence ve sorguda, hareketin lideri ve Taha'nın aynı apartmanı paylaşmaktan başka bir ortak yönü olmayan Hatim hakkında sorular sorduğunda veya polisin Azzam'ın işyerini bastığında bunu görürüz.

Konfeksiyoncu Malak ve üniversite mezunu Suad, tüccarlar ve zanaatkarlar sınıfını temsil eder. Şüphesiz, bu sınıfta, Busayna'nın yanında çalıştığı mağaza sahibini de görebiliriz. Aslında filmdeki mağaza sahibi, günümüz dünyasında orta sınıfın biraz altına denk geliyor. Mısır'daki üst sınıflar ile alt sınıflar arası uçurum oldukça geniş ve orta sınıf ile alt sınıf arası fark az iken üst sınıfla bu ara çok fazla açılmıştır. Filmde orta sınıfın yokluğu ya da eksikli temsili, anlatıdan dolayı veya bu farkı belirtmek için verilmemiş olabilir.

Çiftçiler ve vasıfsız işçiler toplum içerisinde aynı yerlerini koruyan (Anadolu ağzıyla söyleyeceksek, 'ne uzayan ne kısalan') ve ismi değişmeyen tek sınıflar toplamıdır. Abdu Rabbou ve Busayna, çiftçi ve çalışan olmaları dolayısıyla bu sınıfları temsil ederler. Büyük şehrin büyümesine inanan ve sınıf atlayacaklarının ümidi ve inancıyla yaşayanlardandırlar. Ne de olsa, Kahire'nin ya da İskenderiye'nin taşı toprağı altındır. Köleler ise günümüz Mısır'ının hizmet (temizlik, ev işleri vb.) sektöründe çalışan emekçileridir. Köleliğin yerini ücretli kölelik almıştır. Ücretli kölelik düzeninde, hep sopa değil havuç da gösterilir. Öte yandan, ücretli köleler, havucun alternatifinin sopa olduğunu gayet iyi bilirler. Karın tokluğuna çalışır, 'buna da şükür' derler. Paşa, bey, hacı olma şansları olmadığına göre, hayatlarındaki tek ufukları olarak onlara hizmet etmeyi kabullenirler.



Diğer bütün sınıflar dolaylı da olsa bir üst sınıfa hizmet ettiği halde, dolaysız olarak hizmetçi veya hizmetli olmak saygı duyulacak bir toplumsal konum değildir. Filmde kapıcılar ve hizmetçiler binanın çatısında yapılan depolama yerlerinden bozma odalarda yaşıyor. Buralar sıcak bir iklim için yaşanması en zor yerlerdir. Hatta apartman sakinlerinin bazen köpeklerini gezdirdiği yerlerdir. Bu insanlara saygıyla yaklaşılmaz ve sudan nedenlerle ve sık sık aşağılanırlar. Taha ve babası da kimi zaman bu tarz diyalogların muhatabıdır. Babası durumunu ve sınıfını kabullenmiştir. Oğlunu gözleriyle sakinleştirmeye çalışır. Taha'nın kendince çözümü ve tek umudu ise sınıf atlamaktır.

Taha'nın polis akademisi sınavlarında yüksek not almasına rağmen sözlü mülakattan kalması, ait olduğu sınıfa ilişkin algı ve toplumsal adaletsizlikler nedeniyledir. Taha'nın anlatısında bu, şüphesiz, önemli bir dönüm noktasıdır. Taha, mülakatı yürütenin “*Babanız ne iş yapıyor?*” biçimindeki sorusuna “*Çalışan*” diye cevap verdiğinde, görevli, “*Kapıcı, değil mi?*” diye düzeltiyor. Taha'nın “*Ne fark var?*” demesine bile fırsat vermeden elendiğini söyleyerek onu kovar gibi gönderiyor. Sosyal ‘*apartheid*’ın ve eşitsizliğin yüzümüze vurulduğu bu sekans, bize, kapıcıların alt sınıfın da altında ve kesinlikle saygı duyulmayacak bir sınıfa ait olduğunu söylüyor. Mısır’da kapıcılar, paryalar gibi, sınıf bile sayılmayan bir sınıf.

Sınıflar her ne kadar keskin ve sert olsalar da buna tam bir kast sistemi diyemeyiz. Zira sınıflar arası geçiş yapmak mümkün. Azzam’ın sokakta çalışan bir ayakkabı boyacısıyken uyuşturucu işine girerek parlamentoya kadar yükselmesi ve Busayna’nın Zeki’yle evlenerek sınıf atlaması bunun göstergesi. Öte yandan, sınıf atlamanın uyuşturucu ve evlilik dışında başka bir yolu olmadığına göre, sistemin yoksullara çok fazla seçenek de sunmadığını görüyoruz. Kaldı ki Suad’ın Azzam’la evliliği, ona sınıf atlama yolunu açmayacaktır. Her uyuşturucu satıcısı da parlamentoya giremeyecektir.

Film Kişileri Üzerinden Mısır’da Kadının Toplumsal Konumu

Busayna, çatıda dul annesi ve kardeşleriyle yaşayan ve işyerlerinde gördüğü taciz yüzünden düzenli çalışamayan genç bir kadındır. Sistemin çarklarında kendi üstüne düşen görevi yerine getiremediği için annesi ve ailesi tarafından eleştirilmektedir. Nedeni ne olursa olsun ve her koşulda suçlu sayılmaktadır. Annesi, akıllı bir kadının onurunu koruyarak da patronunu memnun edebileceğini

ve işini elinde tutabileceğini söyler. Daha sonra arkadaşının yardımıyla bir adamın mağazasında işe girer. Burada kızların, adamla birlikte sırayla depoya girdiklerini ve adamın onların üstlerindeki giysilere sürtünerek mastürbasyon yapmasına izin verip karşılığında da bahşiş aldıklarını görür. Arkadaşı bu durumu “*Sınırları aşmadığı sürece birçok şey yapılabilir*” diyerek olağanlaştırır. Burada bahsedilen sınırlar, cinsel ilişki ve bekarettir. Bu, bir tür öğrenilmiş çaresizliktir. Hizmetçilik yapan ve “*Akıllı bir kadın ne yapacağını bilir*” diyen öz annesi de bu tarz ‘olay’larla karşı karşıya kalmış veya bunlara tanık olmuştur. Şüphesiz sınıfın getirdiği kendini savunamamanın da bunun üzerinde etkisi vardır. Busayna, Zeki’yle ‘basılıp’ karakola düştüğünde Zeki’nin avukatı ve nüfuzu sayesinde kurtulmuştur. Her ne kadar birbirlerine âşık olsalar da bu durum nedeniyle evlenmişlerdir.



Suad, İskenderiye’de yaşayan üniversite mezunu, orta halli bir aileye mensup dul bir kadındır. Azzam, onu ikinci eşi olarak almak ister. Aralarında bir aşk mevzu bahis değildir. Birçok Arap toplumunda dul kadından ya evlenmesi ya da kendini çocuklarına adaması istenir. Aile için bir dul veya evlenmemiş kadın sorumluluktur. Aslında mesele kadının cinselliğiyle alakalıdır. Suad biraz da kendi durumunu güçlendirmek ve aile evinden çıkarak kendi evinin kadını olmak için evlenmeye razı gelir. Bu sırada Azzam’ın istediği şartlar konuşulur. Karşılığında verdiği başlık (veya süt parası), boşanırsa vereceği tazminat ve eve alınacak eşyalar erkek olarak onun yerine getireceği şartlardır. Erkeğin şartları maddi, kadınıninkiler ise manevidir. Azzam daha sonra onu Yakupyan Apartmanı’nda hazırladığı daireye

yerleştirir. Kadın daha sonra hamile kalınca bebeği aldırmasını ister; bunun anlaşmalarına aykırı olduğunu söyler. Dini nikahla evlenen Suad, bunun tanrının takdiri olduğunu, karşı gelmenin dine aykırı olduğunu ve bunun bütün diğer anlaşmaların üstünde olduğunu söyler. Neticesinde zorla kürtaja maruz kalır ve bayıltılarak zorla getirildiği hastanede gözünü açtığında hem bebeğinin alındığını hem de artık 'boş ol'duğunu öğrenir. Kürtajın yasak olduğu Mısır'da bu kuralların üst sınıflar için işlerliğinin olmadığını görüyoruz. Her hâlükârda kadının kendi bedeni üstünde tasarrufu yoktur. Filmde açıkça gösterildiği gibi, kadının bedeni, Mısır'da asla kendisinin değildir; kendisi dışında herkesindir.



Dawlat (ki adını talih ve iktidar anlamıyla 'devlet'ten alır), kardeşi Zeki'yi dava ederek, kendi evinden kovarak ve hatta küçük düşürmeye çalışarak onun sahip olduğu eve sahip çıkmaya çalışır. Bunun nedeninin, Zeki'nin vurduğu duymazlığıyla aile servetini eritmesi olduğunu söyler. Zeki bütün bu olanlara rağmen iyi davranmaya çalışır. "*Ne de olsa kardeşim ve çocuğum olmadığı için zaten her şey onun olacaktı niye böyle yaptı*" diyerek durumu iyice garipser. Burada kötülüğü yapan Dawlat değil Mısır'ın İslami kurallara dayanan miras hukukudur. Zeki, erkek olduğu için mirasın büyük kısmını almıştır. Dawlat de kocası ölünce onun evine sığınmıştır. Bu, günümüzde Arap ülkelerinde tartışılan önemli bir konudur. Bu konuyu ilk olarak Tunus gündeme almış ve gerekli adımları atmıştır.

Öte yandan, filmde, Dawlat örneğiyle birlikte, toplumsal cinsiyetle sınıfsallığın keşişmesini görürüz. Bu düzende kapıcı oğlu, paşa kızından daha çok ezilir. Üst sınıf, toplumsal cinsiyete baskın çıkar. Dawlat, abisini evden kovarken, bu,

Busayna'nın asla yapamayacağı bir harekettir. Bu, bize Yeşilçam sinemasındaki toplumsal cinsiyet temsillerini düşündürür. Bunları ataerkil yapımlar olarak bir kenara atmak ilk bakışta mantıklı gelebilir; oysa ayrıntıya girildiğinde, bu filmlerde, üst sınıf kadınların her tür özgürlüklerinin olduğunu görürüz. Evleri, arabaları, malları, mülkleri vardır, altlarında erkek hizmetçileri vardır. Alt sınıf kadınlarsa çoğunlukla ataerkinin kurbanları olarak resmedilirler. Kadın hakları yasalarca tanınsa da, ondan yalnızca üst sınıf kadınlar yararlanabilmiştir, tıpkı ulaşım özgürlüğünün kamusal hizmet sunmayan bir düzende parası olmayan için bir anlamının olmaması gibi...

Abdu Rabbou'nun karısı, kocasının yanında çalıştığı Hatim hakkında dedikoduları duymuş olacak ki onu sorguluyor. Adamın izahı daha çok şiddetle ve tecavüzle bitiyor. Bir kez daha, Mısırlı kadının bedeni herkesin; bir tek kendisinin değil...

Madam Christine ise korunaklı sınıfında lüks restoran işleten bir kadındır. İlişkileri konusunda daha rahattır. Modern bir kültürle yetiştirilmiştir ve toplumun kurallarının dışında kalabilmek için her türlü güce sahiptir. Her sınıftan kadının sorunları bir üst sınıfta farklılaşmaktadır. Suad her ne kadar üst sınıftan biriyle evlense de sınıfını yine aşamamıştır ve sorunları ve gücü sınıfı kadardır. Dawlat ise hakkını negatif yöntemle de olsa arayabilmekte ve bunun için gerekli gücü etrafında toplayabilmektedir. Christine örneğinde bir kez daha, sınıfın toplumsal cinsiyete baskın geldiğini görürüz.

Dinin Mısırlıların Gündelik Yaşamındaki Yeri

Mısır, % 5-25 Kıpti Hristiyan nüfusuna rağmen, kanunlarında şeri hükümleri barındırır. Ramazan ayında alkol satışının yasaklanması, kürtaj yasağı, dini nikah, miras hukuku gibi örnekler anılabilir. Ayrıca din, hayatın içinde kültürel bir boyut da kazanmıştır. Yani bazı dinsel öğeler, toplumsal yaşamda, din için değil, kültürün bir parçası olarak da yer alır.

Toplumsal yaşamda Fatih Suresi'nin yaygın kullanımı burada önemli bir göstergedir. Azzam'ın bakan Kemal ile anlaştıktan sonra karşılıklı olarak Fatih okuması bir niyet anlaşmasıdır. Burada anlaşılan husus Azzam'ın rakiplerinin engellenerek kendisinin parlamento'ya yerleş(tiril)mesidir. Fatih'nin evliliklerden önce damat ve kız babası tarafından okunması bir nevi sözlenme merasimi

niteliğindedir. Gerçi evlenme seremonisi de damat ve kız babası arasında, 'aldım' ve 'verdim' ritüeliyle devam eder. Sonra da kutlama amaçlı olarak, filmde de görüldüğü gibi zılgıtlar çekilir. Bu arada, zılgıt/tilili çekmenin, Türkiye'den, Arap coğrafyasına ve Hindistan'a dek çok yaygın olduğunu not edelim (İngilizcesi: *ululation*).



Mısır'da, çoğu insanın bir danıştığı veya günümüz moda söyleyişle 'yaşam koçu' gibi başvurduğu bir şeyhi vardır. Ama burada önemli olan, kişinin ihtiyaçlarına uygun sayılacak olan davranışın fetvaya büründürülmesi işlevidir. Diğer bir deyişle, minareyi çalan kılıfını hazırlar. Günah çıkarmanın söz konusu olmadığı bir inanç bağlamında, 'söyleyip ruhunu kurtarmak' olanaksızdır; onun yerine, yapılan kötülük için kötülüğü yapan bireyin kendisi değil başkaları, özellikle kafirler ve kadınlar suçlanacaktır. Çeşitli şeyhlerden aynı konuya ilişkin olarak farklı farklı fetvalar alınabilir. Bebek doğumu, ilahi lütuf olarak görülmektedir; kürtaj ise günah sayılmaktadır. Azzam, Suad'la evlilik öncesi anlaşması yaparken, çocuk istemediğini belirtmiştir; Suad da bunu kabul etmiştir. Ancak, Suad bir süre sonra gebe kalır ve Azzam'ın, anlaşma koşulunu anımsatmasına karşı, gebeliği Tanrı'nın lütfu olarak görerek, bunun bütün anlaşmaları geçersiz kıldığını söyler. Suad'ın karnındaki bebek, ataerkinin istediği gibi yorumladığı bir inanç sistemine kurban gidecektir. İki yorum, birbiriyle çatışacak ve ataerki kazanacaktır: Eğer doğum kutsalsa ve kürtaj günahsa, bu evliliğin - ki Azzam'ın eşzamanlı ikinci ve gizli evliliğidir- sürmesi beklenirdi. Ancak, bunun yerine, günah olduğu açıkça belirtilen kürtaj Suad'a uygulanmış ve evliliği son bulmuştur. İşin daha da dikkat çekici yanı, Suad'ı kaçırap ilaçla uyutup

bebeğini aldırınlar, bir grup erkek değil, bir grup akraba kadın olacaktır. Ataerki, yalnızca erkeklerin değil kadınların sayesinde de ayakta kalır.

Mübarek dönemi sonrasında liberaller tarafından başlatılan laiklik tartışmalarına dindarlar tarafından karşı çıkılmış ve yerine ılımlı İslam modeli olarak Türk tipi İslam öne sürülmüştür. Hem laik hem ılımlı ya da hem dindar hem ılımlı gibi alaşımlar yine de güç kazanamamıştır. 'Laik' kelimesinin - Arapça karşılığı 'alamani'; bu alemden olan, dünyevi gibi bir kökeni var - dinsizlik olarak algılanmasının bunda payı büyüktür.



Alt sınıflar hayata çok basit olarak geçim noktasından bakmaktadırlar. En alt sınıftan olan ve aşağılanan Taha'nın elinde, sahip olduğu din inancından başka bir şey yoktur. Tanrıya dua etmek ve beklemek tek umududur ve yaşadıkları kaderdir. Üst sınıfların diğer kısmı da, laikliğe sınıfların korunması ve/veya din inancı yüzünden karşıdır. Bu düzenin böyle sürmesinin garantisi dindir; öyleyse laikliğin bu düzenin çarkına çomak sokmasına izin verilmemelidir. Bu, çok uzun bir zaman çözülemeyecek bir açmaz gibidir. Kader, fitrat, razı olmak, Allah'ın iznine tabi olmak, Allah'a havale etmek, tevekkül vb. ifadelerin günlük dil kullanımı içerisinde sıkça kendine yer bulduğunu filmde de görebiliyoruz. Fakat Mısır'ın egemen sınıfları bir din devletinden yana da değildir; düzeni sorgulayan bir laikliğe olduğu kadar aynı ölçüde sorgulayıcı bir ezilenlerin İslamı'na da -sözcüğün iki anlamıyla- şiddetle karşıdırlar. Türkiye'den ünlü bir sözle uyarılma yaparsak, "bu ülkeye laiklik de gelecekse İslam da gelecekse onu ancak onlar getirebilir"; bunun için ancak onların izni ve ruhsatı vardır.

Mısır'da, filmde de gösterildiği gibi, din eksenindeki radikalliğin temeli, alt sınıflarda başlıyor. İslam'ın siyasi yapısı ve doğası gereği şeriat talebi hep daha yüksek bir sesle öne çıkmaktadır. İngilizlere karşı bir hareket olarak başlayan Müslüman Kardeşler'den, irili ufaklı birçok tarikata kadar bu talep çeşitli kesimlerce dile getirilmektedir. Filmde de gördüğümüz gibi, sınıf ayrımcılığının derin olduğu ülkelerde, bu tür yapılar için taraftar toplamak zor değildir.

Babasının mesleği yüzünden polis okuluna kabul edilmeyen Taha'nın üniversitede sınıfsal nedenlerle kendine yakın bulduğu kişilerin sayesinde git gide radikalleştiğini görürüz. Sorguda gördüğü ağır işkence ve tecavüz sonunda, mücahit olarak cihat davasında yerini alacaktır. Mısır, onun için artık bir 'darül harp' yani İslamlaştırılması gereken yerdir. Etki tepkiyi, devlet şiddeti sivil şiddetini doğuracaktır.

Kiptilere gelirse, Malak ve Fanous başka bir cemaat ileri geleniyle yaptıkları anlaşmayla çatıdaki işyerine kavuşur. Bu, her ne kadar azınlık dayanışması gibi görünse de, burada belli bir dini cemaatin (mezhepler veya tarikatlar da dahil olmak üzere) üyesi olmanın etkisini görürüz. Mısır'da kimi cemaat/tarikat üyelerinin birbirini destekleyerek zenginleşmesi de bunun iyi bir örneğidir. Kimi mücahitler, müteahhite dönüşecektir.³

LGBTİ+

Toplumun ve endüstrinin baskıcı yapısına rağmen LGBTİ+ bireylerin olduğu veya benzeri konulu birçok yapım, Mısır sineması külliyatında yerini almıştır. Kişilerin ve anlatıların işlenişi açısından bu tarz yapımlar kendi aralarında ayrılır. Kimisinde bu bireyler ve izlekler, karikatürize edilmiş klişelerle ele alınırken, kimisinde biyografik, politik veya sanatsal kaygılarla işlenir.

Bu filmde ise, Hatim özelinde eşcinsellik, eleştiri oklarını yönelttiği toplumun perspektifinden tam anlamıyla kurtulamamış bir açıyla anlatılmıştır. Hatim'in eşcinselliğinin ilgisiz ebeveynler ve tacizden kaynaklandığı vurgulanarak, eşcinseller, sempatiyle yaklaşılması ve yardım edilmesi gereken kişiler olarak tariflenmiştir. Filme göre, eşcinsellik ebeveynlerin vurdumduymazlığının ve bohem batı yaşantısının bir ürünüdür. Hatim, geçmişinden kaçmak ister, ama

³ Konuyla ilgili kimi tartışmalar için bkz. Bozan, İ. (2016). 'Solcular reklam yazarı, mücahitler müteahhit oldu'. Aljazeera, 12.01.2016.

kaçamaz; o, zengin olmakla birlikte filmde eşcinselliğe ömür boyu mahkum olmuş bir kişiliktir. Taha'nın sorgusundan, Hatim'in sırf eşcinsel olduğu için poliste kaydı olduğunu öğreniriz. Zengin olarak ayrıcalıklıdır; ama ağlatılı bir son onu beklemektedir. Yatakdaşı Abdu Rabbou ise, askerlik yapmak için Kahire'ye gelmiş, parasızlıktan eşcinsel olmuştur. Hatim ona köyünde asla bulamayacağı maddi bir zenginlik sağlamıştır. Fakat bu durum, kendi ailesinde yıkıma yol açacaktır. Film, bu konuda birçok açıdan gerçekçidir.⁴

Kahire ve Mısır'a Çokçu Bir Bakış

Yirmi milyonluk nüfusuyla devasa bir şehir olan Kahire, bizlere kişilerin gözlerinden ayrı ayrı anlatılır. Zeki, bir zamanlar Paris'ten bile ileride olduğunu belirterek bu şehre dönüşünü aşkla, romantik duygularla anlatır. Azzam için ise Kahire, sınıf atlama hedefinde fethedilmesi gereken bir yerdir; kapitalist açıdan bir darülharptır. Taha için ise yeni bir Asr-ı Saâdet Devri için kurtarılması olmazsa olmazdır. Busayna ise kenti terk etmek ister. Hatim için ise nostaljiyle kuşatılmış bohem bir hapishanedir. Özellikle, Zeki ile Busayna'nın Mısır'la ilgili eş konuşmaları evrensel konuları işler: Gitmek mi, kalmak mı? Kendi ülkemiz cehennem, başka ülkeler cennet mi? Başka ülkelere kapağı atıp mutlu olunabilir mi? Gerçekte, film, bu sorulara sınıfsal bir bakışla, bilgece bir yanıt veriyor: Egemen sınıf temsilcileri olan Zeki, Azzam ve bakan Kemal, Mısır'ı terk etmeyi akıllarının ucundan bile geçirmiyor. Yurtdışı gezileri geçici. Onlara Mısır cennet; ezilen çoğunluk içinse cehennem. Elbette ezenler memlekette kalmayı, ezilenler çekip gitmeyi düşünecekler. Bir insanın kendi ülkesindeki koşulları iyiyse başka ülkede neden yaşamak istesin? Peki kötüyse neden kalmak istesin? Egemen sınıfların yardımına bu noktada (yurtseverlik gibi olumlu türden bir memleket sevgisinden farklı olarak) milliyetçilik ideolojisi yetişiyor. 'Hepimiz aynı gemideyiz' söylemiyle, forsalar kürek çekmeye devam ediyor. Oysa gemi batarsa, belki zincirleri de kırılmış olacak. Ekim Devrimi'nde olan, tam da buydu. İktidardakiler, elbette, çocuklarını cepheye sürmeyeceklerdir; nasılsa öl denince ölecek nice yoksul vardır...

⁴ Filmdeki LGBTİ+ izleğine ilişkin kaynaklar yazının sonunda sunulmuştur.

Ezenlere cennet, ezilenlere cehennem olan bu Kahire’de, bu Mısır’da, filmdeki farklı kişilikler, fiziksel olarak aynı dünyada yaşarlar, ancak sosyolojik ve psikolojik olarak bambaşka ‘dünyaların insanlarıdır’. Aynı olay, farklı kişilerce farklı farklı yorumlanır. *Yakupyan Apartmanı* filmi aynı ülke ve aynı kentin farklı kişilerce nasıl deneyimlendiğini konu edinir. Film önümüze şu soruyu koyar: Bütün bu kişilikler gerçekten aynı ülkede mi, aynı kentte mi ve hatta aynı binada mı yaşamaktadırlar?

Yakupyan Apartmanı, bu yönleriyle seyirciye çeşitli duygusal perspektifler sunarken, anlatıdaki mekanlarla da anlatının biçimden bağımsız olamayacağını gösterir. Batakhaneleri, üst sınıf mekanları, karanlık sokakları, büyük ve küçük daireleriyle de anlatıyı görsel olarak zenginleştirmektedir. Görüldüğü gibi, *Yakupyan Apartmanı* kesinlikle izlenmesi gereken bir film.⁵ Düşündürdükleriyle yalnızca Mısır sinemasında değil, dünya sinema tarihinde de özel bir yere sahip. Yeni filmler esinleyeceğine kuşku yok...⁶

⁵ ‘Yakupyan Apartmanı’ şuradan izlenebilir: [\(bağlantı\)](#)

⁶ Filmle ilgili çeşitli akademik değerlendirmelerin listesi yazının sonunda yer almaktadır.

Mısır Sineması, LGBTİ+ ve *Yakupyan Apartmanı* ile ilgili Kaynaklar

Mısır sinemasıyla ilgili olarak bkz.

- Akbaş, E. (2019). The Effect of Egyptian Films on Turkish Cinema. İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 2(4), 277-336.
- Alıcı, B. (2017). Ortadoğu'nun Hollywood'u: Mısır Sineması. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (26), 45-68.
- Cengiz, G. (2018). Mısır Sineması: 1952'den 2000'e. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, (3), 50-64.
- Reesh, M. A. A. (2015). Analysis for Selected Comedy Films in Egyptian Cinema (Master's thesis, Eastern Mediterranean University (EMU)-Doğu Akdeniz Üniversitesi (DAÜ)).[\(bağlantı\)](#)
- Soyer, S. (2015). Mısır Sinemasında Feminist Bir Temsil: Kahire 678 Örneği / A Feminist Performance in Egypt Cinema: Cairo 678 Sample. Şarkiyat Mecmuası, (27), 67-84.

Filmdeki LGBTİ+ izleğine ilişkin olarak bkz.

- Murray, S. O. (2013). Conceptions About and Representations of Male Homosexuality in the Popular Book and Movie, The Yacoubian Building. Journal of homosexuality, 60(7), 1081-1089.
- Rhee, M. (2014). LGBT transnational identity and the media ed. by christopher pullen. Cinema Journal, 53(2), 169-174.
- Salem, R. A. (2013). The representation of homosexuality between text translation and movie adaptation in Midaq Alley and The Yacoubian Building. [\(bağlantı\)](#)
- Yacoub, M. A. (2015). Paradoxical Representation of Queers in the Egyptian Movies versus the Islamic Ruling. International Journal of Social Science and Humanities Research, 3(1), 370-375.

Filmle ilgili çeşitli akademik değerlendirmeler için bkz.

- Alkharashi, N. (2016). Ficción moderna árabe en inglés: Yacoubian Building; un caso ilustrativo. Clina, 2(1), 43-59.
- Aouragh, M. (2012). Framing the Internet in the Arab revolutions: myth meets modernity. Cinema Journal, 52(1), 148-156.
- Asmaa, S. (2016). Egypt's Struggle Between Islamic Traditions and Western Modernity in Midaq Alley (Zuqaq al Midaq) and The Yacoubian Building (Omaret Yacoubian). [\(bağlantı\)](#)
- Assaad, J. A. (2015). Feminine Plural: Representations of Vulnerabilities and Vulnerabilities of Representations: Narratives of Women in Contemporary Egyptian Cinema (Doctoral dissertation, University of Washington Libraries).
- Booth, M. (2011). House as novel, novel as house: The global, the intimate, and the terrifying in contemporary Egyptian literature. Journal of Postcolonial Writing, 47(4), 377-390.
- Boutrig, O. (2012). Agents in Translation: Bridging Gaps or Consolidating Stereotypes. The Case of the English and French Translations of Alaa Al-Aswany's The Yacoubian Building (Doctoral dissertation, Concordia University). [\(bağlantı\)](#)

- Carrez-Maratray, J. Y. (2011). From Homer to the Yacoubian Building. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, (4), 107-114.
- Ciecko, A. (2007). Cinema "Oriental": Asian and Arab Films at the Cairo International Film Festival. *Asian Cinema*, 18(2), 288-293.
- Daniels, K. (2008). Film Review: The Yacoubian Building (2006) Director Marwan Hamed, 172 mins. *Global Media and Communication*, 4(1), 107-111.
- El-Ghobashy, M. (2008). Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture, and Urban Space in the New Globalized Middle East. *Arab Studies Journal*, 15(2/1), 210.
- Elmarsafy, Z. (2012). Alaa al-Aswany and the Desire for Revolution. In *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures* (pp. 27-43). Routledge.
- Elshahed, M. M. K. (2007). *Facades of modernity: Image, performance, and transformation in the Egyptian metropolis* (Doctoral dissertation, Massachusetts Institute of Technology). ([bağlantı](#))
- Gardaz, M. (2016). The Path of Jihad in the Yacoubian building. *Journal of Religion & Film*, 13(1), 4.
- Gomaa, S., & Raymond, C. (2014). Lost in Non-Translation: Politics of Misrepresenting Arabs. *Arab Studies Quarterly*, 36(1), 27-42.
- Goytisolo, J., & Bush, P. (2011). Liberation Square. *The Massachusetts Review*, 52(3/4), 380-390.
- Greenberg, N. (2017). The politics of perception in post-revolutionary Egyptian cinema. In *Arabic Literature for the Classroom* (pp. 210-222). Routledge.
- Hammond, M. (2013). Remembering Cosmopolitan Egypt: Literature, Culture and Empire by Deborah Starr. *Comparative Literature Studies*, 50(2), 375-378.
- Jacquemond, R. (2016). h-Satiric Literature and Other "Popular" Literary Genres in Egypt Today. *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 16, 349-367.
- Ismail, S. H. (2015). Arabic Literature into English: The (Im) possibility of Understanding. *Interventions*, 17(6), 916-931.
- Jacquemond, R. (2013). The Yacoubian Building and Its Sisters: Reflections on Readership and Written Culture in Modern Egypt. In *Popular Culture in the Middle East and North Africa* (pp. 151-168). Routledge.
- Khatib, L. I. N. A. (2010). Arab film and Islamic fundamentalism. *Media and society*, 316-334.
- Lewis, D. (2013). Politics, freedoms and spirituality in Alaa Al Aswany's Yacoubian Building. *Journal for Islamic Studies*, 33(1), 101-126.
- Mahmoud, J. Z. (2014). Political struggle and cultural resistance in translated Arabic novels:(Re) representing the self. *International Journal of English Literature and Culture*, 2(6), 94-103.
- Mansour, D. (2012) 'Egyptian film censorship: safeguarding society, upholding taboos'. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 4, 1-17.
- Moore, L. (2015). 'Drives in the name of freedom': Desire and death in North African Islamization plots. In *Islamism and Cultural Expression in the Arab World* (pp. 165-183). Routledge.
- Moosa, E. (2011). Aesthetics and transcendence in the Arab uprisings. *Middle East Law and Governance*, 3(1-2), 171-180.

- Morison Jr, S. (2013). The revolution: report from literary Egypt. *Poets & Writers Magazine*, 41(2), 23-33.
- Mostafa, D. S. (2009). Cinematic representations of the changing gender relations in today's Cairo. *Arab Studies Quarterly*, 1-19.
- Pace, M. (2008). A Tale of Two Egypts: Profile. *Mediterranean Politics*, 13(3), 439-444.
- Radwan, N. (2016, August). One Hundred Years of Egyptian Realism. In *Novel: A Forum on Fiction* (Vol. 49, No. 2, pp. 262-277). Duke University Press.
- Rakha, Y. (2012). In *Extremis: Literature and Revolution in Contemporary Cairo (An Oriental Essay in Seven Parts)*. *The Kenyon Review*, 34(3), 151-166.
- Rooney, C. (2011). Egyptian literary culture and Egyptian modernity: Introduction. *Journal of Postcolonial writing*, 47(4), 369-376.
- Rooney, C. (2009). The disappointed of the earth. *Psychoanalysis and History*, 11(2), 159-174.
- Selim, S. (2012). Urban Space in Contemporary Egyptian Literature: Portraits of Cairo. *The Arab Studies Journal*, 20(1), 142-146.
- Selvick, S. (2012). Queer (Im) possibilities: Alaa Al-Aswany's and Wahid Hamed's *The Yacoubian Building*. In *LGBT Transnational Identity and the Media* (pp. 131-145). Palgrave Macmillan, London.
- Seymour-Jorn, C. (2012). The Literary Life of Cairo: One Hundred Years in the Heart of the City. *Northeast African Studies*, 12(2), 148-149.
- Shamma, T. (2016). Arabic Literature in Translation: Politics and Poetics/Literatura árabe traducida: política y poética. *Clina*, 2(1), 7-11.
- Sheffer, Y. (2018). *The Individual and the Authority Figure in Egyptian Prose Literature*. Routledge.
- Starr, D. (2009). *Remembering Cosmopolitan Egypt: Literature, Culture, and Empire*. Routledge.
- Street, S. (2007). *The Yacoubian Building*. *The Missouri Review*, 30(1), 143-144.
- Suleiman, C. (2016). The Arabic Language Ideology and Communication: An Image from Egypt. In *The Handbook of Communication in Cross-cultural Perspective* (pp. 64-74). Routledge.
- Tabishat, M. (2012). Society in cinema: Anticipating the revolution in Egyptian fiction and movies. *Social Research: An International Quarterly*, 79(2), 377-396.
- Tartoussieh, K. (2012). "The Yacoubian Building": A Slice of Pre—January 25 Egyptian Society?. *Cinema Journal*, 52(1), 156-159.
- Walonen, M. K. (2012). Urban Space in Contemporary Egyptian Literature: Portraits of Cairo. *African Studies Quarterly*, 13(1/2), 157-158.
- Webb, A. (2012). The Theme of Justice. In *Teaching the Literature of Today's Middle East* (pp. 53-70). Routledge.
- Zeidanin, H. H., & Al Zuraigat, A. M. (2016). Naturalistic Extremes in Al Aswaany's *The Yacoubian Building*. *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, 5(1), 245-249.

Sinema Yıldızı Yarışması'na katıldı ve erkekler arasında **Ediz Hun**'un ardından ikinci oldu. Belki de sinemadaki kaderini bu durum belirlemişti ve Yeşilçam yapımlarındaki değişmez rolü, kızı esas jöne kaptıran ama bu üzüntüyü de kolayca atlatmayı bilip hatta aşık çiftle dost kalmayı başaran ezik delikanlı karakteri olmuştu.



Hakikaten de Yeşilçam'da bıkmadan, usanmadan ama başarıyla ve her seferinde kendini kabullendirerek bu rolü sürdürdü sanatçı. Ama seyrek de olsa bu tipten dı­şına çıkmayı başardı ve bu rollerden *Dikkat Kan Aranıyor*'daki (Temel Gürsu, 1970) deli İsmail ile dikkatleri çekmiş ve *Yarın Son Gündür*'deki (Yılmaz Güney, 1971) Komiser Süleyman rolüyle de 1971'deki 3. Altın Koza'da En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödülünü almıştır.



Filme çekilmiş üç de senaryo yazmış olan **Turan** [*Sevgili Dayım* (Zeki Ökten, 1977), *Baş Belası* (Kartal Tibet, 1982) ve *Dönme Dolap* (Zeki Alasya, 1983)], 190'dan fazla yapımda oyuncu olarak görünerek kalplerimizi fethetti.

Bugün geriye dönüp, filmlerini şöyle bir kafamda taradığımda, geçen yılki törende bana söylediklerinin gerçek anlamı kafama dank etti. O sadece beni değil, hepimizi tanıyordu. Gözlemlediği ve oyununa yansıttığı pek çok insan üzerinden tanıyordu bizi ve bunu, Yeşilçam'ın tanıma fırsatı bulduğum tüm o eski tüfekleri gibi nezaketle, en usta şekliyle dile getiriyordu...



SPALOVAČ MRTVOL / CREMATOR / ÖLÜ YAKICI
JURAJ HERZ / 1969

Gökhan Erkılıç

Juraj Herz 1934'te Çekoslovakya'da doğup 2018'de Çekya'da ölen, romantik sinema tarihçileri tarafından Çek Yeni Dalgası içinde olması arzulan bir Slovak yönetmen. 1950-1954 yılları arasında, Bratislava'da fotoğraf eğitimine yoğunlaştı. 1954-1961 yılları arasında Prag'da oyuncu, sahne direktörü ve yönetmen olarak kukla ve tiyatro alanında çalıştı. Çek Yeni Dalga Akımı'nın yuvası FAMU ile AMU arasındaki işbirliğiyle gerçekleştirilen yapımların önemli isimlerinden biridir. 1961'den başlayarak ünlü Barrandov Stüdyoları'nda asistan yönetmen olarak çalışmaya başladı. Bu pozisyonda çalıştığı en önemli film, 1965 yapımı *Ana Caddedeki Dükkan* (Obchod na korze, **Ján Kadar** & **Elmar Klos**) oldu. Aynı yıl bir **Bohumil Hrabal** uyarlaması olan orta metrajlı *Sberné Surovosti* ile yönetmenliğe adım attı. **Jan Svankmajer** ile çalıştı. 1987'de Almanya'ya göç etti, hem orada hem de ülkesine döndükten sonra sinema çalışmalarına devam etti.

Ölü Yakıcı

Senaryo: Ladislav Fuks & Juraj Herz
Görüntü Yönetmeni: Stanislav Milota
Müzik: Zdenek Liska
Kurgu: Jaromír Janáček

Oyuncular: Rudolf Hrusínský, Vlasta Chramostová, Ilja Prachar,
Jana Stehnová, Milos Vognic, Jirí Lír, Vladimír Mensík, Jirí Menzel

Karel eşi Lakme ile on yedi yıl önce karşılaştıkları hayvanat bahçesini kutsanmış bir yer olarak ilan eder. Tanrı'nın bağışlayıcılığına ve doğanın cömertliğine şükreder. Hayvanlarla ortak tiklere sahiptir. "*Seninle ilgilenmeliyim sevgilim!*"

sözünün hayırlara vesile olmadığını düşünmek için henüz erkendir. Kızları Zina 16, oğulları Mili 14 yaşındadır. "Kafeslerin içi vahşi hayvanlar içindir." diyen Karel, Bay Strauss'u işe alıp gelirini arttırmaktan ve vereceği partiye davet etmekten söz eder. Derdi, Yahudi cemaatine ulaşmakta onu aracı olarak kullanmaktır. Ekler: "Sevimli ve kutsal bir aileyiz".



Jenerik sekansında, cehennemi bir ortamda ellerin, beden parçalarının ve ferî sönmüş yüzlerin montajına hayaletimsi bir kadın sesinin söylediği ilahi eşlik eder. Erojen bedenler ve yarılmış yüzler takıntının, yarılmanın ve uçlarda gezinen bir zevk anlayışının göstergesidir.



Çay saati için orkestra müziği eşliğinde gerçekleşen özenti bir davette buluruz kendimizi. Davetlilerde genel bir depresyon havası hakimdir, hani davete değil de rehabilitasyon merkezine gelmiş gibi. Karel'in bir dostluk arzusu taşımadığı çok açıktır; biriyle sadece diğerinden kurtulmak için ilgilenir. Reinke'yi Avusturya-

Macaristan İmparatorluğu adına birlikte savaştıkları için önemser. **Schubert** ve **Lizst**'i tanımadan ölmenin acınlığına dokunarak elitist kültür dünyasından rol çalar. Zavallı Strauss'a **Strauss**'u, *Der Rosenkavalier*'in bestecisini (**Richard Strauss**) tanıyıp tanımadığını sorar.

Dalai Lama'nın evi olan Potala Sarayı'nın resmini taşıyan kitap kapağından toplantı düzenine geçişteki hinlik belleğimize keyif verecek cinstendir. Karel kitabın İncil gibi okunabileceğini söyler. "*Topraktan geldik, toprağa döneceğiz. Buna yardım ettiği için krematoryum Tanrı'nın memnuniyetini kazanmış bir yer.*" Konuştukça açılır: "*Krematoryumlar bir ülkenin uygarlık düzeyinin göstergesi. Acı ortadan kaldırmamız gereken bir kötülüktür. Kaynağına hızla dönen özgür ve mutlu olur. Hayat koşturmacasının ardından cenaze töreni sessiz ve sade olmalı.*" Bazıları dinler, bazıları dinler görünür. Tıkınma derdinde olanla masanın altından çalışan günü artıda kapatır. Yatırım uzmanımız ise Karel'dir: Yaş ortalaması özenle seçilmiş bir kitleye davet vermesi de becerisinin kanıtıdır. Konuşması sırasında Karel'e esin veren tablolardan detaylar araya girer. Krematoryum üyelik toplantısı sona erer.



Karel'in "*Yahudiler işini iyi bilir.*" demesine Lakme'nin yanıtı önce "*Strauss Yahudi ismi değil.*" olur; ardından da "*Bana Marie yerine Lakme (born in milk) diye hitap ediyorsun!*" der. Karel'in kendine Roman dedirtmesi kompleksiftir. Karel'in algı dünyasında erotik ile romantik, estetik ile zorba arasındaki ayrım hayli bulanık görünür. Resimlerin rüyadan beslenmiş olanlarını ilk bakışta yakalar.

Sanatevinden Nikaragua Başkanı **Emiliano Chamorro**'nun portresini seçer. Zatin güce tapınan, her devrin adamı formülünü iyi uygulayan politikacılardan biri olduğunu belirtelim.



Karelgillerinki kültür-sanata tapınan bir ev, garip ama beklendiği üzere. Zinacık piyano çalıyor. Tablodan başkasına ne hediye ne de koleksiyon parçası deniyor. Oysa koleksiyonun en değerli parçası Karel. Evin en güzel tabloları banyoda asılı. Salon daha politik ve ideolojik. Karel bir mastürbatör mü? Çıplak kadın resimleri Karel'in gizil dünyasını metaforik söylemlerle aralar. Buket çiçekler ve av sahnesi görsellikleriyle sadece ruh okşamaz, politiğin alanında flört eder.

Masa sohbetinde Karel evli erkeklerin daha uzun ömürlü olduğu haberini okur. Reinke barış, adalet ve mutluluk için savaşmaktan söz eder. **Hitler** bir dehadır.

Avusturya Reich'a katılmıştır. (Tarih notu düşölür: 1938) Duvardaki kemere açılı konumuyla kamera, açıkça haylazlık yapar ve ortama hakim olan çarpık algıyı gösterir. Reinke "*Alman kanı doğruyu yanlıştan ayırt eden bir kandır.*" fetvası verirken, Karel bu süreçte Alman yanlısı olmak yerine ulusal bir Çek portresi çizer. Lakme ise Slavca konuştuklarını söyler. Reinke bir adım daha atar: "*Cumhuriyet bize engel.*" Zavallı Mili'nin Almanca öğrenmesi gerekmektedir.



Karel Dvorak'ı işe alır. Kapıcı Vrana ve morfin bağımlısı Fenek ile tanışırır. "*Onbeş yıldır bu ölüm tapınağındayım.*" diyen Karel sürreel gelgitler yaşar: Genç kadını on yedi yıl önceki haliyle merdivenlerde görür. Ense tüylerinin kamerayı zooma zorladığı Liskova ile tanışırız. Dvorak'ın çalışma ortamını tanıdığı ilk anlarda kamera açıları, mesafesi ve ölçekleri sıkıntıyı açığa vurur. Üst kat yaşamayı sürdürenlerin, alt kat ölenlerin dünyası. Araf bir anlıktır. Dvorak'ın sıkıntısı aykırı konumudur. Hayat ve ölüm karşıtlığı, külkutusu galerisinden çıkılıp çiçekler arasından geçilerek ulaşılan panayırın varlığıyla verilir. Karel'in ölümcül soğuk gözleri cinayet kurbanları odasında gülmeye başlar. Bazı cesetler canlıdır... Tüpler içinde anomali beden parçaları. Cinsel yolla bulaşan hastalıklar. Bu tür sergiler belli dönemlerde kamusal koruma tedbirleri olarak kullanıldı. Karel'in "*Sadece eşimle cinsel ilişkiye giriyorum.*" derken araya giren yüz ise bizden tedbirli olmamızı ister. Karel'in kendine hipokondriya teşhisi koymasına şaşırılmak ise şaşırıktır.



Dr. Bettelheim "*Uygar bir dünyada saldırganlar daima kaybeder.*" derken iki tatsız gerçeği bize hatırlatır: Romantik salon filozoflarının algı hızının yüksekliği ve dünyanın uygarlık tarihini yazanların saldırganlar olduğunu hatırlatması.

Fenek morfin için aralarında defin sineğinin de olduğu bir koleksiyonu Karel'e verir. Karel çerçeveyi alırken dekorasyona karşı bir zaafı olduğunu söyler. Gittiği randevuevi mumyalar müzesinin deposu gibidir. Karel eşi Lakme'nin hoppa versiyonu olan gözdesi Dagmar'ın boşa çıkmasını bekler.

Evin salonunda yaklaşan siyah elbiseden uzaklaşan siyah paltoya geçişte kullanılan hidden cut, salt olarak ne teknik ne de estetik gösteridir, yükselen anlayışın ve girift ilişkilerin de aktarımıdır. Her olay yıkımın bir başka evresini sahneye koyar: Almanlar sınırda, evlilik hazırlığı yaparken ölen Bayan Charska

tabutta, Karel ölü seviciliğin hazzında, Fenek morfin derdindedir. Kısaca, herkesin derdi kendinedir! **Antonin Dvorak**'ın *Largo*'su eşliğinde Charska küle dönüşür.

Karel kızı Zina'dan **Mahler**'in *Song on the death of children* parçasını çalmasını isterken bir öncelleme yaptığını bilmeyiz ama cinayetler bir adım daha normalleşir. Karel **Saint-Saens**'ın *Dance macabre* parçasını da ister. Tekinsizlik duygusu açıktan yol alır.

Mili'nin erkeklikle tanışmak için gittiği boks kulübünde çatlak çift ve siyah saçlı kadın görünür. Onların varlığı hayata dairken ölüm kendi varlığını duyurmak için çemberi daraltır. Hayvandan insana, hayvandan hayvana transfer olan, serbest dolaşım hakkı bulunan ruhlar köhnemiş öteki dünya söylencelerine cila atmaktadır. Ölüm, ruhlar için yeniden doğum şansı demektir.

Reçelli sazan balığı muhabbeti Alman-Çek farkına dönüşür. “*Cumhuriyet düşmanlarımızın kalesi.*” diyen Reinke'ye destek Karel'den gelir: “*Ölü yakmaya izin verilen tek rejim.*” Nazi olmak bir şanstır ama Karel bunu ancak sarışın fırsatlar sunulduğunda anlayabilir. İspiyon yükselmenin koşuludur. Sırnaşıklık ucuz bir gösteridir. Masa başında kadeh tokuşturmak için ayağa kalkarlar ama Lakme oturmayı sürdürür.

Karel kanının Çek mi Alman mı olduğunu öğrenmek için Bettelheim'a gider. Ardından Chevra Suda törenine katılır. Karel'in yükselme fantezileri ırkçı Nazi görüşlerinden destek bulur. Hitler'e benzer bir karaktere sahip olduğunu düşünür ve saf kanın ayrıştırıcı olmasına takılır. Sarışınların su gibi aktığı ortam Karel'i yani çömez Nazi Karel'i öylesine üretici kılar ki kendi dışındaki herkesi ihbara hazırdır. Spartalılar'ın hasta çocukları öldürmesi tarihten çıkıp gelen bir destek olarak değerli bir bilgidir. **Assisi'li Francesco** (1182-1226) da müritlerine zayıfların elenmesi gerektiği söyleminde bulunmuştur. Yeni düzende tüm adi kanlar yok edilmelidir. Süreç hızlanır. Fenek suçlanır: Bağımlılık ahlaki bir bozukluktur. Karel'in ihbarıyla müdür de dahil çalışanlar tutuklanır. Gelen ekibe Nazi selamıyla karşılık veren Karel'in eli siyahlı kadının bakışları altında iner. Yükselmesinin karşısındaki en büyük engel olan eşi Lakme yarı yahudi, iki çocukları da çeyrek yahudidir. Siyasal ortamda yükselmek isteyen Karel'e engel olan yahudi karısı yoldan kaldırılmalıdır. Karel direniş göstermeyen kadını asar. Karısının cenaze törenini krematoryum müdürü olarak saf kan bir Alman edasıyla yönetir. Konuşması sırasında Hitler'e dönüşür ve alkış alır ama siyahlı kadını yok etmeyi başaramamıştır.



Ölü yakmanın maestrosu olarak ruhen mekanikleşen Karel cinayetlerine devam eder. Bir türlü erkek olamayan, Almanca ile arası bozuk oğlu Mili'yi öldürür. Gördüklerinden, bildiklerinden ve sezdiklerinden yorgun düşen Dvorak kendini asmıştır. Eşinin ardından olduğu gibi, kendine Budist rahibi olarak görünür, **Dalai Lama** olması için teşrif etmesi beklenmektedir. Karel kendini bir *rinpoche* (kutsal) olarak görür. Cenaze işleri müdüründen kitle imhadan sorumlu yöneticiye terfisi arzu ve kaygılarını birleştirir. İnanıldığı reenkarnasyonu mutlu bedeni buluncaya dek öldürmeye devam olarak algılar. *Özgürleşmiş ruhlar bacalardan fişkiracak!*



Zina krematoryum yolunda karşılaştıkları saçma çiftin herifinden kayıp kardeşinin son kez babasıyla görüldüğünü öğrenir. Altın Çağ'ın aşık çifti sevişmeyi sürdürür. Budist rahibin zamansız ziyareti Zina'nın kaçmasını sağlar. Toplu yakma işlerinden sorumlu yönetici olarak yeni görev yerine giden Karel'i Siyahlı Kadın izler. Karel ise Potala Sarayı'na doğru yaklaştığını hayal eder.



.....

Filmin uyarlandığı *Cremator* romanını 1967'de yayınlayan yazar **Ladislav Fuks** yeni ortam ve koşullara kendini hazırlayan kahramanın dönüşüm sürecini anlatmakta öylesine başarılı olur ki filmin ulaştığı düzeyde ağırlıklı pay sahibidir. (**Herz - Fuks** ortaklığı iki senaryo daha doğurdu ancak Sovyet müdahalesinin baskı ortamında fazla deneysel kaçtılar.)

Yahudi soykırımı konulu filmlerin en uç örneklerinden biri olan *Cremator*, makro yüklerden ayardı hızla bozulan bir delinin mikro dünyasına yapılan deneysel ve estetik bir ruhsal yolculuktur. İşine düşkün, ailesine bağlı Karel ruhları özgürlüğüne kavuşturduğuna, ölüleri pis bedenlerinden kurtardığına inanır. Karel reenkarnasyona sarıldıkça ve zamanın ruhuna uygun biçimde Karel'a dönüştükçe ölümü sıradanlaştırır, hiçliğe taşır.

Doğu kültürü Karel için *Tibetan book of the dead* ve **Dalai Lama** nedeniyle önemlidir. Modern hayatta acı çekmenin yersiz olduğuna ve ruhların bedenden ayrı bir hayat yaşadığına olan inancının kaynağı budur ve ruhu çıkmaza girdikçe esinini onda bulur.

Stanislav Milota'nın sinematografi gösterisi karakter ve atmosfer yaratımına dönük geniş açılı lens kullanımı, kamera açılarının algı bozukluğuna dönük göndermeleri ve alan derinliğinin aykırı görüş noktaları üzerinden rahatsızlık uyandıran tekinsizliği ile belleklerde kalıcı bir yer edinir.

Rudolf Hrusínský'nin unutulmaz performansında, hipnotik bir etkisi olan, melodik bir tonlamaya sahip, kaypak ve sinsi karakterini açığa vuran sesi önemli rol oynar.

Herz 1985'te *I was caught by the night* ile başka bir soykırım konulu projeye ilgilendi. **Herz Kafka**'nın sevgilisi gazeteci-yazar **Milena Jesenská**'nın öyküsünü uyarladı. **Milena** bir Yahudi olmamasına rağmen, direnişçi olmasının bedelini Ravensbrück'te ölürek ödeyen bir sosyalistti.

Anlatının akışı sırasında türler arasında aks atlamaları yaşanır, kara güldürü korkuya evrilir ama ortada bir çeşni vardır: sürreel, korku, ekspresyonist, fantezi, poetik. Dolaylı, soğuk ve fobik anlatım dili enfestir. Ve tam anlamıyla bir aksesuar filmidir: Obsessif ve Nazi sempatizanı tarak, bizim **Menzel** tarafından canlandırılan Dvorak'ın ortama aykırı bulduğu demir boru, iç dünyaları ele veren tablolar...

1972 Sitges FF'nde en iyi film, en iyi sinematografi (**Milota**) ve en iyi aktör (**Hrusínský**) ödülleri kazandı. Bazı soruşturmalarda en iyi Çek filmi seçildiğini de es geçmemek gerek.

.....

Cremator bir Çek Yeni Dalgası filmi değildir!

Çek Yeni Dalgası filmlerini gerçekçi zemin üzerine inşa edilmiş satirik anlatılar olarak tanımlamak mümkün. Gerçekçiliğin toplumcu damarı eleştiriye nesnel bir görünüm kazandırırken rejimin köpek dişlerine karşı da koruma sağlıyordu. Bu kıvamıyla topluma kendi içinden yapılmış bir hiciv kanısı uyandırıyor. Mizah bir tür savunma taktiği, yok edilmeye karşı bir silahtı. Okları kendine çevirip gülebilmek başkasına hoşgörü göstermenin ilk adımıydı. Edebiyattaki grotesk söylemin ve **Franz Kafka - Jaroslav Hašek - Bohumil Hrabal** tarzı absürd geleneğin sinemadaki karşılığı Çek Yeni Dalga Akımı'nda doğdu.

Akım filmleri genel çizgileriyle geleneksel güçlü kahraman yerine sıradan insanı, kurmaca yerine gündelik gerçekliği içinde anlatır. Melodramatik sunum yerine gözlemci sunumu tercih eder. Satirik ve ironik bir eleştiri anlayışına, incelikli ve

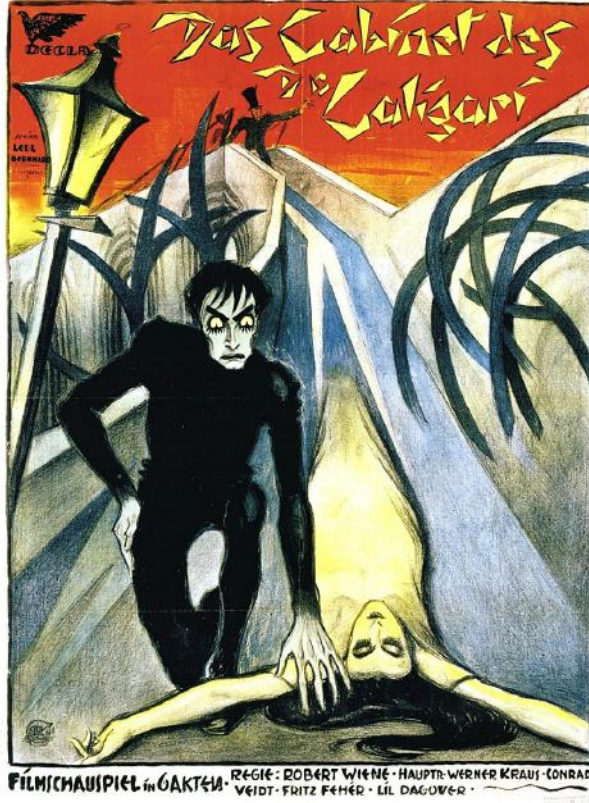
duyarlı bir erotizm karakterine sahiptir. Toplumcu gerçekçilik yerine radikal anarşist ve satirik gerçekçi tarzıyla tanınır.

Bu durumda... Bir ağacın aynı güneş ve aynı yağmur altında göğeren dalları... Ortak karakteristik özelliklere sahip olsa da **Cremator** bir Çek Yeni Dalgası filmi değildir! Değilse nedir? İsterseniz yazın açısından **Fuks**, isterseniz sinema açısından **Herz** üzerinden bir değerlendirme yapalım, o bir yaratıcı yazar sineması ürünüdür, kesinlikle!

100 YAŞINDA

DAS CABINET DES DR. CALIGARI *THE CABINET OF DR. CALIGARI*

Sertaç Koyuncu



Robert Wiene imzalı *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* Almanya'nın uluslararası düzeyde 'sanat sineması' yapabileceğinin tasdikleyicilerinden olmuş, 1920'lerde gösterildiği her yerde, hem Weimar Cumhuriyeti'nde hem de diğer Avrupa ülkelerinde ve hatta ABD'de büyük beğeni toplamıştır. Sinema tarihçileri tarafından sık sık Alman Dışavurumculuğu'nun en karakteristik filmi olarak tanımlanıyor olması da filmin ününü pekiştiren önemli unsurlardandır. Senaryosu Çek Hans Janowitz ve Avusturyalı Carl Mayer tarafından yazılan filmin öyküsü kısaca şöyledir: Genç Franzis ve Alan köye gelen karnavalda Caligari'nin gösterisine

katılıp Uyurgezer Cesare'ın kehanetine tanık olurlar: Alan şafakta ölmüş olacaktır. Kehanetin gerçekleşmesi üzerine Franzis şüphelendiği Caligari'yi takip ederken, aşık olduğu Jane, Uyurgezer Cesare tarafından kaçırlır. Caligari'nin hipnozu altındaki Cesare kovalamacadan yorgun düşüp ölür, Jane kurtulur. Dönen dolabı Franzis sayesinde fark eden polisler, aslen bir akıl hastanesi müdürü olan Caligari'nin yüzyıllar önce yaşamış bir hipnotizmacının kötücül emellerini devam ettirdiğini anlarlar ve onu tutuklarlar. Filmin başındaki ve sonundaki çerçeve sahneler ise tüm bu izlediklerimizin akıl hastanesine kapatılmış Franzis'in sanrılarını, yoksa gerçeğin ta kendisi mi olduğundan şüphe duymamıza sebep olur.



Filmin çerçeve öyküsü sıkça tartışılmıştır. Ünlü eseri *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*'nde Siegfried Kracauer filme bir çerçeve öykü eklenmiş olmasının onun radikal eleştirisini yumuşattığını savunur. Ona göre film, toplumları uyurgezer köleler haline getiren otoriteryan zorbarların foyasını ortaya çıkarabilecek iken, bu protest mesajı başkarakterin hezeyanlarına indirgemiş, ılımlı hale getirmiştir. Oysa Kracauer'in 1947 tarihli bu eserinin yayımlanmasından yirmi yıl sonra, senaristlerden Janowitz'in el yazmasının analizi yapılmış, iki yazarın yapımcıyla yaptığı sözleşme de dahil diğer belgeler yeniden keşfedilmiştir. Yeni bilgiler doğrultusunda Kracauer'in iddiaları büyük oranda çürütülmüştür. Çünkü orijinal senaryonun zaten bir çerçeve öyküsü bulunmaktadır. Ayrıca senaryo yazarları ile yapımcılar arasındaki sözleşme çerçeve öykü konusunda keyfi eklemeler yapılmadığını ortaya koymuştur. Leonardo Quaresima'nın da vurguladığı gibi filmin finalindeki tersine dönüş tüm filmi

Franzis'in kuruntularına indirgemekten çok "öykünün rahatsız edici ve istikrarsızlaştırıcı değerini öne çıkarır... anlatının belirsiz ve kararsız tarzını destekler" (Kracauer, 2010: xli). Yani film, belirsizliği ön plana çıkararak eleştirel tonunu kaybetmiş olmaz, aksine verilen her türlü gerçekliği izleyiciye sorgulatmak yönünde sağlam bir adım atmış olur.

Filmi genelgeçer anlamda özel kılan bir diğer unsur dışavurumcu üslubun filmin tamamına sirayet etmiş olmasıdır. Tüm dekorlar, kostümler, aksesuarlar ve makyajlar çapraz, sivri uçlu ışık-gölge kesişmeleriyle tasarlanmıştır: Pencereler, sandalyeler, koltuklar, masalar, merdiven korkulukları, sokak lambaları, evler, duvarlar, koridorlar, kaldırımlar, farklı yüzeylere düşen diğer gölgeler vd. **Dr. Caligari'nin Muayenehanesi**, birbirini takip eden yıllarda gösterime girmiş **Yorgun Ölüm** (Der müde Tod, **Fritz Lang**, 1921), **Golem** (Der Golem, wie er in die Welt kam, **Carl Boese**, **Paul Wegener**, 1920), **Von Morgens bis Mitternachts** (**Karlheinz Martin**, 1920), **Nosferatu**, **Bir Korku Senfonisi** (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, **F.W. Murnau**, 1922) ve **Faust: Bir Alman Halk Hikayesi** (Faust: Eine Deutsche Volkssage, **F.W. Murnau**, 1926) gibi 'dışavurumcu' filmler arasında radikal biçimci üslubuyla öne çıkar, her bir karesine sinmiş özenli dekor/kostüm/aydınlatma çalışması ile dikkat çeker. Filmin kullandığı biçimsel stil anlattığı öyküye doğrudan hizmet eder. Öykünün geçtiği kasabanın ve içindekilerin tasarımı nasıl bütünlüklü biçimde çarpık ve absürt ise, anlatılan öykü de bütünlüklü anlamda çarpık ve absürt nüveler içerir.



Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nin iki savaş arasında, Weimar Cumhuriyeti'nde hangi koşullarda ortaya çıktığına bakmak, filmin neler ifade

ettiğini anlamamıza yardımcı olacaktır. Birinci Dünya Savaşı boyunca Alman endüstrisi bir yandan tekellerin yoğunlaştığı bir süreçten geçmekteyken, “1917’deki dikey bütünleşmiş ve devlet destekli bir oluşum olan Universum Film Aktuengesellschaft (UFA), Alman film üretiminin neticede sadece verim anlamında Hollywood’dan sonra gelmesiyle sonuçlanan” bir olaylar zincirini başlatmıştır (Aitken, 2015: 143). “Bu güçlü pozisyondan dolayı UFA, ‘Hollywood ile yarışabilecek gelmiş geçmiş tek şirket olarak’ filmlerini yeni biçimler, teknikler ve genre’lar geliştirerek Amerikalı rakiplerinden farklılaşmaya çalışmıştır” ve bunun için de **Thomas Elsaesser**’in de vurguladığı gibi (2009) ‘sanat filmleri’ etiketini kullanmıştır (Aitken, 2015: 144);

Savaş sonrasında, Alman iç piyasasına yeniden girmeye çalışan yabancı filmlere karşı, Decla ve şirketin başkanı **Erich Pommer**, kasten “sanatsal” olarak pazarlanabilecek filmler yapma stratejisinde karar kıldılar. **Pommer** bu tür bir filmin, uluslararası piyasada ve bilhassa Amerika piyasasında talep görebileceğine inanıyordu. **Dr. Caligari’nin Muayenehanesi** filmini geliştirmek amacıyla önceden beri var olan izlenimci gelenekten yararlandı. Bu gösteriyor ki, **Das Cabinet des Dr. Caligari** ve sonrasında yapılan ‘dışavurumcu’ filmler, ağırlıklı olarak, uluslararası orta sınıf izleyiciler arasındaki piyasa talebini hesaba katan ticari stratejinin bir parçası olarak üretiliyordu. Dolayısıyla bu açıklama **Dr. Caligari’nin Muayenehanesi** gibi filmlerin, pek de dışavurumculuğun estetik ve muhalif değerlerini taşıyan orijinal sanat eserleri olmadığı, bu filmlerin daha çok ticari sinemanın genel metalaştırma çabası içinde ürünleri farklılaştırmaya yönelik çabaların bir ürünü olduğu ithamlarına yol açtı. Bu yüzden, ‘kültürel itibarın toplumsal ekonomisi, ayrıcalıklı sınıflar için ayrıcalıklı bir film sınıfı kurduğu gerekçesiyle meta üretiminin siyasal iktisadı ile açık bir şekilde dile getirildi: “sanat sineması”.

Bu, **Dr. Caligari’nin Muayenehanesi** ve onun dünya sinema tarihindeki yeri açısından bugün artık iyice kanıksanmış önemli bir saptama sunar. Bu nokta, Weimar Sinemasına dair yapılmış sayısız çalışmadan en yenisi ve en yenilikçisi olan **Weimar Cinema and After: Germany’s Historical Imaginary**’nin (2009) yazarı **Elsaesser**’in de özellikle vurguladığı hayati bir noktadır. **Elsaesser**, **Kracauer** ve **Lotte Eisner**’in öne sürdüğü, bu filmlerin Almanya’da yükselmekte olan faşizmi ve otoritaryen zorbaları önceden haber verdiği yolundaki iddialara karşı çıkar. Ona göre bu tür çözümler bir paradoks oluştururlar zira, daha gerçekleşmemiş olaylara dair öngöründe bulunmaları aslında yazarlarının İkinci Dünya Savaşı

travmalarıyla alakalı refleksleridir. Alman sinemasına dadandığını iddia ettikleri karanlık hayaletler, aslında bu yazarlar aracılığıyla Alman Sineması'nın tarihine dadanmışlardır. **Elsaesser**, bir kez bu filmleri yaklaştırmakta olan faşist Nazi iktidarının öngörülerini okumayı bıraktığımızda aslında bunların günümüzde neden hâlâ klasik olmaya devam ettiklerini anlamamızın daha kolay olacağını ileri sürer. Bu filmler aslında bir Alman "tarihsel imgeselliğini" oluşturmuşlar, Weimar modernizminin (ve diğer tüm modernizmlerin) sunduğu müphemlik, paradoksalılık, muğlaklık, belirsizlik, saydamlık, öz-düşünümSELLİK, öz-bilinçlilik, eşzamanlılık gibi kavramlar üzerine zihin egzersizleri yapmışlardır.

Elsaesser bu filmlerin bir 'stile' sahip olmaktan çok bir 'tasarıma' sahip olduklarını söyler. Dışavurumculuk bir stildir, fakat **Elsaesser** tıpkı **Ian Aitken** ve **J. P. Tolette** gibi bu filmlerin yalnızca 'dışavurumcu' oluşlarına şüphe ile yaklaşır. Ona göre bu filmler sadece dışavurumculuktan değil, aynı zamanda Yeni Romantik dekadandan, Jugendstil akımından, Bauhaus modernizminden, konstrüktivist fütürizmden, romantik-gotik uyanıştan ve hatta Grand-Guignol tiyatrosundan ve dekoratif sanatlardan ilham almış bir nevi konstrüktivist yapılarıdır. Dolayısıyla geniş kitlelere seslenebilmeleri için tüm bunlardan yararlanmaları, tekil ve bütüncül stilleri geride bırakmaları ve birer pazarlanabilir tasarıma dönüşmeleri gerekmektedir (Elsaesser, 2009: 20). **Elsaesser** bu 'dışavurumcu' filmlerin, bir etiket olarak yurtdışı pazarına sunulmak için bu damgayı taşıdıklarını, fakat aslında dışavurumcu olmaktan çok '*kitsch*' oldukları iddiasında bulunur (2009). Bu filmler aslen *kitsch*'tirler çünkü *kitsch*, sanat eserine dair bir betimleme değil fakat sanat eserinin üretildiği toplumla ilişkisini belirten bir terimdir. **Casper Tyjberg** de bunu destekler biçimde bu dönemin korku filmlerinde görsel trüklerin, sihirbazlık gösterilerinin ve çeşitli 'hokus pokusların' seyircilerin ilgisini çekme odaklı yapıldığına dikkat çeker. Çünkü bu dönemde artık bu 'tasarımsal' filmler, kılık değiştirmiş sahte sanat anlamıyla '*kitsch*' bir hal alsa da, bir gelişme, güçlenme ve kitlesel atağa geçme potansiyelini de barındırır hale gelmişlerdir (2009: 41-51).

Bugün **Dr. Caligari'nin Muayenehanesi**'nin dışavurumcu estetikten, faşizmin yaklaştığının öngörüsünden, eleştirel mesajının törpülenmesinden çok daha fazlasını ifade ettiğini biliyoruz. Onu bu denli önemli kılan biraz da sanat stillerinden kültür endüstrisi ürünlerine geçiş sırasında oynadığı roldür. **Dr. Caligari'nin Muayenehanesi** salt belli bir stile ait olmayıp dekoratif zenginliğin, *kitsch* öz-farkındalığın ve Almanya'nın o dönemdeki tarihsel imgeselliğinin görünür olduğu nadide parçalardan biridir.

Kaynaklar

- Aitken, Ian. *Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz*, çev. Zahir Atam, Selin Akgül & Başak Erzi, İstanbul: Doruk Yayınları, 2015
- Eisner, Lotte H. *The Haunted Screen - Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, London: Thames and Hudson, 1969
- Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After - Germany's Historical Imaginary*, New York, Oxon: Routledge, 2009
- Kracauer, Siegfried. *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2010
- Mitry, Jean. *Sinema - Kaligariizm*, (ed.) Lionel Richard, çev. Sinem Gürsoy, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991, s. 215-244.
- Tolette, J. P. Alman Dışavurumculuğu, (der.) Linda Badley, R. Barton Palmer & Steven Jay Schneider, *Dünya Sinemasında Akımlar*, çev. Selin Yılmaz, İstanbul: Doruk Yayınları, 2016, s. 39-59.
- Tybjerg, Casper. *Shadow-Souls and Strange Adventures: Horror and the Supernatural in European Silent Film*, (ed.) Stephen Prince, *The Horror Film*, London: Rutgers University Press, 2004, s. 15-39.

26. ADANA ALTIN KOZA FİLM FESTİVALİ DEĞERLENDİRMESİ

İlker Mutlu



Bu yılki film festivali geçen yılki kadar şaşıklı değildi. 25. festivalden iki gün kısa tutulmuştu ve konuk sayısı da daha azdı. Elbette ekonomik güçlükler nedeniyle. Bu demek değil ki kötü geçti. Hayır. Yine çeşitli workshoplarla, konferanslarla, kültür gezileriyle ve yoğun film gösterimiyle, hatta ilave tiyatro gösterileriyle dolu doluydu.

Kapanış gecesi yaptığı konuşmada Büyükşehir Belediye Başkanı ve dolayısıyla ev sahibi olan **Zeydan Karalar** iddialı konuştu ve Adana'nın en büyük gurur günlerinden birini yaşadığını, kentin edebiyatta, sinemada, tiyatrodaki birçok sanatçı yetiştirmesinin bir tesadüf olmadığını belirterek, "Sinema deyince akla Adana, Altın Koza gelir. Bana göre Cannes Film Festivali'nden sonra en büyük film festivali Altın Koza Film Festivali'dir. Festivalimizin Adana açısından, Türkiye açısından ve yakın zamanda da dünya açısından çok önemli bir yeri olacaktır." dedi.

Festivalin bu yılki yürütme kurulu, **Menderes Samancılar, Nebil Özgentürk, Timur Savcı, İsmail Timuçin, Kadir Beycioğlu** gibi Adana kökenli isimlerden oluşmuştu. Özellikle **Menderes Samancılar**'ı festivalin her noktasında görmek, kurulun işe nasıl asıldığının deliliydi gerçekten de.

Ulusal Yarışmanın bu yılki jüri başkanı **Serra Yılmaz**'dı. Üyelerse **İlksen Başarır, Öykü Karayel, Emine Yıldırım, Aytekin Ataş, Soykut Turan** ve **Uğur Vardan**'dan oluşuyordu.

Festivalin tek can sıkıcı tarafı filmlerin çok geç açıklanmış olmasıydı. Önceden program yapmayı güçleştirdi bu durum. Ben mecburen ulusal yarışma filmlerini takip ettim. Ancak çeşitli festivallerden gelen 25 birbirinden seçkin yabancı filmin ve özellikle de Altın ve Gümüş Ayı sahibi usta Çinli yönetmen, bu yıl Yaşam Boyu Başarı ödülü alan **Xie Fei**'nin gerçekten merak uyandıran üç filminin de programda olduğunu belirtmeden geçemeyeceğim.

Yine özel bir gösterimde **Erden Kıral**'ın *Bereketli Topraklar Üzerinde*'si (1979) gösterildi ki daha önce DVD'den izlediğim bu başyapıtı beyazperdede görme şansını kaçırmak beni çok üzdü.

Yoğun bir seyir haftasının sonunda ödüller, Çukurova Üniversitesi Kongre Merkezi'nde düzenlenen törende dağıtıldı. Gecenin şampiyonları üçer ödülle **Alp Ertürk**'ün *Nuh Tepesi* filmi (En İyi Film, En İyi Görüntü Yönetmeni (**Federico Cesca**), FİLMYÖN En İyi Yönetmen ödülleri) ve **Kıvanç Sezer**'in *Küçük Şeyler*'i (En İyi Senaryo (**Kıvanç Sezer**), En İyi Erkek Oyuncu (**Alican Yücesoy**), Umud Veren Genç Kadın Oyuncu (**Başak Özcan**) ödülleri) ve **Pelin Esmer**'in *Kraliçe Lear*'ı (Yılmaz Güney, En İyi Müzik (**Barış Diri**), SİYAD En İyi Film ödülleri) oldu. Bu arada SİYAD'ın ödülünün, yakın zaman önce elim bir trafik kazasında yitirdiğimiz sinema yazarı **Cüneyt Cebenoyan**'ın adına verilmeye başlanması ayrıca anlamlıydı.

Bu filmleri ikişer ödülle şu yapımlar takip etti: **Barış Atay**'ın *Aden*'i (En İyi Kadın Oyuncu (**Funda Eryiğit**), En İyi Sanat Yönetmeni (**Devrim Öner Ünal**) ödülleri), **Serdar Karaaslan**'ın *Görölmüştür*'ü (En İyi Kurgu (**Ali Aga**), Yardımcı Rolde En İyi Kadın Oyuncu (**Fusun Demirel**) ödülleri ve **Nihat Durak**'ın *Kapı*'sı (Adana İzleyici Ödülü ve Bahçeşehir Koleji Özel Ödülü).

Cihan Sağlam'ın *Uzun Zaman Önce*'sindeki rolüyle **Serdar Orçin**, Yardımcı Rolde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü, **Ali Aydın**'ın *Kronoloji*'sindeki rolüyle de **Beran Soysal**, Umut Veren Genç Erkek Oyuncu Ödülü'nü aldı.

Kısalarda, *Hatırımda* (**Soner Akalın**), *Farklı Ağıllar* (**Mehmet Özbek**), *Servis* (**Ramazan Kılıç**), *Dede* (**Ahmet Keçili**), *Ayakkabı* (**Nehir Tuna**) ve *Küfe* (**Yusuf Yılmaz**) filmleri ödüllendirildi.

Altın Koza Yaşam Boyu Onur Ödülleri ise bu yıl yönetmen, yazar, senarist, besteci **Zülfü Livaneli** ile oyuncu ve müzisyen **Zuhal Olcay**'a verildi.

Filmlerin değerlendirilmesine gelirsek, *Aden* ve *Görölmüştür* daha önce İstanbul Film Festivali'nde gördüğüm ve üzerlerine yorumda bulunduğum filmlerdi. *Aden* ilginç bir distopya denemesiydi ve bir yere kadar gerilimi ayakta tutmayı da başarıyordu. Oyuncu seçimleri rahatsız etmişti beni sadece. *Görölmüştür*, İstanbul'da ilgi görmüştü. Başroldeki **Berkay Ateş**'in oyunu bayağı iyiydi ve Adana'da da favori görüyordum doğrusu.

Semih Kaplanoğlu'nun *Bağlılık Ashı*'sı kötü bir film değildi aslında. Oyunculuklar da kalburüstüydü. Ama sanırım bir parça siyaseten atlandı film. Muhafazakar yanını açıkça belli ediyordu hikaye ve kimi yerlerde insanın gözüne de sokuyordu ama sanat yönü kuvvetliydi; kabul etmek lazım.

Kapı, neredeyse on yıllık bir aradan sonra **Kadir İnanır**'ı tekrar perdeye getirmesiyle belli bir heyecan yaratmıştı; nitekim İzleyici Ödülü'nü de aldı burada. Ama Süryani bir aileyi ele alan konusu ve aslında hayli bütünlüklü bir senaryosu olması bir yana, televizyon estetiği filmin artılarını alıp götürüyordu. İnanır iyi ama tutuk gibiydi. Yardımcı roldeki **Timur Acar** oldukça sempati topladı ve kendini aşmıştı; ama bu durum ona ödül getirmedi.

Kraliçe Lear çok eğlenceliydi, ancak *Oyun*'un devamı gibiydi ve sanki biraz gereksiz bir tekrardı. Ama aynı köy tiyatro ekibinin yıllardır inatla tiyatro aşkının peşinde koşması ve o ekibin bu kadar yıl sonraki halini izlemek ilgi çekiyordu. Samimi bir filmdi.

Küçük Şeyler, **Kıvanç Sezer**'den *Babamın Kanatları* sonrası yine benzer yapıda bir film bekleyen takipçilerini ters köşe yapan bir yapımdı. Absürd anları da olan bir **Woody Allen** komedisi gibi ilerleyen, oyunculukları gerçekten iyi olan film, bir üçlemenin ikinci filmi olarak lanse edildi. Hayırlısı...

Nuh Tepesi, bir ilk filmin bazı kusurlarını taşımasına rağmen ilgiyi ayakta tutmayı başaran, **Haluk Bilginer** ve **Ali Atay**'ın daha önce televizyonda oluşturdukları uyumlu ikiliyi devam ettiren sert bir baba-oğul hikayesi anlatıyordu. Aşırı küfür kullanımı seyredeni rahatsız etmiyor değildi, ama hayatın içinde ne kadar küfredilesi şey olduğunu düşününce 'Acaba?' diyor insan. Din üzerinden sömürü olayına bakışıyla da hayli vurucu bir hikayeye sahip film.

Şehitler, bir belgesel olmasıyla bu seçkiye girme başarısını göstermesi alkışlanacak bir yapım. Çanakkale'deki Anzak ve Türk şehitliklerindeki turist kafileleri üzerinden Çanakkale Savaşı'na, şehitlik kurumuna, savaşlar üzerinden yaratılan destanlara iki tarafın ayrı ayrı bakışını çok iyi yansıtan başarılı bir yapımdı aslında.

Aidiyet, daha önceki filmi *Tuzdan Kaide* ile de farklı bir anlatımı seçen yönetmenin yine sinemanın alışıldık yapısını yıkmaya soyunduğu, sabır isteyen bir yapım. Filmin ilk yarısı durağan kareler eşliğinde bir cinayet olayının tutanaklar üzerinden anlatılmasıyla, ikinci yarısı da bu olayların bir kısmının canlandırılmasıyla geçiyor. Sabır isteyen, farklı tatlar bırakan bir film.

Kovan, aslında iyi seçilmiş ve geliştirilmiş bir hikayenin yanlış oyuncu seçimiyle heba edilmesinin (bana göre tabii) net bir örneği.

Kronoloji, ilk filmi *Küf*le Venedik'te ilgi gören ve ödül alan **Ali Aydın**'ın ikinci filmi. Bu filmde ayrı anlatımlara sahip iki bölümden oluşuyor gibi geldi bana. İlk bölümde yakalanan tempo ikinci bölümde ters köşe yaratma çabasıyla değiştiriliyor ve aynı keyfi alamıyorsunuz. Ama oyuncu kadrosu gerçekten iyiydi.

Uzun Zaman Önce'nin hikayesi, anlatımı nedense karışık geldi bana. Ama **Serdar Orçin** aldığı ödülü hak ediyordu. **Cihan Sağlam** bu ilk uzun metrajında oyuncu yönetiminin üstesinden gelmişti.

Evet, işte bir festival de böyle geçti. Bana kalan ortak zevkleri paylaştığım dostlarla yapılan uzun sohbetler ve çoğu ortalamanın üstünde filmler izlemenin yanı sıra, ustaların ustası Çinli yönetmen **Xie Fei** ile tanışma ve bir röportaj yapma şansı oldu...

XIE FEI: USTALARIN HOCASI

Söyleşi: İlker Mutlu

Bu yıl 26ncısı düzenlenen Adana Altın Koza Film Festivali'nde Yaşam Boyu Başarı ödülü alan Çinli usta yönetmen **Xie Fei** ile Adana Hilton'da görüştük. Bana yardımcı olabilmek için (çünkü bir hafta boyunca onunla birlikteydiler ve onu daha hızlı anlamaktaydılar) **Alin Taşçıyan** ve **Fei'nin** mihmandarı **Ali Erkan Çelik** de görüşmede yer aldı.

Söyleşiye geçmeden önce yönetmeni sizlere kısaca tanıtayım. Benim ayıbımdır ki daha önce kendisinin filmlerini izleme fırsatı bulamamıştım ve hakkında da detaylı bilgiye sahip değildim. Öncelikle son derece sakin, mütevazı ve içten biri, usta. Bu belki de Çinlilere özgü bir yapıdır ama bizdeki, tek filmle isim yapan ve burnundan kıl aldırmayan yönetmenleri düşününce...



Xie Fei, 1942'de Çin'in Shaanxi Eyaletinin Yan'an şehrinde doğuyor. Pekin Film Akademisi'nden mezun olduktan sonra, aynı kurumda ders vermeye başlıyor. Elli küsur yıldır bu kurumda ders vermeyi sürdüren, Çin'de lakabı 'Çin sinemasının bilgisi' olan usta, **Chen Kaige**, **Tian Zhuangzhuang**, **Zhang Yimou** ve **Jia Zhangke** gibi Çin'in önde gelen yönetmenlerinin de hocası aynı zamanda.



Sinemanın sadece öğretim üyeliği tarafında kalmayan Fei, bugüne dek neredeyse hepsi, çeşitli uluslararası festivallerden ödülle dönmüş dokuz film çekmiş. Önce Berlin'de 1990'da **Black Snow** ile Gümüş Ayı, 1993'te **Güzel Ruhlar Gölünün Kadınları** (The Women from the Lake of Scented Souls) ile Ang Lee'nin **Düğün Yemeği** (The Wedding Banquet) filmiyle paylaştığı Altın Ayı ödülünü almış. 1995'te **A Mongolian Tale** ile Montreal'de En İyi Yönetmen seçilmiş. Filmleri zaten Asya'daki festivallerin gediklisi olmuş.

Fei, Adana'da festival kapsamında düzenlenen ustalık sınıfında Çin sinemasını ve kendi sinema anlayışını anlattı.

Kendisiyle aşağıdaki görüşmeyi 28 Eylül 2019 Cumartesi günü gerçekleştirdik. Telaffuz farklılığından dolayı doğabilecek yanlış anlamalarımın önüne geçmede bana yardımcı oldukları için kıymetli sinema yazarı **Alin Taşçıyan**'a ve festival görevlisi arkadaşım **Ali Erkan Çelik**'e minnettarım. Bana ulaştırdıkları birer soru için Sekans'taki yoldaşlarım **Halil Sanbur** ve **Özgür Erdi Akbaba**'ya ve yol göstericiliği için de daimi editörümüz **Gökhan Erkılıç**'a teşekkürü borç bilirim.



İM: *Bu sizin Türkiye'ye ilk gelişiniz sanırım. Hoş geldiniz.*

XF: Evet. Hoş buldum. İlk kez Türkiye, ilk kez de Adana.

İM: *İlk kez Adana. İnşallah bir gün Karadeniz'de bir film festivalimiz olur ve çağırırız sizi... İlk sorum. Yaptığınız filmlerde ortak, işlemeyi tercih ettiğiniz bir tema var mıdır? Nedir?*

XF: Evet. Filmlerim... Ben bir öğrenci ve bir öğretmenim. Bugüne dek dokuz film yaptım. Üçü gösteriliyor burada. Filmlerim tümüyle sıradan Çinli insanlarla, her tarihsel döneme ait yaşamla ilgili. Çoğu roman uyarlaması. Çinlilerin hayatını, duygu ve düşüncelerini yansıtmak istedim. Elbette ki hayat hemen her yerde aynıdır. Ama ben Çin tarzını ve geleneklerini anlattım.

Ve filmlerim egzersizlerdir. Öğretimim için filmler yaptım. Film yönetimi okulunda öğretmen olmadan önce uygulamasını yapmalı ve eserimi ortaya koymalıydım. Daha iyi eğitim vermek adına deneyim kazanmak için, öğrencilere öğretmek için.

İM: *Hazırladığım sorular arasında yok ama bir şey ilgimi çekti: Bu ülke sinemasında roman uyarlamaları, edebiyat uyarlamaları çok yer kaplıyor mu?*

XF: Önce şunu söylemek isterim: Sinema Çin toplumunda her zaman çok önemliydi. Özellikle '30'larda, '40'larda gelen yeni teknoloji sinemayı çok popüler hale getirdi. Ama sosyalizmden sonra parti, sinemanın propaganda tarafına, gücüne odaklandı ve bir sürü destekte bulundu. Sorunuza gelince; sanırım sadece

Çinli yönetmenler değil, tüm sinema tarihi boyunca yönetmenler romanlardan pek çok adaptasyonlar yaptılar. Amerika’da da iyi örnekleri var bunun.

İM: *Türk sineması Çin’den nasıl görünüyor? Daha önce bir Türk filmi görme şansınız oldu mu?*

XF: Pek olmadı. Ancak ‘80 yazında ticari Türk filmleri gösterilmişti ülkemizde. Bir de sadece festivallerde gösterilen filmler var. Mesela sizin ünlü **Yol** (**Şerif Gören**, 1981) filmi ve **Nuri Bilge Ceylan**’ın başyapıtları. Çin’e jüri olarak geldi ve film festivali onun filmini gösterdi. Ayrıca öğrenciler için de konferans verdi. Ama ticari pazarda çok az filminiz görüldü.

İM: *O zaman sadece Yılmaz Güney’den Yol gitmiş oraya?*

AT: *Hayır. Sadece Yol değil. ‘80’lerde başka filmler de var. O Kadın (Zafer Davutoğlu, 1966) bile gitmiş, posterleri var. Çok ilginç. ‘80’lerde epey film gitmiş.*

İM: *Çin sineması, “kuşak” tabir edilen devrelere bölünüyor dışarıda. Bizde yayımlanmış, okuduğum yazılarda belirtilen 4. Kuşak, 5. Kuşak gibi. Bu ayırım Çin’de de geçerli mi? Neye göre belirleniyor?*

XF: Bu kuşak ayrışması, sanırım, ‘80’lerin ürünü. ‘80’lerde ortaya çıktı. **Sarı Toprak** (Huang Tu Di / Yellow Earth, Kaige Chen, 1984) ve **Kızıl Darı Tarlaları** (Hong gao liang / Red Sorghum, Yimou Zhang, 1987) yapıldıktan sonra, eleştirmenler bu yeni yönetmenlerin filmlerini 5nci kuşağın filmleri olarak tanımladılar. Akademiden mezun olma sırasıyla ilgili bir şey. Kültür devriminin sonrasında, ülke nihayet reform yaptığında ve dışa açıldığında ortaya çıkan bir durumdu. Ondandan sonra biz de 5nci kuşak olarak tanımlanmaya başladık.

İM: *Bize Çin sinemasını öncelikle dövüş filmleri tanıttı. Bruce Lee, Jackie Chan bir dönem Türkiye’de ilahtılar. Kaplan ve Ejderha (Wo hu cang long / Crouching Tiger, Hidden Dragon, Ang Lee, 2000) türü yeniden gündeme getirdi. Bu türü sanat sinemasıyla evlendirdiler ve bu filmler Çin sinemasına pek çok ödül kazandırdı. Bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizin öğrencilerinizin bir kısmı da bu türe yoğunlaştı Yimou Zhang gibi. Nasıl değerlendiriyorsunuz?*

XF: Sanırım Çin film endüstrisi yüz yıldan fazladır var ve çok başarılı iki film türüne sahip: birisi aksiyon filmi, en iyisinden Çin kung-fusu, wu xia. 1930’lardan, ‘40’lardan bu yana bu türü işledik, ama dışa açılmadı. Ancak **Bruce Lee** dışa çıkabildi ve **Jackie Chan** ve...

İM: Jimmy Wang Yu.

XF: Evet. Ang Lee'nin filmi ve Yimou'nun Hero'su iyi gişe hasılatı elde ettiler. Ama bu geleneksel bir şey. Hala, Çin pazarında pek çok aksiyon filmi var. Diğer türse melodram, aile melodramı. Bu tür Çin'de popüler ama dışarıda değil. Artık ne yazık ki kung-fu yıldızımız yok. Çünkü Jet Lee ciddi derecede rahatsız, Jackie Chan yaşlandı. Hep diyoruz, yirmi yaşın altında yeni bir kung-fu yıldızına ihtiyaç var. Jet Lee ilk filminde oynadığında on dört yaşındaydı. Evet, bir kung-fu yıldızına ihtiyaç var.

İM: Dünya sinemasına nasıl bakıyorsunuz ve Çin sinemasını dünya sineması içinde nerede görüyorsunuz?

XF: Ne yazık ki iyi bir yerde değil. Çünkü büyük bir pazarımız var. Ayrıca devlet ulusal filmleri destekliyor, Hollywood filmleri pazarı istila etmesin diye. Ama reform yapmamız gerek, daha iyi filmler üretmeliyiz. Çünkü günümüzde geleneksel sinema endüstrisini değiştirecek olan internet çağındayız. Geleceği bulmalıyız, geleceği bulmak adına reformlar yapmalıyız.

AEÇ: Devlet Çin sinemasını nasıl destekliyor?

XF: Çin sineması... Her yıl Çin pazarına yirmi büyük prodüksiyon girer. Hayır, sanırım kırk.

AT: Şöyle. Ben biliyorum, çünkü Fransızlar da yapıyor onu. Çin sinemasının salonlardan silinmesini önlemek için belli bir kota var. Yirmi ya da kırk tane mesela büyük Hollywood yapımı dağıtılabılır Çin'de. Yoksa Çinlilere salon kalmaz. Mesela Ruslar yapmadı, kaybetti.

XF: Evet.

İM: Biz de yapmıyoruz, biz de yakında kaybedeceğiz.

AT: A, yo. Biz bence berbat Türk filmlerine, onlara kota koymalıyız. Yüz otuz tane filmin yüz tanesi rezil. Aptal komediler ve rezil korku filmleri. Kendimizi kendimizden korumalıyız.

XF: Çin'de de gişe hasılatı kıranlar berbat filmler. İyi bir filmin gişe hasılatı olmuyor...

AT: Her yerde aynı hikaye.

XF: Kesinlikle, kesinlikle.

İM: Aşağı yukarı tüm filmleriniz uluslararası festivallerde ödüllendirildi. Günümüz festivalleriyle geçmişteki festivaller arasında fark görüyorsunuz musunuz?

XF: Festivaller iyidir, çünkü uzun bir geçmişe sahipler. Ticari gösterime giremeyen filmlere seyredilme şansı tanıyorlar. Bunun iyi bir yöntem olduğunu düşünüyorum. Çin’ de film festivalleri yirmi yıldır var. Öncesinde yasaktı. Şimdi ise iki büyük uluslararası festivalimiz var: Şangay ve Beijing. Bir de bağımsız film festivallerimiz var; ilk olan Pingyao gibi. Çok yok. İlgilenilirse bir şeyler değişir. Mesela internet film festivali. Birisi girişimde bulundu. Herhalde başlar. Öyle.

İM: *Sizce Asya sinemasında gelecek vaat eden yönetmenler kimler?*

XF: Bence en iyi işleri yapanlar Güney Kore’den. Çin’de **Jia Zhangke** haricinde Çin bağımsızlarından yeni bir yönetmen var. Yazar aynı zamanda. **Wang Xiaoshuai**. Bu yıl sadece iki filmi var ve biri Venedik’te gösterildi.

AT: *Evet... Madame Bovary’yi diyorsunuz. O yönetmen mi?*

XF: Hayır.

İM: *Güney Koreli mi?*

AT: *Hayır değil. Çinli. Jia Zhangke da onun öğrencisi. (Xie’ye dönüyor) Jia Zhangke benim favorimdir.*

XF: (Telefondan gösteriyor) Bu... Bu film. Geçen yıl Venedik’te bir filmi gösterildi. (**Pema Tseden**’den bahsediyor.) Bu yıl yeni filmi çıktı. **Jinpa**. Dokuz film yaptı. IMDB’ den **Tharlo** (2015) filmine tıklayın. Güzeldir.

AT: *Şu. (Telefondan gösteriyor) Bu altıncı filmi. Jinpa. Pema Tseden. İşte bu. (Xie’ ye dönüyor) Tamam. Demek onu tutuyorsunuz. Güzel.*

XF: **Jia Zhangke**’dan sonra çıkan en iyi yetenek onun. Evet. Çünkü yönetmen olmadan önce yazardı. Kitapları, hikayeleri var. Kendi kitaplarından da film yaptı. Gelecek yıl onun filmlerini seçebilirsiniz.

AT: *Neden olmasın? Çok iyi fikir. (Gülüşmeler)*

İM: *Ticari sinema bir yana sizin kuşağınızın ve sonraki kuşağın eserlerindeki yaygın temalar nelerdir? Belli bir yönelim/değişim var mıdır?*

XF: İlk kuşak... Çünkü filmlerimizde zamana tanıklık ediyorduk bundan ancak yirmi yıl önce, çünkü bunun on yılı kültür devrimiyle geçti; biz hepimiz benim filmlerim gibi, sınıf arkadaşlarımdan yaptığı devrim tarihi hakkındaki bazı filmler gibi, iyi filmler yaptık. İlk kuşak iyiydi, ama artık çoğu yönetmen ticarileşti. **Zhang Yimou** gidip Hollywood’da film yaptı. Evet. Zamanla herkes değişir.

İM: *Ve Sekans klasiği. Size göre dünya sinemasının en iyi on filmi nedir ya da ilk anda aklınıza gelen on filmi alabilir miyiz?*

XF: Ben öğretmen olduğum için hep öğrencilerin görmesi gereken filmleri seçiyorum.

XF: En başta her zaman **Eisenstein**'ın *Potemkin*'i. İkincisi daima **Orson Welles**'in *Citizen Kane*'i. Ve Asya'da, *Rashomon*, **Kurosawa**. Ve Çin'de sanırım '30'larda en iyisini yaptık ki o da *Street Angel* (Malu tianshi, Muzhi Yuan, 1937), '30'lardaki Şangay vardır orada.

İM: **Bulunabilen bir film mi?**

AT: **Denemeye değer. (Gülüşmeler).**

XF: 30 yıldır Fransa'dan güçlü isimler çıkıyor. Bazı yeni ustalar da var; mesela Polonya'dan **Kieslowski**, İran'dan **Abbas Kiarostami** ve Yunan **Angelopoulos** ve tabii ki **Tarkovsky**. Evet, öğrencilerime bunları hep gösteririm. *Street Angel* iki çok parlak Çinli yıldız barındırır. **Dan Zhao**. Pek çok iyi film yaptı. Çok uzun yaşadı. Ama aktris **Xuan Zhou**; bir şarkıcıydı, '30'lar ve '40'larda ülkemizde çok popülerdi. Ancak erken öldü.

İM: **Son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?**

XF: Hayır.

İM: **Teşekkür ederim.**



KÜLTÜR VE PSİKANALİZ: Sinema, Edebiyat ve Güncelin Psikanalizi

Bella Habip

Yapı Kredi Yayınları

2019 / 233 sf.



Kültür ve Psikanaliz, psikanalist **Bella Habip**'in 2012-2018 yılları arasında çeşitli sebeplerle (konferans, makale yazımı, seminer notu, psikanalizi tanıtmaya yönelik etkinlikleri, vb.) yazdığı metinlerden oluşuyor. Bu metinler, "Sinema ve Psikanaliz", "Edebiyat ve Psikanaliz" ve "Güncel ve Psikanaliz" olmak üzere üç başlığa ayrılmış. Sadece psikanalizin kliniğinden çıkmakla kısıtlanmayan bu çalışmanın temel amacı, kültür ve psikanalizin bulunduğu noktalarda, *bilinçdışı*, *libido*, *narsisizm*, *kendilik*, *Oidipus karmaşası*, *ensest* ve *ensestsi* gibi kavramları da açıklayarak ışık tutmak.

"Sinema ve Psikanaliz" ile "Edebiyat ve Psikanaliz" bölümlerindeki yazılarda özellikle hoşuma giden şey, bunların giriş kısımlarındaki, okuru konuyla ilgili bilgilendirme özeni oldu. Öncelikle, o metinde faydalanılacak kavramlar, psikanaliz dünyasında bu kavramlar ile anılan yazarların makaleleri referans gösterilerek anlatılıyor. Okur bunlar hakkında yeterince fikir sahibi olduktan sonra, metinde analiz edilecek sanat eserinden (film ya da edebiyat eseri) bahsedilmeye başlanıyor.

Sinemaya eğilen ilk bölümdeki üç makalede toplam yedi film psikanalitik yöntemle inceleniyor. Bunlardan ilki *ensestsi* kavramı üzerinden **Xavier Dolan** sinemasındaki beş filmi ele alıyor. Bu filmler; *J'ai tué ma mère* (2009), *Les amours imaginaires* (2010), *Laurence Anyways* (2012), *Tom à la ferme* (2013) ve *Mommy* (2014). Burada, yönetmenin sinemasını analiz edip topluca izlemeyi düşünenler için çok güzel bir harita çiziyor **Bella Habip**. İkinci makalede ise ünlü Japon yönetmen **Nagisa Oshima**'nın *Ai no korida* (1976) filmi, tutkunun psikolojisi ve film karakterlerinin tutkuya teslim oluşlarının metapsikolojisi üzerinden inceleniyor. Bu başlıktaki “Özgürlük, Direniş ve Psikanaliz: İnsan Doğası Üzerine” isimli üçüncü ve son makale ise **Nuri Bilge Ceylan**'ın *Kış Uykusu* (2014) isimli filmine eğiliyor. Film, **Donald Woods Winnicott**'un *kendiliğindenlik* kavramı ışığında ele alınırken, yazarın her metinde yaptığı gibi önce okuyucu bu kavrama ısıtılıyor. Böylece yazar, okurların hem bu filmlere değişik açılardan bakmasını hem de (özellikle alana çok hakim olmayanların) her film incelemesi sırasında psikanalizin farklı ve önemli bazı kavramları ile tanışmasını sağlıyor.

İkinci bölüm olan “Edebiyat ve Psikanaliz”deyse dört metin yer alıyor. Bu metinlerde, **Hermann Melville**'in *Katip Bartleby*, **George Orwell**'in *1984*, **Orhan Pamuk**'ın *Kırmızı Saçlı Kadın* romanları ve şizofren yazar **Louis Wolfson**'un iki yapıtına bakılıyor. *Katip Bartleby* eseri, *narsisizm* ve *öznelleşme* kavramları etrafında ele alınırken, **Orwell**'in ünlü *yenikonuş* kavramı, **Wolfson**'un yeni bir dil yaratma girişimleri ile birlikte öznenin yok oluşu ve varolma biçimleri üzerinden analiz ediliyor. Bu bölümdeki en sevdiğim metin olan “*Babayı Öldürmek mi, Babayı Yaratmak mı? Orhan Pamuk'un Kırmızı Saçlı Kadın'ı*” başlıklı makalede, **Freud**'un ortaya attığı Oidipus karmaşasının çağdaş bir yorumu, öznelleşme ve narsisizm sorunsalıyla beraber inceleniyor.

Son bölümdeyse (“Güncel ve Psikanaliz”), psikanalizin sosyal alanla buluştuğu güncel çalışmalardan söz ediliyor. Bu bölümdeki bazı metinler yazarın kendi bildirileri veya çalışmalarıyken diğerleri, güncel olarak psikanaliz dünyasında tartışılan yeni çalışmaları tanıtır nitelikte. Bu tanıtıcı nitelikteki metinlerden biri olan “*Çağdaş Sanat Estetiğine Psikanalitik Bir Bakış*” başlıklı yazıda bahsi geçen, **Adela Abela**'ın “*Çağdaş Sanat ve Hanna Segal'in Estetik Üzerine Düşünceleri*” isimli çalışması bir hayli ilgimi çekti ve metnin kendisine ulaşmak istediğimde 2011 yılında basılan *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı*'na ulaştım. Bu yıllığın editörlüğünü **Bella Habip**'in yaptığını fark etmemle birlikte, yazarın aslında bu bölümde, son

yıllarda yapılan ve psikanaliz ile güncel kültür alanlarını kesiştiren çalışmaların bir özetini bizlere sunduğunu fark ettim.

Kitapta bulunan her metin, en ince ayrıntısına kadar referansları sunularak ayrıntılandırılıyor. Bu sayede herhangi bir metnin bahsettiği konu ile ilgili daha ayrıntılı bilgi edinmek isteyenler, beraberinde bir yol haritası da edinmiş oluyorlar. Özetle, kitabı şiddetle tavsiye ederim.

Gökhan Gökdoğan

SENARYO YAZIMI

Sekans Yöntemi

Paul Joseph Gulino

Çeviren: Pınar Dinçkurt

Kalkedon Yayınları

2018 / 313 sf.



Bu kitap, senaryo yazımında sekanslar üzerine yoğunlaşan bir çalışmayı içeriyor. 'Sekans Yöntemi', ellilerden önce de Hollywood endüstrisinin başvurduğu, zamanla geri planda kalmış, seksenli yıllarda ise akademik ortama taşınmasıyla yeniden gündeme gelmiş bir yöntem olarak aktarılıyor. Güney California Üniversitesinde (USC) senaryo dersleri veren **Paul Joseph Gulino**'nun kendi öğretmeni **Frank Daniel**'in fikirlerine de yer vererek geliştirdiği sekans yöntemi, senaryo yazımında, dolayısıyla da hikaye aktarımında farklı bir yol izliyor. Bu yöntemle, uzun metraj klasik bir film için gerekli görülen 120 sayfalık senaryoyu iyi hale getirmek, yazımı kolaylaştırmak ve izleyicinin filme duygusal bağlılık göstermesini sağlamak amaçlanıyor.

Kitabın birinci bölümünde yer alan “Niçin Sekans”, “Sekans Yönteminin Kökeni”, “Bir Senaryo Nasıl Başarılı Olur”, “Sekans Yöntemi Nasıl Çalışır?”, “Analyze Dair Notlar” başlıkları altında, sonraki bölümlerde aktarılacak detaylı analiz için geliştirilen yöntemin ayrıntıları veriliyor. Üç perdeden (giriş, gelişme, sonuç) oluşan klasik anlatının 30-60-30 sayfaya ayrılması gibi sekans yönteminde de sekanslar bu klasik yapı içerisinde şablonlara oturtuluyor ve yeni aşamalar yaratılıyor. Klasik anlamda bir film için sekiz sekanslı bir yapı oluşturuluyor.

Kitapta sekans yöntemine uygun olarak detaylı analizi yapılan filmler ve başlıkları sırasıyla: **Oyuncak Hikayesi**: Sekiz Sekansın Sekizinde de Başarı, **Köşedeki Dükkan**: Bozuk Simetri, **Çifte Tazminat**: Geleceğe Dönüş, **Fellini – Cabiria’nın Geceleri**: Gece Çekilen Bölümler, **Gizli Teşkilat**: Alfred Hitchcock Dokuz Sekansta 1.700 Mil., **Arabistanlı Lawrence**: 16 Sekans ve Perde Arası, **Mezun**: Pasif Ana Karakter, **Guguk Kuşu**: Tam Yarıda Ani Değişim, **Hava Kuvvetleri Bir**: Sekiz Sekansta Sekiz Mil, **John Malkovich Olmak**: Kaybolan Ana Karakter, **Yüzük Kardeşliği**: Geniş Yelpaze Çekim.

Analizlerde öncelikle her bir filmin tüm sekansları sıralanıyor ve her sekansta ne anlatıldığı, ne amaçlandığı, yaratılmak istenen etki, ses veya müzik kullanımının etkisi gibi unsurlar detaylandırılıyor. Sonrasında sekansların analizi istatistiki bir forma dönüştürülüyor. Böylece sekansların uzunlukları ve sekans sonunda filmin yüzde kaçlık bir bölümünün tamamlandığı görülüyor. Burada senaryonun gelişimini sağlayan unsurlar da kısa notlar halinde sunuluyor: Sekansın neyi anlattığı, karakterler, başkahraman, başkahramanın amacı, birleştirici unsur, sorunlar, açmazlar, ilk zirve noktası, ikinci zirve noktası, çözüm, son sözler, ana gerilim, geçiş sahnesi, çözülme, kullanılan ses ve müzik.

Kitabın ilk yüzde onluk bölümü teorik bilgiyi aktarırken diğer bölümlerin, on bir filmin sekans yöntemine göre analizine ayrılması eleştirilebilir. Ancak yöntemin geliştirilmesinde de benzer bir yol izlenmiş olması göz önüne alındığında sayıca fazla örnek sunulması senaryo yazımını öğrenmek isteyenler için kullanılabilir ve geliştirilebilir bir metoda dönüşüyor. Çünkü yapılan analizlerde, geleneksel sinemaya yakın duran filmler seçilmiş olmasına rağmen her birinde, formüle edilmiş bu yöntemin filmin kendi karakterine göre farklılaştığı görülüyor.

Kitap, genel seyirci üzerinde bıraktığı etkiden ve başarısından görece memnun kalınmış filmleri analiz ediyor. Bir anlamda garantili senaryo yazımı için bir teknik geliştirilerek şablon oluşturuyor. Ancak yine de bir senaryoyu, bir filmi ele alırken

farklı bir bakış açısı geliştirmede bu yöntem fayda sağlayabilir. Senaryo yazımı konusunda bu kitapta sunulan örneklerin ötesinde çalışmalar yapmak isteyenler ve hatta sinemaya ilgi duyup sinemayı anlamaya, çözümlene ve eleştiri yapmaya niyetlenenler için bile sayısız iyi sinema filmini benzer yöntemle incelemede, sekanslar arası ilişkiyi, dengeyi ve bağı kurmada bu kitap bir alıştırma olarak katkıda bulunabilir.

Tansu Ayşe Fıçıcılar