

# sekans

sınema kùltürü dergisi

TEMMUZ 2020 | Sayı e13



Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi  
Parazit / Aidiyet / Beyaz Kentte  
Arka Pencere / Metropolis  
Kayıp Ütopya  
Ankara Ekspresi

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi  
Temmuz 2020, Sayı e13, Ankara

© Sekans Sinema Grubu  
Tüm Hakları Saklıdır.

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

info@sekans.org

<http://www.sekans.org>

---

#### **Yayın Yönetmeni**

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

#### **Kapak Düzenleme ve Tasarım**

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

Tansu Ayşe Fıçıcılar

tansu@sekans.org

#### **Web Uygulama**

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

#### **Kapak Fotoğrafı**

*Beyaz Kentte* (Dans la Ville Blanche, Alain Tanner, 1983)

#### **Katkıda Bulunanlar**

Gülşah Erdoğan, Gökhan Gökdoğan, Erdem İlic, Süheyla Tolunay İşlek, İlker Mutlu,  
Can Öktemer, Ebru Soylu, Fatma Şahin

---

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

# SEKANS

## FİLM ELEŞTİRİSİ VE FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

### YARIŞMASI 2020

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

#### Seçici Kurul Değerlendirmesi:

**Ayhan Çınar** (Sinefil), **Erdem İlic** (Sinema Yazarı), **Lale Kabadayı** (Akademisyen-Sinema Yazarı), **Mine Tezgiden** (Sekans - Sinema Yazarı) ve **Zehra Yiğit**'ten (Akademisyen) oluşan Seçici Kurulun değerlendirmesi aşağıdaki gibi sonuçlanmıştır:

#### Film Eleştirisi Yarışması

- Birinci:** **Murat Çağiltay** – Hayallerim, İstanbul ve Punk  
(*Arada / Mu Tunç*)
- İkinci:** **Esra Ballım** – Densizlik Ömür Boyu...  
(*Rüzgarda Salınan Nilüfer / Seren Yüce*)
- Üçüncü:** **Ş. Gülbin Paytar** – 'Kelebekler' Ya Da Yitip Gidenler  
(*Kelebekler / Tolga Karaçelik*)

#### Film Çözümlemesi Yarışması

- Birinci:** **Sevcan Sönmez** – Distopik Durumdan Üreyen Ütopya: *Körfez*  
(*Körfez / Emre Yeksan*)
- İkinci:** **Azmi Recep Özdaş** – Gündeliğin Bilinci: İyi Günlerde Kirlenmek  
(*Toz Bezi / Ahu Öztürk*)
- Üçüncü:** **Onur Keşaplı** – *Aidiyet* ve Arınma  
(*Aidiyet / Burak Çevik*)

Yarışmanın sponsor kurumları Ayrıntı Yayınları, Ütopya Yayınevi, Pharmakon Yayınları ve Kalkedon Yayınları oldu.



**SEKANS**  
**9. FİLM ELEŞTİRİSİ**  
**ÇÖZÜMLEMESİ**  
**YARIŞMASI**  
**2020**

yarisma@sekans.org

ayrıntılı bilgi için  
www.sekans.org



**AYRINTI**



**ÜTOPYA**



**pharmakon**

**KALKEDON**

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

# İÇİNDEKİLER

DUYURU	1
ÖNSÖZ: <i>SİĞABİLMEK</i>	5
ELEŞTİRİ	
<b>Parazitin Hıncı, Hıncın Kahkahası</b> <i>Parazit, Bong Joon Ho</i> Erdem İlic	6
ÇÖZÜMLEME	
<b>Aidiyet: Yuva ve Saplantılı Aşk Üzerine</b> <b>Mekânların Hafızası Peşinde Bir Trajedi</b> Fatma Şahin	12
<b><i>Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi</i> “Bendeki Başkası”</b> Gülşah Erdoğan	17
<b><i>Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi</i></b> Süheyla Tolunay İşlek	25
SÖYLEŞİ	
<b>Sinema Toplulukları ve <i>Borç</i> Filmi Gösterimi Üzerine</b> Söyleşi: İlker Mutlu	43
KURAM/YORUM	
<b>Kayıp Ütopya: Kötü Bir Dünyada Dünyayı Kurtarmak</b> Can Öktemer	52
<b><i>Arzu Nesnemiz: Arka Pencere</i></b> Ebru Soylu	72
<b><i>Metropolis</i> Filminde “Makine/Moloch” Sekansının Analizi</b> Gülşah Erdoğan	76

DENEME

***Beyaz Kentte Bir Aksolotl***  
**Bir Cortázar Olarak Tanner** 81  
Gökhan Gökdoğan

50 YAŞINDA

***Ankara Ekspresi*** 85  
İlker Mutlu

SİNEMA KİTAPLIĞI

**Sinema Benim Memleketim, Filmlerimin Öyküsü** 97  
**(Fatih Akın)**  
Gökhan Gökdoğan

## ÖNSÖZ: SİĞABİLMEK

Aslında Nisan ayında yayınlanması gereken Sekans e13, normalimizin/rutinimizin bozguna uğradığı bir dönemde hazırlandı. Ayaklarımızın sokaklardan çekildiği, sesini duyduğumuz insanların seyrekleştiği, ufkumuzun duvarlar ve ekranlarla daraldığı; tekinsizliğin zihinlerimizi düğümlediği ve varlığımızın sönükleştiği günlerde.

Sizdeki manzara nasıldı, tabii bilemem. Ben arka pencereden baktığımda gördüm ki hayat, evlere sığıdı mı sığıyor. Güzel ama bu, evlerimizin genişliğini mi gösteriyor?

Şu zorunlu mahrumiyetimiz bittiğinde, *şimdilik vazgeçtiklerimizi* unutmamış olmak dileğiyle. İyi okumalar. Sağlıklı seyirler.

## PARAZİTİN HINCI, HINCİN KAHKAHASI

Erdem İlic

*Parazit (Gisaengchung)*

Yönetmen: Bong Joon Ho

Senaryo: Bong Joon Ho

Görüntü Yönetmeni: Kyung-pyo Hong

Kurgu: Jinmo Yang

Oyuncular: Kang-ho Song, Sun-kyun Lee, Yeo-jeong Jo,  
Woo-sik Choi, Jeong-eun Lee

2019 / 132' / Güney Kore

Hollywood sineması, kurgu ile oluşturduğu sinematografik bütünü bir organizma olarak ele alır. Uzak bir galaksi, bir gezegen, bir şehir, bir ev, bir grup insan ya da tek bir kişi olarak tasarlanabilen bu organizma, kendisini oluşturan ve çeşitli sebeplerle çatışmaya giren öğeleri tarafından tehdit altında bırakılır. **Gilles Deleuze**, tehdit altında olmanın organik kümeye ait bir özellik olduğunu belirtir (2014: 49). Bu çatışmanın ardından, sayıca daha az olan aksi örnekler dışında, organizma yeniden tesis edilir. Orta Dünya, Pandora gezegeni ya da Gotham şehri kurtarılır, Matrix güncellenir. Hollywood, organizmaya yönelik bu yaklaşımını **D.W. Griffith**'ten öğrenmiştir. Bu kurgu anlayışının yalnızca Hollywood sineması için geçerli olmadığını, ticari sinemanın anaakım yaklaşımının belli başlı özelliklerini belirlediğini de eklemek gerekir.

Çatışan öğeleri ile birlikte *Parazit* filminin etrafını kuşatan uzamı da organizma olarak değerlendirmek, analitik bir çözümleme yapmak için yararlı bir düzlem oluşturabilir. Başlangıçta, artık daha fazla yaşanmaz hale gelmiş, bodrum katındaki ev ile temsil edilen ve dağılmakta olan ilk organik birlik, yerini yeni organizmaya, varlıklı ailenin yaşam alanına bırakır. Bu alan, aynı zamanda kapitalist sermayenin



çeşitli bileşenlerini oluştururken, ücretli emek aracılığı ile ilk organik birlikten kurtulma amacındaki ailenin türlü numaralarla yeni organizmaya eklenme çabası ise olay örgüsünün temel eksenini kurar. Söz konusu organizmaya yakından baktığımızda, **Griffith** etkisinin *Parazit* için de sürdüğünü görürüz. **Sergey Aizenştayn**, Griffithçi montaj yaklaşımının Burjuva toplum yapısının yansıması olduğunu söyler (1977: 234). **Deleuze**'ün de vurguladığı gibi "**Griffith**, zenginler ve yoksulların birbirinden bağımsız fenomenler olarak verili olmayıp aynı genel nedene, toplumsal sömürüye bağlı olduklarını göz ardı etmektedir" (2014: 51). Organik birliği oluşturan ögeler dışsal nedenlerle bir araya gelirken, karşılaşma ve çatışmalar çeşitli rastlantılar içerir. Organizmaya yönelik Amerikan tipi bu yaklaşım *Parazit* için de geçerlidir. Yoksul ve zengin biçiminde iki aileden oluşan iki temel öge arasında ne ekonomi politik ne toplumsal ilişkiler düzeyinde bir bağlantı kurulur. Varlıklı ailenin reisi, öyküleme içinde pek bilgi verilmeyen bir şirketin sahibidir. Zenginliğin kaynağı belli ki yönetmenin ilgilendiği bir konu değildir. Yoksul aile, yaşamını sürdürmek için bu zenginliğin asalağı olarak organizmaya dışarıdan eklenecektir. Oysa buradaki bağ, oluşturucu bir işleve sahiptir: Kapitalist zenginlik, zenginliğin üretici gücü olan emek gücünü sömürüp gasp ettiği için, yoksulluk üretmeden oluşamaz. **Karl Marx**, çağdaş sermayeyi tek başına üretken olmadığı için ölü emek olarak tanımlamış ve bir vampire benzetmişti (2011: 213).<sup>1</sup> Bu noktada günümüzde finans-kapital olarak adlandırılan sermaye türünü de değerlendirmeye eklemekte yarar vardır. **T.B. Veblen**'in de vurguladığı gibi finans sermayesine sahip sınıfın da tüm faaliyetleri asalak bir karakterdedir (2016: 186). Bu argümanların bize vereceği resim bellidir: çağdaş kapitalizmin egemen olduğu toplumlarda eğer bir parazit aranıyorsa bakılması gereken yer, sermayenin aldığı biçimlerdedir. Oysa *Parazit*, tam aksine işaret edecektir.

**Alfred Hitchcock**, seyircinin bir karakterin tarafında yer alması için onun iyi veya kötü olmasından bağımsız biçimde bir şeyin peşine düşmüş olmasının yeterli olduğunu söyler. (**Hitchcock**'tan aktaran Chion, 2003: 134) Böylece *Parazit*'te, ünlü bir mimar tarafından yapılmış, hem kültürel hem de para sermayesinin simgesi olan evle temsil edilen organik birliğe çeşitli hizmet kollarında teker teker eklenme amacındaki Kim Ailesi'nin çeşitli dalaverelerle işleyen eylemleri, taraftarı

---

<sup>1</sup> Hasan Ağzıküçük de ilgili yazısında parazitinin burjuva sınıfı olduğunu ve filmin "kapitalizmin bu ekonomik temelini tamamen çerçevenin dışında" bıraktığını söylerken haklıdır. "*Parazit*'i Marx'la izlemek: Çarpıtılmış ve karamsar bir sınıf anlatısının Marksist eleştirisi" ([bağlantı](#))

olmamız istenen başlıca öge haline gelir. Tam da neoliberal akla uyacak biçimde, emekçiler arasında kuralları olmayan rekabet biçimi, kısa sürede savaşa dönüşürken, emeğin içinde kaldığı acımasız koşullarda bu eylemler ahlaki düzlemde meşrulaştırılır. Oysa bu düzlemin tartışmaya açılması gerekir.

İyilik meselesi filmde de konu edilecektir. Ücretli emekçi Kim Ailesi'nin annesi, işveren Park Ailesi'nin iyiliklerini, basitçe zengin olmalarına bağlar. Şüphesiz bu argüman, yoksulluğun zorlayıcı koşulları içinde kendi eylemlerini meşrulaştırma işlevinin bir parçasıdır. Böylece bir amacın peşindeki bu ailenin; büyük evin küçük çocuğunun, şizofreni teşhisi ile sanat terapisi almasını sağlamak, şoför ve hizmetçiyi kurnazca entrikalarla işinden edip boşalan istihdamı doldurmak gibi ahlaken tartışmalı eylemlerinin en azından mazur görülmesi talep edilir. Ancak asıl ahlaki tartışma düzlemi yoksul babanın, zengin babayı kokudan rahatsız olduğu zaman öldürdüğü an üzerinde yürütülmelidir. Cinayet, bir gece önce babanın oğluna verdiği nasihatten de anlaşılacağı üzere tamamen plansız işlenmiştir: “*Plan olmadığı sürece hiçbir şey ters gitmez.*” Plansız eylem, duyguların davranışıdır. Filmin olay örgüsü içinde adım adım biriken ve finalde doruk noktasında cinayete sebep olan duygu ise hınçtır.

Konu ahlaki değer yargıları olduğunda, ekonomi politik düzlemde ortaya çıkan sınıfsal ayrımlar silikleşir. Neyin iyi, neyin kötü olduğundan başlayarak, bu değer yargılarının uzun tarihini çıkaran **Friedrich Nietzsche**; bu soykütük çalışmasında yoksulu, zayıfı, hastalığı, köleyi iyi olmakla eşitleyen sınıfın yarattığı ahlakın egemenliğini gösterir. Kötüyü dışarıda bulmadan kendisine iyi diyemeyen zayıfın inancına göre, güç zehirlidir. Tarihte bu değer yargılarının karşı kutbuna, ancak soylu sınıflar koyulabilir; tüccardan devşirme sınıf olan burjuvazi değil. Egemen ahlak, tevazu, sabır, itaat gibi değerler üretirken, zayıfın hıncını adalet şiarının ardına gizler. **Parazit**'e dönecek olursak; Kim ailesinin üyelerinin karakteristik özellikleri ile **Nietzsche**'nin “hınç insanı” için yaptığı tasvirin kesin uyumuna dikkat etmek gerekir:

Ruhu şaşkı bakır; zihni sığınakları, gizli yolları, arka kapıları sever; saklanmış her şeyi dünyası, güvencesi, tazeleyicisi olarak sayar; nasıl susacağı, nasıl unutmayacağı, nasıl bekleyeceği, geçici olarak kendisini nasıl küçültüp itaatkâr hale getireceği konusunda mükemmel bir anlayışa sahiptir.

(Nietzsche, 2008 :24)



Konu hınç olduğunda ise, dikkat çekici bir diğer film olan *Joker*'e de (Todd Phillips, 2019) değinmek gerekir. Kim ailesinin en küçük ferдинin yaşadığı beyin travmasından sonra bir türlü yüzünden silemediği gülüşü, *Joker*'in ana karakteri Arthur Fleck'in içe dönük kahkahası ile ortak bir niteliğe sahiptir. Yetişkinlik çağını çoktan aşmış, ama kapitalizmin ideallerindeki türden bir birey olamamış, buna karşın ünlü olma hayalleri kuran Arthur'un Joker'e dönüşme hikayesi, güldüremeyen ama kendisini gülme krizlerine sokup duran bir hıncın kahkahası ile kurulur. Bu hayalleri sıradan insan için geçerli kılanın, yine kapitalist iktidar ilişkileri olduğunu vurgulamak gerekir. Üne kavuşma isteği, Batı'da kapitalizmin doğuşunun ardından, bireycilik ve kişinin hem kendisine hem de topluma karşı güven sorunu ile paralel olarak gelişir (Fromm, 2017: 67). İşsizlik, yoksulluk, sosyal adaletsizliğe karşı gerçekleşen sokak eylemlerini tetikleyen, tamamen bireysel meseleleri ile hareket eden ve tek eylemi öldürmek olan biri olması da başlı başına bir sorundur. Bu nedenle, politik bir göstergeye dönüşen görüntüsünün, sokakta yaşananlarla ilgisinin olmadığı birkaç defa vurgulanır. *Joker*'in tüm meselesi kendisi ile ilgili olduğu için, yaşanan toplumsal gerilim, onun için bir fona dönüşür.

Hollywood sineması, yine **Griffith**'in en yüksek seviyesine taşıdığı çapraz kurgu ekolünü benimser. Organizmayı oluşturan hırsız-polis, iyi-kötü, zengin-yoksul gibi ögeler, biri diğerini takip edecek biçimde montajlanırken kesişimler genellikle bir düello biçiminde gerçekleşir. Temel ögeler çoğunlukla ikilidir. Bu nedenle ticari sinema, sınıflar, değerler görünümü karşısında sahanın çoklu karmaşasından değil, melodramatik imgelemden beslenir. Aynı durum, çöpçü grevi ile başlayan sokaktaki kaosu, mizansenin ötesine geçmeyen bir arka plandan ibaret kılan *Joker* için de geçerli olacaktır. İlk bakışta filmin bu kurgu anlayışından uzaklaşarak yalnızca ana karakterin yaşamını takip ettiğini görürüz. Ta ki baş düşmanın temel

travması olan cinayete kadar. Finale taşınan bu sekansta, enkazdan çıkarılan *Joker*'in, arabanın üzerinde hayata dönüşü, Bruce Wayne'in anne ve babasının öldürüldüğü sahne ile çapraz kurgulanır. Gotham şehri ile temsil edilen organizma tehdit altında iken, Batman'in doğumuna sebep olacak süreç de bu kritik anda gerçekleşecektir.



*Parazit* ve *Joker* filmlerinin bizden taraf olmamızı istediği şey hınç duygusudur. Oysa, her şeyden önce eleştirel paradigmaların bu tepkisel kuvvet ile hesaplaşması gerekir. Hınç, tüm ırkçı ve ayrımcı hareketlerin, başa bela nefret söylemlerinin, tüm totaliter rejim ve kurumların temel gıdasıdır.

## Kaynakça

- Chion, Michel, (2003), *Bir Senaryo Yazmak*, (Çev.) N. T. Öztokat, İstanbul: Agora.
- Deleuze, Gilles, (2014), *Sinema 1 – Hareket-İmge*, (Çev.) S. Özdemir, İstanbul: Norgunk.
- Eisenstein, Sergei, (1977), *Film Form*, (Çev.) J. Leyda, New York: Hbj.
- Fromm, E., (2017), *Özgürlükten Kaçış*, (Çev.) Ş. Yeğın, İstanbul: Say.
- Marx, K., (2011), *Kapital I. Cilt*, (Çev.) M. Selik, N. Satlıgan, İstanbul: Yordam Kitap.
- Nietzsche, F., (2008), *On the Genealogy of Morals*, (Çev.) D. Smith, New York: Oxford University Press.
- Veblen, T.B., (2016), *Aylak Sınıfın Teorisi*, (Çev.) E. Kırmızıaltın, H. Bilir, Ankara: Heretik.

# AİDİYET: YUVA VE SAPLANTILI AŞK ÜZERİNE MEKÂNLARIN HAFIZASI PEŞİNDE BİR TRAJEDİ

Fatma Şahin

Biz hepimiz, bir şekilde bir şeylere çarpmayı bekliyoruz. Ölüme de çarpabilirsin hayatının aşkına da çarpabilirsin. Hayat böyle bir şey.

Aidiyet

**Burak Çevik**'in ikinci uzun metraj filmi *Aidiyet* (2019) kişisel travmasını 73 dakikalık bir anlatıya dönüştüren, bunu yaparken de belgesel ve kurmacanın sınırlarında gezinen bir film. Yönetmenin senaryosunu da kaleme aldığı filmde, görüntü yönetiminde **Barış Aygen**'i, kurguda ise deneyimli isim **Ali Aga**'yı ve sanat yönetiminde **Dilşad Aladağ**'ı görüyoruz. Pelin ve Onur rolünde ise **Eylül Su Sapan** ve **Çağlar Yalçınkaya** yer almakta.

*Aidiyet*, belgesel sinemanın en önemli film festivallerinden olan Open City Film Festivali'nde "belgesel türüne olan provakatif yaklaşımı ve duygusal açıdan zorlayıcılığıyla, belgeselin ne olabileceğine dair bize ilham veriyor" gerekçesiyle **Burak Çevik**'e "Uluslararası Yeni Yetenek Ödülü"nü getirmiştir.

Film, bir bellek yolculuğu üzerinden geçmişe odaklanır. Ana kahraman yaşadığı bir hikaye üzerinden izleyiciyi olaylar, karakterler, mekânlar, geçmiş, gelecek ve bugün üzerinden bir yolculuğa çıkarmaktadır. Tıpkı **Akira Kurosawa**'nın, "Hafıza her şeyin temelidir. (...) yaratmak, hatırlamaktır." (Ersümer, 2017) sözünde ifade ettiği gibi.

İki bölümden oluşan bu film anlatısında izleyici sanık ifadesini dinlerken, kamera birbiri ardına insansız mekânları takip eder. Böylece sanığın ifadeleri üzerinden anlatı, mekân üzerinden izleyici ile buluşur. Yönetmen; bir roman sayfası çevirir gibi her mekânda çiftin eylemlerini hayal ettiğimiz, filmi kendi zihnimize sahnelendirdiğimiz bir anlatım yolu izler. Bu nedenle *Aidiyet*'e, geçmişe dönüp düşünme eylemini seyircisiyle birlikte yapan bir “hatırlayış” filmi diyebiliriz. Film bir anlamda, edebiyata özgü zihinde canlandırma özelliğini sinemaya taşır. Bu bağlamda **Chris Marker**'ın sinemasına da göz kırpar.

Anlatının ilk kısmında hikayenin başını ve sonunu öğreniriz. İkinci kısmında ise sanki olacak olanları bilmiyormuşuz gibi hikayeyi takip etmeye devam ederiz. Ancak bu defa nesnel bir bilme eyleminin ötesinde, hissetmeye yöneliriz. Böylece, ev sahnesindeki diyaloglardan birinde duyduğumuz şu cümleyle Pelin'e hak veririz: “*Önemli olan, o zamandan geçmek.*”

Önünde karanlık bir tehdit gibi uzanan yolun başında şaşkın çocuk, annesinin sesini duyar mı böyle anlarda? Ama zaten o annesinden kaçmıyor mudur?

Yuvarlanıp ona gelen içi su dolu mavi bir küre, hem sıcak hem soğuk:  
Dünya.

Aydınlığa çıkmaktan başka hiçbir şey ummayan yolcu\*

\*Pelin'in kaleminden

**Heidegger** yaşamın özü olarak “yuva” (özel bir tür yer) kavramını bir kimlik meselesi, “aidiyet ve yerleşiklik olgusu” etrafında ele alır. Ona göre insanın bir mekânla kurduğu bağ, o mekânı bir yere dönüştürür ve ona bir kimlik kazandırır. (aktaran Bilgiç ve Kanlı, 2016). Yuva, Pelin karakteri için de temel özlemlerden biridir. Evinin salonunda farklı kişiler tarafından yazılmış mektuplar, kartpostallar, fotoğraflar görürüz. Pelin, hiç tanımadığı insanlara mektuplar yazarak onlarla bağ kurmaya çalışmaktadır. Salonun ortasında duran sarmaşık için verdiği, önce bulunduğu odayı sonra tüm evi ve apartmanı sarması tanımında olduğu gibi, Pelin de tüm varoluşunu saracağı bir yere, belki de bir kişiye ihtiyaç duymaktadır. Ancak, herkese yalnızca bir kez mektup gönderip, sonra bir başkasına yazmayı tercih ettiğini öğreniriz. Belki de aynı zamanda bu bağlardan korkmaktadır. Onun bu arayışı filmde yer yer farklı şekillerde karşımıza çıkar. Onur'la birlikte uyandığı sabah, ona rüyasını anlatırken gördüğü binalardan bahseder: “*Kendi evimde gibiydim ama hiçbiri benim evim değildi.*”



Anlatı bize, Pelin'in arayışı olan "kendine ait yer" hissini Onur'layken yakaladığını hissettirir. Özellikle anlatının kurmacaya daha yakın duran ikinci bölümünde kurgunun, bazı sahnelerde çizgisel olmayan bir biçim aldığını görürüz. Zamanı ve mekânı algılayışı kendine ait bir özellik gösterir. Örneğin; Pelin'in kendi yazdığı yazıyı Onur'a okuduğu sahnede birden evin salonundan çıkar, ormanda yürüyen çifti takip ederiz. Birbirlerine güvenle yaslanmış, yalnızca "kendilerine ait" bir dünya kurmuş gibidirler. Salon planındayken ortalarında durduğunu gördüğümüz sarmaşık, o aralarındaki bağ, büyüyüp onları sarmış gibi.

Çizgisel anlatı ikinci kez bozulduğunda, yeni uyanmış olan çift perdeye yansır. İzleyici o esnada, Onur uyurken Pelin'in ona yönelttiği düşünceli bakışları görür. Bu sırada dış ses ile karakterlerin yakın gelecekteki zamana ait olan konuşmaları görüntüye eşlik eder. Bu aynı zamanda her iki karakterin de yaşadığı geçmiş ve geleceğin iç içe geçtiği bir andır. Birazdan birbirlerine veda edecek olmanın hüznü ile dün gecenin mutluluğunun birleşimi... Ve aklımıza çiftin karşılaştığı kafede çalan Yeni Türkü bestesi, **Lale Müldür**'ün *Destina* şiiri gelir: *dün gece sen uyurken, yüreğim bir yıldız gibi bağlandı sana...*

Hayatlarımız ve gerçekliğe ilişkin algılarımız, her zaman farklı şekillerde kurgulanabilme özelliği taşır; bu durumu **Deleuze** "katlanma" olarak adlandırır. Gerçek ile kurgu, hakikat ile hayal arasında dururken mekân da katlanır. (aktaran, Uluoğlu, 2011) **Çevik** de teyzesinin hikayesini anlatmaya başlarken



izleyiciye, neyin gerçek neyin yalan olduğunu bilmediğini söyler. Yönetmen ilk kısımda tutanaklarla gerçeğe ilişkin bütün bir çerçeve sunar.



Mekânları, sabit kadrarla görüntüye yansıtır. İzleyici kamera aracılığıyla tıpkı **Benjamin**'in *flaneur* kavramında olduğu gibi, kent sokaklarında, caddelerde, parklarda, apartman önlerinde ve sahilde her şeyi en sakin haliyle izleyerek dolaşır. Bu görüntülere eşlik eden dış ses, soğukkanlı bir cinayet itirafıyla, o mekânları sıradan kamusal alanlar olmaktan çıkarır. Ayrıca kamera, gözümüze takılan ayrıntıların detaylarına inmez. Ancak yönetmen; ikinci kısımda detay ve yakın planlarla, gerçeği oluşturacak olan puzzle parçalarına dikkati çeker. Duvardaki mektuplar, evdeki bitkiler, kahve fincanları, yatağın kenarında abajur, uyumakta olan karakterlerin vücutları... Her imge bir araya getirilmeyi bekler. Böylece parçalara bölünen gerçeklik, farklı ve yeni bir gerçeklik olgusu oluşturmamıza yardım eder. Benzer şekilde evde geçen sahnelerde daha yumuşak, pastel renklerin kullandığını görürüz. Özellikle sarı renk Pelin'in kıyafetinde, yatak odasında, evdeki çiçeklerde ön plana çıkar. Sarı; gençliğin, memnuniyetin ve sevincin rengi olmakla birlikte gereğinden fazla kullanıldığında akli, ruhu ve sinir sistemini uyarılmaktadır. Korkaklığın, ön yargının ve yıkıcı biçimdeki egemenliğin rengidir. (Sharma, 2007) Bu anlamda sarı renk, saplantılı aidiyet ve sevgi kavramını çağırıştırır.

Kamera, bir anlamda izleyiciye geçmişten kopup gelen bir anıyı göstermekte olduğunu hatırlatmak istercesine karakterlerini arkadan ve omuz çekimlerle takip eder. Onlar soğukkanlı bir şekilde cinayet planlayacak kişiler olmaktan öte, parkta geçip giden herhangi bir çift kadar doğal ve sıradandırlar. İzleyiciye filmin sonundan iki sevgilin hikayesi üzerinden, yeniden başa dönüp düşünme olanağı tanınır. Filmde birbirine aşık iki sevgilinin aynı zamanda soğukkanlı bir cinayet planlayıcıları olmaları şaşırtıcı bir dille ortaya konulurken, izleyicinin zihninde “Gerçek nedir?” sorusu geriye kalan tek şey olmaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Bilgiç M., Kanlı İ.Bâkır. “Modernizm Eleştirilerinin "Yok-Yer" Bağlamında Sinema Mekânı Kurgusunda Analizi” *İGÜSBD* Cilt: 3 Sayı: 1, 2016
- Ersümer O. “Kendimizi Tanımak İçin Film Seyrediyoruz” *Hayal Perdesi Dergisi*, Sayı 56, 2017 Erişim Adresi: ([bağlantı](#))
- Sharma, Rashmi. *Renklerle Terapi*, İstanbul: Nokta Kitap, 2007
- Uluoğlu, B. “Hayalle Hakikat Arasında Bir Yerde” *Hayal Perdesi Dergisi*, i Mayıs - Haziran 2011 Erişim Adresi: ([bağlantı](#))(Erişim tarihi: 19.04.2020)



## İmge

İmge, ilk ortaya çıktığı yerden ve zamandan ayrışan, kendini yeni bir gerçeklikte yeniden tasarlanmış bir görüntüsellğe feda edendir. **Berger**'e (2011: 10) göre imge tümüyle yeniden inşa edilen bir görünümdür. Görünenin bütünsel varoluşu, daha ilk kerte, bakanın gözlerinde ve algılayışında yerinden edilir. Hatta bakışın nesnesi bir ressamın önce imgeleminde sonra tuvalinde yerle yeksan edilebilir. **Céline Sciamma** imzalı *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nin açılış sekansında ressam Marianne, kendisini bakışın nesnesi olarak öğrencilerinin imgelemine sunmaktadır. Yeşil elbisesi, kollarını konumlandırışı, gözlerinin (hüzünlü) bakışı ve tüm diğer görülebilir figürleri hikâyeye, filmin hikâyesine dair bir şeyler betimlemektedir. Marianne'in anıları, ay ışığında aydınlanan *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nin imgelendiği tuvalde canlanır. Mahzende bulunan bu resim Marianne'in bakışını, zihnini, anılarını alevlendiren en yakıcı andır ve bu anın onda karşılık bulan imgesidir. 'Anın' şiirsel imgelemi filmin üzerine iner.



18. yüzyıl Britanyası'na hâkim olan soğuk gelenek, aşkın arzularıyla alev almak üzere olan Héloïse'i gelecekteki kocası için seyirlik bir nesne olmaya zorlamaktadır. Filmdeki tüm kadınlar göğüslerini sımsıkı saran korseleri gibi normlar, kurallar ve gelenekler tarafından kuşatılmıştır. Henüz manastırdan dönmüş olan Héloïse'i eril bakışın arzulanımı için imgeleyecek olan kişi Marianne'dir. Erkek bakışının nesnesi olmak istemeyen Héloïse, gözetlendiğini

fark etmeden resmedilecektir. Marianne, koşmayı unutan Héloïse'i koşarken izler; onun kulak kıkırdağının hangi tonda olacağına duyumsayarak karar verir ve ellerinin konumlanışını taklit eder. Özenle seyrettiği özneyi (nesneyi) tüm ayrıntılarıyla bakışında, zihninde ve tuvalinde yeniden canlandırır.

**Berger**'e göre yeniden canlandırmada resim, aslının imgesel yansıması dışında, içine başka imgeleri de davet eden bir yeniden oluşuma dönüşür. O imgenin taşıdığı yetke, içinde görüldüğü tüm bağlama yayılır (2011: 29). Bağlam, resmin yaratılma güdüsü, imgenin zihinde konumlanışı ile belirginleşir. Zamanla imge kendi asli parçasından, yani canlandırdığı şeyden, nesnesinden daha kalıcı bir hale bürünür. Çünkü görünümün kaydı anı yakalar, zamansızlaştırır ve ona büyüsellik katar. Görünenin algılanışı olan imge her yeni bakışta bir öncekinden farklılaşan bir ruha sahiptir. Dolayısıyla imge düşünsel tarihten ve sistematik bilinçten daha zengindir. Yeniden canlandırılan her imge, resmin ilk bağımsız anlamıyla çok az ilgisi bulunan ya da hiç ilgisi olamayan yeni bir savın parçasına dönüşür (2011: 28). Özenle seyredilen Héloïse'in imgesi de ötekinin seyredilişine hizmet edecek, onda yeniden imgelenecek, ısmarlama bir seyirlik portreye dönüşecektir. Bu bağlamda Marianne'in zihinsel imgesinde şekillenen eser başarısız olur. Héloïse, "*Bu ben miyim? Beni böyle mi görüyorsun?*" diyerek şaşkınlıkla tuvaldeki imgesine bakar. Marianne, onu bu şekilde imgeleyen sadece kendisi olmadığını, bu imgelemin "gelenekler, kurallar ve görüşler" bağlamında ortaya çıktığını belirtir. Héloïse, "*Hayat yok mu diyorsunuz yani, varlık yok mu?*" diye sorar. Marianne'e göre resmettiği şeyin, yani Héloïse'in varlığı "*gerçeklikten yoksun olabilen, uyduruk, gelip geçici anlardan ibarettir.*" Aslında tuvalde yaratılan şey de Héloïse'in zamanda parçalanmış anlıksal, gelip geçici görüntülerinin bütünsel ve sabit bir tezahürüdür. Bu açıdan, Marianne çok da haksız sayılmaz. Fakat bir sanat eseri, ortaya çıktığı döneme özgü tını ve estetik dinamikleri dışavurduğu kadar otonom özne olan ressamın düşünsel etkinliğinin de bir parçasıdır. Marianne bilinçli bir şekilde, tuvalde taklit edilmesi gerekenle kendisi arasında bir ıraksama, mesafe ve bir boşluk yaratmıştır. Héloïse'in aslında olduğundan daha kusursuz ve güzel resmedilmesi bu boşluk yüzündendir. **Berger**'e göre imge, sanat yapıtında ilk verildiği zamanlarda insanların ona bakışı ve bekleedikleri sanat konusunda edindikleri varsayımlar dizisinin etkisiyle sınırlı olmaktaydı. Bu varsayımlar; güzellik, gerek, deha, uygarlık, biçim, toplumsal konum, beğeni gibi şeylerle ilgiliydi. Fakat sanat eserlerinde artık bunlar sükse yapmaz çünkü dünya salt bir

gerçeklikte değildir ve işin içine *bilinçlilik* girmiştir (Berger, 2011: 11). Dolayısıyla Héloïse'in bilinçli bir güzellemesine dönüşen bu eser yapılma amacını fazlasıyla karşılarsa da Héloïse, görünenin ve koşulların ötesinde hayal edilemeyeşine isyan eder. Bu isyan Marianne'in duyumsal ve sanatsal yoksunluğunun iç sesine dönüşür.



Héloïse'in portresinin ilk çizimi



Héloïse'in portresini ikinci çizimi

## Eros

Filmde geleneğin ve baskının dili olan Héloïse'in annesi, portrenin başarısızlığa uğraması üzerine Marianne'in gitmesini ister. Kalmasında direten ise Héloïse olur. Portre yeniden yapılmaya başlanır fakat bu kez bakışın iki yanlılığı esastır. Héloïse Marianne'in bakışının öznesi olarak ona poz verirken Marianne'in kendi seyredilişi de salık verilir. Héloïse ve Marianne karşılıklı olarak görünenler ve seyredilenler dünyasının birer parçası olurlar. **Berger**'in de belirttiği gibi görüşün iki yanlılığı konuşmanın iki yanlılığından daha ötededir. Yeniden resmedilen Héloïse'in imgesi, Marianne'in öznesine bakışının, hatta bakmanın ötesinde, onu açık ve sınırsızca izleyişinin bir yansımasıdır. İmge bakışı bütünüyle dönüştürmüştür. Bakış da imgeyi aynı ölçüde dönüştürmüştür. "Aşk iki kişilik bir sahnedir. Bir'in perspektifini kesintiye uğratır ve dünyanın *Başka*'nın ya da *farkın* bakış açısından yeniden ortaya çıkmasını sağlar." (Han, 2019: 48)

**Marcuse** *Eros ve Uygarlık* (1955) kitabında, hayvan-insanın ya da ilksel insanın ancak kendi doğasının, tüm varoluşsal içgüdülerinin temel bir dönüşümü sonucunda insanlığa terfi ettiğinden bahseder. Bahsedilen bu dönüşüm, yalnızca içgüdüsel amaçların değil, bu amaçlara erişmeyi sağlayan içgüdüsel değer ve ilkelerin de değişimini ifade etmektedir. **Marcuse** bu değişimi **Freud**'un *haz ilkesinin olgusallık ilkesine dönüşümü* olarak betimlediğini ileri sürer. Bu değişim; "doğrudan doyumdan ertelenmiş doyuma, hazdan hazzın kısıtlanmasına, sevinçten (oyun) zahmete (çalışma), alıcılıktan üretkenliğe, baskı yokluğundan güvenliğe" doğru olan bir hal alıştır (2016: 27). Uygarlığın yendiği ve baskıladığı şey olarak haz ilkesinin istemi, uygarlığın kendi içinde ebediyen var olmayı sürdürür (Marcuse, 2016: 29). Uygarlaşan insan modeli, benliğinin bir köşesinde sesini kısıttığı ilksel tınlarından ne denli kaçmaya çalışırsa çalışsın onları duyumsayacağı pek çok karşılaşma yaşar. Bu karşılaşmalardan biri de Héloïse ve Marianne'in karşılaşmasıdır. Kendini konumlandığı noktadan Héloïse'i soluksuzca seyredebilmenin heyecanı içten içe Marianne'i sararken, varlığını bilinçaltında gizlenerek sürdüren haz ilkesi de yavaş yavaş açığa çıkmaktadır. Bu, ressamı aşkın duygulanımlara sürükleyen *varlığın* yeniden imgeleneşinin de ötesinde yeşeren bir hazdır. Aslında bu haz Héloïse'i arzulamasıyla çoğullaşır. Héloïse yüzmek, orkestra müziği dinlemek, aşık olmak, sevişmek gibi pek çok duyguyu daha önce tatmadığı için hazzın ne olduğunu tam olarak kavrayamaz, ama sürekli olarak

hazzın gerçekliğini arar ve arzular. Onun akış halindeki arzulanımı altüst edicidir ve Marianne’i ele geçirir. **Deleuze** ve **Guattari**’ye göre “arzu veren aslında ne eksiklik ne de yoksunluktur. Arzu hiçbir eksiklik içermez, eksik olan şeyi açıklamaz. Bireysel ya da toplumsal ihtiyaçlar tarafından desteklenmez, çünkü tam tersine, arzudan türeyen şey ihtiyaçlardır: Onlar arzunun ürettiği gerçek dahilindeki karşı ürünlerdir. Arzu her şeyden önce üretici olumlu bir güçtür.” (akt. Demirtaş, 2017: 19) Dolayısıyla daha önce yüzmek, orkestra müziği dinlemek, aşık olmak, sevişmek gibi duyguları tecrübe etmiş olan Marianne’in arzusu Héloïse’in arzulanmak arzusu üzerine konumlanır. Burada arzuyu ve hazzı harekete geçiren Héloïse’dir.

Marianne, arzu nesnesinin (öznesinin) çağırışına, arzularının sesine kulak verir ve Héloïse’i öper. Héloïse daha önce tecrübe etmediği bu duygu karşısında irkilir ve kaçar. Yeni bir karşılaşmada ise Héloïse Marianne’e, “*Tüm aşıklar yeni bir şey keşfettiğini mi sanır?*” diye sormaktadır. Çünkü Héloïse arzuladığı şeyin karşısındaki hamlelerini; tüm jestleri, dokunuşları, hisleri bilir. Héloïse Marianne’i hayal etmemiştir, Héloïse Marianne’i tüm geçekliğiyle düşünmüş ve arzulamıştır.



Héloïse’in artık gülümseyen portresi biter ama aşk kendini bir başkaya emanet etme, kendini o başkada kaybetme ve yeniden bulma hali olarak belirmiştir. Héloïse tablodaki ve Marianne’in zihnindeki imgesinden artık memnundur ve yansımından haz duyar. Bu yansıma sadece değişen Héloïse’in yansıması



değildir. Aynı zamanda Héloïse’i keşfeden, kendi imgeleminde onu yeniden canlandırmaktan ve arzulamaktan korkmayan Marianne’in yansımasıdır. Birbirlerine karşı konum aldıkları imgelem dünyasında ortaya çıkan portre, Héloïse’in olduğu kadar Marianne’in de en güzel parçasıdır. Eros özgür irade ile gerçekleşen bir kendini-menetme, kendinden-tahliye sürecini başlatır. Özgün bir güçsüzleşme, bir yandan da bir kuvvet duygusunun etkisi altına giren aşk öznesini ele geçirir. Bu duygu, her halükârda Bir’in *başarısı* değil, *Başka’nın armağanıdır* (Han, 2019:11). Portre, *Başka’nın en değerli armağanıdır*.

## Orfeus Miti

**Marcuse**, Orfeus’u tanrılara başkaldırarak insanlığın yazgısını değiştiren bir “kültür-kahramanı” olarak tanımlar. Kültür kahramanları, kültürü, tanrılar karşısında acı çekme pahasına sürekli olarak yaratmaktadır. **Marcuse**’a göre (2016) kültür-kahramanları olarak Orfeus ve Narsissus imgeleri Eros ve Thanatos’u uzlaştırmaktadır. “Onları, sevinç ve doyumun imgesi; buyurmayan ama şakıyan ses; sunucu ve alıcı tavır; barış olan ve utku emeğini sonlandıran edim; zamandan kurtuluş, ki insan ve tanrıyı, insan ve doğayı birleştirir.” (Marcuse, 2016: 111) Ya da iki sevgiliyi ilelebet birleştirir... Orfeus Miti Marianne’in Héloïse’e okuması için verdiği kitapta geçmektedir. Efsaneye göre Orfeus, yeraltına iner ve ölümlülerin tanrısından, ölen karısı Eurydice’in kendisine geri verilmesini ve onu yeryüzüne çıkarabilmeyi diler. Eğer bu iyiliği karısından esirgerse kendisinin de ölümlüler dünyasına gitmeye hazır olduğunu ve tanrının böylece iki ruhun keyfini çıkarabileceğini söyler.<sup>2</sup> Ölümlüler dünyasının tanrısı, Orfeus’un dileğini kabul eder ve Eurydice’i özgür bırakır. Yeryüzüne çıkana dek eşine bakmaması şartıyla Eurydice’i Orfeus’a verir. Tam yüzeye varmak üzere oldukları eşişe geldiklerinde, Orfeus dayanamaz ve güzel karısına bakar. Eurydice tam o anda Orfeus’un son bakışının en hakiki öznesi olur ve yer altına geri çekilir. Filmde, Héloïse’in ağzından dinlediğimiz bu hikâyeye ile Orfeus’un tüm uyarılara rağmen neden karısına dönüp baktığı tartışılır. Orfeus, belki karısını delicesine sevmektedir ve ona bakmamaya dayanamaz; belki ona sahip olmaktansa onun hatırasına sahip

---

<sup>2</sup> Orpheus’un ölmeden, kendi isteğiyle, ilelebet Hades’te kalması; mitoloji dünyasının kurallarına başkaldıran bir tehdit içermektedir. (ed. n.; Süheyla Tolunay İşlek’e, verdiği aydınlatıcı bilgi için teşekkürler.)

olmanın daha değerli olduğunu düşünür; belki de Orfeus'a bakmasını söyleyen ve onda zamansızlaşmak isteyen Eurydice'dir.

Görevini tamamlayan Marianne, Héloïse'e veda ederek koşarcasına ondan ayrılır. Marianne'in arkasından Héloïse: "*BANA BAKIN!*" diye seslenir. Marianne son kez dönüp bakar ve geriye en sadık, en sonsuz anımsama kalır... **Berger**'in de dediği gibi seven birisi için sevgiliyi görmenin hiçbir sözcük ya da kucaklayışla karıştırılmayacak bir bütünlüğü vardır; bu bütünlük, geçici olarak, ancak sevişme ile sağlanabilir (2011: 8). Marianne'in son bakışı Héloïse'in son arzusuna dönüşür, tıpkı Eurydice'in son arzusu gibi. Son bakış, aşkı sonsuzlaştırır.

### Kaynaklar

- Berger, J. (2011). *Görme Biçimleri*, (Çev. Salman, Y). Onyedinci Baskı, İstanbul: Metis Yayıncılık
- Demirtaş, M. (2016). *Arzu Politikası; Deleuze ve Guattari Etkisi*, Birinci Baskı, İstanbul: Otonom Yayıncılık
- Han, B., C. (2019). *Eros'un İstirabı*, (Çev. Öztürk, Ş.), Birinci Baskı, İstanbul: Metis Yayınları
- Marcuse, H. (2016). *Eros ve Uygarlık*, (Çev.Yardımlı, A.), Dördüncü Baskı, İstanbul: İdea Yayınları

## ALEV ALMIŞ BİR GENÇ KIZIN PORTRESİ

Süheyla Tolunay İşlek



*Yillardır döner bakarım ardıma  
Yillardır döner bakarım  
İlk defa taş oldum  
Birikmiş gözyaşlarımın tuzuyla*

*Tek kullanımlık sandığın efsane  
Büker zamanın ibresini  
Birdenbire çıkagelen  
Bir elin taş sektirmesiyle*

*Evrende her şey geri döner  
Gitmediği yerden*

*Tuz uçar direk kalır  
Geriye*

Murathan Mungan<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Şairin bu yazıya alınan şiirleri *Çağ Geçitleri* kitabındandır (Metis, 2019). Üstteki resim: Edward Poynter, "Orpheus ve Eurydice" (1862).

Bazı şeyler hiç gitmez... Zira önlemler alınmıştır hiç gitmemeleri için; ya bir resim ya bir şiir ya da son bir bakış sayesinde geri dönmesi istenen aslında hiç gitmemiş, yalnızca içe hapsedilmiştir... Diğer bir deyişle gönderilmek istenmeyen her daim hatırlanır. Farklı zamanlarda farklı yönleri hatırlanır, eksik hatırlanır, fazla hatırlanır, ama yine de hatırlanır... Orpheus da önlem almıştı sevdiğini hatırlamak için; tek bir bakışı tuz edecek olsa da Eurydice’i, işte o son bakışla gördüğüydü Orpheus’un belleğine kazınan sonsuza dek... Orpheus ve Eurydice’in hikâyesi diğer tüm mitolojik öyküler gibi tek anlatımlık bir hikâye olmanın tam zıddı olarak sonsuzluğa uzanan ölümsüz bir mitolojik hikâye. Aşkın, ayrılığı kabul edememenin, içe bakmanın, kendini tanımanın, arafta kalmanın ve hepsinden de çok hatırlamanın hikâyesi...

Fransız senarist ve yönetmen **Céline Sciamma** da, 2019 yılında Cannes Film Festivali’nde “En İyi Senaryo” ve “Queer Palm” ödülleri aldığını ***Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi***’nde (La Portrait de la Jeune Fille en Feu, 2019) mitolojinin en zaman bükücü mitlerinden biri olan Orpheus ve Eurydice’in hikâyesinden ilham alarak bir aşk hikâyesi anlatır. **Sciamma**, filminde aşk temasına paralel olarak mitolojiyi referans alan birçok filmin tekrar ettiği konular olan kendini tanıma, bilinçdışına yolculuk, değişim, arafta kalma gibi konulara da değinir. Ancak filmin alametifarikası, bu konulara, erkek egemen toplumda kadın dayanışması temasını ekleyerek ve bakışın taşıyıcısı konusunu tartışmaya açarak, çok bilinen bir miti ters yüz etmesi. Diğer bir deyişle film, yönetmenin ana akım sinemanın erkek egemen dil ve erkek bakışına bir başkaldırı olarak görülebilir. Bu noktada yönetmenin Yunan mitolojisine başvurması da çok kasıtlı bana kalırsa. Zira Yunan Mitolojisi, kendinden önceki Ana Tanrıça kültünü yıkıp yerine ataerkil bir düzen getirmek misyonuna sahip, tıpkı diğer mitolojiler gibi. Yunan mitolojisinden önce gelen ve anaerkil bir anlayışa sahip Ana Tanrıça kültüründe kadınlar, üretkenlikleri sayesinde aktif rollere sahipken, erkekler görece daha pasif rollere sahip. Tıpkı ***Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi***’ndeki kadınların güçlü duruşlarına karşın, erkeklerin yok statüsünde olması gibi.

Sonuç olarak yönetmen **Sciamma**, filminde – ne yazık ki gerçeklere dönülen son bölüm hariç- Yunan kültürünün yıkıp yerine geçmek istediği anaerkil düzen benzeri, yani kadınların egemen olduğu bir evren yaratıyor. Bu kadınlar evreninde çok bilinen Orpheus-Eurydice mitolojik hikâyesi vasıtasıyla bakışın sahibini sorguluyor, kadın dayanışmasının önemini çiziyor ve en çok da kadınların

yaşaması gereken *katabasis* yani içe bakışın önemini vurguluyor. Hatta bana kalırsa *katabasis* olmadan ne aşkın ne de dayanışmanın mümkün olabileceğini ima ediyor. Ben de bu yazıda **Céline Sciamma**'nın, ana akım anlatı konvansiyonlarının dışına çıkarak ve sinemanın erkek dil ve bakışına bir başkaldırı olarak çektiği ***Alev Almış Bir Genç Kızın Portesi*** filmini *katabasis* (yeraltına iniş, içe dönüş) anlatısı çerçevesinde incelemeye çalışacağım.

Filmin analizine geçmeden önce yönetmenin referans aldığı Orpheus hikâyesine, filmin konusuna ve *katabasis* kavramına kısaca bakmak yerinde olur.

### Orpheus'un Öyküsü

Yunan mitolojisinin ünlü Orpheus mitine göre, Kral Oiaeros (bazı kaynaklara göre ise tanrı Apollon) ile Homerus'un ilham perisi olan Kalliope'nin oğlu olan Orpheus, lir çalmada büyüleyici yeteneğe sahip bir yarı-tanrıdır. Orpheus lirini çaldığında müziğinin büyüüne kapılmayan hiçbir canlı bulunmaz, hayvanlar yatıştır, ağaçlar dahil tüm hareketsiz canlılar hareket edermiş. Müzik yaptığına adeta bir Tanrı'ya dönüşen Orpheus, güzelliğiyle nam salan orman perisi Eurydice'e âşık olmuş ve onunla evlenmiş. Eurydice bir gün ormanda meyve toplarken bir satir onun güzelliğiyle kendinden geçip ona saldırmış. Korkuyla satirden kaçan Eurydice zehirli yılanların olduğu çukura düşmüş ve ısırılmış. Orpheus onu bulduğunda Eurydice çoktan Hades'te gölgelerin arasına karışmış. Bir süre yas tutan Orpheus, Eurydice'in ölümünü kabullenememiş ve onu alıp getirmek üzere Hades'e gitmeye karar vermiş.

Mitolojide 'Ölüler Diyarı' ya da 'Yerin altı' olarak bilinen Hades, "Antikçağ Yunanlarında evrenin alttaki yarısı olarak"<sup>2</sup> bilinir ve bu diyarla aynı adı taşıyan Yeraltı Tanrısı Hades tarafından yönetilmiştir.<sup>3</sup> Sevdiği kadını kurtarmak üzere Yeraltına yolculuğa çıkan Orpheus, yoldaki bütün engelleri müzik kabiliyeti

---

<sup>2</sup> *Mitoloji*, 2012: 157

<sup>3</sup> İnanışa göre, Hades'in krallığı birkaç bölüme ayrılmıştı; en aşağıdaki Tartaros'ta lanetli ruhlar korkunç azaplar çekirdi. Birkaç şanlı ruh sonsuz yaşamı Elysion Çayırları'nda geçirirken geri kalanlar Hermes tarafından Styx Nehri'nin kıyılarına götürülürdü ve oradan Kharon'un dümeninde olduğu bir tekneyle/kayıkla bir bedel karşılığında ölümler diyarının kapılarına taşınırdı. Kapılarda çok başlı köpek Cerberus nöbet tutardı. Aile fertleri ölü kişinin bu yolculuğu güvenle yapması için ağzına bir gümüş sikke koyardı. Gömülmeden öbür dünyaya giden ya da ailelerinin gücü yolculuk bedeline yetmeyen kişilerin sonsuza kadar hayaletler olarak yeryüzünde dolaşmaya mahkûm olacağına inanılırdı. (*Mitoloji*, 2012: 157)

sayesinde aşabilmiş; müziğiyle kayıkçı Charon'u hizmetine sokmuş, yer altı nehri Styx'i geçmiş ve sonunda da Hades'in kapısına gelmiş. Etrafı gölge silüetindeki ölülerle dolan Orpheus'u gören Hades sinirlenerek ona neden burada olduğunu sormuş. Ancak Orpheus, yeraltı tanrısı Hades'e de öyle dokunaklı bir şarkı ile derdini anlatmış ki Tanrı Hades onun karısını alıp geri götürme dileğini bir şart koyarak kabul etmiş. Bu şart, yeryüzüne varıncaya dek, Eurydice'in Orpheus'un arkasında yürümesi ve Orpheus'un ona bakmaması imiş. Ancak yeryüzüne yaklaşan Orpheus tam yukarı çıkacakken arkasına dönüp henüz yerin altında olan Eurydice'e bakmış. Hades'in koyduğu şartı yerine getir(e)meyen Orpheus'un bu bakışı nedeniyle Eurydice tekrar Hades'e hapsolmuş ve çift sonsuza dek ayrılmış.<sup>4</sup>

### Filmin Teması

Filmin mitolojik okumaya nasıl elverdiğine ve yönetmen **Céline Sciamma**'nın bu mitolojik öyküyü *katabasis* kavramı çerçevesinde nasıl yorumladığına bakmadan önce filmin konusuna kısaca değinirsek; film 18. yüzyılda Bretonya'nın erkek egemen dünyasında geçer. Ana karakter Marianne, döneminin erkek egemen sanat dünyasında var olmaya çalışan bir ressamdır. Kendisi gibi ressam olan babasının eski bir işvereni olan bir Kontes'ten aldığı bir resim siparişi üzerine Bretonya kıyılarına yola çıkar. Kendisinden tablosunun yapılması istenen kişi, Kontes'in manastırdan yeni çıkmış kızı Héloïse'dir. Annesinin kendisini zorladığı evliliği gerçekleştirmemek için intihar eden ablasının kaderini terk ettiği kardeş Héloïse, hiç tanımadığı bir aristokratla evlenip Milano'da yaşamak istememektedir. Bu evliliği kendisine dayatan annesine karşılık Héloïse de resminin kendisinden önce gideceği adrese gitmemesi için olabildiğince direnmekte ve resminin yapılmasına izin vermemektedir. Ressam Marianne'in Bretonya'daki adaya gelip gizli gizli Héloïse'i resmetmesi sürecinde aralarında doğan ve gün geçtikçe güçlenen aşk ve kaçınılmaz ayrılık filmin özetini oluşturur. Bu yalın anlatının arkasında ise Orpheus miti kadar politik bir alt metin olarak dönemin erkek egemen sisteminin, kadın özgürlüğünü kısıtlaması ve buna karşılık olarak kadın dayanışmasının örnekleri de var. **Sciamma**'nın filme referans olarak seçtiği Orpheus miti aslen, egemen bakışın sahibi özne olarak Orpheus'un

---

<sup>4</sup> Daha ayrıntılı mitolojik okumalar için bkz. [Encyclopedia Mythica](#)

görüldüğü ve Eurydice'in sadece bakılan bir nesne olarak algılatıldığı bir hikâye. Ancak **Sciamma**, referans aldığı bu mitin uzlaşımını ters yüz ederek ataerkil toplumun karanlık yönlerini düşünmenin önünü açıyor.

### ***Katabasis Nedir?***

Filmin Cannes'da senaryo ödülü almasında yönetmen ve senarist **Sciamma**'nın mitolojik bir anlatıyı ters yüz etmesi ve Orpheus mitini, bir aşk hikâyesine arka fon olmasına ilave olarak politik ve feminist bir yorumla beyaz perdeye aktarmasının etkili olduğunu düşünüyorum. Ancak filmin yorumuna geçmeden önce Orpheus hikâyesinin temelinde yatan ve hatırlamayı ön plana çıkaran *katabasis* temasına bakmakta fayda var. Kelime anlamı olarak “yeraltına ya da öte dünyaya inmek” demek olan *katabasis*, Orpheus hikâyesinin asıl özü. Yeraltı ya da öte dünya denilen şey, kendi kimliğimizi keşfetmemiz için mutlaka karanlığını yarmamız gereken bilinmeyen dünyamız. Diğer bir deyişle günlük hayatta farkında olmadığımız asıl gerçekliğimiz, yani bilinçdışımız. **Alberto Bernabé**, *katabasisin*, buranın ve şimdinin uzağındaki karanlığın dünyasına yolculuk olarak, mutlak olan ötekine yolculuk olduğunu söyler. **Bernabé** ayrıca, mutlak olan ötekinin içimizdeki öteki olduğunu ve ona erişimin gerçek bilgiye doğrudan erişim olduğunu da ilave eder.<sup>5</sup>

**Terence Dawson** ise Virgil'in Orpheus ve Eurydice efsanesini yorumladığı makalesinde *katabasisin* bir kayıp ya da yas nedeniyle sosyal bir alandan hayali bir alana bir iniş içerdiğini, bazılarının bu alanı “öteki” olarak adlandırdığını, psikanalistlerin ise buna “bilinçdışı” dediğini söyler.<sup>6</sup> “The *Katabasis* Theme in Modern Cinema” adlı makalesinde **Erling B. Holtmark** *katabasisin* bir tür kimlik arayışı, kayıp bir benlik arayışı, yani kendini keşfetme yolculuğu olduğunu söyler.<sup>7</sup> **Russell Kilbourn** da *katabasisin*, mitik kahramanın iç dünyasının yansıması, özellikle de bilinçdışı, hafıza ve düşlerin alanı olduğunu ifade eder.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Bernabé, 2015: 31

<sup>6</sup> Makale özeti için tıklayın: [bağlantı](#)

<sup>7</sup> Holtmark, 2010: 26

<sup>8</sup> Kilbourn, 2010: 31

Filmin konusuna, referans alınan Orpheus mitine ve bu mitin özü olan *katabasis* temasına kısaca baktıktan sonra filmi mitolojik bir okuma ile analiz etmeye başlayabilirim.

### **Filmin Mitolojik Okuması**

Başlamadan, filmi mitolojik bir okuma ile analiz etme nedenlerine değinmemde fayda var. *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, sadece Orpheus mitine olan referans nedeniyle değil aynı zamanda karakterlerin birer Orpheus, Eurydice ve Hermes olarak okunmaya müsait olması nedeniyle de mitolojik okumayı mümkün kılıyor. Ancak film karakterlerinin mitolojik karakterlerle benzerlikleri, yaşadıkları *katabasis*lere yansımıyor. Filmin sunduğu *katabasis*ler Orpheus'un yaşadığı *katabasis*ten çok daha farklı, çok daha derin, çok daha yol gösterici. Sonuç olarak mitolojik okuma, yönetmenin izleyiciye düşündürmek istediği şeylerin su yüzüne çıkmasında çok yardımcı bir okuma.

### **Tersyüz Edilen Orpheus Mitinin İlk Durağı Olarak *Katabasis***

Film, beyaz kanvaslara çizilen fakat henüz ne olduğu anlaşılamayan çizgilerle başlar. Kısa bir süre sonra hem hayatlarının hem de yapacakları resmin daha başında olan genç kadınlar girer kadraja birer birer. Karşılarında ise bir zamanlar kazandığı iç görüşünü kaybetmiş ve adeta Hades'e düşmüş bir ruh gibi ders veren ressam Marianne vardır. Marianne içindeki ötekini keşfetmiş olsa da sevdiği kadını kaybettiği için yeni *katabasis*lerin önünü kapatıp kozasına kapanmış gibidir. Hâlbuki bir kişinin hayatında yaşayacağı sonsuz sayıda *katabasis*, alacağı sınırsız ders ve harekete geçirmek durumunda olduğu sayısız durgun dönem vardır. Bir öğrencisinin depodan çıkardığı ve filme de adını veren 'Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi' isimli tablo Marianne'in geçmişi hatırlamasına neden olur. Derinlerden yüzeye çıkan anılar, adeta tablodaki Héloïse'in etekleri gibi bir anda alev alıp tutuşur ve izleyici Marianne'in hafızasındaki Hades'te geziye çıkar. Böylece asıl film, bir proloğa başvurmadan *katabasis* kavramının içerdiği anlamlardan biri olan hatırlama ile başlar ve hatırlanan anılar yeni bir *katabasis*in yakıtı olurlar. Film, *katabasis* açısından hatırlama kavramını ön plana çıkartırken izleyici de **Céline Sciamma** yorumlu bir Orpheus hikâyesi aracılığıyla sinemasal bir *katabasis*e başlar.





Mitolojik hikâyelerde *katabasis* yaşayacak kahramanlar ya yarı-tanrılardır ya da babaları birer Tanrı olan ve olağanüstü güçlere sahipler ölümlülerdir. Örneğin Orpheus'un gücü, müzik yapma kabiliyeti ile herkesi ikna edebilmesinden gelmektedir. Bir filmi mitolojik açıdan yorumlarken neyin mitik yapıldığı (yani gerçekliğe uygun olmayan durumlar) filmde neyin anlatılacağını belirler. Diğer bir deyişle film, bizim dünyamızda geçse de bizim bildiğimiz dünyaya uygun olmayan durumlara bakmak gerekir. *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde mitik ve Tanrısal olan şeylerin başında Marianne'in resim kabiliyeti ve bu kabiliyeti sayesinde sahip olduğu özgürlüğü ve bir kadın olarak hiçbir erkeğin yardımı olmadan ayakta durabilmesi gelir. 18. Yüzyılda erkek hâkimiyeti altındaki sanat dünyasında, kadın bir ressam olan Marianne, bir tür Orpheus gibi sanatıyla insanları etkileyebilmekte, bu sayede hayatını kendi kendine kazanabilmekte, evlenmek zorunda kalmamakta ve özgürce yaşayabilmektedir.

Mitolojik kahramanları *katabasis*e iten temel saik, genellikle birini, özellikle de bir kadını zor bir durumdan kurtarmaktır. Orpheus'un öyküsünde Orpheus'un amacı genç karısını Hades'ten kurtarmak idi. Bu filmde de amaç, genç bir kadını kurtarmak olarak sunulur. Marianne'in üstlendiği Orpheusvari kurtarma görevi, kızını Milanolu bir soylu ile evlendirip ıssız Bretonya kıyılarından kurtulmak isteyen bir Kontes'in siparişi üzerine genç bir kızın tablosunu yapmaktır. Zira zengin Milanolu baron, tabloyu beğenirse genç kızla evlenmeyi kabul edecek ve böylece genç kızın aristokrat hayatı kurtulacaktır. Dolayısıyla Marianne'in kabiliyeti sayesinde bir kadını kurtarma görevi ile yolculuğa çıkma durumu Orpheus miti ile aynıdır. Ancak yönetmenin bu mite kattığı yorum sayesinde

başlangıçta Héloïse'in zengin baron ile evlenmesini sağlayarak hayatını kurtarmak olarak başlayan görev, bir süre sonra Marianne'in kendisini tanınmasına ve sanat yapmanın özünü öğrenmesine vesile olur. Marianne, kendi *katabasisini* yaşarken Héloïse'in de kendisini tanınmasını sağlayarak ve onu edebiyat, müzik ve mitoloji ile besleyerek sanatın büyümlü gücünü tıpkı Orpheus gibi kullanır.

Resim dersi veren Marianne'in dalgın gözlerinden yıllar önceki bir deniz yolculuğuna yapılan kesme ile Marianne'in hatıralarına geçiş yapılır. Karşımızda yine bir Orpheus miti anlatısı olarak açık denizde giden bir tekne, içinde Marianne ve kayıkçılar vardır. Orpheus mitinde Hades, hiç bilinmeyen, zira haritası olmayan bir yerdir ve buradaki nehirleri bilen tek kişi olan kayıkçı Charon olmadan yolculuk etmek mümkün değildir. Bu nedenle kayıkçı Charon, teknesiyle Orpheus'u Styx nehrinden bir bedel karşılığı geçirip Ölüler Diyarı Hades'e ulaştırır ve ona başka hiçbir konuda yardım etmez. Tıpkı filmde, Marianne'in içinde resim kâğıtları olan büyük tahta kutusu denize düşünce kayıkçının Marianne'e yardım etmemesi gibi. Fakat zaten Marianne de hiçbir yardım talep etmeden tahta kutuyu denize atlayarak çıkarır ve ardından adaya vardıklarında büyük bir tepenin ardındaki şatoya kadar kendi taşır.



*Marianne Hades'e varır*

### **Hades'e Varış, Gölgeler Arasında İlk Gece ve Hermes'in Desteği**

Marianne'in ayak bastığı yer, medeniyetten uzakta, kayalıklarla kaplı bir sahil ve uçurumlardan ibaret olan bir adadır. Hayat ölüdür; ne bir ağaç ne bir bitki ne de bir hayvan vardır. Issızlığın ortasında duyulan tek ses olan dalgaların kayalıklara

vurma sesi ise hayalet uğultularını andırmaktadır. Bütün bunlar akla Orpheus mitindeki Orpheus'un yerin altına inip kayıkçı yardımı ile Styx nehrini geçerek vardığı, medeniyetten uzak Ölüler Diyarı Hades'i getirmektedir.

Adadaki tek yapı olan Kontes'in şatosu oldukça eski, bakımsız ve korkutucudur. Özellikle Marianne'in kalacağı odanın içindeki eşyaların üzerine örtülen hayalet benzeri örtüler tam bir Hades evrenine girdiğimizin göstergesidir. Sanki her yer ölülerle kaplıdır ve Marianne de korkusuzca örtüleri kaldırıp evle ilgili bilgi almaya çalışmaktadır. Fakat ilginç olan bir nokta; bir örtüyü kaldırdığında karşısına bir aynanın çıkması ve gördüğü şeyin kendi sureti olmasıdır. Dolayısıyla yönetmen Marianne'in de bir nevi ölü olduğunu mu ima etmektedir? Şayet, ruhunun derinliklerini tanımayan bir kişi ölü kabul ediliyorsa cevap evettir. Marianne'in aynada gördüğü yüzünün yarısı aydınlıkken, yarısının karanlık olması da ruhunu yarı yarıya tanımadığının bir göstergesi gibidir. Beyaz örtülerin altında kalan son eşya ise Héloïse'in bir önceki ressama yaptırılan ve baş kısmı silinmiş tablosudur. Bu şekilde yönetmen, tablosu yapılacak Héloïse'in de bir ölü ruh olarak yaşadığını ima eder. Marianne, tablosunu yapacağı Héloïse'in ablasının adadaki kayalıklardan düşerek öldüğünü öğrendiğinde ise buranın Ölüler Diyarı Hades imgelerinden biri olduğu iyice netleşir.

Marianne'e bu Ölüler Diyarı'nda yardım eden, evi gezdiren ve aileyle ilgili bilgi veren kişi hizmetçi Sophie olur. Marianne, her ne kadar yetenekli olsa da hiç bilmediği bir yerle ilgili bilgi almak zorundadır. Sophie de, tıpkı haberci ve rehber Tanrı Hermes'in Ölüler Diyarı'nda yolunu şaşırmış yolculara kılavuzluk etmesi gibi Marianne'e resim yaptığı dönem boyunca kılavuzluk eder, Kontes ve Héloïse arasında ulaklık yapar. Zira Hades'e inmiş herkesin mutlaka bir yardıma ihtiyacı vardır.

### **Diğer *Katabasis* İmgeleri**

Film boyu *katabasis* imgeleri ve anlatıları birbiri ardına gelmeye devam eder. Marianne'in, portresini yapacağı Héloïse'i ilk gördüğü sahne, çok tipik bir *katabasis* sahnesidir. Zira siyah bir pelerin giymiş ve bir hayaleti andıran Héloïse'i görmek için Marianne merdivenlerden aşağı inmek ve tepeden deniz seviyesine doğru uzun süre genç kadının arkasından koşmak durumunda kalır. Héloïse, Hades olarak kodlanan adada tıpkı Eurydice gibi tutsak bir hayat sürmekte, adeta

bir ölü gibi ablasının kaderini yaşayacağı güne kadar adada her şeyden uzakta zaman öldürmektedir. Ayrıca evlendikten sonra da aristokrasinin bir kadının özgürlüklerini kısıtlayacağı başka bir Hades'e gidecektir, tıpkı bu adaya gelmeden önce manastırda sürdürdüğü diğer bir Hades hayatı gibi. Farklı Hades'ler arasında sıkışıp kalmış Héloïse'in günlerdir annesi tarafından çıkarılmadığı şatodan Marianne sayesinde çıktıktan sonra yaptığı ilk şey bu nedenle alabildiğine koşmak olur.



*Siyah pelerinli Héloïse*

**Céline Sciamma**, aristokrasinin hapsinde her daim tutsak ve bir nevi ölü hayatı sürmek zorunda olan Héloïse'in yaşadığı sıkışmışlığı çok iyi yansıtmakla beraber onu Orpheus'un eşi Eurydice gibi kurtarılması gereken bir kadın olarak da tanıtır. Zira Marianne gelmese Héloïse'in ne şatodan dışarı çıkarılacağı vardır ve ne de tablosu Milano'ya gönderilmese bu ölü adadan kurtulacağı... Yönetmen ayrıca Héloïse'in bu adadan kurtulduğunda gideceği yerde yaşayacağı ölü hayatı tasvir etmek için de Marianne'in bakış açısından Héloïse'i iki defa beyaz hayaletimsi sabahlıklar içinde, adeta bir Hades üniforması giymiş olarak gösterir. Bütün bunlara rağmen filmdeki Eurydice temsili olan Héloïse, mitin tersine isyankâr ve asi bir tutumla yapmak zorunda olduğu aristokratik evliliğe şiddetle karşı çıkmakta, çıkışsız kaldığında ise ablasının özgür kalabilmek için başvurabildiği tek yol olan intiharı aklına getirmemekte ve sanata sarılmaktadır.

Orpheus mitinde Orpheus'un yapmadığı şeylerden biri, müziği ile herkesi büyüleyen karısını sadece bakılacak ve ilham alınacak bir güzellik nesnesine indirgemesidir. Filmin Orpheus mitini ters yüz eden yorumlarından biri tam da bu

noktada karşılıklı *katabasise* kucak açmasıdır. Zira Marianne, Héloïse’i Milano’daki hiç tanımadığı bir adama teslim edecek tablosunu yapma sürecinde ona karanlıkta kalmış gerçek benliğini tanıtır; ne güzeldir ki Héloïse de Marianne için, Marianne’in şimdiye kadar farkında olmadığı içindeki ötekini tanıtan kişi ve ilk aşkın karşılığı olur. Böylelikle iki kadın ilk *katabasis*lerini birbirlerinin derinliklerinde yaşarlar.



*Héloïse, beyaz bir hayalet gibi*

### **Duyguları Temsil Eden Hades Nehirleri**

*Biri Styx, unuttum diğerinin adını  
Daha sonra hatırlamaya  
İkiz nehirlerin izinden geçilir  
Çoğalmış orman serinliğinden  
Unutulmuş her şeyin gittiği yere  
Zaman, uzay ve Hades orada  
Katlanmıştır kendi üstüne  
Sükûnet içinde  
Dağılır tortusu  
Çözülür, buharlaşır, külçelenir  
Uzak bir efsane gibi gelir bize  
Bir zamanlar kendi yaşadıklarımız  
O da sendin, bu da sen!  
Ne kadar nehir geçsen  
Gölge lekesi siyah bellekte*

Murathan Mungan

Héloïse'in, Marianne'in yaptığı ilk tabloyu gördüğü an kederle “*Bu ben miyim? Bu resimde hiç hayat yok!*” dediği sekansta gururu incinen Marianne, öfkeyle “*Senin varlığın, gerçeklikten yoksun geçici duygulardan oluşuyor.*” der. Héloïse ise, gayet kendinden emin bir sakinlikle “*Her şey geçici değildir. Bazı duygular derindir.*” diye yanıt verir. Filmin temelde bir aşk filmi olması hasebiyle yönetmen **Sciamma** filmi bir duygular galerisine çevirmese de bütün film boyunca duyguların karakterler tarafından ifade edilmesine çok önem verir. Karakterlerin sürekli birbirlerine baskın gelen duygularından bahsetmeleri, *katabasisteki* (ve aslında hayattaki) duyguların birbirinden ayrışıp tek tek ifade edilebilmesinin önemini vurgular gibidir. Karakterler birbirleri hakkındaki gözlemlerini hep çok net duygu karşılıklarıyla dile dökerler. Birbirlerine meydan okuduklarında, duygulandıklarında, utandıklarında, mutlu olduklarında, kontrolü kaybettiklerinde ya da rahatsız olduklarında nasıl hissettiklerini mutlaka çok net olarak dile getirirler.

Yunan mitolojisinde duyguları temsilen Hades'te beş nehir vardır. Bunlar Hades'e girişi sağlayan cehennem nehri Styx, öfke nehri Phlegethen, keder nehri Acheron, azap nehri Cochytus ve unutmama nehri Lethe'dir. Bu nehirler, aslen hepimizin her gün yaşamak ve bilinçdışımızda baş etmek durumunda olduğumuz negatif duygulardır. Belki neşeden uzaktırlar ama Ölüler Diyarı'nda ölümden öte hareketi sağlayan yegâne araçlardır. Marianne'in, hayatında hiç orkestra dinlememiş Héloïse'e **Vivaldi**'nin *Dört Mevsim* eserinin *Yaz* konçertosunu<sup>9</sup> tozlu bir org eşliğinde çaldığı ve yaklaşan bir fırtınayı anlattığı sekansta Marianne, parçanın neşeli değil ama canlı olduğunu, zira her şeyin neşeli olmasına gerek olmadığına, yeter ki ölü olmaması gerektiğini söyler.

Marianne ve Héloïse'in 12 gün boyunca<sup>10</sup> yaptıkları her yürüyüş, beraber geçirdikleri her dakika Hades'in bir nehrinden diğerine geçişi yani farklı bir duyguyu barındırır. İki kadının birbirlerine duydukları aşk Hades'te yaşanan bir *katabasis* gibidir; *aşka düşerler* zira. Aşk sayesinde şimdiye kadar hiç inmedikleri derinliklere inip, karşılıklı *katabasis* yaşayıp, kendilerini tanırlar. Bu aşka düşmeden önce ise ikisi de kendi âlemine dalmış ve adeta bir ölü hayatı yaşamaktadırlar: Héloïse bir manastırda rahibe hayatı sürmekteyken Marianne ise ayaklarının üzerinde durmaya çalışmaktan aşkı bile tanıyamamış yalnız bir

---

<sup>9</sup> Antonio Vivaldi'nin eseri (The Four Seasons - Summer in G Minor, RV. 315: III. Presto [[YouTube bağlantısı](#)]) filmin sonunda orkestral yorumla izleyiciye dinletilir.

<sup>10</sup> Yunan mitolojisinde 12 Tanrı olduğundan olsa gerek, Yunan mitolojisinde 12'den çok olan şey değersizdir. Ne tesadüftür ki Marianne ve Héloïse beraber tam 12 gün 12 gece geçiriyorlar.

ressamdır. İkisinin ortak noktası ise kendi iç dünyalarını bilmemeleridir. Bu aşk sayesinde birbirlerine şimdiye dek hiç bilmedikleri şeyleri öğretir ve karşılıklı değişip dönüşürler. Örneğin Héloïse’i gülmeye, öfkeyi bırakıp sevmeye ve sanatla düşünmeye sevk eden Marianne olurken Héloïse de Marianne’e duyguların gücünü, kontrolü ara ara kaybedebilmenin önemini ve resmini yaptığı kişinin iç dünyasını bilmeden asla iyi bir eser ortaya koyulamayacağını öğretir.

Mitoloji, iç gerçeklikleri, içimizde kopan fırtınaları anlattığı için duygular mitolojide farklı nehirlerle benzetilir ve karakterler zorunlu olarak duyguların nehirlerine girmek durumunda kalırlar. Styx nehri ile Hades’e inen Marianne, daha ilk günden Héloïse’in kayalardan aşağı atlayıp intihar edeceği korkusunu, sonrasında onu resmedemeyeceği endişesini, devamında yeterince iyi bir eser verememe öfkesini, kavga ettikten sonra Héloïse’in kendisinden nefret edeceği korkusunu yaşar. İkili, her meydan okuma ya da kavgada öfkeyle Phlegethen nehrinde yüzerken ayrılık vakti gelip çatinca Acheron, yani azap nehrine girerler. Bütün duyguların üstesinden gelseler de geçmekten korktukları tek nehir Lethe, yani unutuş nehri olur. Zira aşka düşenlerin hayatta en çok korktukları şey unutmak ve unutulmaktır. Ancak Hades’te her nehirden geçmek bir zorunluluktur ve iki âşık Lethe nehrinin etkisinden kurtulabilmek için anılarına başvuracaklardır. Ayrılık gününden bir gece önce Marianne, yeni bir duygu olarak pişmanlık hissettiğini söyleyen Héloïse’e “Pişmanlık duyma, hatırla” der. İleride anılarının yakıtı olacak şeyler beraber dinledikleri müzikler, birbirlerine bıraktıkları şifreler ve Marianne’in resimleri olacaktır. Bu nedenle Marianne’in, tıpkı Orpheus gibi bilinçli bir tercih yaparak aşkın değil, şairin yolunu seçmesi, Lethe nehri yani unutma gerçeğine karşılık bir sanatçının vermesi gereken en doğru karardır, der yönetmen. Zorunlu ayrılık gerçekleştikten sonra da birbirlerine bıraktıkları hatıralar sayesinde birbirlerine duydukları aşk, hiç sönmez ve ikili Lethe nehrinden hiç etkilenmez.

### **Kadın Dayanışması**

Aşk hikâyesine bütün film boyunca *katabasis* teması kadar *kadın dayanışması* temasının eşlik etmesi **Céline Sciamma** sinemasının özgünlüğünü, filmin feminist bakış açısını ve ters yüz edilen Orpheus mitinin bir diğer ayağını oluşturur. Filmde Marianne’in aristokrat şatoya varır varmaz hizmetçi Sophie ile başladığı

dayanışmaya Kontes'in evden ayrılmasıyla Héloïse de dâhil olur ve şatoda sınıfsal ayrımların tümü ortadan kalkar. Hizmetçi Sophie önlüğünü çıkarır, yemekleri bir aristokrat olan Héloïse hazırlamaya başlar, akşamları üç kadın beraber kâh kâğıt oynarlar kâh şaraplarını yudumlarken Orpheus mitini yorumlarlar.



*Héloïse yemek hazırlarken üç kadın bir arada*



*Festivale giderken*

Bir mit, insana dair bir gerçeği anlatırken her zaman bir dönemin kültürel ve ideolojik boyutunu da gözler önüne serer. Buna örnek olarak; **Sciamma**, erkek egemen toplumun baskısına karşı kadınların eğer güçlerini birleştirirlerse ne kadar güçlü bir ses çıkartabileceklerini festival sekansıyla gösterir. Festival akşamı civar yöredeki tüm kadınlar sahilde bir araya gelerek sohbet eder, birbirlerinin



sorunlarına yardımcı olmaya çalışır ve muhteşem bir uyumla ‘Fugere non possum’ adlı acapella’yı<sup>11</sup> söylerler. **Jean-Baptiste de Laubier** ve **Arthur Simonini**’nin bestesi olan bu güçlü ve ahenkli müzik, erkek egemen toplumun dayattığı yasak ve kısıtlamalar karşısında kadınların içlerinden gelen doğal yaratıcı gücün göstergesi işlevini görür.

Filmdeki bir diğer ezber bozan ve kadın dayanışması örneğini gösteren sekans ise filmde Hermes görevi gören Sophie’nin kürtajıdır. Zira bu sefer desteğe ihtiyacı olan, bir mitolojik tanrı temsilidir ve ona yardım edenler kasabadaki ölümlü bilge kadınlardır. Marianne ve Héloïse bir süre aşk kozasına girip kendilerini dış dünyaya kapatsalar da evin bir üyesi olarak gördükleri Sophie’yi ne kürtajı öncesinde ne de sonrasında yalnız bırakırlar. Filmin en çarpıcı sekanslarından olan kürtaj sekansında Sophie’nin yanında yalnızca kadın dostları ve istemediği bebeği doğurmamasını sağlayan bilge köylü kadınlar vardır.



*Kürtaj öncesinde beklerken*

Héloïse’in, Marianne’e Sophie’nin kürtaj anına bakmasını dikte etmesi ve akşam eve döndüklerinde de tarihe not düşmek için kürtaj anını resmettirmesi Orpheus mitindeki edilgen Eurydice imgesini yerle bir eder. Böylece yönetmenin bu miti yorumlayışının temel noktaları olan *bakış* ve *hatırlama* kavramları, kürtajın belgelenmesi ve geleceğe aktarılması sayesinde politik bir hal alır. Ayrıca, Héloïse bu sekansla birlikte en politik ve en dirençli karakter haline gelir. Tıpkı Orpheus

<sup>11</sup> Acapella’nın tamamı için tıklayın: [bağlantı](#)

mitini yorumladıkları akşam, “Orpheus’a kendisine bakmasını söyleyenin Eurydice olabileceği” yorumu gibi yönetmenin sesini izleyiciye ulaştırır.

### **Sonuç Yerine: Bakışın Sahibi Sorunsalı**

Yönetmen **Sciamma**’nın kadın dayanışmasına verdiği önem kadar “bakış” kavramına feminist bir yorumla bakışı da, filmdeki Orpheus mitini, yalnızca karakterler tarafından bir gece okunup üzerinde tartışılan bir metin, bir tablonun bir köşesine ustalıkla eklenen bir sayfanın metanomik çağrışımı ya da Marianne’in kendi yorumuyla resmettiği bir görsel temsil olmaktan çıkarır. Zira bakış konusu bütün bir film boyunca mitolojik olduğu kadar feminist yorumlarla sorunsallaştırılır. Yönetmen, **Laura Mulvey**’in ünlü “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesinde eleştirdiği egemen erkek bakışı ve Orpheus mitinin “bakış konvansiyonu”nu filmin başından itibaren alaşağı eder. Örneğin filmin başındaki yürüyüşlerde Orpheus rolü biçilen Marianne, Eurydice rolü biçilen Héloïse’in hep arkasında yürür; bu nedenle de Héloïse’e dileğince incelenecek bir kadın imgesi olarak bakamaz. Héloïse, her daim Marianne’in bakışlarına dik dik bakarak karşılık verir. Böylece yönetmen Mulveyci bir yorumla bakışın öznesini, tek bir karaktere bahşetmeyerek “bakan-bakılan” dikotomisini ortadan kaldırır.



*İki kadının bakışı*

Üç kadın, şarap içip Orpheus mitini okudukları ve Orpheus’un karısına bakmasının nedenini tartıştıkları akşam “bakış” konusuna çok farklı yorumlar

getirirler. Sophie, karısına son anda dönüp bakan Orpheus'ı sorumsuz bulurken, Marianne –belki sanatçı olmanın verdiği bir bakış açısıyla- Orpheus'un âşıkclarını yolunu değil, şairlerin yolunu seçtiğini söyler. Héloïse ise, Orpheus'a bakmasını söyleyenin belki de Eurydice olduğunu iddia ederek bu mite şimdiye kadar hiç uzlaşımında olmayan bir kadın bakışı yorumu getirir. Héloïse zaten filmin başından beri en alternatif çözümleri bulan karakter olarak yönetmenin alter egosu olarak işlev görmekte, ana karakter Marianne'den bile daha gözü kara ve aykırı olabilmektedir. Marianne'e duyduğu aşka rağmen ona hiçbir zaman boyun eğmeyen Héloïse, bana kalırsa bu sekansla da Orpheus mitine getirdiği alternatif bakış açısıyla **Sciamma**'nın sesi olur.

Orpheus mitinin erkek egemen bakışının ters yüz edildiği en önemli sekanslardan biri Héloïse'in, Marianne'in bakışını erkek bakışına benzettiği sekanstır. Héloïse'in eşarpla göğüs dekoltesini kapatarak modellik yaptığı bir gün, Marianne'in "Yakanı aç." demesi üzerine, Héloïse, Marianne'in bakma şeklini eleştirir ve onu erkek bakışının temsilcisi/taşıyıcısı olmakla suçlar. Héloïse, modellik yaptığı bir başka gün de Marianne'e "Sen bana bakarsan ben kime bakacağım?" diyerek Marianne'in kendisini pasifize eden bakışından kurtulmaya çalışır. Marianne, ne zaman ki Milano'daki müstakbel damadın hayali bakışını taklit etmeyi bırakır ve kendi özüne dönerek aşkını yaşamaya başlar, Héloïse de Marianne'in bakışlarına öfke yerine aşkla karşılık verir. Bu noktada artık Marianne'in *katabasis*inin başarıya ulaştığını ve öze dönüşün gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Son olarak, Orpheus'a "bakan özne", Eurydice'e ise "bakılan nesne" rolü biçen Orpheus mitinin genel yorumlanışının tersine, filmin ayrılık sekansında Héloïse, Marianne'e "Arkanı dön" diyendir, tıpkı Orpheus'un dönüşünü yorumlarken "Belki de Eurydice 'Dön' demiştir." sözünü hayata geçirir gibi. Dolayısıyla Héloïse de, sosyal konumu değişmese de başarılı bir *katabasis* geçirmiş, edilgen bir konumu elinden geldiğince bertaraf etmiştir.

Filmin sonu sandığımız Héloïse'in Marianne'e "Arkanı dön" dediği sahne aslında Orpheus hikâyesinin feminist bir tasviri iken Marianne'in Héloïse'i **Vivaldi** konserinde gördüğü gerçek son, yönetmenin artık bir mit yorumu yerine gerçekliği yansıtması olarak okunabilir. **Vivaldi** konseri sekansında yönetmen **Sciamma**, Orpheus mitini politik olarak yorumlamayı bırakıp günümüz gerçekliğine döner ve aristokrat konumuna bağımlı Héloïse'i Orpheusvari egemen bakışlara maruz bırakır. Yönetmen, bütün bir konçerto süresince Héloïse'i Marianne'in bakış

açısından izleterek günümüzün mevcut sisteminde son bakışın her daim Orpheusvari eril bakış olduğunu söyler. Son demde Marianne, Orpheus gibi son bakışın öznesi, Héloïse ise Eurydice gibi bakılan olarak bakışın nesnesi olur.

### Kaynakça

- Bernabé, A. (2015) "What is *Katabasis*", [\*Les Études Classiques\* Vol. 83 \(1-4\)](#).
- Holtsmark, E. B. (2001) "The *Katabasis* Theme in Modern Cinema", *Classical Myth and Culture in the Cinema* içinde, ed. Martin M. Winkler, Oxford: Oxford University Press.
- Kilbourn, R. J. A. (2010) *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. London: Routledge.
- Miles, G. (1999) "A Rough Guide to the Gods" ve "A Mythical History of the World", *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology* içinde, ed. Geoffrey Miles, London: Routledge.
- Mitoloji* (2012) İstanbul: NTV Yayınları
- Mulvey L. (1999) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* içinde, ed. Leo Braudy ve Marshall Cohen. New York: Oxford UP.

## **SİNEMA TOPLULUKLARI VE *BORÇ* FİLMİ GÖSTERİMİ ÜZERİNE**

**Söyleşi: İlker Mutlu**

Ülkemizde alternatif film izleme grupları giderek çoğalmakta. Buradaki öncelikli amaç, topluluk halinde film izleme ve tartışma kültürünü oluşturmak ve yaygınlaştırmak. Bu topluluklardan bazıları Başka Sinema gibi kurumlarla anlaşılıp, kendi kentlerindeki sinemalardan edindikleri seanslarda bu kurumlardan temin ettikleri filmlerin tek seanslık gösterimlerini yapıyor, bazıları da belediyelerin sağladığı olanaklarla bu gösterimleri gerçekleştiriyor. Kars, Lüleburgaz gibi sinema toplulukları ile biz de, Samsun Sinema Topluluğu olarak, bağlarımızı sıkı tutarak bir dayanışma içine girmeyi planlıyoruz.

Samsun Sinema Topluluğu bundan iki buçuk yıl kadar önce küçük bir sinemasever grubunun bir araya gelmesiyle kuruldu. Önce kafelerde film göstermeye başlayan topluluk, 2019 Kasım ayından bu yana programlarını Atakum Belediyesi'nin sağladığı sinema salonunda gerçekleştiriyor. Buradaki programlar, o günün filmini öneren arkadaşımızın filmi sunuşu, filmin gösterimi ve sonrasında da film üzerine tartışma ve filmi çözümlene düzeniyle ilerliyor. Topluluk, kurulduğu günden bu yana (iki aylık taşınma molası ve şu anda verilen mecburi Coronavirus tatili hariç) düzenli olarak film göstermekte ve böylece sinemayla ilgili insanların birbiriyle tanışmasını, kaynaşmasını sağlamakta.

Şu anda üye sayısı sekiz yüze dayanan topluluk, faaliyetlerini ücretsiz gerçekleştiriyor ve yine ücretsiz dağıtılan bir sinema dergisi olan SineSamsun'u çıkartıyor. Üye yelpazemiz çok geniş; noterinden doktoruna, öğrencisinden öğretmenine, psikoloğundan işçisine kadar her türlü meslekten katılımcımız var ve bu da bizi çok zenginleştiriyor.

Topluluğun kente bir diğer faydası da kentte birbirlerinden habersiz film yapmaya uğraşan onlarca kısa filmciyi bir çatı altında toplaması oldu. Kimi

gösterimlerimizi onlara ayırıyor ve kendilerini ifade etmelerini sağlıyoruz. Kooperatif benzeri bir oluşumla belki bu gençlere ileride malzeme sağlama, daha iyi filmler yapmalarına yardımcı olma gibi hayallerimiz var.

Topluluk olarak uzun zamandır düşlediğimiz şeyi nihayet hayata geçirerek, yönetmen ve oyuncu katılımlı ilk gösterimimizi 11 Mart'ta yaptık. Kentimizde iki gün misafir ettiğimiz yönetmen **Vuslat Saraçoğlu** ve oyuncu **Serdar Orçin**'in de katıldığı ve seyircilerle güzel bir söyleşi gerçekleştirdikleri akşamda onların **Borç** (2018) filmini gösterdik.

Yüz kişilik salonumuzu her gösterimde yarı yarıya dolduruyorken bu defa salon kapasitesinin neredeyse iki katı izleyici geldi. Soru-cevap etkinliği yaklaşık iki saat sürdü.

**Borç**, **Vuslat Saraçoğlu**'nun senaryosunu yazdığı ve yönettiği, başrollerinde **Serdar Orçin**, **İpek Türktan Kaynak** ve **Rüçhan Çalışkur**'un yer aldığı bir yapım. Film, 37. Uluslararası İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışma kategorisinde 'En İyi Film' ödülüne, 8. Malatya Film Festivali'nde ise 'Lütfi Akad En İyi İlk Film' ödülüne layık görüldü. Film bunları dışında, 6. Boğaziçi Film Festivali'nde 'En İyi Kadın Oyuncu' (**İpek Türktan**) ve 'En İyi Kurgu' (**Naim Kanat**) ödülleri de sahibi oldu.

İki günlük yoğun bir program esnasında konuklarımızla baş başa kalıp bir söyleşi gerçekleştiremedik. Bunun üzerine **Vuslat Saraçoğlu**'na sorularımızı e-postayla gönderdik.

**İM: Borç filmi birçok festivalden ödülle döndü. Festivallere bakış açınız nedir? Ödüllendirmelerdeki kıstaslar sizce yeterince sağlam mı?**

**VS:** Festivallere, filmimizi izleyiciyle buluşturacak alanlar olarak bakıyoruz. Tabii ki bu ödüllerin teşvik edici tarafı var ama çok da yok aslında. Çünkü diğer soruyla da beraber düşünecek olursak, ödüllendirmelerdeki kıstaslar tamamen oradaki jüri üyelerini kimlerin oluşturacağı ile ilgili ve o da çok göreceli bir şey. O yüzden, "Yeterince sağlam mı?" derken, sanırım festivallerde ödül dağıtılırken belli bir puanlandırmaya da gidilmiyor; işte oyunculuk şu kadar puan, şu şu kadar puan gibi bir şeye de gidilmiyor. Gidilmesi de doğru olmayabilir. Öyle bir ayırıştırma, yani bir sanat eserini böyle tek tek unsurlarla puanlandırma sanki yazılı kağıdı okurmuş gibi, o da o kadar doğru olmayabilir. Tamamen jüriyi kimlerin oluşturacağına göre değişiyor. "Sağlam ya da değil," demem doğru olmaz. Tümüyle değişken, göreceli bir şeyin tam ölçütü olmadığından aslında bir

ödülün teşvik edici olması da, “Ödül aldın, şu an çok iyisin,” anlamına gelmeyebilir. Başka birisi belki de filminizi en kötü film olarak seçecek. Ama şu da var, yani bir film çok kötüyse, çok çok kötüyse orada çok tartışma olmuyor. Herkes çok kötü olduğunu teslim edebiliyor. Bilmiyorum, yeterli bir cevap oldu mu?

**İM:** *‘İyilik’ kavramının toplumumuzda hâlâ geçerli bir yeri olduğunu düşünüyor musunuz? Giderek bozulan bir toplum değil miyiz? Filmde bu kavramı nasıl ele aldınız?*

**VS:** Ben filmi zaten iyiliğin ne olduğunu tartışmak için yaptığımdan, iyilik kavramının toplumumuzda hâlâ geçerli olup olmadığını söyleyemem. Çünkü o zaman iyilik hakkında bir tanım yapmam gerekir. Samsun’daki söyleşide de söylediğim gibi, iyilik toplumumuzda hâlâ geçerli mi, onu bilemiyorum. Ama iyiliği aramamız, aramaya çalışmamız gerekiyor gibi geliyor bana ve iyiliği arama çabası da sanırım iyiliğin ne olduğu üzerine sorular sormaktan geçebilir. Giderek bozulan bir toplum muyuz? Onu ölçmek için de çok ciddi araştırmalar yapmak lazım. Yani bozulma nelere bağlı, onları tek tek, nokta nokta belirtmek lazım. Sonra kıyaslamak lazım, mesela 1980’lerde nasıldı, şimdi nasıl, onları yapabilecek bir donanımım ve ekipmanım olmadığı için, bu konuda ne desem yalan olur; yani çok sezgisel ve kabataslak konuşmuş olurum o zaman. Filmde de, biliyorsunuz zaten, bu kavramı belli bir iyilik formu varsayarak ele almadım. Dediğim gibi, sadece iyilik üzerine birtakım sorular sordum. Mesela “İyilik yaptığımız kişi bize teşekkür etse nasıl hissederiz? İyiliklerimiz görünmese onları yine de yapmaya devam edebilir miyiz? İyilik yapmak her zaman iyi bir şey midir?” gibi.

**İM:** *Etkilendiğiniz sinemacılar var mı? Başka sanat türlerinde eser veren yaratıcılar da olabilir bunlar.*

**VS:** Evet tabii ki başka sanat eserleri üreten insanlar da, sinemacılar da çok ciddi ilham veriyor. Sadece üretirken değil aslında, aynı zamanda yaşarken aklımıza gelen belli sorulara cevap ararken ya da birtakım bocalamalarımız sırasında ben hep filmlere, edebiyata, hatta müziğe başvuruyorum. Bir yandan bence sanatın şöyle bir işlevi de var: İnsana çok güzel ayar veriyor diye düşünüyorum. Mesela bir film izlerken kendimizi suçüstü yakalayabiliyoruz bir karakter üzerinden. “Ben de böyle bir hata yapmıştım birine.” gibi. Ya da “Burada ben de bir şeyle yüzleşmemiştim.” ya da “Cesaret edememişim.” Bunu birisi bize söylediğinde sanki parmak sallıyor gibi oluyor. Onu çok kabul etmiyoruz ama bir

sanat kanalıyla karşılaştığımızda çok daha rahatlıkla özeleştiriye kendimize yapıyoruz. Yani kabataslak söylersem, ben **Krzysztof Kieslowski**'yi çok seviyorum, **Asghar Farhadi**'yi çok seviyorum. **Dardenne Kardeşler**'i, **Mike Leigh**'i çok seviyorum. İlk aklıma gelenler bunlar. Edebiyatçılardan da **Thomas Bernard**, **Tahsin Yücel**, **Milan Kundera**, **Barış Bıçakçı** var. Yeni kuşaktan **Behçet Çelik**'i seviyorum.

**İM:** *Eskişehir'in seçimi bilinçli bir tercih miydi? Anadolu'nun sinema yapmayı kolaylaştıran yanları var mı?*

**VS:** Eskişehir, bilinçli bir tercih değildi başlangıçta yazarken. Eskişehir'i hiç düşünmemiştim. İstanbul'da geçmesini planlamıştım filmin. Ama daha sonra tam filme destek çıkmasının ardındaki dönemde İstanbul çok karıştı. Çok trafik vardı, patlamalar oluyordu. Bir sürü insan da İstanbul'da film çekmenin çok zor olduğundan bahsediyordu. Tam o sırada Eskişehir'de akademisyen olan, senaryoyu da bilen bir arkadaşım dedi ki "Vuslat, İstanbul'da niye sıkıntı çekiyorsun? Burada çekebilirsin filmini. Zaten hikayen de hiç uyumsuz görünmüyor. Hem buradan belki destek bulursun. Aynı destekler, kalacak yer , yemek desteği. O zaman bu film, maliyet açısından da çok rahat olur." dedi. Sonrasında ben de Eskişehir'e alıcı gözle baktığımda gerçekten de daha iyi olacağını düşündüm. Hatta hikayeye de çok yarayacağını gördüm. 'Anadolu'nun sinemayı kolaylaştıran yanları var mı?' Bence var. İstanbul'dan iyidir. Çünkü bütün ekibin bir arada olması, sete çok daha kolay ulaşmak, bunlar çok ciddi avantajlar. Tabii bunun yanı sıra Eskişehir'in özellikle çok ciddi bir avantajı var; Eskişehir çok huzurlu bir şehir. İnsanlar da çekim yapan insanlardan rahatsız olmuyorlar. Orada çekimlerimiz çok rahat geçti ve destekçilerimiz de çok oldu. Aynı zamanda filmin çekimi bittikten sonra şunu da düşündük; iyi ki İstanbul olmamış. Çünkü İstanbul'da geçseydi hikaye yanlış yerlere de gidebilirdi. Hani, "Büyük şehirde insanlık öldü mü acaba?" falan. Oysa ben hikayenin temsili bir hikaye olmasını istiyordum. Eskişehir de bu açıdan çok elverişliydi. Yani burası bir Trabzon olsaydı mesela, Trabzon çok çağrışımlı bir şehir olduğu için insanlar, "Ha, bu hikaye Trabzon'la ilgili bir hikaye mi?" diye düşünebilirdi. Ya da Muğla olsaydı, ya da Doğu Anadolu'daki bir şehir olsaydı, çok belirgin özellikleri olurdu o şehrin ve hikayenin de oralara özgü olduğunu düşünme riski doğabilirdi. Eskişehir biraz daha anonim bir şehir olduğu için, evet bu hikaye Türkiye'nin



herhangi bir yerinde de geçebilir hissi veriyor. O açıdan da benim için elverişli oldu.

**İM:** *Senaryoyu da siz oluşturduunuz. Ürettiğiniz karakterlere bakış açınız nasıldır? Tuttuğunuz, kendisinden yana tavır koyduğunuz karakterler oluyor mu?*

**VS:** Karakterleri mümkün olduğunca yargılamamaya, onlara eşit mesafede durmaya çalışıyorum. Ama tabii ki bu niyet etmekle olan bir şey değil. Çoğu insan, çoğu yönetmen “Ben hiçbir karakterin tarafını tutmadım.” diyebilir ama izleyiciler çok net bir şekilde bir karakteri kolladığını hissedebilir. Bu daha çok aslında sırf seyircilere sorulması gereken bir soru. Ben ne desem yanlış olur.

**İM:** *Filmdeki karakterlerin kararsız durduklarını düşünüyor musunuz? Net bir duruş sergileyen kimse yok gibi. Belki patron dışında. Tufan bile “iyilik” konusunda net değil sanki.*

**VS:** Zaten karakterlerin öyle iyilik konusunda net olması gibi bir iddiamız yoktu. Tufan zaten iyi olma bahsinde çok yalpalıyor. İzleyiciler de çoğunlukla böyle düşünüyor. Zaten hepimiz kararsız karakterleriz şu hayatta, o kadar da net olmadığımızı düşünüyorum. Kararsızız, ama tutarsız karakterler miyiz? Kararsızlık, tutarsızlık anlamına gelmeyebilir. Evet, hemen hemen hepsi aslında yalpalıyor karakterlerin. Evet, patron birazcık daha kararlı duruyor gibi. Ama belki patronu daha fazla detaylandırabilseydik onun da kararsız taraflarını görecektik. ...ki o da biraz yalpalıyor. Klasik bir patron gibi davranmıyor. Özellikle Tufan’la ilişkisinde.

**İM:** *Filmin yapısının fazla inişli çıkışlı olmamasını özellikle mi tercih ettiniz?*

**VS:** Filmin fazla inişli çıkışlı olmadığını düşünen de var, çok inişli çıkışlı olduğunu düşünen de. O yüzden, inişli çıkışlı olmadığını varsayarak nasıl cevap vereceğim bu soruya bilmiyorum ama hikayenin böyle olması gerekiyordu. Baştan tasarlamıyoruz aslında hikayeleri, yani şöyle tasarlamıyoruz; şu hikaye biraz daha olay örgüsü odaklı olsun, çok hızlı olsun, baştan tasarladığım bir şey değil. Mesela ikinci senaryomu düşündüğümde, **Borç**’a göre biraz daha olay örgüsü yoğun ve hızlı bir film. Ama bunu baştan “Bu filmim de biraz daha hızlı olsun,” diye tasarlamadım. Hikayenin kendisi onu gerektirdi. Dolayısıyla özellikle tercih etmedim. Yani **Borç**’ta da hikaye çok hızlı gidiyordu. “Dur ya, ben bunu biraz yavaşlatayım,” demedim. Ama detaylara ve anlara çok önem veriyorum ben,

duygulara, karakterlerin değişimlerine. Böyle, bir polisiye gibi, sürekli hareketli olan bir senaryoda bu şanslarınız çok olmuyor. Yani durup böyle nefeslenip, o an üzerine, karakter üzerine, detaylar üzerine çok düşünme şansı olmuyor. O yüzden ben film izlerken de, kendim üretirken de biraz soluklanmayı ve uzun uzun üzerinde düşünmeyi seviyorum. Mesela okumayı sevdiğim kitaplarda da öyle. Bilinç akışı içeren kitaplar okumayı çok seviyorum. Karakter aklından neler geçiriyor, sayfalarca aklından geçenlerle ilgili konuştukları filmleri, kitapları. Sanırım bu benim genel bir eğilimim diyebilirim. Ama baştan hiçbir şekilde, hiçbir koşulda yaptığım şey durağan olsun diye bir kararı vermiyorum.

**İM: Belgesel mi yoksa uzun metraj mı daha çekici sizin için? Neden?**

**VS:** İkisinin de ayrı işlevleri var. Bazı filmlerin kesinlikle kurmaca değil, belgesel olması gerekiyor. Bazen de belgesel yapmak mümkün olmadığı için, kurmaca yapmak gerekiyor. Yani ikisi de farklı ihtiyaçlara karşılık geliyor.

**İM: Oyuncuların yönetmenliğe (zaman zaman) yönelmelerine nasıl bakıyorsunuz? Bizde de dünyada da başarılı örnekleri var bunun elbette. Çoğunda da bilinçli bir seçim oluyor bu sanki. Sizde yönetmenliğe geçiş nasıl gerçekleşti?**

**VS:** Ben bu sanat alanındaki meselelerde, yönetmenlik, yazarlık... bunları mühendislik, öğretmenlik gibi meslekler olarak görmüyorum. Sanki bir ihtiyaçtan doğan yönelimlermiş gibi geliyor bana. Para kazanmak için yaptığımız, eğitim alıp da yaptığımız şeyler gibi gelmiyor. En azından ben öyle bakmıyorum. O yüzden oyuncuların yönetmenliğe yönelmelerine de olumsuz bir bakışım hiç yok. Yani birisi bir hikaye anlatmak istiyorsa, bunu kendi tarzıyla anlatmak istiyorsa, herkes yönetmenlik yapabilir. Mühendis de yapabilir, ne bileyim, bir bakkal da yapabilir, hatta bence çok da güzel olur. Keşke herkes hayattaki meselelerini, dertlerini bu şekilde ortaya koysa, biz de bir çeşitlilik görsek. Bende yönetmenliğe geçiş de böyle bir “Hadi ben de yönetmenliğe geçeyim!” şeklinde olmadı; dediğim gibi, bir hikayem, meselem vardı. Onu yazıyordum; yazmadan duramıyordum yani. Onu yazmak istiyordum. Sonra o bir bütün oluşturdu. Senaryo oldu. Senaryomu Kültür Bakanlığı’na gönderdim. Destek çıktı. Yani o filmi yapmak yönünde bir arzu duyuyordum. Aslında “Hadi ben yönetmen olayım, ben şimdi bir kursa gideyim, “ diye bir şey olmadı. Bir milat belirleyecek olursak, sinemaya merak duymamın miladı şöyle: Boğaziçi Üniversitesi’nde Müzik Sosyolojisi alanında yüksek lisans yapıyordum, orada da Mithat Alam Film Merkezi var.

Derslerden sonra oradan birtakım filmler alıp izleyerek, oradaki söyleşilere, panellere katılarak, sinemaya merakım arttı. O şekilde oldu. Yavaş yavaş senaryo yazmaya vs. başladım.

**İM:** *Son olarak, SEKANS klasiği: En beğendiğiniz on filmi sayabilir misiniz?*

**VS:** En beğendiğim on filmi saymam çok zor olur İlker Bey, yani, sıralarsam da bir sürü unuttuğum filme haksızlık etmiş olurum. Çünkü böyle paldır küldür sayabilecek gibi de değilim. Ama dediğim gibi, bir sürü yönetmen saydım ya, **Kieslowski, Mike Leigh**, ondan sonra **Dardenne Kardeşler. Asghar Farhadi** dedim. **Östlund** var şimdi, **Ruben Östlund; Daire** (The Loft, 2014), **Onur Savaşı** (Jagten, 2012) gibi filmleri var, onu çok seviyorum. **Julie Bertucelli** diye bir kadın yönetmen var, onun **Ağaç** (The Tree, 2010), **Otar Gittiğinden Beri** (Despuis qu'Otar est parti..., 2003) diye bir filmi var, onu çok seviyorum. Şu an aklıma gelenler bunlar ama en sevdiğim on film gibi bir sıralama yapamıyorum maalesef.



**Serdar Orçin**'le söyleşi yapma fırsatı doğmadı, ancak soru – cevap etkinliğindeki<sup>1</sup> dikkate değer bölümleri de burada paylaşmak istiyorum:

---

<sup>1</sup> Bu etkinlikte çekilmiş kısa bir video kaydı için [tıklayınız](#).

*Serdar Bey, Behzat Ç.'de bir sahnelerde Tolstoy'dan bahsediyorlardı ve orada Barbaros karakteri de şöyle bir şeye değiniyordu: "Çehov, birinci perdede silah göründü mü, ikinci perdede patlamak zorundadır, der" yanlış hatırlamıyorsam. Filmde de işçilerin patrona karşı bir silahı belirdi ve patlamadı. Neden patlamadığını merak ettim. Patlamasını beklerdim, yani metafor olarak.*

**SO:** Çok ilginç bir şekilde bağladın konuyu ama, şöyle, patlamak... Aslında bizim karakterin özelliklerinden birini taşıdığı için patlamadı o silah. Orada, patlamaya hazır bir bomba dolaşiyor etrafında. Küfürler ediyor, öbürü belki muhtaç olduğundan dolayı, yani alacağı para çok önemli olduğu için isyan edemiyor, ama biri patlamak üzere. O biri de işte bizim karakterimiz. O, çok iyi olan, hepimizin sağında solunda çok rahatlıkla görebildiği karakterlerden biri. Kandil mesajı gönderen, muhtaç olan birine yardım eden, çocuğunu seven, hayvan seven, karısını seven, ailesini seven... Ama orada mesela bir bilgiyi, iş arkadaşlarıyla ilgili bir bilgiyi saklamayı kabul etmek; yani yine de çıkarı için susmak, isyanın yerine "Ya bi dur!" demek... Bunlar kötü müdür, iyi midir? Bu işte, filmin hani belki de en önemli özelliklerinden biri... Yani filmin tartıştığı bir iki şey var, onlardan biri bence. Orada çocuk patlamak üzere, hâlâ "Yanlışlıkla yapmıştır," diye bağırıyor, "Oğlum bir sus," diyor, "Bak haklıyken haksız duruma düşeriz," diyor. Daha ne olacak yani? Para da alamadı. Orada karakterin, bir şekilde bir çıkarı olan insana karşı söylemesi gereken konusunda kendini şöyle bir tutmasını tartıştırıyor bence. Birinin yanında olmak zorunda hissedemeyiz belki, ama izlerken kendimizi birinin yanında bulabiliriz bu noktada diye düşünüyorum ben de. Yani Tufan çok tatlı bir insan ama orada, fikrimi söyleyeyim, bence hiç tatlı bir insan değil. Ama öyle. O yüzden patlamıyor silah. Ya da patladığı an o. Bilmiyorum.

*Hepimizde Tufan'lık vardır belki. Bu Tufanlar kadınlarla birlikte yaşıyor. Haliyle iletişim halinde. Dolayısıyla en çok emeği sömürülen, en çok hakkı yenen Mukaddes. Ama ses çıkarmayan da Mukaddes.*

**SO:** Biz bunun geyiğini yaptık aramızda gerçekten. Oblomovlaşmak kavramından sonra Tufanlaşmak diye bir Türk versiyonu olabilir dedik. Biz kendi aramızda da diyorduk, "Tufanlaşma be!" diyorduk. Hani, "Aynen, tabii tabii kardeş, aynen ,katılıyorum sana..." diyenlere "Tufanlaşma!"

*Sizin ilk filminiz bir Zeki Demirkubuz filmiydi. Ben bu filmde de Demirkubuz tadı aldım. Bir kadın yönetmenin çektiği bir Demirkubuz hikayesi izlediğimi düşündüm. Siz bir benzerlik görüyor musunuz? Ya da seyircilerde hiç böyle bir izlenim oldu mu?*

**SO:** Aslında, belki birebir benzerlik kuramayız ama tabii ki karakter derinliği anlamında bence bu ülkede sinemada karakter yazmaya başlayan, yani derinlikli karakter yazmaya başlayan, Zeki Abi'dir. Ondan sonra çoğalmaya başladı bu. Bu anlamda benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz. Bir de Zeki Abi'nin karakterlerinde ve filmlerinde hiçbir şey göze sokulmaz. Göze soktuğu şeyler vardır ama onlar bizim alışık olduğumuz şeyler ya da beklenti içinde olduğumuz şeyler değildir. Kapıları göze sokar işte, bilmem ne... Ama onun dışında böyle derinlikli karakterler yazar ve herkesin üzerine konuşacağı, fikir üretebileceği karakterler ve olay örgüleri yaratır. Burada da, evet o anlamda benzerlikler görüyorum. Minimal, diyelim hadi, onu o şekilde tarif edelim. Yani neredeyse hiç gösterişi olmayan ama amaca hizmet eden şeyleri daha çok ön plana çıkarmaya çalışmak anlamında ortak özellikleri olduğunu düşünüyorum; karakterler ve olayı anlatış biçimi anlamında. Onun dışında da, evet, yine ben oynuyorum.

# KAYIP ÜTOPYA: KÖTÜ BİR DÜNYADA DÜNYAYI KURTARMAK

Can Öktemer



1940'lı yılların başlarından beri hem çizgi romanda hem sinemanın içerisinde olan süper kahraman anlatıları popüler kültürün önemli bir türü olarak kabul edilmekte. **Abby Moore**, çizgi romanlarda karşımıza çıkan süper kahramanların kökenlerinin esas olarak Herkül ve Kral Arthur gibi arketiplere dayandığını belirtmektedir (2019, s.1). Peki toplumlar neden süper kahramanlara ihtiyaç duyarlar ve bu anlatılar neden halen büyük ilgi görmektedir? Bu ilginin altında hiç şüphesiz birçok neden yatmaktadır. Süper kahramanların idealleştirilmiş tipolojilere sahip olmaları, kusursuz olmaları, vatansever olmaları ve hikâyenin sonunda hep başarılı olmaları bu sonsuz ilginin önemli bir sebebi olabilir. Modern hayatın içerisinde, kişiliği örselenmiş, kendi kaderini kontrol edemeyen insanlık için süper kahramanlar tüm Tanrısal güçleri ve kusursuzluklarıyla kişinin

özdeşleştiği karakterlerdir. Dolayısıyla bu anlatılar toplumların ihtiyaç duyacağı birtakım özgüven ve özdeşleşme gereksinimlerini de karşılamaları bakımından önemli bir görev üstlenirler. Örneğin, 1938 yılından itibaren yayımlanmaya başlayan Superman'in, bir taraftan ABD'li sıradan insanların özdeşleşmesini sağladığı diğer taraftan da II. Dünya Savaşı sırasında toplumun militer ve vatansever duygularına yönelik bir propaganda işlevi gördüğü de söylenebilir. Bu bağlamda hiç kuşku süper kahraman anlatıları bir taraftan sınır ötesi bir evrene seslenirken esas olarak kahramanların dünyayı kurtarma çabaları modern çağda devletlerin, ulusların (doğal olarak ABD) çıkarlarını korumaya yöneliktir. Tüm bu açık ideolojik içeriğe rağmen de süper kahramanlar dünyanın dört bir yanında ilgiyle izlenmeye devam eder. Sanırım buradaki ilgi sürekliliğinin nedeni "sıradan" insanın bu tanrısal güçlere sahip kahramanlarla özdeşleşme çabasıdır. Bu bağlamda çizgi roman tarihinde öne çıkan karakter ise, hiç kuşku yok, Superman'dir.

**Abby Moore**, "Avengers in the Void: Nietzsche, Nihilism and Why We Need Superheroes" isimli makalesinde, Superman'in kökenlerinde Nietzsche'nin *übermensch* yani "üstün insan" önermesinin olduğunu belirtir ve ABD'de de büyük ekonomik krizin yaşandığı 1930'lu yıllarda ve II. Dünya Savaşı sırasında özgüvenini, iradesini kaybetmiş topluma, ihtiyacı olan özgüven aşılmasını yapma görevini de üstlendiğini aktarır (2019, s.2). Superman anlatılarını tarihsel ve mitolojik boyutuyla ele alan **Umberto Eco** ise özdeşleşme hususunu şöyle değerlendirmektedir: "Amerika'daki her muhasebeci içten içe, gerçek kişiliğinin altından yıllardır süregiden sıradan yaşantısından kendisini kurtaracak bir Süpermen çıkacağı umudunu taşır" (Serüven, 2004, s.2).

Dolayısıyla Superman, topluma Amerikan değerlerini, vatanseverliğini ve birlik olma duygusunu perçinleyen bir propaganda aracı haline dönüşüyordu. Diğer yandan ise Superman özgür iradenin önünü kapayan totaliter bir yapının parçası haline geliyordu. **Gündüz Vassaf**, *Cehenneme Övgü* kitabında bu durumu eleştirip, birey olamamış, özgürlüğünü elde edememiş toplumların her zaman bir kahramana ihtiyaç duyacağını belirtmektedir. Bu ihtiyaç bizi hep totaliter olana, özgürlük ve demokrasi karşıtlığına götürecektir. **Vassafa** göre, özgürlük için mücadele edecek cesarete sahip olamadığımız için bizi kurtaracak kahramanlar ararız: "Kendimizi olduğumuz gibi kabul edinceye dek bizi tutsak edecek

kahramanlar. Süpermenler ve tanrılar yaratmaya devam edeceğiz. Özgür toplumda kahramanlara yer yoktur. Özgür insanın kahramanları olamaz.” (2016, s.80)

Süper kahramanlar, en nihayetinde “sıradan” insanın yapamayacağı bir sürü eylemi gerçekleştirme kudretine sahiptiler. Uçabilir, devasa büyüklükteki tankerleri, kayaları yerinden kaldırabilir, en zorlu görevlerin üstesinden gelebilirler. Üstelik çoğu zaman bunları yapabilmek için de Superman gibi uzaydan gelmenize bile gerek olmayabilir. Milyoner olmasının haricinde hiçbir süper güce sahip olmamasına rağmen Bruce Wayne örneğin pahalı ekipmanlarıyla, sıkı bir idman programıyla ve yarasa kostümüyle, Batman olarak Gotham’ı kötülüklerden kurtarmaktadır.

Süper kahramanlar bir anlamda idealleştirilmiş karakterlerdir. Dolayısıyla dünyayı belalardan kurtarıırken ve yeryüzüne iyiliği getirirken aynı zamanda evrensel bir nizam, intizam tesisi sağlamaktadırlar. Bununla beraber teorisyenler, bu kahramanların tesis ettiği “demokratik” adalet nizamını tartışmalı bulurlar. Süper kahraman anlatıları kültür endüstrisinin kopmaz bir parçası olduğundan hâkim ideolojinin aktif bir aktarıcısı konumundadırlar. Bu bağlamda hikâyenin sonundaki düzen başka bir deyişle hegemonyanın yeniden tesisi olarak cereyan etmektedir. Farklı dönemlerde sürekli olarak karşımıza çıkan bu anlatılarda süper kahramanların alt ettiği “kötülük” ve kendilerinin temsil ettiği “iyilik” tam olarak nedir? Süper kahramanlar müesses nizamı yeniden mi yorumlamaktadırlar? Yer kürenin yaşamış olduğu ekonomik kriz, iklim değişikliği, bölgesel savaşlar, mülteci sorunu, yükselen sağ popülizm, demokrasinin askıya alınması gibi durumlar bu anlatılara nasıl sirayet etmekte? Bu sorular, uzun yıllardır kültür endüstrisi eleştirileri bağlamında sinemada karşımıza çıkan süper kahraman anlatılarında sıklıkla tartışılan temalar. Sinemada karşımıza çıkan süper kahraman anlatılarının 70’li ve 80’li yıllardaki filmlere pek benzemediği, zamanın ruhundan izler taşıdığı muhakkak.

Bu metinde 2000’li yılların ortalarından itibaren mantar gibi çoğalan süper kahraman anlatıları mercek altına alınmaya ve bu filmlerin politik alt metinlerinde ne yattığı okunmaya çalışılacaktır.



## Süper kahramanlar ve “Politik Kamera”

**Douglas Kellner** ve **Micheal Ryan**'ın yazmış olduğu *Politik Kamera* kitabı, Hollywood sinemasının hem politik alt metinlerini hem de filmlerin temsil ettiği politik-ideolojik söylemi incelemektedir. Bu bağlamda **Kellner** ve **Ryan**, Hollywood sinemasının dönemin politik atmosferiyle bir uyum içerisinde olduğunu aktarmaktadır. Hollywood sineması esas olarak **Theodor W. Adorno**'nun tarif ettiği kültür endüstrisinin önemli bir parçasıdır ve dolayısıyla hâkim ideolojik söylemin aktarıcısı konumundadır. Sinema aynı zamanda (özellikle de ana akım sinema) bir ayna görevi görerek gündelik hayatın karmaşasını, gerilimini, siyasi ve politik çatışmaların bir yansıtıcısı görevi üstlenir. Bu doğrultuda **Kellner** ve **Ryan** da Hollywood sinemasının bir taraftan müesses nizamın propagandasını yaptığını belirtip, diğer taraftan dönemin korkularının, endişelerinin bir uzantısı olduğu görüşündedirler. Dolayısıyla filmler günümüzün haleti ruhiyesini okuyabilmek için önemli bir alan sunmaktadırlar.

**Kellner** ve **Ryan** örneğin, 1960'lı yıllarda tüm dünyada olduğu gibi ABD'de de özgürlükçü, çok sesli, çok kültürlü bir ortam olduğunu ve bu ortamın dönemin tüm yerleşik kültürel kodlarına yönelik bir karşı devrim hareketine dönüştüğünü belirtirler. Bu söylemin *Easy Rider* (1960) gibi dönemin birçok filmine doğrudan yansıdığı görüşündedirler. Bununla beraber, yazarlar 1970'li yıllardaki Hollywood anlatılarını “kriz filmleri” kategorisinde değerlendirmiş, dönemin ABD iç ve dış siyasetinde yaşanan sorunların da doğrudan filmlere yansıdığı tespitinde bulunmuşlardır (2010, s.88). 1970'li yıllarda 60'ların özgürlükçü hareketinin politik karşılığının son bulması, ekonomik krizin derinleşmesi ve Vietnam'ın ağır faturası, ABD'de de o yıllarda siyasetin belirsiz bir yere savrulmasına neden olmuştur. **Kellner** ve **Ryan** da ABD'nin o dönemki politik, siyasi atmosferini ve sağ-muhafazakâr söylemin yükselişini filmler üzerinden ele almaya çalışmışlardır. Yazarların bu bağlamda çalışmalarında en dikkat çektikleri unsur; muhafazakâr söylemin bireyci, kahraman filmlerinde karşılık bulduğudur. 1970'li ve devamındaki 1980'li yıllar Hollywood sinemasında süper kahraman anlatılarının ya da militarist filmlerin ivme kazandığı bir dönemdir. Örneğin, büyük Star Wars, Indiana Jones, Rambo ve Superman gibi yapıtların önemli bir kesimi bu dönemde

çekilmiştir.<sup>1</sup> **Kellner** ve **Ryan**, bu dönemin süper kahraman filmlerindeki alt metnin ağırlıklı olarak 1960'lı yıllardaki liberal, özgürlükçü atmosferin tersi olarak, bireyci, sağcı ve muhafazakâr bir ideolojiye sahip olduğunu belirtirler (2010, s.33).

Ayrıca, 1970'li yıllarda ABD'deki suç oranındaki artış ve toplumsal kargaşa da önemli bir tarihsel olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda örneğin **Clint Eastwood**, *Dirty Harry* (1971) filminde, kanun nizamnamesine pek uymadan suçluları, uyuşturucu kaçakçıları kendi hukuk anlayışına göre cezalandıran bir polisi canlandırır. **Eastwood**'un kural tanımaz polisinin bu tavrı bir anlamda hem bir önceki dönemin özgürlükçü değerlerine bir eleştiri hatta başkaldırı niteliği taşır hem de yeni muhafazakâr söylemin tahsisi için sembolik anlamda bir girişimde bulunur. Bununla beraber 1970'li ve 80'li yılların filmleri, ailenin yüceltilmesinin ve "beyaz" Amerikan toplumunun kaybettiği özgüvenin yeniden tahsisinin izlerini taşır. Kaybedilen "esas ruh" ise elbette 60'lı yıllarda imtiyazını kaybeden "beyaz" ırkçı Amerikan toplumu tahayyülüdür (2010, s.335-363). **Kellner** ve **Ryan** bu bağlamda Luke Skywalker, Indiana Jones ve ABD değerlerini hem sembolik hem de kostümü üzerinde taşıyan Superman'i örnek gösterirler. Bu bireyci kahramanların dönüşü dönemi, ABD'nin 1960'larda kaybettiği *esas ruhunu* geri çağırmaktadır. Bununla beraber, elbette ABD ve Sovyetler arasında yaşanan Soğuk Savaş'ın, nükleer krizin etkilerini de yine bu filmlerde görebilmek mümkündür. Rambo gibi Vietnam'da savaşmış askerler, yeri gelir Sovyetler'in Afgan işgalinde mazlumların yanında, anti-komünist mücadelede yerini alır. Gerçi bundan birkaç yıl sonra ABD ordusu bizzat Afganistan'ı işgal edecektir. Bu da tarihin ironisidir.

**Douglas Kellner** ve **Micheal Ryan**, popüler anlatıların temsil politikalarının zamanın ruhundan azade olmayacağını, hatta aksine çoğu zaman söylemsel olarak onunla aynı düzleme oturduğunu belirtirler (2010, s.17, 18). Özellikle **Ronald Reagan**'ın 1980'li yıllarda ABD Başkanı seçilmesiyle ve sağ-milliyetçi söylem bu dönemde belirgin bir şekilde yükselişe geçmiştir. Bu söylemin uzantısı doğrudan sinemada karşılığını bulmuştur. Bu bağlamda **Ronald Reagan**'ın **Sylvester Stallone** gibi dönemin aktörlerini Beyaz Saray'da ağırlaması, Rambo serisine övgüler düzmesi dönemin ruhunu özetlemektedir (bkz. Jeffords, 2005). Özet olarak 1970'li ve 1980'li yıllarda yükselişe geçen süper kahraman anlatıları esas olarak Amerikan değerlerini korumak, başlıca düşman komünizmi alt etmek ve

---

<sup>1</sup> **Tim Burton**'ın *Batman* (1989) ve *Batman Dönüyor* (1992), **Paul Verhoeven**'in *Robocop* (1987), **James Cameron**'ın *Terminatör* (1984) ve *Terminatör 2: Mahşer Günü* (1992) filmleri de bu dönemde çekilen farklı kahramanlık hikâyeleri olarak öne çıkmaktadır.

“özgürlükçü” hareketin geriye ittirdiği müesses nizamın yeniden tesisi için söylemsel bir inşa tesis etmişlerdir.

1990’lı yıllar ise Sovyetler’in çöküşü, “komünizm” tehlikesinin ortadan kalkması, özgürlükçü sol hareketlerin zayıflaması yeni bir dünya düzenin oluşumuna neden olmuştur. Sert, acımasız bir ekonomi politik ve küreselleşme bu dönemin haleti ruhiyesini oluşturuyordu. 1990’lı yılların tek kutuplu, tek taraflı politik, siyasi atmosferinde ana akım sinemada dünyayı tehdit eden düşman<sup>2</sup> ise dünya dışı gezegenlerde ya da daha eski tarihlerde dinozorlarda hatta meteor taşlarında aranmaya başlanmıştır. Böylesine bir düşmana karşı ise süper donanımlı kahramanlar yerine “sıradan”, “içimizden” isimlere ihtiyaç vardır. Lakin söylem ise değişmemiştir: kutsal aile, ABD değerleri ve fedakârlık. 2000’li yıllarda ise yeni bir politik atmosfere geçiş yaparız. Bunun için milat ise 11 Eylül 2001’dir. 11 Eylül’de El-Kaide’nin İkiz Kuleler’i yıktığı ve tüm dünyanın canlı yayında izlediği terör saldırısı aynı zamanda dünya siyasetinde güvenlik politikalarının artacağı, etkilerinin günümüze kadar süreceği bir döneme kapı aralayacaktır. **Judith Butler**, *Kırılgan Hayat* kitabında, 11 Eylül sonrası Amerikan’ın halet-i ruhiyesini şöyle yorumlar: “2001’in sonbaharında ABD’nin kendini küresel bir cemaatin parçası olarak yeniden tanımlama fırsatını kaçırmakta olduğunu düşünüyordum. ABD tam aksi yönde hareket ederek milliyetçi söylemi yükseltti, gözetim mekanizmalarını genişletti, anayasal hakları askıya aldı, aleni ve örtük sansür biçimleri geliştirdi. Bütün bunlar kamu alanındaki entelektüellerin adalet ilkesine karşı kamusal sorumluluklarını yerine getirmekte tereddüt etmelerine, habercilerin ise saygın araştırmacı habercilik geleneğine veda etmelerine yol açtı.” (2016, s.9) Bu bağlamda, 11 Eylül sonrası ABD’nin içine girdiği korku atmosferine ve artan politik denetimin izlerine ana akım sinemada da rastlanacaktır.

**Abby Moore**, 2001’deki saldırılardan sonra, artan güvenlik endişesinin ve ülkeye gelebilecek başka terör saldırıları ihtimalinin toplumda büyük bir gerginlik yarattığını belirtir. **Moore**’a göre, 2000’li yıllarda büyük artış gösteren süper kahraman anlatılarının altında da büyük oranda bu refleks yatmaktadır (2019, s.2). Milenyum sonrası Hollywood sinemasında başta Marvel’ın başlattığı girişim olmak üzere birçok süper kahraman filmi peşi sıra çekilir. Iron Man, Spider-Man, Superman, Batman ve X-Men serileri akla ilk gelenlerdir.

---

<sup>2</sup> *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) gibi filmler dönemin felaket anlatılarına örnek olarak gösterilebilir.

Bu filmlerin bazıları, politik alt metinleri yönünden geçmişte çekilen örneklerden ayrılmaktadır. Örneğin, *Iron Man* (2008) filminde silah tüccarı olan Tony Stark mesleğinin ceremesini çeker, ürettiği silahlar bir noktadan sonra kendisine doğrulur. Elbette filmin akışı içerisinde Stark, Iron Man kostümünü giyip Orta Doğu'daki teröristlere hadlerini bildirecektir. X-Men serisi ise, çizgi roman tarihinden itibaren sağcı ve ırkçı politikalara karşı "öteki"yi savunan bir anlatıdır. Sınırları çizilmiş "normal" kavramını eleştirir, çoğulculuktan ve ön yargılardan sıyrılmış bir toplum tahayyülünün öneminden bahseder. Filmlerin alt metinlerindeki bu farklılık dönemin politik atmosferiyle de ilgilidir. ABD'deki **George W. Bush** döneminin sona ermesi ve Irak fiyaskosu yeni bir dönemin kapısını aralamıştır; o da **Barack Obama** etrafında gelişen yeni liberal düzendir. Bu bağlamda sinemadaki X-Men filmleri de hem çizgi roman uyarlamalarına hem de dönemin siyasi söylemiyle bir paralel taşır. Dolayısıyla bu dönemde ana akım sinemadaki kültürel çoğulculuk, liberal değerlerin öneminin vurgulanması dönemin yeni politik söylemiyle de uygun hale gelmiştir. Bununla beraber, Obamalı yıllarda yaşanan küresel finans krizi, Arap Baharı ve peşi sıra Orta Doğu'da yaşanan siyasi krizler bu ılımlı "liberal" dönemin fazla uzun sürmeyeceğini işaret etmekteydi. Bu nedenle dünyadaki kriz dönemiyle birlikte filmler biraz daha karanlık, umutsuz bir içeriğe dönüşür hale gelmişti. *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) gibi distopik filmler, iyi ve kötü arasındaki ayrımın giderek kaybolduğu anlatılar bu dönemde oldukça dikkat çekicidir. Bu filmin haricinde **Alan Moore**'un kült eseri *Watchmen* de 2000'li yıllarda sinema perdesine taşınmıştı. **Moore**'un Soğuk Savaş, Thatcherizm ve totaliter rejim eleştirisini süper kahraman miti üzerinden anlattığı bu epik hikâyesi, halen grafik roman tarihinin en özel yapıtları arasında yer almaktadır. **Moore**'un distopik dünyası, totaliterizm tehlikesine dikkat çekmesi ve yeni bir dünya savaşı ihtimali ise 80'lerden günümüze hikâyenin değişmediğini göstermektedir.

Ayrıca 2000'li yılların ortalarına doğru çekilmeye başlanan **Christopher Nolan**'ın Batman üçlemesi, sonraki on yıla ait *Batman v Superman* (2016), *Avengers: Sonsuzluk Savaşı* (2018) gibi yapımlar; dönemin karmaşık ve belirsiz politik atmosferinin haleti-i ruhiyesini yansıtan başka süper kahraman anlatıları olarak görülmektedir. Bu doğrultuda 2000 sonrası karşımıza çıkan süper kahraman filmlerinde bir taraftan 11 Eylül saldırıları, terör korkusu, şiddet, finans krizi, Occupy Wall Street gibi küresel eylemlerin yaratmış olduğu belirsizlik filmlerin alt

metinlerinde okunmakta; süper kahramanlar filmlerde bu karışıklığa son vermek için mücadele etmekteydi. Diğer taraftan ise kültür endüstrisinde özgürlükçü değerlerin öne çıkması, kültürel çoğulculuk ve demokrasinin vurgulanır olmasına paralel olarak da süper kahramanların varlığı ve şiddet eylemlerinin sorgulanmaya başlandığı söylenebilir. Bununla beraber iklim krizi, siyasi belirsizlik, dünyanın geleceğinin tartışılmaya başlanması da süper kahramanları nihilizm kıyısına savurmuş; onları “Dünya cidden kurtarılmaya değer mi?” sorusuyla baş başa bırakmıştır.

### “Şiddette meyyalim vallahi dertten”

Gerek çizgi romanda gerekse de sinemada süper kahraman anlatılarında belirli formülasyonlar vardır. Bu yapıtlarda kötü adam mutlak güç arzusuyla ya da dünyayı ele geçirmek ya da kötülük yapmak için harekete geçer. (Genelde olaylar ABD’de geçmektedir.) İyi kahramanımız ise bu kötüyü durdurmak ve düzenin “bekasını” sağlamak için onunla amansız bir mücadeleye girer. Geçtiğimiz son 10 yılda bu olay örgüsünde sapmalar, değişiklikler gözlenmeye başlanmıştır. Bu değişiklikteki en önemli neden seyircinin bilinçlenmesi; klişeye dönüşmüş kötü karakterlere, dört başı mağrur, iyi ahlak sahibi süper kahramanlara inanç beslememesi, onlarla özdeşlik kuramamasıdır. Dolayısıyla seyirci artık “insani” yönleri, zaafı daha ön plana çıkmış süper kahramanları sevmektedir. **Daniel Craig**’li yeni James Bond filmlerinde bile, Bond’un çocukluğuna inilir, kırılğan yapısı öne çıkarılır. Bruce Wayne’nin korkuları, kırılğanlığı yeni Batman filmlerinde daha ön plana çıkarılmıştır mesela. Süper kahraman hikâyelerinde yaşanan bu büyük değişim sadece karakter odaklı değildir; bu filmler yukarıda da değinildiği gibi dönemin politik atmosferinden etkilenmiştir.

**Nolan**’ın Batman üçlemesi bu anlamda önemli bir noktada durmaktadır. Serinin ilk filmi 2005 yılında çekilen **Batman Başlıyor** filmi idi, daha sonra **Kara Şövalye** (2008) ve **Kara Şövalye Yükseliyor** (2012) yapımları serinin son iki filmi olmuştur. Üçleme Bruce Wayne’in nasıl Batman olduğundan hareket ederek, adalet, demokrasi gibi kavramları tartışmaya çalışmıştı. **Nolan**, Batman’ı olabildiğince gerçekçi bir üslupla tarif etmiş; Gotham’ı New York, Şikago tarzı büyük metropoller olarak dizayn etmişti. Bu bağlamda, seri gerek **Burton**’ın gotik atmosferinden gerekse de **Joel Schumacher**’in grotesk ve karton dünyasından uzakta durmaktaydı.



*Batman Başlıyor*'da suç kavramı, suçlunun dünyası, yozlaşmış bürokrasi ve devlet yapısı sorgulanıyordu. Adaletin tesisi için de Batman'in ortaya çıkıp kötülere hadlerini bildirmesi gerekiyordu. Elbette kötülükle mücadelede insan hakları, azami hukuk süreci gibi kavramların askıya alınması ve suçluların en ağır şekilde cezalandırılması gerekiyordu. Bununla beraber zengin bir aileden gelen Bruce Wayne'in bir hırsız yüzünden ailesini kaybetmesi ve ailesinin ölümünün faillerinin neredeyse hiç ceza almadan saliverilmesi, onun Batman'a dönüşüm sürecinin ana nedeni olarak gösteriliyordu. Özetle Gotham hastalanmıştı, düzen yeniden tahsis edilmeliydi. Elbette film, Wayne ailesinin sınıfsal imtiyazlarının kaynağını sorgulamıyor, Gotham'daki ekonomik eşitsizliğin ana nedenlerinden biri olduğunu sorunsallaştırmıyordu. Lakin, Batman şiddet eylemini tekeline bulundurma hakkını nereden alıyordu? Ona suçluları şiddet yoluyla cezalandırma yetkisini kim vermişti? İkinci film *Kara Şövalye* biraz bu hat üzerinden gidiyor, diğer taraftan da filmin kötü karakteri Joker üzerinden anarşizm, terör ve kaos fikrini masaya yatırıyor. Özellikle Batman'ın Gotham'a şiddet yoluyla getirmiş olduğu adalet, savcı Harvey Dent üzerinden sorgulanıyordu.

**Nurdan Gürbilek**, *Sessizin Payı* kitabındaki “Suç ve Ceza, Raskolnikov, Klaus Barbie, Kenan Evren” adlı makalesinde Raskolnikov karakteri üzerinden şiddetin sadece devletin tekelinde mi olduğunu merkeze alıyordu:

Yine de Suç ve Ceza okuru, davayı bir ‘kopuş Davası’na dönüştürecek temel sorunun Raskolnikov’un bilincinde çoktan sorulduğunu farkındadır: Neden Napoleon cana kıyınca suçlu olmuyor da ben suçlu oluyorum? Neden yasa koyucular kan dökünce yargılanmıyor da ben yargılanıyorum? Neden toplumsal-dinsel yasaları koyanlar, atalarından devraldıkları yasaları ihlal etmelerine rağmen baş tacı ediliyor da ben hapsi boyluyorum? Tamam, kan döktüm; bunda günlerdir çektiğim açlığın payı var, ama esas neden o değil. Kendime bir yasa koyucu kadar güçlü olduğumu göstermek istedim. Sıradan insanın yasayı ihlal etme hakkı yoktur, ama yasa koyucu yasayı pekâlâ ihlal edebilir. İnsanların kutsal saydığı şeyi kim yıkmaya cüret ederse yasa koyucu o olur. Napoleon kimseye yararı olmayan yaşlı bir kadını öldürmesi gerekseydi bir an bile tereddüt etmezdi. İşte ben bir yasa koyucu kadar katı, bir yasa koyucu kadar kayıtsız olabileceğimi kendime göstermek için, ancak öyle olursam başkalarının efendisi olacağımı düşündüğüm için kan döktüm. (2015, s.23).

2000 sonrası karşımıza çıkan süper kahraman filmlerinde şiddet meselesi en çok tartışılan konuların başında gelmektedir. Süper kahramanların, adalet için uyguladıkları şiddetin meşruiyeti var mıdır? Ya da kötülükle savaşırken koca bir şehri alt üst etmeye hakları var mıdır? Ya da bu kötülük zaten onlar var diye mi ortada geziniyordur? Marvel’in Avengers serisinde bile hükümet belirli noktadan sonra Avengers ekibinin eylemlerinin kontrol edilmesini, hatta kısıtlanmasını talep ediyordu. Süper kahraman filmlerinde iyi ve kötünün temsili keskin bir sınırla birbirlerinden ayrılmıştır. Milenyum sonrası çekilen filmlerde iyilik ve kötülük arasında sınırdan bir muğlaklık ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, bu noktada iyilik ve kötülük üzerine kısaca değinmek faydalı olabilir. **Alain Badiou** bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Eğer Kötü varsa, onu İyi’den kalkarak kavramamız gerekir. İyi ve dolayısıyla hakikatler hesaba katılmadığında, geriye sadece hayatın acımasız masumiyeti, hem İyi’nin hem de Kötü’nün aşağısında olan masumiyeti kalır. Sonuç olarak -bu sav ne kadar tuhaf gelirse gelsin- Kötü’nün, hakikatlerin olası bir boyutu olması kesinlikle şarttır.” (2013, s.66)

**Max Weber**, meşru şiddetin hakkının devletin tekelinde olduğunu aktarmaktaydı. Peki Batman hangi hakla bu şiddeti devletin elinden alıp kendi görüşleri doğrultusunda kullanabiliyor? İşte, ikinci film, savcı Harvey Dent’in

Batman'ın varlığını sorgulaması üzerinden hareket ediyor biraz da. Dent, Batman'ın eylemlerini sorguluyor, onun hukukun sınırları içerisinde kalmasını öneriyordu. Bununla beraber Batman ve polis arasında bir iş birliği yaşanıyor, polis Batman'ın suçlulara yönelik eylemlerini tolere etmeyi uygun görüyordu. Batman, Joker'in sorgusuna giriyor, gerektiğinde ona şiddet bile uygulayabiliyordu. Böylelikle devlet bir tarafla elini şiddete bulaştırmıyor, kötü eylemler Batman'ın üzerinde kalıyordu. Lakin "gerektiğinde" şiddet hakkı da Batman'ın ellerine bırakılıyordu. Bu anlamda Joker'in pozisyonu biraz da **Nurdan Gürbilek**'in Raskolnikov tarifi gibidir. Hem şiddet hakkı neden sadece Batman'ın tekelinde olsun ki? O, görece biraz daha "ahlaklı" bir şey yaptığı için mi insanlara şiddet uygulayabilmektedir? "Şiddette meyyali vallahi dertten" olunca Batman'ın bu eylemleri daha mı anlaşılır oluyor?

2016 yılında çekilen **Batman v Superman**'da ise Bruce Wayne bir suçluyu ortadan kaldırdıktan kısa zaman sonra yeni bir tanesinin ortaya çıkmasından şikâyet ediyordu. Joker de benzer bir şekilde kendinin Batman'ın anti-tezi olduğunu söylüyordu. Dolayısıyla Batman'ın varlığı bu anlamda bir paradoksa işaret ediyordu. Batman bir taraftan adaleti sağlamaya çalışırken diğer taraftan kendinin anti-tezi olan başka maskeli suçlularla da mücadele etmek durumunda kalıyordu. Bu anlamda **Nolan**'ın üçlemesinin ikinci filminde, Harvey Dent'in bir kahraman olarak sunulması ve Batman'ın de suçlu ilan edilmesi bu paradoksun çözümüne dair bir önerme sunuyordu.





Batman'ın kötülükle mücadele için seçtiği metotları *Batman v Superman* filminde Superman de sorgulamaktadır. Batman, Gotham'da kötülük yapanları sadece polise teslim etmekle kalmaz; onları yarasa logosuyla damgalamaktadır da. Bu bağlamda Nolan'ın üçlemesindeki şiddet temsiliyle Zack Snyder'in *Batman v Superman* filmindeki şiddet performansı arasında ciddi bir fark vardır. Nolan'ın filminde Batman'ın eylemleri yasa koyucular tarafından sorgulanıyordu. Snyder ise bu durumu sorgulamamakta hatta neredeyse meşru bir zemine çekmektedir. Üçleme ve sonraki film arasındaki ahlaki ton farkını yine zamanın ruhu üzerinden yorumlayabiliriz. 2015 yılından itibaren liberal çoğulcu demokrasiye güvenin azalması, insan haklarının geri plana itilmesi ve her geçen gün büyüyen finans krizi, sağ popülist siyasetin önünü açmıştı. Bu halet-i ruhiyenin Batman'ın eylemlerine doğrudan yansıdığını söyleyebiliriz. Yarasa Adam artık yakaladığı suçluları polise teslim etmek yerine onları dövüp, damgalamayı tercih ediyordur. Avukat hakkı, adaletin önüne çıkarılma gibi demokratik faaliyetler askıya alınmış gibidir. Batman'ın bu performansı akıllara *Watchmen* filmindeki Rorschach ve Komedyen'i getirir. Hatırlanacağı üzere *Watchmen*'in ana önermelerinden birisi, süper kahraman adı verilen bu karakterlerin şiddete meyilli olmaları, onların yani tüm insanoğlunun doğasından geldiğini anımsatmasıydı. Yani filmde Komedyen'in dediği gibi "her şey kötü bir şakadan ibaret"ti. Ona göre demokrasi, eşitlik, kardeşlik her şey kötü bir şakaydı, yalandı; tek gerçek ise şiddetti.

Üstelik mevcut yasalar da kötülerin yanında durmaktaydı. Liberal demokrasi ve insan hakları, kötülüğün önüne geçmek bir yana, onlara daha da alan açmıştı. Rorschach'ın çocuk katili bir adamı yakaladığında, katilin ona doğru dönerek "Bana hiçbir şey yapamazsın. Ben hastayım, beni polise teslim et." demesi, ardından da Rorschach'ın adamı öldürmesi yasalara ve adalete olan güvensizliğin bir temsili olarak okunabilir. Bu doğrultuda Batman ve Rorschach'ın eylemsel olarak aynı düzlemde yer aldığı söylenebilir. Lakin Batman azami ölçüde eylemlerini ahlaki bir seviyede tutmaya çalışmaktadır. Bruce Wayne şiddet eylemlerini adaletin tesisi için meşru bir zemine oturtmaya çalışırken (birçok teorisyene göre de kendisi faydacı yani utiliteryanisttir) Rorschach radikal bir nihilisttir; ama söylemsel olarak iki karakter de mevcut adalet sisteminden ve uygulanış biçiminden şikâyetçidir.

Batman'ın eylemleri, ABD'nin başka ülkelere getirmek istediği demokrasi biçimine benziyor. **Bülent Diken**, *Nihilizm* kitabında bu durumu şöyle ifade eder: "Irak'taki ABD ordusudur. Fatih artık yayını kesmez, 'demokrasi getirir'; Savaş,

Barış kılığına bürünür; Kıtık, insani yardım ve ‘sonsuz adalet’ ambalajına sarınır ve Ölüm biyo-politikadır. (...) Düşman artık politik bir muhalif olmaktan çıkıp biyo-politik bir tehdit haline gelir; öldürmek artık cinayet olarak değil, temizlik olarak algılanır”. (2011, s.110). **Bülent Diken**’in bu tarifinden hareketle Batman’ın eylemlerine baktığımızda da “adalet”, “suç”, “demokrasi” gibi kavramların filmde bir ambalaja dönüştüğünü söylemek mümkündür. En nihayetinde Batman’ın şiddeti, adaleti tahsis ediş biçimi, müesses nizamın tesisine yöneliktir. Raydan çıkmış sistemin geri getirilme çabasıdır. Bu yeniden düzen hiç şüphesiz sorunların en fazla ertelenmesine neden olacaktır. En nihayetinde toplumdaki şiddet eğiliminin, ekonomik çaresizliğin asıl nedeni tesis edilmeye çalışılan düzenin ta kendisidir. Bruce Wayne’in anlamadığı ya da görmek istemediği husus da budur zaten. Ya da kendisinin Batman olarak varlığı ve düzen talebi kendi sınıfsal tabanının mutluluğuna eş değerdir mesela. Bu durumun en açık örneği, **Kara Şövalye Yükseliyor** filminde görülür. Filmin kötü adamı Bane, Gotham’ı nükleer bomba tehdidiyle ülkenin genelinden izole eder. Tüm polis kuvvetini şehrin tünellerinde hapseder. Hukuk ve kanun nizamnameleri askıya alınır, halk mahkemeleri kurulur. İnsanlar ya idam edilir ya da sürgüne gönderilir. Halk, zenginlerin evlerine hücum eder, onları yağmalar. Tüm bu kaotik atmosfer ya da “halk ayaklanmasını” Batman, polis kuvvetleriyle bastırır ve şehri özgürleştirir. Elbette filmdeki bu temaların Occupy Wall Street eylemlerinin ardından gelmesi manidardır. Film, burada dipten gelecek bir halk ayaklanmasına karşı korkusunu ve endişesini deşifre eder. Diğer yandan da olaylarla Fransız Devrimi arasında bir analogi kurup, böylesine kontrolsüz bir halk ayaklanmasının yaratacağı kaosa karşı müesses nizamın öneminden bahseder. **Žižek**’in yorumuyla

Böylece film bize gerçek hayatta yapısal adaletsizliğe karşı savaşıyor, ideolojik davası olan devrimcilerin nasıl olacağını karikatürünü gösteriyor. Hollywood, kurumların size anlatmak istediği şeyi anlatıyor: ‘Devrimciler insan hayatına hiç önem vermeyen gaddar yaratıklardır. Özgürlük üzerine özgürleştirici retoriklerine rağmen esasında fesat planları vardır. Bu yüzden, gerekçeleri ne olursa olsun hepsini yok etmemiz farzdır.’ Günümüzde varolan küreselleşme karşıtı protestolar Bane’in vahşi terörünün tam tersi: Bane devlet terörünün zıttı olarak bir halk terörü simgesi, devletin yürüttüğü terör aygıtlarını ele geçirerek teröre devam eden kötken bir yapının simgesi. İki serzeniş de Bane figürünü reddediyor. Bu iki serzeniş de birden çok cevap verilebilir. Occupy Wall Street ve benzeri hareketlerde şiddet potansiyeli olmadığını

söylemek çok basit bir iddia olur – her özgürleştirici harekette işleyen bir şiddet vardır. Filmin sorunu bu tarz bir şiddeti, katliam ve terörle bir tutmasıdır. (“Gotham City’de Proletaryanın Diktatörlüğü”)

**Žižek**’in de yorumlarından hareketle **Nolan**’ın üçlemesi bir taraftan ekonomik krizle birlikte dünyada artan eylemlere karşı bir korku beslemekle beraber, olabilecek bir halk ayaklanmasına hatta devrimine yönelik karanlık bir atmosfer yaratır. Film, mevcut neo-liberal modelin tüm çürümüşlüğüne rağmen en iyi alternatif olduğu inancını vurgular. Bugün Corona virüsü yüzünden bankacılık sisteminin, borsanın ağır yaralar aldığı biliniyor. Bu doğrultuda dünyadaki tüm devletler, kurumlar birey ve sağlık hizmetleri yerine hâlâ mevcut ekonomik sistemi düzlüğe çıkarabilmek için mücadele ediyorlar. Yine Türkiye’de salgın esnasında “normalleşme” kapsamında hızla AVM’lerin açılması bu hat üzerinden okunabilir. Kara Şövalye serisi Bruce Wayne’in temsil ettiği sınıfsal ve ideolojik pozisyonu bu anlamda deşifre etmektedir. En nihayetinde Batman’in adalet anlayışı neo-liberal politik sistemin “bekası” yani devamlılığı üzerinedir. bir anlamda

### **Dünya kurtarılmaya değer mi?**

Temsili demokrasinin, hukukun, insan haklarının ciddi oranda gerilediği bir dönemden geçiyoruz. Başta ekonomik krizin derinleşmesi ve göçmen sorunu gibi etkenler milliyetçi popülist siyasetin önünü açmış durumda. Yükselen tüm bu sağ popülist ekseninde devletler hiç olmadığı kadar içe kapanmaya, insan haklarından taviz vermeye, demokrasiyi hiçe saymaya başladılar. Dünyadaki politik atmosferin giderek belirsizleşmesi ve kaotik bir hale gelmesinin izlerine süper kahraman filmlerinde de rastlamak mümkün. Örneğin, **Batman v Superman** filminde, dünya Superman’in varlığını sorguluyor hatta onu bir “öteki” olarak kodluyor. Uzayın derinliklerinden gelen ve kontrol edilemeyen süper güçlere sahip birisinin toplumda yeri var mıdır? Daha da ötesi o bizden biri midir? Üstelik, onunla birlikte gezegene gelen kötücül başka uzaylılar ülkeye büyük zarar vermişlerdir. Superman’in varlığı dünyayı tehdit etmektedir. **Batman v Superman**’da Senatör’ün Superman’i yargılamak istemesi, duruşma esnasında halkın “Uzaylıları İstemiyoruz” pankartı asmaları dönemin yabancı düşmanlığının ve içe kapanmanın açık bir göstergesi olsa gerek. Devletler günümüzde artık o kadar içe çekilmiş, kapanmışlardır ki; Superman’in varlığı bile onlar için bir tehdit haline

gelmiştir. Üstelik Superman karşıtlığının bayraktarlığını esas olarak Bruce Wayne'in yani Batman'in yapması da sınıf, sermaye açısından Trump dönemi politik atmosferle uyumludur. Wayne'in açık bir şekilde Superman'i tehdit olarak görmesi, onu yabancı ve öteki olarak tarif etmesi de sağcı, milliyetçi söylemle bir ölçüde paralellik taşımaktadır.

2000 sonrasında karşımıza çıkan süper kahraman hikâyelerinde öne çıkan bir başka husus ise adaletin tesisinin nasıl sağlanacağı, dünyanın nasıl kurtulacağıdır. Önceki yıllarda karşımıza çıkan anlatılarda, kötü adamın yok olmasıyla beraber dünya huzura ve güvene kavuşuyordu. Lakin milenyum sonrası dönemde sadece kötü karakterin yok olması değil, kalıcı bir düzen tahsisi ihtiyacı öne çıkıyordu. **Nolan**'ın üçlemesinde örneğin, Batman kendini feda ederek Harvey Dent'in işlediği suçları üstleniyordu. Savcı Dent, Gotham'ın umudu ve adalet simgesi olarak tüm topluma duyuruluyordu. Yani film, kaosun bitişi ve kalıcı bir adaletin sağlanabilmesi için bir "yalana" ihtiyaç duyuyordu. Demokrasinin bu denli yozlaştığı ve işlevsizleştiği bir dönemde ancak bir "yalan" toplumdaki düzeni sağlayabilir inancı, **Nolan**'ın bize sunduğu önerme olarak dikkat çekiyordu. **Žižek**, filmdeki bu tavrı ise şöyle yorumlar:

O halde **Kara Şövalye**'nin bunca tutulmasının sebebi, ideolojik-siyasi hal-i pür melalimizde kanayan bir yaraya, hakikatin arzu edilmezliğine parmak basması olmasın sakın? **Kara Şövalye** bu bakımdan, **John Ford**'un çektiği iki klasik western filminin (**Apaçi Kalesi** ve **Kahramanın Sonu**) yeni bir versiyonudur aslında; zira bu filmler Vahşi Batı'yı medenileştirmek için yalanın hakikat mertebesine çıkarılması gerektiğini, kısacası medeniyetimizin bir yalan üzerine inşa edildiğini gösterir. Bu noktada sorulması gereken soru şudur: Toplumsal sistemi ayakta tutmak üzere yalana duyulan ihtiyacın tam da bu zamanda yeniden gündeme gelmesinin sebebi nedir? (2010, s.90)

Benzer bir durum **Watchmen** filminde de sezilir. Filmde Sovyetler Birliği ve ABD arasındaki nükleer gerilimin bitirilmesi, kalıcı barışın sağlanabilmesi dünyanın en akıllı adamı Ozymandias'ın New York'un tam ortasında nükleer bomba patlatmasına ve suçu da Dr. Manhattan'ın üzerine atmasına bağlıdır. Bu saldırı neticesinde birçok insan hayatını kaybetmiştir ama kalıcı bir barış sağlanmıştır. İnsanlık ancak böylesine büyük bir terör saldırısıyla hayatın anlamını, barışın kıymetini anlayabilecektir. Tıpkı Batman ve Gordon'ın tahayyül ettiği gibi **Watchmen**'de de Ozymandias'ın karanlık ütopyasının kalıcılığı ve başarısı ancak

bir yalana bağlıdır. Bu bağlamda iki filmde de demokrasi siyasi rejimlerin en kötüsü ama en iyi alternatifi yargısı çıkmaktadır.

Bu duruma benzer başka bir örnek de *Avengers: Sonsuzluk Savaşı* filminde görülür. *Avengers* filminde Tiran Thanos, yaşamın kıymetini anlayabilmek, yaşam koşullarını iyileştirmek için evrendeki yaşamın yarısını yok etmeyi arzulamaktadır. Thanos'un ancak yaşamın yarısı yok olursa evrene denge gelebileceğine dair karanlık bir ütopyası vardır. Bu anlamda Thanos, daha öncekilere hiç benzemiyor. Yaşamın özüne dair ilginç bir bakış açısı var, üstelik hayatı, kosmosla olan bağlantısını da çok seviyor; doğayla iç içe bir emeklilik planı dahi var. Lakin bir tarafla onun yaşamın doğasına yönelik distopik bakışı son zamanlarda dünyanın geleceğine dair kötümser bakış açısıyla da uyumlu. Bu sebeple insanlar tarafından nefret edildiği kadar sevildi de... Avengers ekibinin kendini feda etmesi ve "Hayat her şeye rağmen güzeldir" mottosunun bayatlığı da Thanos'a ilginin kaynağı olmuş olabilir belki. Thanos'un bakış açısının insanlardaki yansıması şöyle de okunabilir belki: demokrasilerin iyimser illüzyonu yok oldu, dünyanın birçok ülkesinde otokrat liderler başta, özgürlükçü ideallerin bir karşılığı yok, kontrolsüz nüfus artışı, göçmen sorunu, üstelik küresel iklim krizi kapıda, su ve gıda sorunu geleceğin en büyük sorunu. Dahası, artık birlikte de yaşamak istemiyoruz. İnsanlığı bu karanlıktan çıkarabilecek ortak yeni bir ütopyamız yok. Dolayısıyla bizi ancak sarsıcı bir şok kendimize getirebilir. Yaşamın kıymeti ancak böyle anlaşılabilir. Ancak böylesine bir kıyamet senaryosunun ardından yeniden bir hayat inşa edilebilir... Thanos film boyunca kahramanlara bunu hatırlatmaya çalışıyordu.



**Thomas More**'un *Ütopya*'sında da kontrollü bir nüfus artışı ama çoğulcu, eşitlikçi bir bakış açısı vardı. Süper kahraman filmlerinde ya da bunların yansıttığı günümüz siyaset anlayışında ise **More**'un ütopyasındaki tam tersi bir durum söz konusu. Dolayısıyla, insanların dünyaya meteor çarpmasını heyecanla beklemesiyle Thanos'un daha iyi bir kosmos için yaşamın yarısına son vermek üzere parmağını çıtlatması arasında neredeyse hiç fark kalmamış gibi. Hatta dünya dışında başka gezegenlerde yaşam imkânlarının araştırılması, bu yönde merak uyandırılması da buradan pek umudumuzun kalmadığını göstermekte. Süper kahraman filmlerinde bile iyi bir dünya modeli ancak yalanlarla sağlanabilir şeklinde yorumlanıyor.

**Judith Butler**'ın bundan birkaç sene önce Adorno ödülünü alırken okuduğu metnin adı “Kötü Bir Hayatta İyi Bir Hayat Sürmek Mümkün Müdür?” idi. **Butler**, **Adorno**'nun “Yanlış yaşam, doğru yaşanmaz” sözünden hareketle, “Kötü bir hayatta nasıl iyi bir hayat sürülür?” sorusuna yanıt aramaya çalışıyordu. Bu sorunun yanıtlarını süper kahraman filmlerinde de bulmaya çalışabiliriz elbette. Süper kahraman filmleri iyiyle kötünün keskin ayrımlarla yer aldığı bir dünyada ahlâkın, erdemin, adaletin önemini vurgulamaktadırlar. Lakin son yıllarda dünyadaki politik kargaşa ve geleceğin belirsizleşmesi süper kahraman filmlerine de sirayet etmiş görünüyor. Artık süper kahramanlar karanlık bir dünyada kötülükle mücadele etmekte; çoğu zaman da kötülük sınırını aşarak bir eylem planı hazırlamakta. Bu durum etik problemlerini de beraberinde getirmekte. Peki bu denli karmaşık ve kötücül bir dünyada süper kahramanlar neden dünyayı kurtarmak istesinler? Örneğin son Superman filmlerinde bu hissiyatın öne çıktığını görüyoruz. Superman'in kurtarıcı olarak çoğu zaman iç dünyasıyla hesaplaştığını, şüpheye, ikilime düştüğünü görüyoruz. Yeri geliyor, uzayın derinliklerinden dünyaya boş gözlerle bakıyor, yeri geliyor kendisini karlı dağlara vuruyor. Ütopyasını ya da motivasyonunu kaybettiğinde araya ya **Kevin Costner**'ın canlandırdığı üvey babası devreye girerek ona erdemli olmanın kıymetini anlatıyor ya da sevgilisi Superman'e insanlık için bir umut taşıdığını hatırlatıyor. Mutlak iyilik ve adaletin sağlanabilmesi için süper özelliklere sahip Superman'in “kötü bir hayatta iyi olma” meselesinde ikilime düştüğünü görüyoruz özetle. Buna benzer bir durumu *Watchmen*'de Dr. Manhattan da yaşamaktadır. Güneşin yüzeyinde bile yürüeyebilen, Superman gibi tanrısal güçlere sahip Dr. Manhattan da “Her şeyi değiştirebilirim ama insanın doğasını asla” diyerek başta

Vietnam olmak üzere yaşadığı onca şeyden sonra insanlıktan umudunu kesmiş biçimde, Mars'ta kendine ait bir dünya yaratıp her şeyden izole olmak istemektedir. Hem de “İnsanlıktan, onların derdinden ve yaşamlarına sıkışmaktan bıktım.” diye isyan ederek bir gönüllü sürgünlük içerisine giriyordu.

## Dünyanın geleceği

Yukarıda da belirtildiği gibi ana akım sinema, toplumların korkularından, sevinçlerinden, hâkim ideolojik söylemlerinden izler taşır. Dolayısıyla, filmleri bu şekilde okumak bizleri aşırı yorum yapma tehlikesine düşürebileceği gibi mevcut vaziyetin ne olduğuna, neden böyle olduğuna dair yeni okuma alanları da açabilir. Bu bağlamda süper kahraman filmleri farklı siyasi ve politik yorumlara açık yapımlardır. Hem ana akım sinema içerisinde yer aldıkları hem de erdem, ahlak ve adalet kavramlarını barındırdıkları için. Özellikle 2000 sonrasında karşımıza çıkan bu anlatılar günümüz dünyasına dair ilginç şeyler söylemekte, bu kavramları tartışmaya olanaklar sunmaktadır.

İklim krizi, demokrasi krizi, göçmen sorunu, derinleşen ekonomik sorunlar ve birçok yerde dillendirilen Üçüncü Dünya Savaşı ihtimali... İnsanlık geçtiğimiz yüzyıldan sonraki en büyük kriziyle karşı karşıya. Geleceğimizin nasıl olacağına dair hepimiz ümitsizliğe düşmüş durumdayız. Dünyaya çarpması beklenen her meteor taşı, yaşamın son bulma ihtimali sosyal medyada büyük bir coşkuyla karşılanıyor. Üstelik süper kahramanlar da bizi terk etmiş benziyor... Politik imkân ve alternatif olanaklarının hızla ortadan kalkması, kaosun, savaşın ya da ölümcül virüsün etrafı sarması radikal siyasetin ve değişimin önünü kapatıyor. Geriye edilgin nihilizm, “Ben değil dünya kötü” inancı kalıyor. Bu da bizi bireysel sorumluluklarımızdan azade kılıyor. **Žižek** ve **Fredrick Jameson** gibi düşünürler geçtiğimiz son 30 yılda dünyanın meteor ya da ölümcül bir virüsle son bulma hayalinin, düşüncesinin kapitalizmin biteceğine nazaran daha gerçekçi bir şeye dönüştüğünü belirtiyorlardı.

Geçtiğimiz yıl kaybettiğimiz **Immanuel Wallerstein**, emekliliğini duyurduğu son yazısında yaşadığımız dönem için, mevcut sistemin büyük bir kriz içerisine girdiğini ve geleceğin tamamen belirsizliğe düştüğünü ve tüm olasılıklara açık olduğunu aktarıyordu. Paradoks da burada başlıyor zaten... Günümüzde, ekonomik bunalım, iklim krizi ve virüs tehlikesiyle birlikte neredeyse sosyal

Darwinist bir şekilde sadece “güçlülerin” ayakta kalacağı, işçi sınıfının, göçmenlerin gözden çıkarıldığı çok sert bir dünya sisteminin içerisine düşmüşken; üstelik süper kahramanlar bugünün dünyasında var olsalar kimin tarafını tutacakları da meçhul hale gelmişken, yeni bir ütopya fikriyle, birilerinin bizi kurtarmasını beklemeden, dayanışma ağlarını güçlendirerek, eşitlikçi, sıfırdan bir “Toplum Sözleşmesi” hazırlamak ya da yeni bir tahayyül etrafında birleşmek lazım belki de... Tüm ihtimallerin kıyısında olmak ve sıfır noktası her zaman yeni başlangıçlar için yeni zeminler hazırlayabilir.



## Kaynaklar

- Badiou, Alain. *Etik Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*. Metis Yayınları. 2013. Yayına Hazırlayan: Doğan, Bülent Oral.
- Butler, Judith. “Adorno Ödülü Konuşması: Kötü Bir Hayatta İyi Bir Hayat Sürmek Mümkün Müdür?” *Duvar Dergisi*. Sayı: 12/2014 Çeviri: Ertür, Başak. Semercioğlu, Can. [\(bağlantı\)](#)
- Butler, Judith. *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. Metis Yayınları. 2016. Çeviri: Ertür, Başak.
- Diken, Bülent. *Nihilizm*. Ayrıntı Yayınları. 2011 Çeviri: Onacak, Aylin.



- Eco, Umberto. "Süpermen Miti" *Serüven Dergisi*. Çeviri: Gürata, Ahmet. ([bağlantı](#))
- Gündüz, Vassaf. *Cehennem Övgü, Gündelik Hayatta Totalitarizm*. İletişim Yayınları. 2016  
Çeviri: Gencomsan, Zehra. Madra, Ömer.
- Gürbilek, Nurdan. *Sessizin Payı*, "Suç ve Ceza - Raskolnikov, Klaus Barbie, Kenan Evren"  
Metis Yayınları. 2015
- Jeffords, Susan. *The Reagan Hero: Rambo. The War Film*. (ed. Robert Eberwein) Rutgers  
University. 2010
- Kellner, Douglas. Ryan, Micheal. *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi  
ve Politikası*. Ayrıntı Yayınları. 2010. Çeviri: Özsayar, Elif.
- Kellner, Douglas. *Sinema Savaşları Bush - Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve  
Siyaset*. Metis Yayınları. 2013. Çeviri: Koca, Gürol.
- Moore, Abby. "Avengers in the Void: Nietzsche, Nihilism and Why We Need Superheroes"  
([bağlantı](#))
- Žižek, Slavoj. *Ahir Zamanlarda Yaşarken*. Metis Yayınları. 2011. Çeviri: Ünal, Erkal.
- Žižek, Slavoj. "Gotham City'de Proletaryanın Diktatörlüğü" Çeviren: Erem, Onur.  
([bağlantı](#))
- Wallerstein, Immanuel. "This is the end; this is the beginning" 2019 ([bağlantı](#))

## ARZU NESNEMİZ : ARKA PENCERE

Ebru Soylu \*

Sinema tarihinin en büyük yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen **Alfred Hitchcock**'un 1954 yapımı *Arka Pencere* (Rear Window) filminin bugün de aynı heyecan ve merakla izleniyor olması, film kahramanlarının apaçık röntgencilik faaliyetlerine seyircinin de katılmasını sağlamasındaki başarısında yatmaktadır. Sinema, acaba *voyeuristic* içgüdülere karşı çekici mi gelmektedir? Yoksa onları canlandırmakta mıdır?

*Voyeurism*, kişide var olan sadist eğilimlerin yumuşatılmasını sağlar. Gözetleme yoluyla sadist eğilimlere doyum sağlanmış olur. **Fenichel**, gözetleme eğilimini çocuğun ebeveyninin cinsel ilişkisini ilk kez gördüğü ya da duyduğu ve çocukluğun birincil sahnesi (*primal scene*) denilen yaşantıda saplanma ile açıklar. Çocukluk döneminde yaşanan bu travmatik olay zaten var olan kastrasyon korkularını daha da yoğunlaştırır. Yetişkinliğe gelindiğinde vaktiyle edilgen konumda yaşamış olduğu travmatik olay üzerinde bu kez egemenlik kurabilmek amacıyla bu sahneyi tekrar tekrar canlandırmaya çalışır.

*Psycho* (1960)

Film, doğrudan pencereye yaklaşan kamera ile başlar. Üç bambu gölgelik, tiyatro salonuna açılan perde gibi teker teker yavaşça açılarak sahneyi gözler önüne serer. Kamera, avluyu sağdan başlayarak biz seyirciye sunar. Avluya bakan dairelerin içi rahatlıkla görünür; hepsinin perdeleri açıktır. Kendilerini teşhir etmek ister gibidir her bir daire. Avlunun üç tarafını rahatlıkla gören pencere, Jeff'in (seyircinin) evidir. Jeff alnı terden sıırıslam olmuş, başı pencere eşiğine dayalı halde tekerlekli sandalyesinde uyurken sırtı avluya dönüktür. Avlu sahnesi sanki Jeff'in rüyayla karışık zihninin bir tür uzantısı gibi verilmektedir. Freud'un bakışıyla insanın bilinçdışını en iyi yansıtan üç şeyden biri rüyalardır. Bu minvalde izleyeceklerimiz Jeff'in psikanalizi olarak değerlendirilebilir.

Jeff'in alçındaki bacağı üzerinde "Jeffers'ın kırık kemikleri burada yatıyor" diye yazmaktadır. Yani Jeff için alçısından kurtulmak aynı zamanda ölümden kurtulmak anlamına da gelmektedir. Jeff beline kadar alçı içinde zorunlu olarak evine hapsolmuştur. Seyirci de Jeff ile özdeşleşerek evin içine hapsolmuş gibidir (Jeff'in pencereden düşüş sahnesi dışında). Oysa ki ev, psikanalitik olarak farklı bir anlama gelmektedir. Anne, sadece içinden çıkılan ama içine girilemeyen, ev ise hem içine girilen hem de içinden çıkılabilen bir mekândır. Anne rahmine tekrar geri dönüş mümkün olmadığı için bunun kısmen gerçekleştiği yerdir ev. Evin içi, anne bedeni gibi (rahim gibi) güveni sağlarken dışarısı yani annenin kucağı yasak arzuların mekânını simgelemektedir. Tıpkı evin dışarısı gibi. Jeff için de dışarısı, gözetlemek yoluyla yasak arzuların doyurulduğu yerdir.



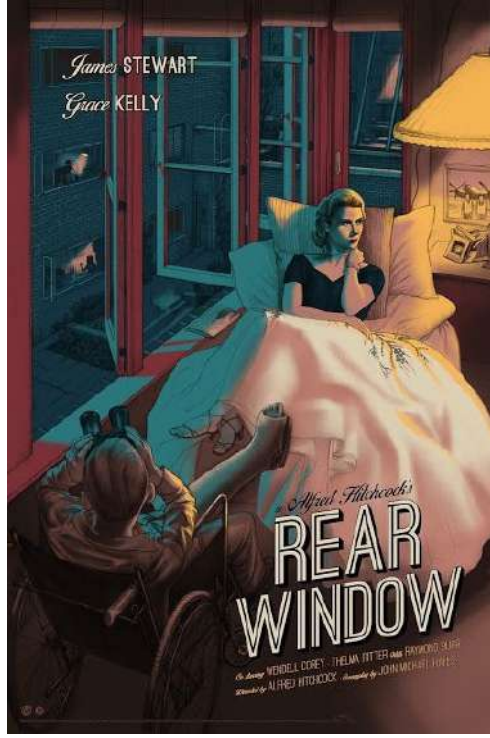
*Pervert* yani cinsel doyumunu cinsel ilişki harici yollarla sağlayanlardan biri de röntgencilerdir. Doyuma ancak gözetleme yoluyla ulaşırlar. Arzu ve sevgi nesnesini

birleştirmekte zorluk çekerler. Jeff, “normal” cinsel ilişkiye girmesi maternal superegosu tarafından engellenen erkek kahramandır. *Psycho* (Sapık, 1960) filmindeki Norman, *The Birds* (Kuşlar, 1963) filmindeki Mitch de böyledir. Alçıdaki kırık bacağı ile kastre erkeği temsil etmektedir. Güzel sevgilisi Lisa'nın cinsel uyarılarına duyarsız kalırken, cinsel doyuma ancak gözetleme yoluyla ulaşabilmektedir.

**Hitchcock**'un *Suspicion* (Şüphe, 1941) filminde kendisine aşık, efendi, düzgün çocukluk arkadaşı Reggie'dense kumarbaz yalancı Johnnie'yi tercih eden Lisa'nın hikayesi anlatılır. Yine **Hitchcock**'un *Vertigo* (1958) filminde bu kez bir erkek, Scottie, düzgün, huzur veren, kendisini seven onun için her fedakarlığa hazır Midge yerine, esrarengiz, yalancı Madeleine'in peşine takılır. Arzuya yenik düşen huzur, geri gelmemek üzere uzaklaşır gider.

Arzu nesnesi, her iki örnekte de anlaşılması güç, karanlık, belirsiz, bulanık gibi görünmektedir. İşte arzunun o karanlık(belirsiz) nesnesi aslında ne bir kadındır ne de bir erkek... Eksiklik hep içimizde var olan bir duygudur. Hiçbir zaman tam bütün olunamaz. Doğduğumuz anda eksiktik zaten. Kendisiyle bütün olduğumuz beden, doğduğumuz anda bizden koparılıp alınmıştı. Dünyayı görüp tanımaya, benliğimizi kurmaya başladığımız andan itibaren de hep bu eksiklikle başa çıkmaya çalıştık. Hani hep bir şeyler eksikti ya hayatımızda; işte arzu nesnesi oydu. Aslında eksik olanın ne olduğunu hiçbir zaman bilemedik. Eksik, sadece eksik gerçeği ile vardı ve hiçbir zaman da tamamlanamayacaktı.

*Arka Pencere* filminde Jeff'in karşı dairede gözetlediği evli çift ise onların ikamesi gibidir. Kadın, Jeff gibi hasta olarak yatarken, kocası dilediği gibi hareket edebilmektedir. Jeff'e göre hareketten yoksun iki kişi de hareketli eşlerinin kurbanıdır. Bu bağlamda Jeff'in gerçekleştiğini düşündüğü cinayet aslında bir projeksiyon savunma mekanizmasıdır. Yani Lisa'dan bir şekilde kurtulma arzusunu yansıtmaktadır. Jeff Lisa'yı sevse de ona arzu duymamaktadır. Jeff'in arzu duyduğu şey evin dışında olanı, yani yasak olanı gözetlemektir. Sapkınlık, kişiyi enseste karşı koruyan bilinçdışı bir savunmadır. Böylelikle kişi, enestinin suçluluğundan korunmuş olur. Filmde Lisa, Jeff'in röntgenlediği alan içine girip, onun heyecan duyduğu nesne haline geldiğinde Jeff sevgi ve arzu nesnesini birleştirebilir. Pek çok **Hitchcock** filminde gördüğümüz kendini düşmeye bırakma motifi; ruhsal düşüşle, kurtuluş arasındaki gerilimi dile getirir. Burada Jeff'in düşüşü orgazma kendini teslim etmesini de temsil ediyor olabilir.



Filmin başında sıkıntılı halde uyuyan Jeff'in yerini, filmin sonunda huzurla uyuyan Jeff alır. Artık arzu nesnesi uzaklarda değil yanı başında uzanmaktadır. Bu sahne arzu ile sevgiyi (aşkı) birbirine karıştırmaktan vazgeçmemizi fısıldar gibidir. Bir şeyi sevmemiz için onun ne olduğunu bilmemiz gerekir. Arzulanan için ise arzu nesnesinin en azından bir yanıyla karanlık, belirsiz olması şarttır. Öte yandan, sevmeye devam etmemiz için, daima keşfedilmeyi bekleyen bir bilinmeyen kalmaması gerekir. Mutlak tanışıklık, bilinecek bir şeyin kalmadığı hissi, merakın sona ermesi aşkın ölümünü çağırıştır. Arzu nesnesi olarak kalmak en büyük isteğimizse eğer, kendimizi gizleyerek, ele vermeyerek, mistik bir arka pencerenin perdesinin ardına saklanarak bu mertebeye ulaşabiliriz. Ama, burada hiç kimsenin kelimesinin gerçek anlamıyla bizi sevmeyeceğini de göze almış olmak gerekir.

**Freud**'un dediği gibi; insan denen şey zaten sapkındır. Önemli olan, psikopatolojinin düzeyi, yani onu ne derece bastırabildiğidir. Bu yüzden **Hitchcock**'un **Arka Pencere** filmi, yıllar geçse de biz izleyiciler için arzumuzun nesnesi olarak yıllar boyu işlev görecektir.

\* Psikiyatrist Dr.

+ ed. n. Filmin bu sayfada görülen posterini, bir fan çalışmasıdır. **Michael Leen**'in Pinterest sayfasından alınmıştır ([bağlantı](#)).

# METROPOLİS FİLMİNDE “MAKİNE/MOLOCH” SEKANSININ ANALİZİ

Gülşah Erdoğan

Orta Çağ'ın sona ermesiyle, o zamana kadar fiziksel ve manevi varoluşlarını kucaklayan evrensel bir düzenle bütünleşik olduğunu düşünen insanlık, köklerinden bağlı olduğu sarsılmaz dinsel kesinlik günlerinden ve doğaüstü sığınaklarından sürgün edilmiştir (Pappenheim, 2002: 27). Böylesi bir farkındalık insanın kendisi için dünyada güvenli yeni bir yuva bulma görevini de gerekli hale getirmiştir. Bu çağrıya kulak veren insan, doğa güçlerini anlayıp onlara hükmederek kendi amaçlarına hizmet ettirme yolunda bir başarı gerçekleştirmiştir. Tüm bu süreçler insanın kendini makinenin kararlı ve dinamik yapısının çekiciliğine kaptırmasına zemin hazırlamıştır. Teknolojik gelişme insanlığın gelişiminin bir aracı olarak benimsenirken makinenin saltanatı, temelde insanın özerkliğinin saltanatını vaat etmiştir (Pappenheim, 2002: 28). Makineyi umutla kabul eden insan özerklik hayalini gerçekleştirmiş fakat mekanik yapılara bağımlı olma gerçeğini göz ardı etmiştir.

**Fritz Lang**'ın *Metropolis* filmi (1927) bu perspektifte, makine çağının çağrısına kulak veren insanlığın kendi çağıracağı ruhlardan arındıramadığı kaderinin artık tahayyül edilemez bir yöne doğru seyredişini ele almaktadır. Filmde, Metropolis'in efendisi Jon Fredersen'in oğlu Freder, Maria isimli gizemli kızı aramak isterken, kendini daha önce varlığından haberdar olmadığı mekanik bir dünyanın içinde buluverir (bkz. Görsel 1). Büyük koca makinelerin ritmik işleyişi ile insan el, kol ve adalelerinin eşzamanlı hareketlerinden gücünü alan bir dünyadır burası. Makine parçaları, teker teker ama birlikte, düzenli ve dinamik işlerken aktif insan gücünden beslenir. Metropolis'te yaşam, insanlığın kaderi, bu işleyiş ve mekanikleşmiş emek gücünün devamlılığına bağımlıdır. Emek gücünün

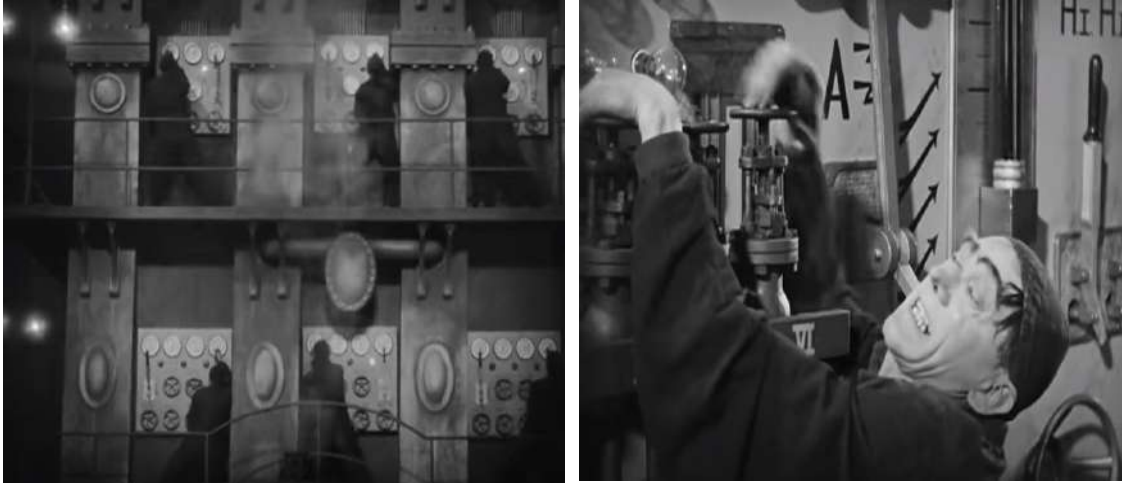
kendisinin devamlı yeniden üretimi ise iş için gereken emek-zaman dinamiğinin belirlemesi ile mümkün olmaktadır.



Görsel 1. Freder doludizgin işleyen bu düzenli yapı karşısında etkisiz elemandır

Sanayi sonrası fabrika üretim sisteminde emeğin niceliği, süresi ile ölçülmektedir. Emek-zaman ölçeği, çalışma zamanının saat, gün vb. gibi ayrıldığı belli zaman birimlerini ifade eder. **Karl Marx**, çalışma zamanının yani iş gününün değişmez sabit değil, değişir akıcı bir büyüklük olduğunu belirtir. İş gününün alt sınır ve üst sınır olarak iki ayrı kategoride sınırlandırıldığını ifade eden **Marx**'a göre kapitalist üretim tarzında iş gücünün alt sınırı, gerekli olan emeğin alt sınırının altına indirilememektedir (2011: 229). Buna karşılık insanın fiziksel gücünün sınırlılığı olan fiziksel sınır ile insanın manevi varlığı için gerekli olan ruhsal ve toplumsal sınırdan oluşan üst sınır, doğası gereği fazlasıyla esnektir ve çok geniş bir oynama alanı bırakır. Hatta böylece 8, 10, 12, 14, 16, 18 saat gibi çok farklı uzunluklarda iş günleri ile karşılaşmamız olasıdır.

Freder'in makine dünyasına girdiği sekansta çalışma zamanının işçilerin fiziki ve manevi sınırının fazlasıyla zorladığı görülmektedir (bkz. Görsel 2). Modern sanayi çağının makine egemen dünyasında zaman kavramı sadece devamlı üretime odaklıdır. Dolayısıyla, çalışma zamanını belirleyen şey, emeğin büyüklüğü ve metanın artan değeridir. Kapitalist üretim yorulmaz bir enerji kaynağını arzularken emek gücünü soyutlaştırır ve ona meta değeri atfeder. Metropolis'i ayakta tutan enerji kaynağı olarak işçiler, makine dünyasının robotik işlevlere sahip birer uzantısı haline gelmişlerdir.



Görsel 2. Makine zamanına ayak uydurmaya çalışan işçiler

**Anson Rabinbach** (1990), makine-insan kavramsallaştırmasında insan vücudunu tam anlamıyla bir motor, enerjiyi işe dönüştürmek için kullanılan bir makine olarak nitelendirmiştir. **Rabinbach**'e göre, insan motorunun çalışmasını diğerlerinden ayıran tek kıstas "aktarılan enerjinin faydası ve verimliliği"dir. Böylece, insan-makine metaforu, doğayı, endüstriyi ve insan faaliyetlerini kendi bağlamlarından soyutlarken, insanı fizyolojik ve psikolojik hassasiyetten uzak, sürekli enerji harcayan bir çalışma organı olarak kabul eder. Müziğin makinelerle ritmik bir tona eriştiği sekansta, işçilerin makinelere eklenen bedenlerinde **Rabinbach**'ın bahsettiği durum gözlemlenebilir (bkz. Görsel 2).

"Makine çağı insanı yaşamsal ve organik olandan uzaklaştırıp mekanik ve örgütlü olana yaklaştırmıştır." (Pappenheim, 2002: 32) Filmde tek tek makine parçalarına eklenen kol gücü olarak işçiler, kendi fizyolojik ve ruhsal bütünlüklerini sağlama edimlerini kaybetmişlerdir. Neliğinden edilen insan doğası keşfetme arzusunu dizginlemek zorunda kalmış ve mekanik yaşamın sebep-sonuç döngüsünün bir parçası haline gelmiştir. Modern Metropolis şehrinin işçileri de kendi düşün dünyalarını, varlıklarını kapitalist üretim sürecine feda etmişlerdir. Zihinlerinde sürekli işleyen standardize edilmiş bir yaşam algısından başka bir şey yoktur. **Herbert Marcuse**'nin (1941) belirttiği gibi, verimlilik yönünde motive edilen teknolojik rasyonellik, bir noktadan sonra kendi momentumunu yitirmekte ve aklın durgunluğunun topluma yayılmasına neden olmaktadır. İnsan aklının ürünü olan makinelerin iradesi de zamanla insan iradesine üstün gelmiştir. İşçiler makinelerin duyarsız, uyuşmuş beyinleri ve sürecin kurbanları olmuşlardır.



Mekanize edilmiş bir yaşamın duygu uyuşukluğu ölüme karşı tepkisiz bir tavrı da meydana getirmiştir.

Freder, devasa makine üzerinde durmaksızın çalışan işçileri şaşkınlıkla izlerken kamera bir işçinin yakın plan çekimine kesme yapar (bkz. Görsel 2). İşçinin kadranslar, kollar, kasnaklar arasında gidip gelen yorgun bedeni, makinenin zamanına ayak uyduramaz. İşçinin mutlak çaresizliğine karşı hızla yükselen basınç göstergesi büyük patlamanın habercisi olur. Patlayan makine yükselen dumanlarla birlikte bir yanardağ gibi üzerindeki işçileri püskürtür. **Fritz Lang**, çerçevenin merkezine oturan bu şeytani makineyi, buhar soluyan devasa bir canavar olarak tasvir etmiştir. Bu tasvirde işçiler sadece bir böcek gibi görünmektedir (Kaes, 2009: 178). Patlamanın ardından Freder'in halüsinatif vizyonunda makine, mitolojik canavar (tanrı) olan Moloch'a dönüşmektedir (bkz. Görsel 3).



Görsel 3. Makinenin insan yiyen Moloch'a dönüşmesi

Eski Ahit efsanesinin kurban yiyen tanrısı Moloch'a, bu kez işçiler canlı canlı kurban edilmektedir. Önce henüz ehlileştirilemeyen yarı çıplak olanlar zincirlerinden zorla sürüklenerek Moloch'un içine itilir. Daha sonra ise ehlileştirilmiş, direnç göstermeyen üniformalı tabur, otomatize olarak kendilerini kaderlerine teslim eder (bkz. Görsel 3). **Marx**'a göre (2011: 230), sermayenin bir tek dürtüsü vardır, o da: değerlenmek, artık değer yaratmaktır. Sermaye doğrudan değişmez kısmı ile ve üretim araçları ile mümkün olduğu kadar büyük bir artık emek kütesini yutar. **Marx** bu noktada, sermayeyi vampir gibi ancak canlı emeği emerek hayatta kalan ve ne kadar fazla canlı emek emerse o kadar uzun yaşayan ölü emeğe benzetir. İşçinin çalışarak harcadığı zaman bu açıdan sermaye sahibinin satın alarak tükettiği zamandır. Freder'in vizyonu ortadan kaybolurken emek gücüyle işlemeye kaldığı yerden devam eden dev makinenin dişlilerinde, Moloch'un vampir dişlerini anımsarız. **Marx**'ın benzetmesi ile makine Moloch, canlı emek gücünü sömürerek hayatta kalan bir vampir imgesidir.

## Kaynakça

- Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton University Press.
- Marcuse, H. (1941). "Some Social Implications of Modern Technology" *Studies in Philosophy and Social Sciences Vol. IX*
- Marx, K. (2011). *Kapital*, Birinci Baskı, İstanbul: Yordam Kitap
- Pappenheim, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması: Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum*, Birinci Baskı, Ankara: Phoenix Yayıncılık
- Rabinbach, A. (1990). *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, University of California Press

# BEYAZ KENTTE BİR AKSOLOTL

## Bir Cortázar Olarak Tanner

Gökhan Gökdoğan

**Alain Tanner**'in etkileyici filmi *Dans la Ville Blanche* (Beyaz Kentte, 1983) çevresindekiler tarafından bir *aksolotla* benzetilen Paul'ün hikayesini anlatır. "Hikayesini" demek ne kadar doğru olur bilemedim. Film aslında yönetmenin de deyimi ile, zaman ve mekân algısı üzerine bir film. Aslında hikaye amaca eşlik ediyor sadece. Peki nedir bu aksolotl? Neye benzer?

Sözlüğe bakıldığında aksolotlun, genellikle Meksika dolaylarındaki göllerde yaşayan kuyruklu bir kurbağa larvası olduğunu öğreniriz. Ancak aksolotl, filmimiz için bundan çok daha fazlasıdır. Filmin içerisinde yapılan gönderme bizi Arjantin'in en önemli yazarlarından biri olan **Julio Cortázar**'a götürür. **Cortázar**, *Aksolotl*<sup>1</sup> isimli öyküsünde bu canlılara karşı hislerini şöyle açıklar: "İlk kez bir aksolotl gördüğümde büyülediğim şey onların hareketsizlikleri olmuştu ve gizli niyetlerini hemen sezdiğimi düşünmüştüm: Kayıtsız bir dinginlikle mekânı ve zamanı ortadan kaldırmak." Filmin amacı, sadece ana karakteri ile bu canlılar arasında bir analogi kurmak gibi gözükse de, ben bu filmin **Julio Cortázar**'ın öyküsünden yapılmış (çok) serbest bir uyarlama olduğunu düşünüyorum. Şimdi bunu biraz açalım.

Lizbon'a demirleyen bir şilebin kazan dairesinde çalışan gemi makinisti Paul, aniden gemisini ve sorumluluklarını terk edip, bir aksolotl gibi hiçbir şey yapmadan yaşamak için kendini şehre bırakır. Burada Paul'ün yaptığı iş ile aksolotlun ruh hali arasında bir yumurta-tavuk ilişkisinden bahsedilebilir. Uzun yolculuklar yapan bir geminin makine dairesinde, dışarıyı görmeden günlerce yolculuk yapmak nasıl bir deneyim olabilir? O makine dairesinde, ne bir yön algısı kalır, ne de geçen zaman. Hatta Paul, geminin devinimini bile bazı çıkan sesler

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, *Ötekinin Rüyası*, 2. bs., Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.583

dışında muhtemelen hissetmiyordur. Belki, geçmişini bilmediğimiz karakterimiz zaten aksolotl varoluşlu olduğu için bu işe uyum sağlamıştır. Belki de bu yolculuklar sonrası bir aksolotla dönüşmüştür.



Okyanus ışığının gözleri alan bir parlaklık yaymasından ve kentin binalarının egemen renginden dolayı “beyaz kent” olarak adlandırılan Lizbon’da bir otele yerleşen Paul, kısa bir süre sonra otelde çalışan Portekizli bir kızla ilişki kurar. Otel odasından şehri izler, mızıka çalar, müzik eşliğinde dans eder, şehri gezer ve spontane şekilde 8mm’lik kamerası ile çektiği görüntüleri İsviçre’deki eşine posta ile gönderir. Bu görüntülerle birlikte yollanan mektuplar Paul’ün düşüncelerine de bizim için bir kapı aralar: *“Hiçbir şey yapmıyorum, fakat tatilde de değilim. Tatildeyken bir şeyler yaparsın, boş zamanlarını falan planlarsın mesela. Ben yapmıyorum.”* Burada Paul eylemsizliği etkin bir tavır olarak sergiler. Bu durağanlık, **Cortázar**’ın öyküsünde de belirttiği gibi, yeni bir bakışın ve görme biçiminin imkanını doğurur mu acaba: *“... Aksolotlların gözleriyle bana farklı bir hayatın, başka bir bakma biçiminin varlığından bahsediyorlardı.”* Burada filmin içerdiği bakışlardan bahsetmek gerekecek. **Alain Tanner** filmine iki bakış şeklini yerleştirir. Bunlardan birisi kendi kamerası ile kurduğu tasarlanmış kompozisyonların bakışı iken diğeri ana karakterinin 8mm’lik kamerasından gördüğümüz sallantılı, plansız ve çocuksu bir güdü ile elde edilmiş görüntülerin bakışıdır. **Tanner** aslında bu iki bakışı tartışmaya açar ve masaya yatırır; tasarısız ve amaçsız bir yaşamın sonucu olarak ortaya çıkan bu sadece bakma hali ile yeni

bir görüş yakalayabilir miyiz? Mekânın ve zamanın yükünü sırtımızdan atabilir miyiz? İşte benim bu filmi bir uyarılama olarak görmemin sebebi, filmin final sahnesinde bu farklı bakışların, tıpkı **Cortázar**'ın öyküsünün finalindeki gibi iç içe geçmesidir. Ancak ona biraz daha yolumuz var gibi.



Filmin finaline gelmeden önce **Tanner**'in karakterine yaklaşımı ile **Cortázar**'ın öyküsü arasındaki paralelliklerden bahsetmek istiyorum. **Cortázar** öyküsünde, sürekli olarak akvaryumlarının önüne gidip gözlemlediği aksolotllardan bahseder. Onların gözlerini bazen saatlerce izleyerek neler düşündüklerini ve dünyayı algılayış şekillerini anlamaya çalışır. İnsanoğlu ile aralarında biyolojik benzerlik olmamasına rağmen insanoğluna çok yakın olduklarını ve aralarında derin bir ilişki bulunduğunu düşünür. **Tanner** de ana karakteri Paul ile arasına bir mesafe koymaz. Çoğu zaman onun, odasında hiçbir şey yapmadan otururken etrafa attığı boş bakışlarını, camdan dışarıdaki bir yerleri izleyişini izleriz. Neyi izlediğine bakmayız bile. Çünkü **Tanner** de aynı **Cortázar** gibi Paul'ün/aksolotlların ne düşündüğünü bilmez. Sadece fikir yürütmek için uzun uzun izler onun tepkilerini ve tepkisizliklerini. Bu noktada **Tanner**'in estetik tercihlerinin filmin bu zayıf hikayeli yapısını nasıl ayakta tuttuğundan bahsetmek iyi olacak gibi. Filmde kamera, ana karakterden bağımsızmış gibi mekânda dolaşır. “Bağımsızmış gibi” diyorum çünkü her devinimin sonu yine ana karakter ile alakalı bir noktada biter. Ama o noktaya gelene kadar karakteri takip etmeden bize mekânı gezdirir. Bu çok güçlü bir “orada olma hissi” yaratır. Ayrıca mekân tasarımındaki etkili renk

zıtlıkları ve ışık kullanımı ile, hikaye olarak olmasa da estetik olarak bizim sahneden kopmamamızı sağlayacak bir ilgi ve merak yaratmayı başarır. Böylece biz de orada bulunma hissini etkisi ile Paul'ü gözlemlemeyi sürdürürüz. Mekândaki gezintilerimize paralel olarak, Paul'ün tüm bu eylemsizlik hali daha da belirgin hale gelir. Emprovize müzik kullanımı da ana karakterin doğaçlama tavrını ve plansızlığını bize geçirmekte katkı sağlar. Günler geceler birbirini izler ve bir süre sonra birbirine karışır. Çünkü onları birbirinden ayırabilmemizi sağlayacak kadar güçlü bir olay örgüsü yoktur. Paul'ün de eşine yazdığı mektupta dediği gibi: *“Zaman çözüldü. Sabahları içiyorum, fakat ne sabahlar var artık, ne de öğlenler ve akşamlar. Öğlenleri de içiyorum ve akşamları da. Gündüzleri uyuyorum. Aslında hiçbir şey var değil.”* **Tanner**'in bizi getirdiği bu noktada Paul, tıpkı **Cortázar**'ın aksolotlları için düşündüğü gibi zamansızlığın ve mekânsızlığın içerisinde yer almaktadır.

Son sahneyi anlatmadan önce **Cortázar**'ın aksolotl öyküsünün sonundan bahsedeyim. Aksolotlları yine akvaryumun camına yapışmış bir şekilde çok yakından izlerken **Cortázar**, onların irissiz, göz bebeksiz altın gözlerinin gizemine girmeye çalışır. Ve birden bakışı onların bakışı olur, artık akvaryumun içerisinde dışarıya bakmaktadır. Dışarıda, aralarında kendisinin de bulunduğu aksolotlları izleyen adamı görmektedir; kendini. Filmimize dönecek olursak, yaşadığı bir takım talihsiz olaylardan sonra parasını ve Portekizli kız ile olan bağlantısını kaybeden Paul, film boyunca kendi bakışını/görme biçimini bize yansıtan 8mm'lik kamerasını satarak tren bileti alır ve yola koyulur. Kompartımanda karşısına genç bir kız oturur. Ona bakar, onu uzun uzun izler. Biz de **Alain Tanner**'in kamerasından onu izleriz çok yakından; tıpkı cama yapışmış **Cortázar**'ın akvaryumundaki aksolotllar gibi. Daha sonra **Tanner** onun gözlerinin olduğu noktaya kamerasını yerleştirerek kıza bakar. **Tanner**'in kamerası/bakışı bize kıızı gösterir, ama orada hiç bulunmayan 8mm'lik kamera görüntüleri ile.

50 YAŞINDA

## ANKARA EKSPRESİ

İlker Mutlu



*Bizde cüret ve cesaret  
milli bir ananedir.*

*Görüyorum ki dünya  
birbiriyle boğuşurken  
Türk erkekleri yalnız  
kadınlarla ve dans  
etmekle meşguller.*

*Aslında biz güzel bir  
rüya içindeyiz. Bir anda  
bitebilecek bir rüya...*

1970, sinemamızın halkıyla kurduğu bağların gevşemeye başladığı döneme işaret ediyordu. Televizyonun gelişi buna neden olarak gösterilir, ancak ben bunu izleyicinin yeni arayışlara girmesine bağlıyorum çoğunlukla. Çünkü Türk sineması,

bundan birkaç yıl öncesine kadar melodramlarla, güldürülerle, sosyal içerikli dramlarla sürdürmeyi bilmişti bu ilişkiyi. Oysa 1970'li yıllarda sinemamız artık bir lisana sahipti ve Orta Doğu ve Balkanlar'da izleniyordu. 60'lar boyunca pek çok klasik çıkarmıştı Türk sineması. 1970'lere gelindiğinde sinema salonları boşalmaya başlamış, durum bir krize dönüşmüştü. Seyircinin yeni arayışlar içine düşmesi bir yana, sınıf ya da siyasi görüş ayrılığının iyice belirginleşmeye başladığı yıllardı bunlar. Hükümetler kısa ömürlüydü ve istikrarsızlık had safhadaydı. Çıkışsızlık halkı huzursuz ediyordu bir yandan, bir yandan da üniversiteler kapanıyor, ölümlü saldırı, bombalama haberleri dolduruyordu gazeteleri. Dışarı çıkmak güvenli değildi artık ve insanların eskisi gibi ailece film izlemeye gitmeleri beklenemezdi. 1969'da yayına başlayan TRT televizyonu, hızla yayılarak bu ihtiyacı karşılar olmuştuz zaten. Halkın alım gücü günden güne düşüyor ve bu da sinemada kan kaybına neden oluyordu.

Böyle bir ortamda sinemamızdaki üretimin azalması kaçınılmazdı. Yine de 231 film yapıldı yıl içinde ama bu sektörün devamlılığı için zaten gerekli bir şeydi. 60'lar boyunca devam eden alışkanlık gereği sektör, dağıtım ayaklarının ısmarladığı filmleri üretmeye devam etti. Gidişat, sektörün gözünden kaçmıştı.

Hızını alamayan sinemamız, 1970'te neler üretti? Bolca melodram, 60'ların ikinci yarısından sarkan **Zorro** filmleri, James Bond özentisi casus filmleri, arada bir üstün yapım denemesi (**Adsız Cengaver**, Halit Refiğ), **Ezo Gelin**'in (Orhan Elmas, 1968) rüzgarından faydalanmaya çalışan köy dramları, **Zeynep Değirmencioğlu**'lu **Ayşecik** yapımları ve onu taklit eden **Fatoş** serisi, Milli Sinema akımını başlatan bir ilk deneme (**Birleşen Yollar**, Yücel Çakmaklı), sayısı 60'lardaki kadar olmasa da **Çirkin Kral** avantürleri, **Atadeniz** ve **İnanç**'ın fantastik yapımları, **Cilalı İbo** güldürüleri, bu arada peş peşe çekilen **Yıldıray Çınar**'lı, **Nuri Sesigüzel**'li türkü uyarlamaları, **Küçük Hanımefendi** çeşitlemeleri, **Ölümler Konuşmaz ki** (Yavuz Yalınkılıç) adında bir korku filmi denemesi, **Tarkan** filmleri, ilginç bir şekilde hâlâ **Sadri Alışık** komedileri, **Zagor** türü çizgi roman uyarlamaları. Anlayacağınız bir oyalanma turundan başka bir şey değil. Elde kalansa ilginç bir polisiye olan **Dikkat Kan Aranıyor** (Temel Gürsu), **Kerim Korcan** uyarlaması müthiş bir hapisane filmi şeklindeki **Linç** (Bilge Olgaç), Masal filmlerinin yurt dışında kimi ülkelerde de ilgi görmüş düzeyli bir uyarlaması olan **Pamuk Prenses ve 7 Cüceler** (Ertem Göreç) ve elbette ki senenin başyapıtı **Umut** (Yılmaz Güney).



İşte **Ankara Ekspresi** (Muzaffer Arslan), böyle bir yılın ürünüdür ve 1971 Antalya Film Festivali'nde beş ödülle onurlandırılmıştır. Bunun çeşitli nedenleri var elbette. Nedenlerin başında büyük ihtimalle iki öncü festival olan Altın Portakal ve Altın Koza arasındaki rekabet geliyor. 1971 Altın Koza'sında **Yılmaz Güney** filmleri olan **Acı, Ağıt, Umutsuzlar** ve **Yarın Son Gündür** bütün ödülleri süpürürken, aynı yılın Altın Portakal'ında **Buğulu Gözler** (Safa Önal), **Pamuk Prenses ve 7 Cüceler**, **Dağdan İnme** (Metin Erksan), **Afacan** (Safa Önal), **Yedi Kocalı Hürmüz** (Atıf Yılmaz), **Ankara Ekspresi**, **Bir Kadın Tuzağı** (Lale Oraloğlu), **Kanıma Kan İsterim** (Çetin İnanç), **Öleceksek Ölelim** (Orhan Elmas), **Hasret** (Remzi Jöntürk) gibi, Adana'nınkilere göre nispeten zayıf kalan filmler yarışmıştı. Oysa 1970'teki Altın Portakal'da **Bir Çirkin Adam**'la En İyi Film ödülünü alan **Yılmaz Güney**'di!

Neticede **Ankara Ekspresi**, Antalya'dan En İyi Film, Yönetmen, Senaryo, Görüntü Yönetmeni (**Cengiz Tacer**) ve Kadın Oyuncu (**Filiz Akın**) ödülleriyle döndü.

Film, aslında **Esat Mahmut Karakurt**'un aynı adlı romanının ikinci uyarlaması. Özünde heyecanlı bir İkinci Dünya Savaşı ajanlık hikayesi barındıran eser, danslara, şarkılara ve melodram anlarına öyle boğulmuş ki meselenin özü kaçıveriyor izlerken. Ama **Filiz Akın**'ın sinemamızın en güzel resim veren kadınlarından biri olması, filmi izlenir kılan etmenlerin başında geliyor.

İkinci Dünya Savaşı'nda **İsmet İnönü**'nün yürüttüğü denge politikası sayesinde tarafsız kalmayı, savaşa bulaşmamayı başarmış, ama savaşın etkilerini de yaşamış bir ülkeydi Türkiye. Savaşan devletler **İnönü**'nün bu politikasını bozup Türkiye'yi savaşa sokmak için ellerinden geleni yaptılar. 40'lı yıllar boyunca ülkemizde yüzlerce casus dolanmakta ve her an müthiş roman ve filmlere malzeme olacak olaylar yaşanmaktaydı. Bunların bizim açımızdan en ilgi çekici olanları ise Almanya Büyükelçisi **Franz von Papen**'e suikast girişimi ile İngiltere Büyükelçiliği'nde hizmet görevlisi olarak çalışan Arnavut kökenli, **Çiçero** lakaplı Türk **İlyas Bazna**'nın Almanlar hesabına casusluğudur. 1952'de çekilen **5 Fingers** (Joseph L. Mankiewicz), özellikle bu ikinci olayı son derece gerçekçi ele alarak, saygın bir yapımlar olarak öne çıkmış bir filmidir.

Bizdeki yaklaşım böyle olmuyor. **Mankiewicz** ele aldığı konuya ne kadar tarafsız yaklaşmışsa (filmin asıl başarısı da burada geliyor) bizim casus filmlerimiz, bugün bile (bkz. **Çiçero**, Serdar Akar, 2019), olaylara tek taraftan bakmayı ve iki boyutlu kalmayı o kadar marifet saymışlar.



Film, James Bond girişlerine özenen, animasyonlu bir jenerikle açılıyor. Keza bu jenerikte kullanılan fon müziği de 60'ların Bond yapımlarını ve onların taklitlerini akla getirmiyor değil. Hemen ardından bu tür savaş filmlerimizde hep aşına olduğumuz, çeşitli belgesellerden alınma görüntüler eşliğinde savaşın vahşetini ve bizim durumumuzu anlatan davudi bir sesle karşılaşıyoruz. Derken, pırıl pırıl gazino kostümü içinde ve **Semiramis Pekkan**'ın sesiyle söylediği şarkılarla Hilda (**Filiz Akın**) beliriyor sahnede. Gündüz doktorluk yaparken gece de muhtaçlar yararına gazinoya çıkıp şarkı söylemektedir! Kuliste onu kardeşi Maximillian (ilk rollerinden birindeki **Kadir İnanır**) ve Binbaşı Colman (unutulmaz kötülerden **Altan Günbay**) beklemektedir. Ona Berlin'den müfettiş olarak gelen Albay Klinger'den (**Kayhan Yıldızoğlu**) haber verirler. Gece konsoloslukta toplanacaklardır.



Kocaman Hitler portresinin ve Nazi bayrağının asılı olduğu süslü, geniş odada bir masanın başında toplanmışlardır. Klinger onlara Führer'in, gelip sınıra dayanan ordularına geçit vermeyen Türkleri ortadan kaldırmaya karar verdiğini söyler. İlk hamle İstanbul ve Ankara'nın işgalidir. Onlara "Ankara Ekspresi" adı verilen hareketin ana hatlarını bildirir Albay. Bir darbe planlanarak Türkiye, savaştan ele geçirilecektir!

İngilizler Ankara'ya Londra'da hazırlanan bir Ortaşark Planı yollayacaktır. Üçlüye verilen ilk görev, bu planı getiren Jackson'ı Ankara Ekspresi'nden kaçırmaktır. Colman, aslında iki taraflı bir casus olan dansöz İrma'yla (güzeller güzeli **Leyla Sayar**) sevgilidir. Onu bilgi kaynağı olarak kullanan İrma, Colman'ın cebinde Jackson'ın resmini görür ama kim olduğunu bilmez.



Operasyon başarıyla gerçekleştirilir ve Jackson ele geçirilip sorgulanmaya başlar. Bizim karargaha çağırılan Binbaşı Seyfi (**Ediz Hun**) da elde ettiği bilgileri komutanına (senaryoya da katkısı olan **Bülent Oran**) iletir. Kaçırılma olayını siyah saçlı Alman bir kadının (Hilda trende peruk takmıştır) idare ettiğini öğrenmiştir. Seyfi, bu Alman kadını bulmak ve silah deposu olarak kullanıldığını düşündüğü Alman Hastanesi'nde araştırma yapmak üzere yola çıkar.



İrma aslında Seyfi'nin sevgilisidir ve ona aşıktır. Kendisini ziyaret eden Seyfi'nin ona gösterdiği fotoğrafı hatırlar; bir gece önce Colman'ın cebinde gördüğü fotoğrafın aynısıdır. Durumu hemen Seyfi'ye söyler. İrma aslen bir Macar Yahudisidir ve soykırım olayından dolayı Almanlardan nefret etmektedir. O esnada odaya giren Colman durumdan şüphelenir ama İrma Seyfi'nin ağzından laf almaya çalıştığını söyleyerek onu yatıştırır.



Seyfi yardımcısına kendini vurdurarak Alman Hastanesi'ne yatmayı planlar. Yardımcısı (**Bora Ayanoğlu**) bu isteğini gerekleştirmeyince tetiği kendi çeker ve omzunda bir kurşunla Alman Hastanesi'ne yatırılır. Ameliyatını Hilda yapar ve hastanede geçen zamanda yakınlaşırlar. Bir gece gizlice içeriye araştıran Seyfi, bodrumdaki silah deposunu da bulur. O esnada nöbetçi hastabakıcılar gelir ve arbede çıkar. Seyfi bir şekilde odasına dönmeyi başarır.



Hilda, kardeşiyle gazinonun kulisindeyken alır bu haberi. Bir hastanın bu içi yaptığı bellidir, ama Seyfi'den şüphelenmez. Hatta hastaneden taburcu olacak olan Seyfi'yle randevulaşır. Randevu yeri, Hilda'nın dans ettiği gazinodur. Onu sahnede görünce şaşırır Seyfi. Ona hafta sonunu beraber geçirmeyi teklif eder. Hilda'yı bykannesiyile (muhteşem **Aliye Rona!**) tanıştıracaktır. Adadaki bu ziyaret ve beraber geçirdikleri anlar, birbirlerine daha da ilgi duymalarına neden olur.

Nihayet Hilda hakkındaki raporu edinir Seyfi. Kız, zengin bir Alman ailesinden gelmemiş. Üniversiteyi İstanbul'da okumuş ve Alman Hastanesi'nde çalışmaya başlamış. Bir aydır da yoksul hastalara yardım fonu için gazinoda şarkı söylüyormuş. Kardeşi Maximillian sefarethanede memurmuş. Hilda'nın şüpheli bir hareketi tespit edilmemiş. Ağırbaşlı ve Türkleri sevmesiyle tanınırımış! Duydukları Seyfi'yi mutlu eder.

Colman'la günlerdir görüşmediklerini bahane ederek büyükelçiliğe giden İrma, orada Jackson'ın odadan perişan halde çıkışına şahit olur. Bu durum Colman'ın hiç

hoşuna gitmez. Neyse ki Colman ondan gördüklerini unutmasını istemekle yetinecektir (ya da öyle görünecektir!).

İrma, gazinoya döner dönmez Seyfi'yi arar ve evine çağırır. Colman bu konuşmayı duymuştur ve buluşma yerinde tertibat alır. Edindiği bilgileri, gördüklerini eve gelen Seyfi'ye anlatır İrma, ama korkularını da belirtir. Colman'ın kendisinden şüphelenmeye başladığını fark etmiştir. Öldürüleceğinden endişelidir. Seyfi ayrılır ayrılmaz diğer odaya yönelen İrma, orada saklanıp seslerini kaydeden Colman'la karşılaşır. Colman İrma'yı öldürür. Henüz merdiven boşluğundaki Seyfi, İrma'nın çığlığını duymuştur, ama geldiğinde geçtir artık. Colman'la kavgaya tutuşurlar ve Seyfi onu alt etmeyi başarır.

Colman'ın kaybedilmesi, Alman Hastanesi'ndeki silahların tespit edilmesi gibi olaylar Klinger'i çileden çıkarmıştır. Hilda'dan bu işlere sebep olduğunu tahmin ettiği Türk'le yakınlaşmasını ister. Hilda adamla tanışacak ve onun gerçek kimliğini ortaya çıkartacaktır. Hatta gerekirse de ortadan kaldıracaktır onu.

Bu gidişattan Seyfi de haberdardır, ama ikisi de birbirinden haberdar değildir. O gece Hilda'nın programına gider Seyfi. Hilda, bir şeylerden korkmaktadır (belki de aradığı adamın Seyfi çıkacak olmasından); Seyfi'den kendisini uzaklara götürmesini ister. Tam sarıldıkları anda Maximillian içeri girer. Seyfi çıktıktan sonra Hilda'yı ağır hakaretlerle soru yağmuruna tutar Maximillian. En son "*Onunla yattın, değil mi?*" sorusunu sert bir tokatla karşılar Hilda.

Klinger, Maximillian ve Hilda, şüphelenilen adamla buluşmak üzere bir bara giderler. Arkası dönük olduğu için Seyfi'yi tanımaz Hilda. Bu da son görevi olacaktır zaten. Sonrasında Seyfi'yle kaçmayı planlamaktadır. Ama hedefe yaklaştığında ve göz göze geldiklerinde ikisi de beyinlerinden vurulmuşa döner. Yine de birlikte ayrılırlar oradan ve Seyfi'nin evine giderler. Bu bir karşılaşma anıdır, çünkü ikisi de diğerinin kendisine oyun yaptığını sanmaktadır. Tartışma sonunda kafaları iyice karışmış bir halde ayrılırlar. Hilda derhal büyükelçiliğe gider ve aranan adamın Seyfi olmadığını söyler Klinger'e. Ama onlar gerçeği çoktan öğrenmişler ve Hilda'yı konuşturmak için işkenceye alırlar. Kırbaçlanmasına rağmen konuşmaz Hilda. Klinger nihayet Hilda'nın gemiyle Almanya'ya gönderilmesinin daha doğru olacağına karar verir. Bahse konu gemi, Almanlar'ın ağır teçhizatlı silahlarla İstanbul'a çıkartma yapmayı planladıkları bir gemidir. Seyfi, bir denizaltıyla bu gemiyi takibe alacak ve onu kara sularımıza sokmayacaktır.

Neticede düşman gemiye çıkan Seyfi, içeride yaptığı aramada bir kamarada kalan Hilda'yı bulur. Bu şüphelerini daha da artırmıştır. Seyfi Hilda'yı hareketin sonuna kadar rehin olarak tutmayı kararlaştırır. Ona karşılık Jackson'ı alacaklardır. Gemide çıkan çatışmada Seyfi, Maximillian'ı vurmaya mecbur kalır.



Seyfi, Klinger'e trenle hudut dışı edileceklerine dair emri teslim eder. Tabii önce kararlaştırılan saatte kaçırılan İngiliz binbaşı Jackson ve Hilda mübadele edilecektir. Ertesi gün buluşma yerine gidilir ve değiş tokuş gerçekleştirilir. Ama büyükelçiliğe dönüşte Klinger, Seyfi'nin öldürülmesi emrini verir. Hilda atılarak görevi üstlenir ve hazırlanarak Seyfi'nin evine gider. Seyfi hâlâ onun düşman olduğundan şüphelidir. Hilda silahını çeker ve Seyfi'nin ardındaki vazoya doğrultup ateşler. Sonunda Seyfi, onun masumiyetine kanaat getirecektir. İki sevgili sarılırlar. Gördüğü işkenceyi anlatır Hilda. O vazifeyi üstüne almasa bir başkası gelip öldürecektir Seyfi'yi. Gece birlikte olurlar. Ama hemen ardından gerçekleşen bir tartışma, birlikteliklerinin imkansız olduğunu düşündürür onlara. Hilda geride bir mektup bırakarak ayrılır.

Hilda, ülkeden gönderilecekleri trendeki kompartımanına yerleşmiştir. Klinger gelip ona bir seçenek sunar: Ona bir silah verir ve kendisini vurmasını söyleyip gider. Hilda da bunu ister ve silahı kafasına doğrultur. O esnada sarsılır tren. Durdurulmuşlardır. Trençkotlu üç adam trene binip Hilda'yı aşağıya alırlar ve bir arabaya bindirirler. Araç yoluna devam ederken arka koltuktaki Hilda, silahını

şoförün sırtına dayar ve ona durmasını emreder. Şoför arabayı durdurur ve döner; Seyfi'den başkası değildir. Sevgililer, nihayet önlerinde bir engel kalmaksızın bir araya gelmiştir.

Kötü bir film üzerine yazmak kadar zor bir şey olabilir mi? Ama onlar da elli yaşına basar ve anılmalıdırlar. Film kötü, evet, ama Yeşilçam izleyicilerini bağlayacak hoş yanları da olduğunu teslim etmeliyim.



En başta **Filiz Akın** unsuru var. Seyri kesinlikle keyif veren, bizim diyarların dışından, belki de bir hayal ülkesinden gelmiş gibi bize yabancı aurasıyla ne **Türkan Şoray**'a, ne de **Fatma Girik**'e benzer. İyi bir oyuncu olduğu tartışılır, ama sihirli bir yanı filmlerini izlettirir hep. Türk tipi değildir belki, ama kesinlikle çok güzeldir. Adeta bir ikonadır. Burada da öyle. Ve filme gittiği bir gerçek. Sonra gencecik bir **Kadir İnanır**'la (hem de kötü adam rolünde) karşılaşmak da müthiş bir sürpriz. **Leyla Sayar**'ın dansları da enfes.

Hikaye çabuk çözülmesine rağmen merak unsurunu (belki de romandan kaynaklanan bir şeydir) bir yere kadar ayakta tutmayı başarıyor. Yine de çok fazla rastlantı var ve kimi anlarda bundan çok rahatsız oluyorsunuz. Ayrıca film, dönemi (1942) yansıtmak için sadece otomobillerden yararlanmış. Geri kalan her şey modern kaçıyor.





Filmin asıl çekiciliği, barındırdığı sürprizler. Bunlarla karşılaştığımız anlarda müthiş keyifleniyor ve iyi bir yerli film seyircisi olduğunuzu fark ediyorsunuz. 1971'de Altın Portakal'da yok sayılmış **Yılmaz Güney**'in, favori oyuncularından **Nizamettin Ergüden**, gemi sahnesinde dikkatli izleyicinin gözünden kaçmıyor. Yine Alman subaylardan biri de **Baba**'daki meşhur sağlık kontrolü sahnesindeki Alman doktor.

Eserin ilk adaptasyonunu yapan **Aydın Arakon**, bir önceki filmi **İstanbul'un Fethi**'nin başrolünde **Sami Ayanoglu**'nu oynatmıştı. Bu filmde de Binbaşı Seyfi'nin yardımcısı rolünde onun oğlu, müzisyen **Bora Ayanoglu** var (ki **Ayanoglu**, pek çok **Cüneyt Arkın**'lı **Kara Murat** filminde babası gibi Fatih'i canlandıracaktı). Yine ilk **Ankara Ekspresi**'nde Seyfi rolüne hayat veren **Turan Seyfioğlu**'nun asıl soyadı Seyfi'dir (Asıl adı, Turan Zafer Seyfi).

Filmin başrolündeki 1943, Ankara doğumlu **Filiz Akın**'ın asıl adı Suna Akın. 1962'de Artist dergisinin yarışmasını kazanarak sinemaya girdi. İlk filmi aynı yıl çekilen **Akasyalar Açarken** (Memduh Ün) oldu. Günümüze değin onlarca filmde rol alan sanatçı, özellikle **Umutsuzlar** (Yılmaz Güney, 1971) ve **Utancı** (Atıf Yılmaz, 1972) filmlerindeki başarılı oyunları ile tanınır.

Seyfi rolündeki **Ediz Hun** da sinemaya 1963'te Ses dergisinin açtığı yarışmayla girdi. Aynı yıl **Nevzat Pesen**'in **Genç Kızlar**'ında yer aldı. 1973'te evlendiğinde ardında 130 kadar film bırakmıştı. Oslo'ya yerleştiler. Orada biyoloji ve çevre bilimleri üzerine eğitim aldı. 90'ların sonunda siyaset de yaptı.

Filmin yönetmeni **Muzaffer Arslan**, 1921'de İzmir'de doğdu. Edebiyat öğrenimi gördükten sonra, 1945'te İstanbul Şehir Tiyatroları'na girdi. Tiyatro oyunculuğuna devam ederken **Metin Erksan**, **Halit Refiğ** gibi usta yönetmenlere asistanlık yaptı. 1956'da As Film'i kurarak yapımcılığa başladı. 1956-1975 yılları arasında yönettiği on beş kadar filmi bulunmaktadır. Yönettiği filmlerin çoğunun senaryo yazımına da katıldı.

**Ankara Ekspresi**, başka bir sebeple aramakta olduğum bir filmdi aslında. Bu günlerde yazımına devam ettiğim **Turan Seyfioğlu** biyografisini tamamlayabilmek için tüm filmlerini izlemem gerekiyordu. Ancak aktörün filmlerinin yarısının kayıp olduğunu gördüm. Onun ikinci filmi olan **Ankara Ekspresi** (Aydın Arakon, 1952) de bunların arasındaydı ve onun **İstanbul'un Fethi**'ndeki Ulubatlı Hasan'la elde ettiği şöhreti (ve aynı zamanda ücretini de) ikiye katlayan film olarak hakikaten merakımı cezbediyordu. Filmi bulmamın imkansız olmaya başladığını görünce bu ikinci çevrim üzerinden bir yorum yapmaya karar vermiştim. Film için yazdığım bu ellinci yaş yazısı, bu anlamda da iyi bir vesile oldu.



# SİNEMA BENİM MEMLEKETİM

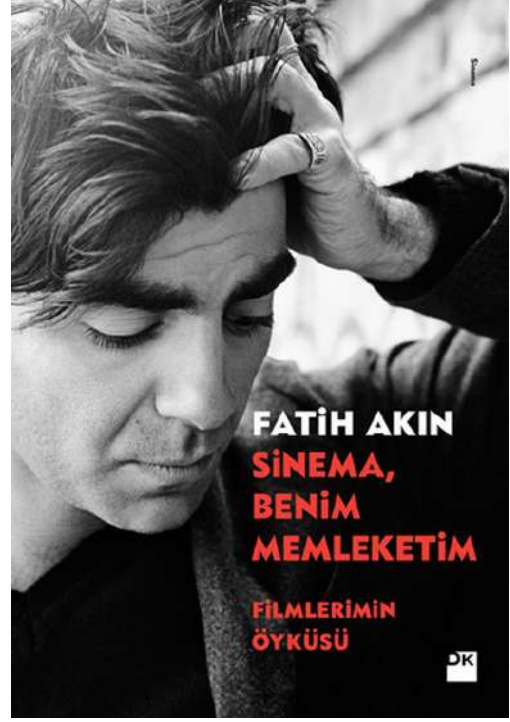
## Filmlerimin Öyküsü

**Fatih Akın**

Çeviren: Barış Tut

Doğan Kitap

2013 / 246 sf.



Kitabın iskeletini, **Fatih Akın**'ın hayatı ve sineması üzerine yapılmış röportajlar silsilesi oluşturuyor. Almanya'ya göç eden **Akın** ailesinin hikayesinden başlayan bu sohbetler, kitabın orijinal dilinde basıldığı tarih olan 2011'e göre **Fatih Akın**'ın son filmi olan *Aşka Ruhunu Kat*'ı da (Soul Kitchen, 2009) kapsayarak bitiyor. Okuması kolay bir tasarıma sahip olan ve konu ile ilgili görsel içeriklere sık sık yer veren kitapta, bazen aile fotoğraflarına, bazen filmlerinden veya kamera arkalarından karelere, bazen de filmlerinin senaryo ve mizansen çalışmalarını içeren çizimlere rastlamak mümkün.

Kitap boyunca çocukluk ve gençlik sokak anılarından, filmlerinin kamera arkasında yaşananlara kadar birçok konuda **Fatih Akın**'ın samimi bir şekilde itiraflarda bulunması, okuyucuyu kitaba kolayca dahil ediyor. Kendinizi, bir arkadaşla yapılmış hoş bir sohbetin içerisinde buluyorsunuz. Sinemaya nasıl başladığını, sinema anlayışını, etkilendiği yönetmenleri ve filmleri, filmlerinde karşılaştığı zorlukları veya şanslı anlarını dinlemek **Fatih Akın** sinemasını daha yakından tanımayı sağlıyor. Özellikle benim gibi, kitaptaki başlıklara paralel bir şekilde, o başlıkta anlatılan filmi de izleyerek ilerleyen okuyucular için, kitap çok

daha keyifli bir hal alıyor. Hangi filmdeki hangi sahnenin oluşumunda, ne gibi imkansızlıkların veya estetik tercihlerin rol aldığı bilgisi, eş zamanlı olarak filmlerindeki o sahneler izlenerek değerlendirildiğinde, sinema adına da eğitici oluyor.

Tüm bunların yanında **Fatih Akın**'ın oto sansürsüz üslubundan dolayı, kitapta magazinelle bilgilere de sıkça rastlıyoruz. **Fatih Akın**'ın *Temmuz'da* (Im Juli, 2000) filminin çekimlerinde ciddi sorunlar yaşaması ve *Duvara Karşı* (Gegen die Wand, 2004) filminin senaryosunu kendisini düşünerek yazdığı **Biröl Ünel** ile olan ilişkisi ilk aklıma gelenlerden. Yapımcıları, **Ünel** ile çalışmaya ikna etmek için kabul ettiği maddi yükümlülükler, **Ünel**'in asker kaçağı pozisyonunda bulunmasından dolayı filmin İstanbul'da çekilecek sahneleri için Türkiye'ye girememesi, şanslarının yaver gitmesi ile bu süreçte hükümetin asker kaçaklığı yasasını değiştirmesi, **Sibel Kekilli**'nin bu sırada geçirdiği apandisit ameliyatı ve çekimlere 3 hafta ara verilmesi, üzerine **Ünel**'in geçirdiği hastalıktan dolayı 10 kilo vermesi, bu hastalıklar sürecinde oyuncuların geçirdiği fiziksel değişimlerin filmin İstanbul'da geçen son sahnelerindeki zaman atlamasının inandırıcılığına olan katkıları gibi ayrıntılar, başarılı bir filmin yaratım sürecinde bile ne gibi sancuların çekilebileceğini gözler önüne seriyor.

Özetle, **Fatih Akın**'ın sinemasına ilgi duyanların çok beğeneceği, duymayanların da sinemanın mutfağı adına birçok şey öğrenebileceği güzel bir röportaj kitabı olmuş *Sinema, Benim Memleketim*.

**Gökhan Gökdoğan**