

sekans

sínema kùltürü dergísí

EKİM 2020 | Sayı e14



Arada / Rüzgarda Salınan Nilüfer
Körfez / Bab'Aziz / 93 Yazı
Hatıraların Masumiyeti
Aşk / Son Mohikan
Malick'in Gizli Yaşamı
Kara Film ve Alman Yeni Nesnellği

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi
Ekim 2020, Sayı e14, 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

Gizli Bir Yaşam (A Hidden Life, Terrence Malick, 2019)

Katkıda Bulunanlar

Esra Ballım, Nazif Coşkun, Murat Çağıltay, M. Baki Demirtaş, Gökhan Erkılıç,
Gökhan Gökdoğan, Süheyla Tolunay İşlek, Sertaç Koyuncu, İlker Mutlu,
Can Öktemer, Çağrı Özütok, Sevcan Sönmez, Zehra Yiğit

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ELEŞTİRİ

- Hayallerim, İstanbul ve Punk** 4
Arada, Mu Tunç
Murat Çağltay
- Densizlik Ömür Boyu...** 10
Rüzgarda Salınan Nilüfer, Seren Yüce
Esra Ballım

ÇÖZÜMLEME

- Distopik Durumdan Üreyen Ütopya:** 19
Körfez
Sevcan Sönmez
- Bab'Aziz:** 29
Ruhunu Tefekkür Eden Prens
M. Baki Demirtaş
- 93 Yazı ve Geç Gelen Yas** 43
Süheyla Tolunay İşlek

BELGESEL

- Hatıraların Masumiyeti:** 62
İstanbul, Bellek ve Nostalji
Can Öktemer

DENEME

- "Zamanı Oy, Sesini Sakla... Unutulmasın"** 80
Gökhan Gökdoğan
- Belinda: Kadınlığın ve Uykunun Fügü** 89
Çağrı Özütok

KURAM / YORUM

- Amerikan Kara Filminin Alman Yeni Nesnelliği ile İlişkisi Üzerine** 104
Sertaç Koyuncu

FESTİVAL

- Korona Günlerinde**
5th Beyond Borders Uluslararası Belgesel Film Festivali 112
Zehra Yiğit

BİR FİLM BİR YÖNETMEN

- Malick'in Gizli Yaşamı** 120
Nazif Coşkun

50 YAŞINDA

- Szerelem** 134
Gökhan Erkiliç

100 YAŞINDA

- The Last of the Mohicans** 139
İlker Mutlu

SİNEMA KİTAPLIğI

- Psychoanalytic Film Theory and The Rules of the Game** 149
Süheyla Tolunay İşlek

ÖNSÖZ

Sekans'ın bu yılı aksak ritimde yürüyor. Nisan sayısını Temmuz'da gördük, Ağustos sayısınıysa Ekim'de yakalıyoruz. *Olsun!* dedik. e14'ün yazarları var olsunlar, bizlere, kısa sürede epey yüklü bir sayı oluşturdular.

Sayıyı, bu seneki Sekans Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışması'nda derece alan üç yazı açıyor. Bu yazılar, *Arada*, *Rüzgarda Salınan Nilüfer* ve *Körfez* filmleri üzerine. (Yönetmen Emre Yeksan'ın *Körfez*'i [Vimeo üzerinden](#) serbest erişime açtığını bir de biz duyuralım.) Bunların yanı sıra *Aaahh Belinda!..*, *Hatıraların Masumiyeti*, *Bab'Aziz*, *93 Yazı* ve *Gizli Bir Yaşam* filmleri de e14 sayfalarında derinlemesine işleniyor. Filmlere eğilen diğer yazılarda, *Amatör* ile *Ölümsüz Anlar*'ın birbiriyle ilintisine temas ediliyor; Macar klasiği *Aşk* ellinci, sessiz dönem westerni *Son Mohikan* da yüzüncü yaşı dolayısıyla, özel olarak anılıyor. Ayrıca, kuram/yorum cephesinde, *film noir*'ın stilistik kökeni hakkındaki yaygın kanılar tartışmaya açılıyor; "Festival" başlığı altında ise, gündemimizdeki salgına karşın seyircisiyle buluşabilmiş *5th Beyond Borders* Belgesel Film Festivali tanıtılıyor.

Yine iki ay gibi kısa bir süre içerisinde bu sayfalarda buluşacağız. İyi okumalar, sağlıklı seyirler!

HAYALLERİM, İSTANBUL VE PUNK*

Murat Çağiltay

Arada

Yönetmen: Mu Tunç

Senaryo: Mu Tunç, Sam Pink

Görüntü Yönetmeni: Utku Sönmezer

Kurgu: Ahmet Teke

Sanat Yönetmeni: Cemal Yağız Alpfer

Müzik: Orkun Tunç

Oyuncular: Burak Deniz, Büşra Develi, Ceren Moray, Deniz Celiloğlu, Selim Bayraktar

2018 / 88' / Türkiye

Punk'ın 50 yıllık serüveni dünyayı derinden etkilemiş, siyasal protestolardan transgresif edebiyata, sokak modasından duvar sanatına, üçüncü dalga feminizmden hayvan özgürlükçülüğüne... dek, izlerini her yerde sürebileceğimiz bir modern geleneğe ve alt kültürlerin merkezine dönmüşken, Türkiye'de punk unsurlara biraz yabancı kalındığını teşhis edebiliriz. Punk tavrının şoke edici, kaba, uygunsuz ve kışkırtıcı üslubu, ardındaki anarşizm anlayamadığında, kimi eylem, söylem ve imajlar (örneğin 8 Mart yürüyüşlerindeki bazı dövizlerde okuduğumuz belden aşağı espriler) hatalı yorumlanıp 'yozlaşma' addedilebilir. *Arada*'nın yönetmeni **Mu Tunç**, yerli sinemadaki ilk punk anlatıyı seyirciyle buluşturarak, kültürel alandaki önemli bir boşluğu doldurma vazifesi üstleniyor.

Devlet, ordu, polis, okul, bürokrasi, patriyarka, medya, tüketim ya da gelenek gibi sistem aygıtlarına, hiyerarşiye ve her türlü otoriteye karşı durup özgürlükleri savunan, konformizm ve popülizmi reddederek alternatif yaşam biçimlerini

* Sekans Film Eleştirisi Yarışması 2020 Birincisi

sahiplenen punk hareketi, çeşitli büyük kentlerde otonom çevreler yarattı; *Arada*'da anlatılan, 90'lar İstanbulu'ndaki gibi.

Punk'a dair, ilk bakışta "ucubelik", "zibidilik" veya "acemilik" gibi algılanan her şey, aslında punk felsefesini pratiğe döken, bilinçli ve entelektüel tercihlerdir: Temel akorlardan ibaret, enerji patlaması ve deşarji esas alan, agresif, gürültülü, kısa süreli ve isyan temalı şarkılar, punk müzisyenlerini konservatuar ve büyük plak şirketlerinin iktidarından, sanatçı elitizmi ve sektör sermayesinden uzak tutar. İkinci el tişörtler, yırtık kotlar, hayvan sömürüsüne işaret eden tasmalar, köleliği simgeleyen zincirler, militarizm temsili botlar, yoksulluk göstergesi bez ayakkabılar, iffetsizliği vurgulayan BDSM aksesuarları ve rengârenk boyalı, dikleştirilmiş ya da mohawk kesim saçlarla punk stili, dikkat çeker; rahatsızlık verir, meydan okur, dışlanır ve görüntüyü başlı başına bir itiraza dönüştürür. Hem 'kendin yap' (punk'lar tüketim toplulumunu dinamitlemek adına, mümkün mertebe, ellerinden gelen her şeyi kendileri üretir) ilkesine uymak, hem de ana akım medyaya güvenmedikleri için kendi dergilerini yayımladıklarından, fotokopi fanzin kapaklarındaki amatör ve kaotik kolajlar, zamanla punk estetiğinin tasarım üslubuna; fanzin yazarlığı ise punk edebiyatına, mesela **Kathy Acker** metinlerine evrilir.



Tabii ki burada punk'ın özünden bahsediyoruz, ama uzak durduklarının bir kısmıyla sentezlenerek çeşitlilik kazandığı da yadsınmamalı. Green Day gibi, MTV ünlüsü punk grupları, ya da punk modacı **Vivienne Westwood** gibi popüler kültür figürlerinin yanı sıra, **John Zorn**'un Naked City'si gibi, cazla füzyonlanan punk orkestraları da var. Punklar genellikle alkol ve uyuşturucu kullanır, tanrıya

inanmazken, *taqwacore* gibi İslami punk, veya *straight edge* gibi alkol-uyuşturucu karşıtı punk alt türleri de mevcut. Hatta, punk ideolojisine 180 derece ters düşen, ırkçı propagandalar bile zikredilir Nazi punk'ta. Anarşizmin ihtiva ettiği fraksiyon bolluğu paralelinde, punk da janr zenginidir. Öte yandan, alternatif modernizm arayışlarının tamamına yakını, sonradan belli ölçülerde anlaşmıştır kapitalizmle.

Ortam, giyim, müzik, karakter ve çatışmalarıyla punk, doyurucu ikonografiler ve sürükleyici öyküler kurgulamaya müsaittir, böylelikle de sinema için çok elverişli bir kaynaktır. Punk belgeselleri, örneğin *End of the Century*'nin (2003) Ramones'i, *Joe Strummer: The Future Is Unwritten*'in (2007) The Clash'i, **Jim Jarmusch** imzalı *Gimme Danger*'ın (2016) The Stooges'u, ya da *A Punk Prayer*'ın (2013) Pussy Riot'ı... anlatışından farklı bir formülle, omurgasına herhangi bir grubu yerleştirmeden, kuş bakışı da inceleyebilir punk'ı: *Punk: Attitude* (2005), *The Decline of Western Civilization* (1981) ve *American Hardcore* (2006) gibi. Punk kurmacalarda ise farklı türlerden, ilgiye değer birçok yapım sayabiliriz: *How to Talk to Girls at Parties* (2017), *We Are the Best!* (2013), *The Taqwacores* (2010), Derek Jarman'ın *Jubilee*'si (1978), *Ex Drummer* (2007), *SLC Punk!* (1998), *Liquid Sky* (1982), *Suburbia* (1984), *Repo Man* (1984), *Trainspotting* (1996), *Green Room* (2015)...

Yaşanmış hadiselerden uyarlanan bazı biyografik filmler de punk sinemanın en kıymetli örnekleri arasına girdi: Rus harikası *Leto* (2018 [**Mu Tunç**'un favorisidir]) Sex Pistols öyküsü *Sid and Nancy* (1986) ya da bir faciayı beyaz perdeye aktaran *Bomb City* (2017) gibi. *Arada*, bu üçüncü kategoriye dahil; **Mu Tunç**, Rashit davulcusu ağabeyi **Orkun Tunç**'un deneyimlerinden hareketle, punk edebiyatçı **Sam Pink**'le beraber yazdığı senaryoda, 90'lar İstanbulu ve yerli punk'ı anlatıyor.

Yönetmenlerin, mensubu buldukları topluluklara dair gözlem ve hatıralarını avantaja dönüştürdüğüne; örneğin **Gatlif**'in Roman, **Dolan**'ın LGBT, **Spike Lee**'nin zenci, **Scorsese**'nin ise İtalyan kültürlerini hâkimiyetle filme aldıklarına tanıklık ettik. **Mu Tunç** da donanımlı giriyor sete ve punk'ı iyi bilen bir yönetmenin mevcudiyetini hissettiriyor: Çekme kasetler, fotokopi afişler ve dost meclislerinde Dead Kennedys, Fugazi, Black Flag, Suicidal Tendencies, Dirty Rotten Imbeciles —ki **Orkun Tunç** punk dinlemeye D.R.I. ile başlar— isimleri arz-ı endam ederken, sanat yönetimi ve jargonda da ayrıntıya inebiliyor. Nefret ettiği İstanbul'u ve hayalini kurduğu metropolleri yıllar geçtikçe daha iyi tanıyarak ulaştığı farkındalıkla bugün bir İstanbul aşığına dönüşmüşken, *Arada*'nın asal

çatışmasını da bu olgunlaşma üzerine kuruyor; anı ve fikirlerini bir doğum günü macerasına hap gibi sıkıştırıp kişisel, samimi bir filme imza atıyor. Öte yandan, **Mu Tunç**'un elindeki kozlar sadece punk birikimi ve İstanbul'la dövüşüp sevişme tecrübesinden ibaret değil: Kent hayatı fotoğrafçılığıyla uzun süredir iştilal etmesi, filmi sinematografik yönden de geçer not alacak seviyeye yükseltiyor; reklamcılık geçmişi ise bütçesine oranla, *i-D* dergisinde tanıtılacak kadar başarılı bir PR çalışmasını mümkün kılıyor. Ancak, hazırdaki cephanesi onu yüzüstü bırakmasa da deneyimsiz yakalandığı ve kısık ateşte pişiremediği hususlarda, filmini oluk oluk kan kaybetmekten kurtaramıyor.

Punk vokalisti Ozan'ın, onu İstanbul'dan kurtarıp Kaliforniya'ya götürecektir bir gemi biletinin peşine, sevgilisi Lara'yla beraber düşmesi ve doğum günü sabahından ertesi sabaha dek, Merter'den Nişantaşı'na, Yeniköy'den Talimhane'ye, Aksaray'dan Beyoğlu'na savruldukları, bu esnada farklı sosyal sınıflardan ilginç tiplerin hikâyeye sürekli girip çıktığı bir gençlik macerası diye özetleyebiliriz *Arada*'yı.



İstanbul'la kurulan nefret-sevgi ilişkisi film boyunca işleniyor: Ankara doğumlu **Joe Strummer**'dan (The Clash solisti ve gitaristi) “Eğer Londra'ya gitmeyiip de Türkiye'de kalsaydı, hiçbir şey yapamazdı.” diye söz ediliyor. Sur yıkıntılarının güzelliği Lara'yı büyülerken, Ozan'a bu yıkık döküklük onu hapsediyormuş gibi geliyor ve ruhunu daraltıyor. Yalı sekansındaki, filmde çıkarıldığı takdirde dramatik yapının bozulmayacağı, karikatürize bir diyalogda, Türkçe ve İngilizceyi karıştırarak konuşan galerici, Türklerin nargile, futbol ve dönerden başka hiçbir şeyi sevedemediğinden, Türkiye'nin göbek dansı, bıyık ve çay ülkesi olduğundan, İstanbul'un onu yavaş yavaş öldürdüğünden şikâyet ediyor. En uzun ve didaktik

sohbet ise Bülent'in plakçısında geçiyor: **Barış Manço**'nun ta 1975'te synthesizer kullanması, **Orhan Gencebay**'ın Black Sabbath gibi söz yazması, **Zeki Müren**'in ise **David Bowie** aykırılığında giyinmesinin yanı sıra, Moğollar, **Erkin Koray**, Mavi Işıklar, **Tünay Akdeniz**, **Selda Bağcan** ve **Kâmuran Akkor**'dan, psychedelic folk rock döneminin başarısından, Türkiye'de iyi müziğin geniş kitlelere ulaşabilmesi için yeterince zaman tanınmadığından ve sanatın askeri darbelerle engellenişi neticesinde ülkenin yozlaşmaya mahkûm edildiğinden dem vuruluyor. Konserde çalınan Rashit şarkısı "Ya Sev Ya Terk Et", her ikisini de yapamayan Ozan'ın çıkışsızlığına tercümanlık ediyor.

Bülent ve Lara, **Mu Tunç**'un bugünkü düşüncelerini, yeniyetme punk'lar ve şımarık zenginler ise geçmişteki öfkesini seslendiriyor; yönetmenin geçmişi ve bugünü, İstanbul ve Kaliforniya, Lara ve nefret ikilemelerinde, *arada* kalan Ozan da, doğum gününde *yeni yaşına* giriyor. Böylesine yoğun bir didaktizmle ders anlatmak sinemada pek hoş karşılanmaz aslında, fakat punk sanatında son derece didaktik vurgular, kaba bir doğrudanlık ve özensizlikler mevcuttur; yani başka bir filmde apaçık kusur sayabileceğimiz bazı çığlıklar, **Arada**'nın punk bağlamında bir örtüşme ve tutarlılık kazanarak, nispeten affedilebilir kalıyor.

Birçok sahnede göze batan inandırıcılık problemleri, sakil replikler ve yapmacık tepkiler ise mazur görülemiyor: Aile geçindirebilmek için müziği bırakan babaya duyulan öfke ve babanın da oğlunu "*Senin şu yırtık pırtık haline kimse kız vermez!*" diyerek evden kovması. Lara'nın "*Sen kaçış düşüncesine o kadar saplanmışsın ki; ama güneşi gölgeyle değiştiremezsin Ozan...*" vedası. Resul'le yaşadığı gerilimde, şarkı eşliğinde çocukluğunu hatırlayan Ozan'ın, bu ne idüğü belirsiz bilinç haliyle masa devirip kaçması; peşindekilerin ise konser mekânını elleriyle koymuş gibi bulması. Darbeci generallerin bir batakhane serserisiyle ortaklık etmesi ve Resul'un ülkeyi tanklarla ele geçirme hamlesinin, punk gençlerin yumruklarıyla bertaraf edilmesi. Disko sekansının lüzumsuzca yoran kurgu-ışık deviniminde, öpüşmeyle biten kıskançlık krizinin öyküdeki hiçbir şeye hizmet etmeyişi. Varlıklı sınıfın fazla absürt temsilleri. Komik olduğu zannedilmiş taksicinin, seyircide ülkeyi terk etme isteği uyandıracak kadar itici konuşmasına rağmen, yine de onu sevmemiz için sırf hemşehrisi diye Ozan'dan para almaması... Böyle zafiyetlerle dolu bir filme büyük kıymet verebilmek, bonkör davranabilmek mümkün değil. Ama **Arada**'yı değersiz görmek de, kültleşmeye müsait, özgün, yaratıcı, anlamlı ve ayrıntılı bir punk tasvirine haksızlık olur.

90'lar ruhunu anlatmasıyla *Kaybedenler Kulübü* (2011), İstanbul'daki alt kültürlere eğilmesiyle *Çekmeköy Underground* (2015), bir rock müzisyeni ve sevdiği kadının yollara düşmesi fikriyle *Bu İşte Bir Yalnızlık Var* (2013), babası ve memleketini terk etmek isteyen genç sanatçının mücadelesiyle *Ahlat Ağacı* (2018), *Arada*'yla akrabalık kurabileceğimiz yapımlardan bazıları; ama benzer bir örnek, başka herhangi bir yerli punk filmi yok. Öte yandan, film, meselesiyle de önemli, çünkü Türkiye'de gelecek göremeyenlerin oranındaki hızlı büyüme, ya beyin göçüne kaptırdığımız nitelikli insan gücüyle ya da ülkesinden soğuyanların verimsizleşmesiyle, hepimize kaybettiriyor. *Arada*, bu negatif iklimdekilerle hemdert olma, onların perspektiflerini yenileme ve onlara itidal telkin etme çabasında, ümitvar bir anlatı. Ayrıca, mesela no wave'den bahsedebilen, seyircinin müzikal ufkunu genişletme gayesi güden kaç film var ki sinemamızda...



DENSİZLİK ÖMÜR BOYU... *

Esra Ballım

Rüzgarda Salınan Nilüfer[†]

Yönetmen ve Senarist: Seren Yüce

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer

Kurgu: Mary Stephen

Sanat Yönetmeni: Yunus Emre Yurtseven, Meral Efe Yurtseven

Oyuncular: Songül Öden, Tolga Tekin, Tülay Günal, Eraslan Sağlam, Duru Lal Pakel

2016 / 108' / Türkiye-Almanya

1975 İstanbul doğumlu yönetmen **Seren Yüce**, Bilkent Üniversitesi Arkeoloji bölümü mezunu. Sinemaya **Özer Kızıltan**, **Fatih Akın** ve **Yeşim Ustaoglu**'nun asistanlığını yaparak başlamış. 2010 yılında senaryosunu yazıp yönettiği **Çoğunluk** adlı ilk sinema filmiyle 47. Uluslararası Altın Portakal Film Festivalinde *En İyi Film*, 67. Venedik Film Şenliğinde *Geleceğin Aslanı* olmak üzere birçok ödül almış. Sinemasal olarak sevdiğini söylediği yönetmenlerden¹ **Mike Leigh**, **Ken Loach** ve **Michael Haneke**'ye baktığımızda **Mike Leigh** filmlerine yakın bir tarzı olduğu söylenebilir.

Yüce, **Çoğunluk**'tan altı yıl sonra *Rüzgarda Salınan Nilüfer* adlı ikinci sinema filminde odaklandığı meselerle izleyicinin beğenisini kazandı. Yönetmen, Türk toplumu üzerine yaptığı gözlemlerini ve zihnini kurcalayan konuları filmleriyle gün yüzüne çıkarıyor. *Rüzgarda Salınan Nilüfer*'de üst orta sınıfa dair bencillik,

* Sekans Film Eleştirisi Yarışması 2020 ikincisi

[†] 40. Montreal Dünya Filmleri Festivali *En İyi Senaryo* Ödülü; 28. Ankara Uluslararası Film Festivali *En İyi Kadın Oyuncu* (Songül Öden) ve *En İyi Erkek Oyuncu* (Tolga Tekin) Ödülleri

¹ bkz. *Sekans e10* (Nisan 2019) Ana Söyleşi ([bağlantı](#))

ikiyüzlülük, kıskançlık, çıkar ilişkileri, yalan, zenginlik, muhafazakârlık ve öteki kavramlarını masaya yatırıyor. Sözü burada kendisine verelim ve filminin çıkış noktasını hangi cümlelerle ifade ettiğine bakalım: “Amacım; kendimi de biraz içinde bulduğum orta sınıfın arzu, heves ve kıskançlıklarını, davranış biçimlerini anlatmak ve göstermeye çalışmaktı. Kendilerini aydın olarak konumlandıran, Beyaz Türk denilen bir kesimi tarif etmeye çalıştım. Amacım biraz da onlara ayna tutmaktı. Film, benim dünyamın bir parçasıydı ve sonuçta kendime de yaptığım bir eleştiriydi aslında.”²

Filmde Handan, Korhan ve on yaşındaki kızları Aleyna ile bir diğer aile olan Şermin, Aykut ve oğulları Poyraz üzerinden bize gösterilen üst orta sınıfın yaşam tarzındaki arızalara dikkat kesiliyoruz. Handan, hayatındaki boşluğu AVM’lerde alışveriş yapıp, kafelerde vakit geçirerek ve bir türlü nihayete ermeyen projeler üreterek doldurmaya çalışan orta yaşlı bir kadın. Eşi Korhan ise şirket sahibi, kazandığı paranın nasıl harcadığının hesabını soran (evdeki klimayı açık bıraktığı için kızına çıkışması, kısa mesafe için ödeyeceği araba park ücretini hesaplaması, eşinin ondan habersiz aldığı laptop fiyatına kızması), Handan’dan cinsel anlamda karşılık göremeyen ve mutluluğu internette tanıştığı kadınlarda arayan, erkekliğini kanıtlama çabasında bir “erkek”. Diğer ailenin maddi durumu görece alt seviyede olsa da, onlar kültürel yönden kendilerini geliştirebilmişler. Şermin, yazdığı ilk romanı sayesinde bir üne kavuşmuş. Eşi Aykut reklamcı ve Şermin’in gerisinde kalmış hissi vermekte.

Korhan, bürosundayken cinsel organının fotoğrafını çekip bir siteye gönderir. Aslında bu bir tür savunma mekanizması. Başka konulardaki kompleksini kendince -erkekliğini öne çıkararak- yenmeye çalışır. Yaptığı şeyden hınzırca keyif aldığı için, bu davranışının yol açacağı yanlışları öngöremez. İnternette tanıştığı Sinem adlı bir kadının evine gelir. Gönderdiği fotoğraflarda zayıf olan kadın, aslında biraz kiloludur. Korhan onu beğenmez ve “toplantım çıktı” yalanıyla evden sıvışır. Ancak Sinem, Korhan’ın peşini kolay kolay bırakmayacaktır. Sinem hikâyesi sarpa sarar, Korhan başına türlü işler açarak kısır bir döngüye girer.

Korhan ailece misafirlğe gittikleri arkadaşları Aykut ve Şermin’in evinin banyosundaki kirli çamaşır sepetinden aldığı kadın külotunu koklar. Gözü, dışarıdaki kadınlarda ve macera arayışındadır. Aynı zamanda eve dönerken

² İKSV, 11 Nisan 2016’da yayınlanan YouTube videosu ([bağlantı](#))

asansörde karısı Handan'a: *"Bu Aykut sana asılmıyor değil mi?"* diye sorarak yansıtma yapmayı da ihmal etmez. Eve geldiklerinde eşine, *"Şöbiyeti sen mi attın?"* diye sorar. Handan yalnızken eşinin sorusu için, *"Attım, amına koduğumun şöbiyetini."* diye söylenir. Korhan'ın emin olmak için yanına gelip bir daha sormasıyla bu kez, *"Evet tatlım. Kaymağı sararmıştı ondan attım."* der. Diyaloglardaki sahteliğe ve ilişkilerindeki ikircikli duruma şahit oluruz. Korhan'ın misafirlikten gelip kaymağı sararmış diye atılan şöbiyeti çöpten alıp yemesiyse doyumsuz ve pisboğaz olduğuna işaret eder. Korhan, evine girerken kapıda eşine, *"Merhaba Şermin."* diye seslenir. Handan o kadar "görünmezdir" yani. Öte yandan daha sonra da arkadaşının eşi Şermin'e sarkıntılık yapmasıyla özündeki basitliği su yüzüne çıkarır.



"Ben kitap yazayım diyorum. Yapan nasıl yapıyor?"

Korhan karısının alışveriş tutkusundan ve yıllardır kendisine iş arama denemelerinden bıkmıştır. Handan fiziği, ekonomik gücü ve öz güvenine rağmen tek başına bir şey yapamaz. Bu nedenle başarılı gördüğü Şermin'i yapacağı her işe dâhil etmek ister. Handan kafe açma fikrinden sonra Şermin gibi roman yazıp oradan kendisine yeni bir kimlik devşirme peşindedir. Böylece eşinin ve çevresinin

gözünde değer kazanacağına inanır. Yeni şeyler denemek istemesi bu yüzdendir. Diğer yandan, üretme telaşındaki Handan bir kere bile evde yemek yapmayı denemez!

Handan arkadaşı Şermin'e, "Ben kitap yazayım diyorum. Yapan nasıl yapıyor? Biraz zaman ayırmak lazım sadece." diyerek kendini kandırır. Kitap yazmak bu kadar kolaydır onun için. Herhangi bir donanım gerektirmez. Maymun iştahlılığı kitap yazmaya kadar gelmiştir. Üstelik, Şermin yazabiliyorsa kendisi neden yazamasın? Atla deve değildir sonuçta Şermin'in yaptığı iş. Kendisine pahalı bir laptop alır. Aleyna, annesinin laptopunun şifresini "nilüfer" koyar.



Handan, bir kafeteryada oturup romanını yazmaya başlar. "Nilüfer" kelimesini ilk kez kızından duyar. *Ne yandan eserse* tarzında, neye benzediğini, nerede yetiştiğini bilmeden nilüfer çiçeğini romanının ilk cümlesine alır. "*İlk bir rüzgârda salınan nilüfer*" le başlayan romandaki olaylar bilmediği, tanımadığı illerde geçer: Diyarbakır, Siirt ve nihayetinde Van. Handan'ın kendi hayatındaki açmazları değil de, görmediği uzak diyarların hikâyelerini yazmaya teşebbüs etmesi *dostlar alışverişte görsün* tarzında bir eylem. Şermin Handan'ın yazdıklarını okuyunca ona, "Van'a gidip oradaki hayatlar hakkında fikir sahibi olabileceğini" söyler. Handan bu görüşe pek yanaşmaz. Ona göre laptopu ve düşünceleri roman yazmak için yeterlidir; daha fazla çabaya gerek yoktur. Nasıl olsa romanını yazar ve eşinin sponsorluğunda bastırır. İçeriğinin kayda değer olup olmaması mühim değildir.

Toplum olarak düşünme noktasında oldukça tembeliz. Bir şeyleri elde etmek için mücadeleyi göze alamıyoruz. Hazır olanı kullanmak işimize geliyor. Hayatta kendimizle ve çevremizle kurduğumuz ilişkiyi doğru tanımlayamazsak bu yanlışları ömür boyunca tekrarlayacağız. Sarsak bir şekilde, ne istediğini bilmeyen bireyler olarak hayatımızı sürdürmeye devam edeceğiz. Handan'ın geçmeyen baş ağrıları da bu yüzden. Kendisi olmak yerine başka hayatlara öykünmese daha mutlu ve kendisiyle barışık olacak. Filmde gözüm psikiyatrist aramadı desem yalan olur. Modern dünyada bireyin en çok başvurduğu kişiler psikiyatrlardır. Handan'ın baş ağrılarından dolayı konuşabileceği bir psikiyatrist olmaması senaryonun eksiklerinden kanımca.

Handan'ın davranış kalıplarından çıkarıma gidersek; kendisi bir şey olmayı, görünür olmayı hedefler. Bu hâliyle Handan'da bir bilgi kısıntısı yoktur ki ondan ne çıkacaktır? Olmama hâli, olanı sadece kıskanır. Handan, Şermin'i kıskanır. Şermin de ona, *“Hikâye yazmak için etrafına iyi bakmak, nefretin, mutluluğun ve hüznün iç içe olduğunu görebilmek gerekir.”* mottosunu salık verir. Ayrıca bir çekişme anında, *“Nilüfer, rüzgârda salınmaz; durgun suda yetişir biliyorsun.”* cümlesiyle de Handan'ı ezer. Şermin'in bu hareketi kültürlü orta sınıfın da paralı orta sınıftan pek farkı olmadığını gösterir bize. Burada yönetmenin cümlelerine kulak verelim:

Özellikle kendinizle olan ilişkinizi kaybettiğinizde metaları tüketmeye başlıyorsunuz. Bunu da sorgusuz sualsiz yapıyorsunuz. . . . Handan başkasının yaşam enerjisini kendisine aktarmaya çalışan bir kadın. Çünkü kendi yaşam enerjisini bir noktada kaybetmiş. Dolayısıyla senaryoda Handan'ın yaşam enerjisini emmesi gereken biri olmalıydı. Bu da, Şermin'i doğurdu.³

Handan daha ileride olsa da, Şermin de çok farklı değil. Şermin Handan'ın varacağı bir sonraki aşama bir bakıma.⁴

Handan ve Şermin'in arkadaşlığı çıkar üzerine kurulu. Buluşmalar, ev ziyaretleri bir sonraki adımda ne olabileceği, ne elde edebileceklerine bağlı. Korhan, reklamcı Aykut'a şirketin bir işini verdikten sonra, Şermin'in Handan'a karşı tavır ve davranışları daha toleranslı olur. Çıkarlar söz konusu olunca iletişim de değişir. Korhan, Şermin'in romanını yarısına kadar okumasına rağmen ona tamamını

³ Milliyet, 25 Eylül 2016, “Devamlı savrulan ruhlar gibiyiz” ([bağlantı](#))

⁴ Basedistanbul.com, 4 Ekim 2016 ([bağlantı](#))

okuduğunu söyler. Bunu duyan Handan Korhan'a: “*Ne kadar çok yalan söylüyoruz, ikiyüzlüyüz.*” der. **Seren Yüce** burada üst orta sınıfların yaşam tarzındaki bencilliği, ikiyüzlülüğü ve çıkar ilişkilerini açığa çıkarır.

İstanbul'un lüks semtlerinde oturan aile üyeleri evi otel gibi kullanır. Yaşadıkları ev, onlara ait bir ruh taşımaz. Evdeki duvar kâğıtları, tablolar, şamdanlar, abajurlar, koltuklar pahalı mağazalardan alınmıştır. Ev, paranın satın alabildiği ne varsa o eşyalarla döşenmiş ancak ruhsuzdur. Mekân, dekor, aksesuar kültürel alt yapı olmayınca daha bir sırtır hâle gelir. Evdeki eşyalar ve aksesuarlar ortak sınıfsal beğeniye hizmet eder. Kişisel bir gelişimi yansıtmaz. Basitliği, sıradanlığı, güdüklüğü, olmamışlığı gösteren, boca edilmiş etkisi veren bir dekor tarzı sunulur.



Varoluşsal olarak yerimiz neresi?

Yüce, filmde incelikli sınıf analizleriyle dikkat çeker. Aykut, Korhan'ın bürosunda başörtülü sekreter görünce şaşırır ve “*Sen iyice liberalleşmişsin.*” der. Korhan da şakayla karışık, “*Döneme ayak uyduruyoruz. Bu zamanda böyle.*” cevabını verir. Ortağının yeğeni olduğu için onu biraz dayatmayla işe aldığını, başörtüsü taktığı için dürüst bir kız olduğunu düşündüğünü söyler. Aykut, “*Yerim ben bunların dürüstlüğüne, bırak Allah aşkına Korhan ya!*” der. Laikler de demokratlar da, sadece çıkarlarına uygun olduğunda başörtülü çalışanı tercih ediyor. Başörtülülere yaklaşımdaki bu mantıkta, örtülü olmak ile güvenilir olmak eş değer tutuluyor. Yönetmen burada hem nalına hem mihına vuruyor. Güvenilir

bir çalışan arandığında herkes gibi laiklerin de demokratların da aklına ilk önce başörtülüler geliyor. Ama bu da dayanaksız bir kabul. Herkes kendi çıkarının peşinde. Bu şekilde daha çok tercih edileceğini bilen kadınlar da iş bulmak için başını örtebiliyor. Sekreterin isminin Saliha (dinin emir ve yasaklarına uyan, iyi ahlak sahibi kadın) olması da tesadüfen seçilmiş olmasa gerek.

Diğer yandan yemek masasında kadeh tokuştururken Aykut'un, "*Müslümanlarla iş ortaklığımıza içiyorum.*" cümlesi bir başka açmazı gösteriyor. Ötekileştirmeyi yapıp kendini üstün görme davranışı toplumsal bir yara. Handan ise evinde yemek ve temizlik işlerine bakan kadına oldukça kaba davranıyor. Bunun sebebi, kadının kendisinden alt sınıfta olması.

Yönetmenin bir röportajında yaptığı tespit şöyle:

Bizim toprakların Batı ve Doğu arasında sıkışmışlık halinin de kökünün buralarda [çıkar ilişkilerinde] bir yerde olduğu düşünüyorum. Laik dediğimiz kesimin de varoluşsal olarak yerini belirleyemediği bir ülkede yaşıyoruz. Bu bir süre daha böyle devam edecek. Demokratik bir yaşam tarzını içselleştiremiyoruz ve devamlı savrulan ruhlar gibiyiz.⁵

İletişimsizlik

Teknolojik araçların karşılıklı iletişimi zayıflattığı, hatta bireylerin yan yanayken bile birbirlerinin farkında olmadığı bir tabloyla karşı karşıyayız. Aile üyeleri arasında bir temassızlık söz konusu. Birbirlerine dokunmuyor, karşılıklı konuşmuyor ve göz göze gelmiyorlar. Her anlamda yüzeysellik had safhada. Evde televizyon sürekli açık. Kızları Aleyna, ebeveyninin ellerinde telefon, tablet veya laptop varken fotoğraflarını çekiyor. Onlar bunun bile farkına varmıyor. Handan eve yabancı ama sosyal medyanın nabzını tutuyor.

Teknolojik aletlerle bu kadar çok zaman geçirebiliyorsak onlar bazı duygularımızın yerini dolduruyor demektir. İşte yönetmenimiz teknolojiyle kurduğumuz ilişkinin yanlışlarını gözler önüne seriyor ve bizlerden bu ilişkiyi sorgulamamızı istiyor.

Parayla kurdukları ilişkide de sakatlık var. Parayla kendilerine ya da değerli şeylere yatırım yapmıyorlar. Trend olan neyse onu yapıyorlar. Çocuklarsa, ailelerin birbirlerine karşı hava atma aracı. Aleyna'nın hangi marka ayakkabı giydiği, hangi

⁵ Miliyet, agy.

okula gittiği, kursta piyano dersi alırken arkadaşı özel ders alıyor diye onun da eve gelen piyano hocasından özel ders alma arzusu. Aleyna'nın özel ders aldığı piyano hocası İtalyan erkeği olunca Korhan'ın kıskançlığının hemen devreye girmesi. Kızının ve eşinin adamı hoca olarak methetmeleri bile erkekliğine vurulan bir darbe.

Handan, Şermin'in oğlu Poyraz'ın Aleyna'yı dudağından öpmesine şaşırır. Çocuklar televizyondan veya çevrelerinden gördükleri davranışları kopyalarlar. Büyüklerin dünyasında gizemli gördükleri şeyleri yalnız kaldıklarında yapmak isterler.



“Biz en son ne zaman gülmüştük? Yani ikimiz.”

Final sahnesinde Handan cam dondurma kasesini kazara düşürüp kırınca eşine, *“Kötü ne yaptım ben? Neden benim başıma geliyor her şey? Sana dondurma koyacaktım. Elimden düştü birden...”* diye ağlayınca Korhan, *“Gel buraya, gel!”* deyip eşine sarılır, *“İyi oldu be! Şermin almıştı bunları, temizlendi.”* der ve Handan'ın, *“Dövelim mi?”* sözüyle Şermin'i ortak düşmanları olarak belirleyip rahata ererler. Birbirleriyle yakınlaşıp sarılırlar, öpüşürler. Hani çocuklar bir yere çarpınca veya düşünce suçlu olan hep eşyalardır, çocuğun kendisi değildir. Eşyalara vururuz.

Korhan ve Handan'ın sergilediği davranıştan yola çıkan yönetmen, bu sahneyle üst orta sınıfa mensup kişilerin başarısızlık ve mutsuzluklarının sebeplerini kendilerinde, kendi hayatlarında yaptıkları şeylerde değil de dışarıda, başkalarında aradıklarının altını bir kez daha kalın çizgiyle çiziyor.

Yönetmen filmde yoğun dramatik derinlik sahneleri kullanmayarak anlatının akışını zorlamamayı, ritmi bozmadan tekdüze bir anlatımı tercih etmiş. Oysa senaryo daha derinlikli işlenebilir, diyaloglar daha zengin tutulabilirdi. Seyircinin filmin akışında tahmin edemeyeceği birkaç sahne var ama bazı klişelere yaslanmasaydı daha bütünlüklü bir film ortaya çıkabilirdi. Yönetmenin, üst orta sınıfın yaşantısındaki sığılığı, tekdüzeliği anlatayım derken karakterler arasındaki anlaşmazlıkları gösterip nihayetinde çatışmaya gelmiyor olması, filmin dramatik yönünü zayıflatıyor. Karakterlerin açmazları, zaafı daha derin işlenebilseydi filmin etkisi daha güçlü olabilirdi.

Filmlerinde sınıfsal eleştiri getiren İspanyol yönetmen **Luis Buñuel**, 1972 yapımı *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* (Le Charme Discret de la Bourgeoisie) filminde burjuvazinin hayat tarzını, birbirleriyle olan ilişkilerini, ikiye bölünmüşlüklerini, iletişimsizliklerini mizahi bir üslupla bize gösterir. Kendi insanı üstünde iyi gözlem yapan yönetmenlerden sadece biri **Buñuel**. Daha nice yönetmenler var. Günümüz filmlerinin elde bu kadar malzeme olmasına rağmen **Luis Buñuel**, **Peter Greenaway** filmleri kadar ses getiremiyor olması, anlatımdaki yüzeysellik nereden kaynaklanıyor? Bu konu üzerinde epeyce kafa yormak gerekiyor. **Seren Yüce** de, bundan sonraki filmlerinde günümüz Türkiye'si'nin sosyal yapısına dair başarılı gözlemlerine devam edecek gibi görünüyor. Bu gözlemlerin beyaz perdeye daha etkili bir şekilde yansımaları ve seyircide daha yıkıcı, daha sorgulayıcı ve daha yapıcı karşılıklar bulmasını dileriz.

DİSTOPIK DURUMDAN ÜREYEN ÜTOPYA: *KÖRFEZ* *

Sevcan Sönmez[†]

Körfez (Emre Yeksan, 2017) Selim'in otobüs yolculuğu ile açılır. Yıllarca İstanbul'da yaşamış, evlenip boşanmış, oradaki işini ve düzenini bırakmış karakter, İzmir'e ailesinin yanına dönmektedir. Aile evine geri dönen Selim, bir yandan ailede işlerin nasıl gittiğini görür, babasının işinin batmış olduğunu öğrenir, bir yandan kentle arkadaşlığını tazeler. İzmir'in yazın en sıcak günlerini yaşadığı, sıcağın bunaltıcılığının insana pek bir şey yaptırmadığı günlerdir. Zaten Selim'in de alelacele bir şeyler yapma, yeni bir hayat, yeni bir başlangıç için koşturmak gibi bir niyeti yoktur. Sıcağın etkisiyle sıklıkla gündüzleri uyur, televizyonda denk geldiği filmlere bakar, sakin bir şekilde gündelik yaşamın içine akar. Ailesi, ablası ve eniştesi, İzmir'deki eski arkadaşları, eski sevgili, bir alışveriş merkezinde karşılaştığı, kendisi hatırlayamasa da asker arkadaşı olduğunu söyleyen Cihan ile vakit geçirir. Bir gece İzmir Körfezinde petrol taşıyan bir tankerin arıza çıkarıp yanmaya başlamasıyla filmin akışı değişmeye başlar. Körfeze oturmuş gemiden fişkırان alevlerin sarı, turuncu ve kırmızı rengi tüm gökyüzünü sarmıştır, bu yangın günler boyunca sürecektir, dumanı, isisi ve kokusu tüm şehri ele geçirecektir. Yangının ardından tütmeye devam eden duman ve gemiden denize akan petrol kokusu şehrin büyük bir kesimini oldukça rahatsız ederek, kenti terk etmelerine neden olacaktır. Bu süreçte kentte kalan ve kokudan rahatsız olmayan Selim, yeni karşılaşmalarla farklı bir dünyanın içinde bulacaktır kendini. ‡

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2020 Birincisi

[†] Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Film Tasarımı bölümü, Doç. Dr.

[‡] Bu eleştiride, film hikayesine ve karaktere odaklanan bir yaklaşım seçilmiştir. Distopya, ütopya, kentsel mekân, heterotopya kavramlarıyla filmde okuma ve yorumlama amaçlanmıştır.

Eşikteki *Flaneur*, Selim

Anlatı Selim'in sakin yaşamını gösterir izleyiciye. Onun insanlarla olan ilişkisi, kentle olan ilişkisi ve yaşanan absürt durum içerisinde başına gelenleri ve tanık olduğu dönüşümün akışında süzülmesini... "Karakterin yolculuğu" şeklinde düz bir okumaya elvermeyen film anlatısında, çok katmanlı bir bakışla karakteri anlamak ve değerlendirmek gerekir. "Karakterin yolculuğu", edebiyat ve sinema tarihinin en başından beri kullanılan temel anlatı motiflerindedir ve elbette bu filmde de böyle bir izlek vardır ancak, derinlikli ve incelikli yapısı ile film anlatısı, karakterin bu süreçteki karşılaşmaları, deneyimleri, varoluşsal hâl ve toplumsal düzendeki değişimi takip eder.



En başından başlayacak olursak, büyük kenti, metropol hayatını ve İstanbul'u geride bırakıp, memleketi İzmir'e dönen Selim, özellikle yakın dönem Türkiye sinemasında sıkça karşılaştığımız, büyük kentten kaçıp taşraya giden karakterlerden biridir diyebiliriz. Benzer filmlerden farklı olarak *Körfez*'de, taşra nostaljisi yapılmaz; filmin taşra sıkıntısı ya da taşralılık hallerini öne çıkarmak istemediği açıkça görülür, ki bu iyi bir şeydir. Çünkü kentte tutunamamış aydının taşraya dönüp, mutsuzluğunu orada farklı biçimlerde sürdürmesine odaklanan anlatıları yıllardır yeterince görmüş ve bu umutsuz hikayelerden sıkılmıştık.

Selim döndüğü memleketine; İstanbul'da tutunamamış, mutsuz, sıkıntılı veya yeniden nasıl başlayacağını bilemeyen, bunalımlı bir karakter olarak gelmemiştir. Yeni bir başlangıç yapma heyecanı ya da telaşında değildir, yalnızca net bir karar vermiş ve yaşamın akışına kendini huzurlu bir şekilde bırakmıştır. Neredeyse hiçbir çatışması, hiçbir şeyle kavgası yoktur. Huzurlu bir var olma biçimini seçmiş

gibidir. Yaşam karşısına ne çıkarıyorsa ilgiyle bakar, kabullenir ve çoğunlukla sevgiyle karşılar.

Babası, borçları ve alacaklıları nedeniyle artık uğramadığı işyerine, marangozhaneye, onun gitmesini söylediğinde gider. Eniştesi marangozhanede işlere yardımcı olmasını istediğinde, “tamam” diyerek bir süre orayla ilgilenir. Annesi yazlıktaki arkadaşını ziyarete giderken onu da çağırdığında, annesiyle gider. Körfezde çıkan yangın sırasında ablası, eniştesi ve annesi çıkıp olayı sahilden izlemek istediklerinde önce evde kalacağını söyler, ancak ısrarları sonucu, onlarla çıkar. Yangını izlerken tekrar karşılaştığı asker arkadaşı Cihan’ın, onu arkadaşlarıyla oturdukları yere çağırması üzerine “tamam” der ve gider. Adeta hayat onu nereye yönlendiriyor, çevresindekiler onu nereye çağırıyorsa kendini bu akışa bırakarak, kentte, insanlarla birlikte süzülür. Bu akış sürecinde sıklıkla dışarda amaçsızca dolaşır. Bu açıdan bakıldığında Selim, **Walter Benjamin**’in *flaneur*’üne benzer:

Flaneur, işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan iş bölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra, insanların iş gücü peşinde koşuşturup durmalarını da protesto eder. 1840’larda pasajlarda kaplumbağa gezdirmek, bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. *Flaneur*, kendini kaplumbağanın temposuna uydurmaktan hoşlanırdı. Eğer ona kalsaydı, ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi. (Benjamin, 2012, 148)

19. yüzyılda, modernizmin başkenti Paris’te, kendini kentin akışına bırakarak gezen ve deneyimleyen; modernizmin getirdiği yeni düzen, kalabalıklar, yoğunlaşan iş temposu ve hızlanan yaşama karşı duran bir karakterdir, *flaneur*. Selim’in gündelik yaşam içerisindeki akışı, dışarıdaki her şeyi incelikle, ilgiyle ve sevgiyle izlemesi tam da *flaneur*vari bir şekilde film boyunca devam eder.

Selim’i amaçsız gezintilerinden birinde, büyükçe bir alışveriş merkezinde görürüz. Selim, başka insanlar gibi alışveriş yapma telaşında değildir; onda sadece orada dolaşma, etrafa bakma ve oranın yaşam ritmini görme hali vardır. Ve burada filmin önemli bir metaforunu ama aynı zamanda Selim karakterini tanımlayan incelikli detayı, kaplumbağayı görürüz. Benjamin’in *flaneur*’ü tanımlarken kullandığı sembolü, 19. yy. Paris pasajlarında kaplumbağa gezdirme durumunu, günümüz dünyasına ironik bir biçimde yerleştirmiştir yönetmen. Artık pasajlar ortadan kalkmıştır; kentsel dönüşüm, Türkiye’deki birçok pasajı ve tarihi alanı

AVM'lere dönüştürmüştür. Dolayısıyla bu çağın *flaneur*'ü AVM'de gezerken tesadüfen karşılaşır kaplumbağayla. Bir yandan kaplumbağa kendi yeri yurdu olmayan bir mekânda sıkışmış gibidir (Selim onunla ikinci gidişinde de karşılaşır) ama daha çok yaşamın hızına, tüketim çılgınlığına dikkate çeker; yavaşlığın mümkün olduğunu vurgular ve bu kentin *flaneur*'ü ile merhabalaşır. Selim, sevgiyle karşılaştığı kaplumbağayla bakışır ve kaplumbağa hızındaki yaşamına aynı şekilde devam eder.

Flaneur kentsel bir kimliktir; kentteki yaşam biçimi ve düzeni anlamaya yönelik bir figürdür. **Stravrides**'in dediği gibi,

... *flaneur*, kalabalığa empati duyacak kadar yakınlık hisseder. Asfalttaki bitkileri inceleye inceleye yürürken kentsel yaşam sahnelerine fazla yaklaşır. Gözlemler, dokunur, koklar, işitir: Kentin maddi varlığına gömülmüştür. Bu duruş gizlenen şeyi açığa çıkarır, auranın gizemini çözer ve en nihayetinde de onun solmasına katkıda bulunur; zira “yakınlık görüntüsü”, “uzaklık görüntüsü”ne baskın çıkar. (2018, 97)

Kenti gözlemleyen, dokunan ve işiten ana karakterimiz Selim, anlatı boyunca kentte önemli karşılaşmalar yaşayacaktır. Karşılaşmaları ile, yeni tanışıklıklar ve yeni yakınlaşmalar içerisinde olacaktır. **Stravrides**'in dediği gibi, yakınlık görüntüsü baskın çıkacaktır.

Distopik olannın ütopyaya dönüşümü

Filmle ilgili yazılarda, filmin türü sıklıkla distopya olarak geçmektedir. Aslında tam tersine bu filmin bir ütopya filmi olduğunu söylemek gerekir. Körfez kokusu, tanker yangını, havada oluşan, tüm kente yayılan kötü koku, bu kokuya dayanamayan ve kenti terk eden birçok insan, kentin boşalan sokakları, terk edilen arabaları çocukların, oyun alanı haline getirip, kırıp parçalaması, bazı sokaklara barikatlar kurulması, kentte olağanüstü hâl ilan edilmesi, birçok distopik filmde gördüğümüz manzaralara benzemektedir elbette. Ancak **Körfez**'de farklı bir durum söz konusu olur; filmin sonunda bir araya gelen kalabalık, mutlu insanlar, sınıfsal ayrışmanın kalktığı, mülkiyetin anlamını yitirdiği, insanların birbirine korku ya da öfkeyle bakmadığı bir dünyanın mümkün olduğunu vurgular.

Film hikayesi bir anda hiç beklemediğimiz bir yöne doğru ilerlemeye başlar. Bir kaza, Körfez'de bir yangın, insanları rahatsız eden bir koku ve bunun beklenmedik

sonuçları. Yaşam gerçekten bir anda hiç beklenmedik bir hâl alır. Nefes alamayan, kokuya dayanamayan insanlar mümkün olduğunca hızlı bir şekilde şehri terk eder. Kaçış daha temiz havaya ulaşacakları en yakın yerlere doğrudur. Kenti terk edenler ise yalnızca orta ve üst sınıftır. Kokudan en çok rahatsız olan orta ve üst sınıfın elbette gidebilecekleri yazlık ya da kır evleri vardır.



Şehrin terkediliş anı gerçek bir distopik görüntü. Trafik tıkanmıştır, yüzlerce araç yolun açılmasını ve şehrin dışına gitmeyi beklemektedir. Selim belediye otobüsünden inip bu trafiğin içinde yürür. İlerledikçe, körfezden yayılan, tüm gökyüzünü kaplayan siyah bulutları görür. İnsanlar deniz kıyısına yaklaşmasın diye polis tarafından kurulmuş barikatların yanından ilerleyerek körfez kıyısında boş bir alanda yürümeye devam ederken beklenmedik bir anda balçığa batar. Geniş bir bataklığa dönüşmüş bu alanda Selim çaresizce çamura saplanır ve çıkmaya çalışsa da kurtulamaz.

Burada kesilen sahne hastanede açılır; Selim bayılmış, bataklıktan denize doğru sürüklenmiş ve birileri tarafından bulunmuş, hastaneye gönderilmiştir. Onu hastaneden çıkarmaya Cihan gelir. Tüm giysileri çamur içinde olduğundan, Cihan ona kendi giysilerinden getirmiştir. Bataklığa saplandıktan sonra uyanan Selim, aslında yepyeni bir dünyaya gözünü açmıştır. Bu olay, çamur içerisinde bir arınma ve ait olduğu geçmişten gelen sınıfsal kimliğinden tamamen sıyrılmaya şeklinde okunabilir. Bu yenilenmeyle yepyeni bir hayat biçiminin içine götürülür. Cihan, onu gizli bir cennete, ütopyik bir mekâna götürür. Körfez'in başka bir noktası olan,

kentin kuzeybatı kıyısında, yerleşimin olmadığı ve genellikle sıradan kentlinin pek gitmediği, araçlarla ulaşımın bir yere kadar mümkün olduğu bir kıyı. Ve orayı oluşturanlar dışında kimsenin bilmediği bu kıyıda yeni bir yaşam formu oluşmuştur, mülksüz, sadece sevgi ve dostluğa adanmış, “komünal” bir yaşam.

Burası herkesin rahat olduğu, herhangi bir şeyle uğraşılmadan sohbet edildiği, yapılacak iş varsa el birliğiyle yapıldığı, yemeklerin hazırlanıp akşam deniz kenarında ateş başında hep beraber yendiği bir yaşam alanıdır. Öyle ki, burada çocuklar o gün canları kimi isterse o kişiye “baba” demektedir. Adeta **Ursula K. LeGuin**’in *Mülksüzler*’indeyizdir. **Yeksan**’ın filmi ile **LeGuin**’in, bir yanda totaliter kapitalist düzeni, öbür yanda ütopyik mülksüz, anarşist düzeni anlattığı distopik romanı arasında önemli bir metinlerarası bağlantı bu noktada belirginleşiyor. Distopya ve ütopyanın bir arada oluşunu ya da birinin diğerine yol açtığını gösteren filmde bu metinlerarası bağlam, filmi anlamlandırmayı oldukça kolaylaştırıyor. Bu, kıyıdaki mülksüz yaşam biçimi, film karakterimiz Selim’i hızlı bir şekilde içine çekiyor ve dönüşümün birden hızlanışına tanık oluyoruz.

Burada geçirdiği birkaç saatin ardından anne babasının evinin bodrumundaki eşyalarını alıp yakıyor Selim. Kıyıdan yola çıkışla, ucuz ve eski bir arabaya doluşan insanlarla ve arka planda çalan bir marşla adeta devrimci bir hareketin başlangıcını sembolize ediyor, bu sahne.

Ardından açılan sahne daha da şaşırtıcı... Evde, birilerinin olduğunu fark eden Selim tedirgin bir hamle yapıyor. Sonra, Selim’in babasının marangozhanesinde çalışan iki adam çıkıyor odadan, “*Bizim mahalle kapatıldı, baban anahtarı vermişti biz de burada kalıyoruz*” diyor birisi. Selim gayet normal karşılıyarak, “*Rahatsız olmayın, depodan bir şeyler alıp gideceğiz*” diyor. Mülksüzleşmenin kente yayılışını ve bunun kavgasız gürültüsüz, gayet olağan bir biçimde oluşunu, dönüşümü izliyoruz.



İstanbul'dan getirdiği, bir zamanlar hayatının vazgeçilmez unsurları olan tüm eşyalarını yakıyor Selim; eşyalar tıpkı Körfez'deki tanker gibi büyük alevler saçarak yanarken, yüzünde koskocaman bir gülümsemeyle... Ve ardından polis, bu yaptığının cezasını onu bulup , sorgulayıp tekmeleyerek, yolda bırakarak veriyor. Devlet mülksüzleşmeye izin vermeyecek elbette, ama kentte yaşanan olağanüstü hâl durumu kurtarıyor.

Mülksüzleşme ile başlayan ütopya...

Anlatının önemli bir kırılma anıdır, Selim'in bataklıkta bilincini kaybetmesi ve yeni bir dünyaya uyanması. Distopik halden ütopyik dünyaya geçiş. Selim'i **Benjamin**'in *flaneur*'ü olarak okuduğumuz filmin ilk yarısından sonra bu noktada "eşik" kavramını da vurgulamak gerekir. Eşikte olma hali öncelikle *flaneur*'in en temel özelliğidir. Peki, eşik kavramı neye işaret ediyor? diye sorduğumuzda, **Stavrides**'in dediği üzere; "eşikler, zamandaki ve mekândaki geçitlere işaret etmek suretiyle, ötekilikle kurulan ilişkiye işaret eder. ... eşikler, ötekilikle karşılaşmanın hayata geçirildiği -çoğu kez geçici- kentsel sahneler olarak işlev görmüş olabilir. Eşikler, doğaları gereği karşılaştırmacı ve ilişkiyel olmaları sayesinde, söz konusu öteki haline gelme jestleri ve edimleri için bir zemin sunabilir mi?" (2018, 115). Tam olarak böyle oluyor filmde de. Eşikte olma hali, Selim'i "öteki" olarak konumlanmış başka bir yaşama doğru ilerletiyor.

Eşiklerin gücünü deneyimlemek, yakınlık ve uzaklığın karşılaştırma diyalektiği içinde aynı anda aktifleştirildiğini kavramak demektir: Eşiklerin ayrılma eylemi, bitişik bölgeleri farklılaştırır. Bu nedenle yakınlık, farklılık mesafesinin yaratılmasında etkindir. Bununla birlikte eşikler aynı zamanda farklılığın ayrı tutma eğiliminde olduğu bu alanları birleştirir, yaklaştırır. Eşikler, uzaklıklardan bir yakınlık yaratır, ki bu yakınlık olmasa farklılıklar asla kendilerini karşılıklı olarak "ötekiler" şeklinde konumlandırıramaz. (Stavrides, 2018, 98).

Farklılıkları ön plana çıkaran, özellikle de sınıfsal farklılıkları belirgin biçimde ayıran modern kapitalist düzen, eşikteki durumu ortadan kaldıramıyor. Ve geçirgen bir alan bir anda yakınlık kurulmasının ve bir arada olmanın imkanını yaratıyor.

Selim'in eşikteki bakışı, film boyunca onu çeşitli karşılaşmaların içerisine çekiyor ki bu karşılaşmalar filmin sonunda birlikteliğe, yeni bir yaşam haline ulaşıyor. Bir gezisinde kentin arka mahalleleri olduğu anlaşılan, alt sınıfın ikamet ettiği dar sokaklarda gezinirken, mahalleli bir kadın “*Birine mi baktın?*” diye sorar. Selim “*Dolanıyordum öyle...*” deyince, buranın çıkmaz sokak olduğunu öğrenir. Geri dönerken, o ara sokakta top oynayan çocuklarla top oynamaya başlar; yüzündeki sevinç ve gülümseme, tam olarak ötekiyle bir olma halini gösterir. Eşikteki bir başka karşılaşma ise, Selim üst geçitteyken, yoldan geçen bir kamyonetin kasasındaki -büyük ihtimalle işçi bir ailenin tarım işinden dönüşünde- küçük çocukla göz göze geldiğinde, çocuğun gülümseyerek ona sevgiyle el sallamasıyla gerçekleşen selamlaşmadır.



Tüm bu eşikler öteki ile kurulan temasın alanı ve zamanıdır. Karşılaşmalar film boyunca önemli bir motif olarak sunulmaktadır bir yandan. Alt sınıf ve üst sınıf arasındaki karşılaşmalardan biri Selim'in ablasının evinde çalışan gündelikçi Şükran'la vurgulanır. Şükran aileye yemeklerini servis ettikten sonra, kamera onu mutfağa kadar takip eder; kadın sevgi dolu bir gülümsemeye bakmaktadır. Bir başka sahnede, arkadaşlarıyla restoranda oturan Selim'e, masalarına servis yapan garson, onu tanıdığını söyler. Babasının marangozhanesinde karşılaştıklarını belirtir; güzel bir selamlaşma yaşanır ve garson sıcacık bir tebessümle, işine

dönerken, kamera aynı şekilde onu takip eder. Restoranın mutfağına geçer; orada atıştırdığı tabağını, bir duble rakısını görürüz; sigarasından bir nefes alır, huzur ve mutluluğuna tanık oluruz. Selim eşikte oluşuyla belirgin bir şekilde sınıfsal olarak “öteki” ile sürekli merhabalaşmaktadır. Alt sınıf da eşikteki ötekine sevgiyle bakmaktadır. Bu detaylarla, sanki sınıfsal çatışmanın erimiş ve sadece insani kimliklerle bir arada olma halinin başlamış olduğunu vurgular film.

Bir yandan böyle bir arka plan, alt yapı, Selim karakteri ile verilirken, ütopyanın yavaş yavaş gerçekleşmeye başlayacağını önceden sezdiriyor film. Anlatıda beklenmedik bir kaza ile, umulmadık bir biçimde bozulan toplumsal düzen ve iktidar mekanizması, yeni bir düzenin kendiliğinden filizlenmesine hızlı bir şekilde kapı açıyor. Üst sınıfın da adeta mülksüzleşmeye katılarak, evini yanında çalışan alt sınıfa gönül rahatlığıyla vermesi, sınıfsal çatışmanın askıya alınışı, mülksüz ve yeni bir dayanışma biçimine dayalı var oluşu ortaya çıkıyor. İşte distopik hâl bir anda ütopyaya dönüşüyor. **Havemann**’ın söylediği gibi; “Esasında ütopyalar, icatçı insanlığın egemen sisteme verdiği bir tür yanıttır; çünkü ne zaman olumsuz bir durum söz konusu olsa insanlar bu çözümsüzlük dönemlerinde ütopyalara başvurmaktadır.” (Havemann, 2005, 8’den aktaran, Erol ve Görmez, 2016, 82) Filmde de tam olarak bu şekilde, en olumsuz ve en kaotik anda ütopya gerçekleşiyor. Bu noktada distopya ve ütopyadan bahsederken, kentsel mekânda ütopyik bir biçimi anlatan **Foucault**’nun “heterotopya” kavramını da resmediyor film.

Heterotopya şu şekilde tanımlanır: “Toplum yapısının kendisine nakşedilmiş bir tür karşı yerleşme ve -içinde bir kültürde bulunabilecek gerçek yerleşmelerin, diğer tüm gerçek yerleşmelerin eşzamanlı olarak temsil edildiği (*representés*), çekişme konusu yapıldığı (*contestés*) ve tersine çevrildiği (*inversés*) – bir tür fiiliyata geçirilmiş ütopyalar niteliğinde gerçek (reel), fiili (*effectifs*) mekanlar.” (Stavrides, 2018, 150). **Foucault**’nun bu kavramını irdeleyen ve detaylandıran **Stavrides**, “heterotopyalar kompleks dünyalar olarak, yönetim düzeninin resmen dışında olmakla kalmayıp, aynı zamanda bir ‘anti-düzen’in doğuş alanları olarak da görünür.” der (s. 152) “Heterotopik durumlar, iktidar ve mekânın özel bir eklemlenmesini ifade eden düzen, tam da içinde ‘çok sayıda başka mümkün düzen fragmanının parıldadığı’ bir ‘düzensizlik’ tarafından tehdit edildiği zaman doğuyor olabilir mi?” (s. 156) sorusunu sorar. Film anlatısı ile gelişen olaylarla filmin sonlanışına vardığımızda, **Stavrides**’in sorusunun yanıtını “Evet” olarak verebiliyoruz.

Sokaklar barikatlarla kapatılmış, terk edilen evlerde yeni komünal yaşamlar kurulmuş, kentin alt yapısında yoğunlaşan balçık belli binalara saldırıda bulunurken, halk tarafından kapatılmış sokaklarda çocuklar arabaları kırıp dökerek oyun oynuyor. Yok etme, kötülük ve intikam alma şeklinde gerçekleşmiyor bunların hiçbiri. Olağan, sıradan ya da oyun şeklinde. Ve sonuçta sevgiyle, el birliğiyle, dayanışmayla yeni bir birliktelik, yeni bir yaşam formu ortaya çıkıyor. Bildiğimiz, tanıdığımız, birbirimize hizmet ettiğimiz, öfke duymadan bir arada olduğumuz herkesle birlikte, kentin en tepe noktasında yüzümüzde güller açarak sohbet ediyoruz. İşte kansız, işte acısız, işte hiç tahayyül edemediğimiz devrim bu şekilde gerçekleşiyor.

Filmin en başından sonuna kadar, Selim'in karşılaştığı, az çok bir iletişim kurmuş olduğu, her türlü farklı kimlik ve sınıftan insan o tepede oturmuş büyük kente tepeden bakarken, kentin en güzel görüldüğü yerde film sonlanır. Artık ne kötü koku, ne is, ne de kara bulutlar vardır. Sadece güneşle, güzellikle, dostlukla sonlanır film.

Kaynaklar

- Benjamin, W. (2012) *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erol, M. A., Görmez, K. (2016) Ütopyalarda Mekan Tahayyülleri: Ütopyanın Mekanı. *KMÜ, Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*.
- LeGuin, U. K. (2019) *Mülksüzler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Stavrides, S. (2018) *Kentsel Heterotopya*. İstanbul: Sel.

BAB'AZİZ: **RUHUNU TEFEEKÜR EDEN PRENS**

M. Baki Demirtaş

Nacer Khemir'in 2005 yılında gösterime giren, 98 dakika gibi, bir sinema filmi için kısa sayılabilecek bir sürede seyircisini İslamiyet'in derinliklerine götürüp tekrar yüzeye çıkartan bir filmi ***Bab'Aziz***. Film daha iyi anlamak açısından, öncelikle yönetmenin filmi neden çektiğinden bahsetmek gerekiyor. Yönetmenle yapılan bir söyleşide, **Khemir** bunu şu şekilde açıklıyor; “Babanız, yanınızda yere düşse ve yüzü çamurlansa ne yaparsınız? Ben olmasam bile benim babam tam bir Müslümandı ve şu sıralar onun yüzüne (dinine) çamur çalınıyor durmadan. Ben bu filmle babamın yüzünü silmeye, temizlemeye çalıştım. İslam'ın batı tarafından sunulan yüzünü değil, bilinmeyen, es geçilen ve unutturulan yüzünü göstermeye çalıştım.” Tabii burada yönetmenin bahsettiği “İslam'ın batı tarafından sunulan yüzü”, Amerika ve Avrupa'daki ülkelerde İslam'ın “terörist din”, neredeyse bütün Müslümanların da “terörist” olarak tanımlanması. Filmin başında İhtar'ın, dedesi Bab'Aziz'in üzerindeki ve yüzündeki kumları temizleyerek onu çölün kumları arasından çıkartması bunun bir sembolü aslında. Yönetmen bu filmiyle İslam'ın sadece köktendinci yapılardan oluşmadığını (ki aynı yapılar Hıristiyanlık ve Yahudilik içinde de yer alırken, İslam'ın aksine bu iki din köktendinci karakterleriyle anılmaz, tanıtılmaz hiçbir zaman), bunların aksine Tasavvuf denilen –yönetmenin tanımıyla “ülkelerüstü, kültürlerüstü”- felsefi ve mistik bir boyutunun da bulunduğunu göstermek istemiştir. Nitekim film, senaryosu ve hikaye anlatımıyla bunu kısa ve öz, ama en iyi anlatacak şekilde kurgulanmıştır. Ancak film dilinde Tasavvuf simgeleri kullanıldığından, zahirden ziyade batın olana, yani bu simgelerin ardında saklı olan anlamlara bakmak gerekmektedir.

Bab'Aziz, aslen bir Tasavvuf eri (derviş, aziz) olan Bab'Aziz'in, İhtar isimli küçük torunuyla birlikte, “gideceğimiz yer” veya “orası” olarak andığı çöldeki bir

noktaya yolculuğunu anlatmaktadır. Otuz yılda bir tüm dervişlerin bir araya geldiği bu noktada büyük bir eğlence gerçekleşmektedir. Film, Kuran'ın Âli İmran Suresi'nin 33-36. ayetleri eşliğinde semah dönen bir dervişle açılır. Bu ayetler içeriğiyle aslında İslam'daki Tevhid (Varlığın Birliği) anlayışına yönlendirir bizi:

(33) Muhakkak ki Allah, Hazreti Âdem'i, Hazreti Nuh'u, Hazreti İbrâhîm'in ailesini ve İmran ailesini, âlemlerin üstüne seçti. (34) (Onlar) birbirinin zürriyetindedir (neslindedir). Ve Allah Semî 'dir (en iyi işitendir), Alîm'dir (en iyi bilendir). (35) İmrân'ın eşi (Hanne): "Rabbim ben, karnımda olanı (doğacak çocuğumu), hür olarak senin için (yalnız sana itaat ve ibadet etsin diye) nezrettim (adadım). Artık (onu) benden kabul buyur. Muhakkak ki Sen Semi'sin (en iyi işitensin), Alîm'sin (en iyi bilensin)." demişti. (36) Fakat onu doğurunca: "Rabbim, gerçekten ben onu kız olarak doğurdum" dedi. Ve Allah, onun ne doğurduğunu çok iyi biliyordu. "Erkek, kız (çocuğu) gibi değildir. Ben onu, 'Meryem' diye isimlendirdim ve muhakkak ki ben, onu ve onun zurriyetini, taşlanmış şeytandan Sana sığındırırım" dedi.

Burada; Adem yaratılışı, Nuh (tufandan) kurtuluşu, İbrahim ise üç büyük dinin birliğini sembolize etmekte ve sonraki Musevi, Hıristiyan ve Müslümanlar'ın onun soyundan (aynı kökten) geldiği belirtilerek Tevhid vurgulanmaktadır. Bu ise yönetmenin yaptığı Tasavvuf tanımlamasında kendine anlam bulmaktadır; Tasavvuf ona göre "ülkelerüstü, kültürlerüstü"dür. Film boyunca Bab'Aziz'in karşısına çıkan farklı kültür ve etnik gruplardan dervişler de bunu anlatmaktadır zaten. Açılış jeneriği boyunca izlediğimiz bu sahnenin ardından, şiddetli bir kum fırtınası sonrasında kum tepelerinin bile yer değiştirdiği büyük, kadim bir çölde buluruz kendimizi. Çölde yükselen eski kalıntıların arasından zeminde açtığı bir delikten, daha sonra adının İhtar olduğunu öğreneceğimiz, ufak bir kız çocuğu çıkar. Sonra telaşla "Bab'Aziz!" diye seslenerek yaşlı ve kör dedesini arar bir süre ve yine aynı kalıntının başka bir duvarı dibinde secde etmiş şekilde, ama üzeri kumlarla örtülü dedesini bulur. Üzerindeki kumları temizleyerek dedesini açığa çıkaran İhtar onun kumlarla kaplanmış yüzünü de temizler ki, bu sahne başta değindiğimiz yönetmenin kendi sözünün görselleşmiş halidir. Yönetmen böylece babasının yüzüne bulaşmış çamuru temizler bir anlamda. Sonrasında Bab'Aziz ve İhtar, dervişin "gideceğe yere" doğru çölde yollarına devam ederler.

Ancak bu sahnedeki simgesel anlatımın ardına baktığımızda çok daha fazlasını görürüz. Kameranın çölün üzerinde gezerek geldiği ve kumların arasından bir

kısmı göğe yükselen tarihi kalıntılar, her anlamda çölün sonsuzluğunu vurgulamaktadır. Çünkü çöl eski olandan da eskidir ve yine ondan kat ve kat büyüktür. Bu sonsuzluğu ile aynı zamanda hayata ve varlık alanına denk gelmektedir; onun gibi zamansız ve sınırsız. Bu açıdan bakıldığında İhtar'ın çölün kumları arasından kendine bir yol açarak çıkması da anlam kazanır; çölün kumları arasından doğar İhtar, yaşamın çocuğudur. Aynı şekilde dedesini kumlarla kaplı olarak bulur; fakat bu sefer bir arkeoloğun tarihi esere yaklaştığı gibi yaklaşır ona, fırça yerine eliyle hafifçe üzerindeki kumları temizleyerek açığa çıkarır çölün büyüklüğü karşısında secde etmiş bedenini. Yüzüne bulaşmış kumları temizler. Çünkü Bab'Aziz yaşlıdır, belki dibine sığındığı tarihi eser kadar eskidir; o İhtar gibi doğmamış, sanki hep oradadır.

İhtar yolculuk boyunca dedesine eşlik eder; bu, Tasavvuf felsefiyle uyumlu bir şekilde, yaşamın devamlılığının simgesidir. En eski çağlardan beri yaşam ve yaşamın/doğanın sonsuz döngüsü başı ve sonu olmayan bir çember şeklinde tasavvur edilir. Birçok kültürde yer alan *kendi kuyruğunu ısırın Auroboros yılanı* bu sonsuz döngüyü temsil eder. Film boyunca da hayatın başı (İhtar) ve sonu (Bab'Aziz) bir aradadır hep; çöl evrense, onlar da yaşamdır. Bu döngüsel durum, Bab'Aziz'in yol boyunca İhtar'a anlattığı Prens'in hikayesinde ve film içinde anlatılan yan hikayelerde de karşımıza çıkar. Tüm bu hikayelerde döngüsellik *bir diğerinin yerine geçme, onun fikirlerini/inancını devralıp ileri götürme-devretme* şeklinde karşımıza çıkar. Ancak bu ileri götürme, *kaybetme-arama-bulma* şeklinde tekamül eder. Filmde, Bab'Aziz'in anlattığı hikaye de dahil olmak üzere 6 farklı hikaye vardır aslında; (Bab'Aziz'in anlattığı) Prens'in hikayesi, Osman'ın hikayesi, Zeyd ve Nur'un hikayesi, Hüseyin ve Hasan'ın hikayesi, kızıl saçlı Derviş'in hikayesi ve Bab'Aziz ile İhtar'ın hikayesi. Bütün hikayeler bu plana göre gelişir; ama tabii bu arayışta kimi aradığına kavuşur, kimi kavuşamaz; kimi kendisini bulur, kimi ise aradığında kaybolur.

Bab'Aziz, yol ve film boyunca konakladıkları bazı anlarda torunu İhtar'a Prens'in hikayesini anlatır. Zevk-ü sefa içinde bir yaşam süren Prens, çölde bir ceylanın peşinden koşarken kaybolur. Uzun bir süre sonra Prens, çöldeki bir su birikintisinin yanı başında kendi yansımasına bakarken bulunur (Resim 1). Ancak çevresine tamamen tepkisizdir, adeta yansımasında kaybolmuş gibidir. Yanında onun bakımını yapan, ona göz kulak olan yaşlı bir derviş vardır. Mabeyincisi Prens'i bulduğunda yanındaki bu dervişle bir konuşma geçer aralarında:

Mabeyinci- *Görsen sanki sudaki yansıması ile temaşa halinde sanırsın.*

Derviş- *Belki kendi görüntüsü değildir. Sadece aşık olmayanlar kendi görüntüsünü görürler.*

M.- *Peki ne görüyor?*

D.- *Ruhu ile temaşa halinde. Uyandırma. Bu biraz zaman alabilir.*



Resim 1: Suyun başında kendi yansımasında kaybolan Prens

Filmin ilerleyen sahnelerinde Bab'Aziz, Prens'in hikayesini anlatmaya devam eder. Prens uzun süre su birikintisindeki yansımasına bakarak oturur orada; sonunda gözlerini yansımasından ayırdığında ona bakan yaşlı derviş, yanibaşına kendi elbiselerini ve esasını bırakarak ortadan kaybolmuştur. Prens dervişin bıraktığı elbiseleri giydikten sonra esasını da alarak çölün sonsuzluğuna doğru yürümeye başlar. Bab'Aziz İstar'a hikayenin bu kısmını anlatırken, *“Şehzade ruhunu öyle uzun süre seyretmiş ki maddi dünyadan ayrılıp manevi dünyayı görür olmuş.”* diyerek anlatır. Bu “manevi dünyayı görme” Prens için bir uyanıştır aslında. Tıpkı bir başka prens olan **Siddhartha Gautama**'nın hikayesinde olduğu gibi. 29 yaşında, yaşadığı bolluk ve bereket içindeki dünyayı reddeden bir Hint prensi olan **Siddhartha** gerçeğin arayışına başlar. 35 yaşında Nerañjara Nehri kıyısındaki bir Bodi (incir) ağacının altında tefekküre dalmış meditasyon yaparken, nefret, hırs, cehalet gibi dünyevi arzulardan sıyrılarak kendi “uyanışını” yaşar. Böylece hepimizin bildiği Buda uyanmış olur. Tıpkı sonunda bir dervişe dönüşen Prens gibi. Prens de sonunda dünyevi duygularından (eski elbisesi) sıyrılarak, giydiği derviş elbisesiyle birlikte daha evrensel ve manevi bir görüş kazanır. Prens'in bütün bunları kendi yansımasının içinde kaybolarak yaşaması ise bize **Hallac-ı Mansur**'un “Enel Hakk” (Ben Tanrıyım) sözünü hatırlatır. Çünkü tasavvufta insan tanrının bir yansıması, bir görünüşü, sıfatlarından birisidir.

Prensın suyun başındaki hali bize, **Caravaggio**'nun "Narkissos" isimli tablosundaki Narkissos'u hatırlatır (Resim 2). Prens kendi yansımasında ruhunu, canını görür ve aşkla kalkar suyun başından. Belki kendi yansımasına aşık olduğunu sandığımız Narkissos da orada *cananını* görmüştür. Söz konusu mite göre Ekho'nun aşkına karşılık vermeyen Narkissos, Tanrıça Nemesis tarafından cezalandırılır ve bir nehir kenarında su içmek için suya eğildiği sırada, suda yansıyan güzelliğine aşık olarak kendi yansımasını seyre dalar ve suda gördüğü bu yansımayı elde etmek için eğildiğinde ise suya düşüp boğulur. Ancak ölümü ardından Zeus onu bir Nergis çiçeğine dönüştürür.¹



Resim 2: Caravaggio'nun Narkissos tablosu

Narkissos yansımasında kendi güzelliğini gördükten sonra, o güzellikte boğularak bir çiçeğe dönüşür, Prens ise yansımasında kendi (insanın) güzelliğini gördükten sonra bir dervişe dönüşür. Her ikisi de daha güzel, daha üstün bir nitelik kazanırlar bu içsel görüden sonra. Narkissos'un durumu antik dönem felsefesinde ve dininde önemli yer tutan ve Delphi Apollon Tapınağı'nın girişinde yazan "kendini tanı" düşturunun da bir yansıması olarak görülebilir; kendi yansımasına bakan insan orada içsel ve manevi alemini görerek kendi varlığının

¹ Psikiyatride Narkissos mitosu, *kendine saygı* kavramı gibi çok olumlu bir kavramın temelinde bulunduğu gibi, "aşık olan ile olunanın tek kişide toplanması" şeklinde tarif edilen *kişinin kendisine aşık olması* gibi çok ağır psikopatolojik bir süreç olarak da yer alır. (Dr. Kriton Dinçmen, *Psykhiaatria ve Mythos*, 2006, s. 61)

anlamını (özünü, güzelliğini) keşfeder. Böylece kendisinin tanrının bir yansıması olduğunu, gördüğünün aslında aynı zamanda tanrı da olduğunu fark eder ve çiçeğe dönüşür, yani daha güzel bir varlık seviyesine yükselir. Tıpkı Enel Hakk seviyesine yükselen **Hallac-ı Mansur** gibi.²

Benzer bir durum bir Alevi nefesinde çok daha net bir şekilde karşımıza çıkar:

Aynayı tuttum yüzüme
Ali göründü gözüme
Nazar kıldım ben özüme
Ali göründü gözüme.

Burada “Ali”den kasıt Allah’tır ve Allah-Ali (insan) birliğine vurgulama yapar. Aynada gördüğümüz yüz aslında Ali’nin dolayısıyla Allah’ın yüzüdür, öyleyse aynada/yansımasında özünü gören insan Allah’ı da görmüş olur ve insan-Allah ayrı gayrılığı yoktur. Kendini tanımak, içindeki tanrısal özü keşfetmek ve onunla kaynaşmakla olur.³ Anadolu Bektaşî geleneğinin dervişlerinden Yunus Emre de ünlü nefesinde “Beni bende demen, ben de değilim / Bir ben vardır bende, benden içeru” diyerek insanın özündeki insan-tanrı birliğine ve aynılığına gönderme yapar. Bu anlamda Bab’Aziz’deki Prens’in su kaynağında kendi yansımasını seyre dalması ve oradan bir derviş olarak ayrılması, binlerce yıllık “kendini tanı” düsturunun bir göstergesidir.

Tabii buradaki önemli bir nokta da Prens’in en başta bir ceylanın peşinden koşarken kaybolmasıdır. Aslında ceylan da hem tasavvufta hem de Anadolu’da Bektaşilik’te önemli bir yer tutar. Başta **Hacı Bektaş-ı Veli** olmak üzere birçok dervişin tasvirlerinde yanı başlarında veya kucaklarında bir ceylan veya geyik yer alır. Ceylan, karnının misk kokması, temiz ve zarif bir yaratılışa sahip olması sebebiyle tasavvufta ilahi aşkın, masumiyetin, nazikliğin ve hak terbiyesi almış bir kişiliğin sembolüdür. **Mevlana** da *Mesnevi*’de ceylanı *insan-ı kamil* ile ona tabi olanlara benzetir. Prens’in ceylanın peşinden koşması ise bu yüzdendir; aslında peşinden koştuğu ceylan değil ilahi aşktır, insan-ı kamil olmaktır.

² Mansur da “Kendini bilen Tanrıyı bilir, kendini seven Tanrıyı sever” der. (Arif Erman, *Gök Tanrı İnançlı*, 2018, s. 172) Böylece Mansur, belki de Narkissos’un kendi güzelliğine olan aşkının anlamını vurgular.

³ “Ali, arınmış, yücelmiş, tanrısal özle kaynaşmış <kamil insan> örneğidir.” (İ. Z. Eyüboğlu, *Bütün Yönleriyle Bektaşilik*, 2010, s. 204)

Prens'in hikayesini izlerken, onun çöldeki su birikintisinde kendisini seyretmeye başladığı andan itibaren boynunda bir kolye görürüz. Yassı, iri bir plaka şeklindeki bu kolyenin kenarında, başları kolyeden çıkıntı yapan, sırt sırta vermiş iki güvercin çerçeve şeklinde yer alırken, plakanın ortasında, içinde bir ceylan veya geyiğin yer aldığı bir sahne işlenmiştir. Hiç şüphesiz bu kolye de üzerindeki güvercinler ve ceylan tasviriyle tasavvufi bir içeriğe sahiptir. Henüz tekamülünün başındaki Prens'in boynunda görülmesi de bu açıdan anlamlıdır. Eski dönemlerde haberci olarak kullanılan güvercinler tasavvufta da aynı anlama gelir, zira güvercin, aşık (insan-ı kamil) ve aşığı (Tanrı) arasındaki iletişimi sağlayan kuştur. Kolyedeki iki güvercin de bu aşık ve aşığını, ikisi arasındaki bağı temsil etmektedir. Filmin finalinde Bab'Aziz, İhtar'a veda ederken çantasından bir kolye çıkarıp İhtar'a hediye eder ve "*Nerede olursam olayım seni hep koruyacağım.*" der. Elbette bu kolye Prens'in boynunda gördüğümüz kolyeyle aynıdır; Prens aslında Bab'Aziz'in kendisidir veya insan-ı kamilde kavrulmuş halidir.

İhtar ve Bab'Aziz arasındaki baş ve son/ doğum ve ölüm ilişkisinin bir benzeri, tekamül evresi açısından Prens ve Bab'Aziz arasında görülmektedir. Her iki durum da göz önüne alındığında tasavvufta insan-ı kamil olma yolunda *insanı Hakk'a ulaştıran bütün fiilleri kapsayan* bir terim olarak karşımıza çıkan "seyr ü sülük"ü tanımlayan bir durum görülmektedir.⁴ Seyr ü sülük (Arapça) "gitmek, girmek, seyahat etmek, yol almak ve ilerleme demektir. Bir şeyhin nezaretinde, Allah'a vuslat için çıkılan manevî yolculuk" anlamına gelir.⁵ İhtar - Prens - Bab'Aziz genelinde insanın Hakk'a yolculuğundaki geçtiği aşamalar yansıtılırken, Bab'Aziz özelinde de seyr ü sülük'teki insanın yolculuğunu görürüz. Bu anlamda hikayenin çölde geçmesi veya dervişin çölde bilinmeyen bir yere yaptığı yolculuk da seyr ü sülük'ün varlık alanı olarak karşımıza çıkar. Çünkü film boyunca Bab'Aziz ve İhtar'ın yolu defalarca modern toprak bir yola çıksa da, hatta buradan geçen araçlar bile olsa da onlar her seferinde yönlerini değiştirip *yönsüz, yolsuz* çölde ilerlemeye devam ederler. Zira toprak yol başkası tarafından açılmış, nereden gelip nereye gittiği belli bir yoldur; o ancak maddi dünyada izlenebilecek bir yoldur ve maddeden gelip maddeye gider. Kişinin manevi dünyasına açılmaz.

⁴ Büşra Coşanay, "Tasavvuf Düşüncesinde Seyr ü Sülük Üzerine Bir İnceleme", *Anasay*, Sayı 2 (2017), s. 202

⁵ Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ankara: Anka Yayınları, 2004, s. 202.

Bab'Aziz ve İştar, içsel yolları toprak yolla her keşiştiğinde yolun kenarında yeni bir kişiyle karşılaşırlar ve bu kişiiler de bir şekilde seyr ü sülük alanına, yani çöl yolculuğuna dahil olurlar. Toprak yolla ilk keşişmede, yolun kenarında dinlenmekte olan Hasan'la karşılaşırlar. Hasan bir anlık dalgınlıkla Bab'Aziz'i, kardeşini öldürdüğünü düşündüğü kızıl saçlı dervişe benzetir. Hasan, kardeşi Hüseyin'i, Kızıl Derviş'le birlikte yeraltındaki bir mezara (katakomb) girerken gördüğü ve Hüseyin bir daha oradan çıkmadığı için, onun bu derviş tarafından öldürüldüğünü düşünmektedir. “Çölde benden kaçabileceğini mi sandın?... Kardeşime ne yaptın? Söyle!” diyerek Bab'Aziz'in yakasına sarılır; ama hemen kendine gelerek yaptığı hatanın farkına varır ve koşarak toprak yolda kaybolur. Burada Hasan ve Hüseyin ikiz oldukları gibi, biri dindar (Hüseyin) diğeri de (Hasan) berduş bir kişiliğe sahiptir. Bu iki kardeşin isimleri elbette peygamber Muhammed'in torunları ve dördüncü halife Ali'nin çocukları olan, Kerbela'da Muaviye'nin oğlu Yezid tarafından şehit edilen Hüseyin ve karısı tarafından zehirlenen Hasan'dan gelmektedir. Ali'nin çocukları Hasan ile Hüseyin ikiz *değilken* filmdeki Hasan ile Hüseyin'in ikiz olmalarının sebebi, iki tarihsel kişiliğin bir elmanın iki yarısı gibi, birbirlerinden ayrılmaz olarak kabul edilmelerindedir. Hüseyin'in Kızıl Derviş tarafından katakomba götürölüp öldürüldüğünü düşünen Hasan, kardeşinin katilinin arayışına girer.

Film boyunca farklı kutsal mekânlarda elinde bir çalı süpürgesiyle mekânı süpürürken gördüğümüz Kızıl Derviş aslında bir çeşit rehberdir ve Alevilik'te cemdeki 12 hizmetten biri olan *Farraş'a* (Süpürgeci)⁶ karşılık gelmektedir (Hasan ve Hüseyin'in tarihsel olarak Alevilik ve şiilik için önemli şahsiyetler oldukları da düşünülrse). Elindeki süpürgeyle bulunduğu kutsal mekânları süpürür, ama süpürgeyi yere değirmeden; hatta bir keresinde bir caminin minaresinin tozunu aşağıdan bakıp süpürgeyi sallayarak alır. Dervişin temizlik yaparken okuduğu şiir ise (“Ruhunla temizle/ yüce sevgilinin kapısının önünü/ o zaman olursun/ onun aşığı”) bize, bu temizliğin sembolik bir temizlik olduğunu ve maddi temizliği değil manevi temizliği temsil ettiğini gösterir. “Temizlik imandan gelir” sözünü de ispatlayan bu davranış, filmde sevgiliye/Allah'a ulaşıp insan-ı kamil olma yolunda çekilen çileleri temsil eder. Bu durumda Kızıl Derviş'in Hüseyin'i

⁶ “Farraş (Süpürgeci): Aynı cem başlamadan önce cemevini süpürür temizler. Oturma yerlerine gerekli olan yaygıları yayar. Cemevinin sürekli temiz tutulmasından sorumludur. Cemin bitiminden sonra cemevini yine temizler. Boş zamanlarında sofracıya ve ibriktara (12 hizmetten ikisi) yardım eder.” (Haydar Kaya, *Alevi-Bektaşi Erkanı, Evrad'ı ve Edebiyatı*, 1993, s. 354)

öldürdüğü de düşünülemez, ama böyle düşünen Hasan sadece gözlerinin gördüğü gerçekliğe inanır, oysa Hüseyin'in mezara girmesi burada tasavvufi bir anlam içerir. Çünkü "Tasavvuf, Hakk'ın seni senlikten öldürmesi ve kendisiyle diriltmesidir"⁷ Burada önemli olan insanın nefsinden sıyrılıp, dünyevi hayattan kurtulmasıdır: "Buradaki ölüm kibrin, gururun, enaniyetin, hasedin yok edilmesi; kısacası nefsin hakimiyet altına alınması, sanki ölüymüşçesine etkisiz hale getirilmesidir. Tasavvuf terimiyle söylersek bu zühddür, terktir, nihayet 'fenâ fillâh'tır."⁸

Ancak Hasan için de bu, seyr ü sülük'ün başlangıcıdır. O Hüseyin'de, tıpkı aynaya baktığında gördüğü gibi kendisini ya da bir benzerini görmektedir; ama bu sadece fiziki bir görüştür ve Hüseyin'in kendisini (insan-ı kamil) görebilmesi için manevi gözünün açılması gerekmektedir. Bu da, Kızıl Derviş'i ararken onun çölde yapacağı yolculukla olacak ve bu yolculuk onun manevi gelişmesini sağlayacaktır. Hasan'ı sonraki sahnede motorsikletli bir adamın arka koltuğunda seyahat ederken görürüz, ama adam Hasan'ı soyarak bütün giysilerini çalar ve Hasan yarı çıplak halde çölde yoluna devam etmek zorunda kalır. Onun bu çıplaklığı yine çölde (seyr ü sülük yolunda) çekeceği zahmetlerin bir sembolüdür; elbiseleriyle birlikte dünyeviliği de geride bırakmıştır. Ardından Kızıl Derviş açlıktan ve susuzluktan ölmek üzere olan Hasan'ı bulur ve böylece onun hayatını kurtarır, bir anlamda da onun rehberi olur artık.

Filmde hikayesini izlediğimiz bir diğer kişi olan Osman ise bir kum tüccarının oğludur; ata mesleğini yapmak ve bir çöl kasabasında hayatını devam ettirmek istememektedir. Hattata kum götürdüğü son işinde hattat ondan, yazdığı mektubu sahibine götürmesini ister. Osman mektubu adrese götürdüğünde kapıyı bir kadın açar ve onu içeri davet edip mektubu okumasını ister. Osman şehvetle yazılmış mektubu okurken kadının kocası eve gelir ve Osman oradan kaçmak zorunda kalır. Ancak kaçarken bir su kuyusuna düşer ve kendisini güzel kadınlarla dolu bir sarayda bulur. Burada bütün kadınlar Osman'a aşık olurken, Osman içlerinden sadece Zehra'ya aşık olur.

Fakat bir gece, sarayda camdan bakan Zehra çölde bir gürültü duyar ve Osman'ı oraya yollar; sese doğru koşan Osman bir palmiye ağacının yandığını

⁷ Dr. İsa Çelik, "Türk Tasavvuf Düşüncesinde Ölüm - Death in Turkish Sufism Thought", *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 40, 2009, s. 121.

⁸ A.g.y.

görür. Arkasını dönüp baktığında ise sarayın yerini çöle bırakmış olduğunu fark eder ve yerinde yeller esen saraya doğru “Zehra!” diye bağıarak koşar. Bundan sonraki aşamalarda Osman’ı hep aşkı Zehra’yı ararken görürüz. Kah kendini bir su kuyusuna atar tekrar saraya düşmek için, kah gördüğü su birikintilerinde aşkı Zehra’yı arar. Aslında burada Osman’ın gözü dünyevi aşkından kör olmuş gibidir ve o, beşeri aşktan başka bir şeyi aramamaktadır. Oysa ki aynı su birikintisinde Prens (Bab’Aziz) kendi yansımasında ilahi aşkı görmüştü.



Resim 3: Osman çölde, yanan palmiye ağacına doğru koşuyor.

Diğer taraftan Osman’ın gözleri Zehra’nın aşkından öyle kör olmuştur ki kendisine görünen Tanrı’nın bile farkına varmamıştır. Osman’ın çölde görmüş olduğu yanan palmiye, Tanrı’nın kendisini göstermesidir (Resim 3). Tevrat, Çıkış 3. 1-5’de Musa’nın Tanrı’yla karşılaşması şöyle anlatılır:

RAB’bin meleği bir çalıdan yükselen alevlerin içinde ona göründü. Musa baktı çalı yanıyor, ama tükenmiyor. “Çok garip” diye düşündü, “Gidip bir bakayım, çalı neden tükenmiyor!” RAB Tanrı Musa’nın yaklaştığını görünce, çalının içinden, “Musa, Musa!” diye seslendi. Musa, “Buyur!” diye yanıtladı. Tanrı, “Fazla yaklaşma” dedi, “Çarıklarını çıkar. Çünkü bastığın yer kutsal topraktır.

Aynı olay Kuran: Kasas 29-30’da da benzer bir şekilde anlatılır:

Artık Musa süreyi doldurup ailesiyle yola çıkınca, Tûr tarafından bir ateş gördü. Ailesine: “Siz (burada) bekleyin; ben bir ateş gördüm, belki oradan size bir haber, yahut ısınmanız için o ateşten bir parça getiririm” dedi. Oraya gelince, o mübarek yerdeki vâdinin sağ kıyısından, (oradaki) ağaç tarafından kendisine şöyle seslenildi: “Ey Musa! Bil ki ben, bütün âlemlerin Rabbi olan Allah’ım.”

Cecil B. DeMille'in 1956 yapımı **On Emir** (The Ten Commandments) filminde, Tevrat anlatımına uygun olarak Musa'nın Tanrı'dan On Emir'i aldığı sahnede de Tanrı, Musa'yla, yanan veya ışıldayan bir çalıdan konuşur (Resim 4). Aynı sahneyle Semih Kaplanoğlu'nun 2017 yapımı **Buğday** filminde de karşılaşıyoruz.⁹ Burada da genetiği bozulmamış, doğal buğdayı arayan bilim adamı Erol Erin şehrin dışındaki çölleşmiş arazide yer alan yerleşim yerinde gecelerken rüyasında yanan bir ağaç görür (Resim 5). Yanan ağacın karşısında, Musa gibi önce ayakkabılarını çıkaran Erin ağaca yaklaşarak başını eğer ve ardından yol arkadaşı Cemil tarafından uyandırılır. Şüphesiz bu sahnede de yanan ağaç şeklinde gördüğümüz imge Tanrı'dır; sahnenin rüyada geçmesi ise ayrıca Osman'ın yaşadığı *rüya gibi* olaylarla da örtüşür.



Resim 4: *On Emir* filminde Musa, yanan çalıyla konuşuyor.



Resim 5: *Buğday* filminde Erol Erin, rüyasında, yanan ağaçla karşı karşıya geliyor.

⁹ Buğday filmiyle ilgili çözümleme yazımız için bkz. M. Baki Demirtaş, "Nefes Mi Buğday Mı?", *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, Sayı e9, Aralık 2018 ([bağlantı](#))

Osman'ın rüyasında yanarken gördüğü palmiyei daha sonra, Bab'Aziz ve İhtar'ın bir gece çölde konakladıkları yerin altındaki dergâhın avlusundan yukarı doğru yükselirken görürüz. Palmiye burada da Hayat Ağacı'nı simgelemektedir; avlunun ortasında, dünyanın merkezini simgeler şekilde yer almaktadır. Ağacın etrafında kutsal bir mekân gelişmiştir ve bu şekliyle antik dönemin, etrafında bir tapınımın geliştiği, tanrıyı veya tanrıları simgeleyen Kozmik Ağaç (Hayat Ağacı) fikriyle de uyuşmaktadır. Tanrının kendisini bir çalıdan veya ağaçtan göstermesi de bu düşüncenin devamıdır. Burada konakladıkları gece İhtar bir ara dergâhtan dışarı çıkar ve çölde gördüğü ceylanı takip etmeye başlar, fakat bir süre sonra çölde kaybolur. Bu sahne bize ceylanın peşinden gidip (ortadan) kaybolan Prens'in hikayesini hatırlatır aynı zamanda. İhtar çölde Bab'Aziz'i ararken, Bab'Aziz de İhtar'ı arar bir yandan. Ancak ikisi de birbirini bulamaz, ta ki ertesi gece Zeyd kucağında baygın İhtar'la dergâha gelene kadar. Zeyd de daha önce Bab'Aziz ve İhtar'ın yol kenarında rastladıkları karakterlerden bir tanesidir ve onun da ayrı bir hikayesi vardır. Zeyd, İhtar dergâhta baygın bir şekilde Bab'Aziz'in kucağında yatarken kendi hikayesini anlatır, hem İhtar'a hem de bize.

Zeyd çölde, tıpkı Kızıl Derviş'i arayan Hasan gibi, Zehra'yı arayan Osman gibi veya "buluşma" yerini arayan Bab'Aziz ve İhtar gibi sevgilisi Nur'u aramaktadır. Bir şair olan Zeyd en iyi Kuran okuma yarışmasında birinci olduktan sonra katıldığı bir toplantıda Nur'la tanışır. Zeyd'in bu toplantıda okuduğu şiir Nur'un babasına aittir ve sesi karşısında Nur Zeyd'den etkilenirken Zeyd de Nur'un güzelliğinden büyülenir. Ne var ki bir sabah uyandığında Zeyd yanı başında Nur'un kesilmiş, örgülü saçlarını ve kedisini bulur sadece. Bir de not vardır Zeyd'e bırakılmış: "*Senin pasaportunu ve giysilerini alıp onu aramaya gidiyorum.*" "O" dediği kişi uzun süredir kayıp olan babasıdır ve Nur onu aramak için "toplanma" yerine gidiyordur. Buradaki önemli nokta ise giderken saçlarını kesip, Zeyd'in pasaportunu alıp onun yerine geçmesidir; O olmasıdır (çünkü aslında yaşadığı ülkede kadınların tek başına seyahat etmesi yasaktır). Bu, film boyunca karşımıza çıkan *ikiz olma* (Hasan-Hüseyin), *yerine geçme* (Nur- Zeyd), *o olma* (Bab'Aziz-İhtar) temasının bir başka şeklidir. Şüphesiz bu da tasavvufdaki *sevgiliyle bir olma* düşüncesinin yansımasıdır. Bu halkanın dışında kalan tek karakter ise Osman'dır. Çünkü Osman *beşeri aşkı* temsil eder filmde, aşk körlüğünden Tanrı'yı bile göremez; Nur ve Zeyd *beşeri aşk* kadar ilahi aşkın da yansımasıdır, birbirlerinde Allah'ı görürler; Bab'Aziz Allah'la bir olmuş, onda yok olmuştur;

İştar ise *henüz yolun başındadır* ama bütün bu aşamalardan geçecektir. Hasan ise ikizi Hüseyin'in arayışında, kardeşini öldürdüğünü düşündüğü Kızıl Derviş'in rehberliğinde finalde bambaşka bir yere ulaşacaktır.

Filmin sonunda Bab'Aziz, İştar ve Zeyd beraber çöldeki toplanma yerine geldiklerinde, Bab'Aziz karşısındaki mezarların önünde durup "*Selamun aleyküm!*" diyerek selam verir ve mezarlarda yatan dervişler de "*Ve aleyküm selam!*" diyerek ayağa kalkarlar. İştar bir an için "*Cinler!..*" diyerek korkar, ama Bab'Aziz "*Merak etme yavrum onlar benim dostlarım.*" diyerek onu yatıştırır. Bu sahne yine, tasavvuftaki yaşarken dünya nimetlerinden vaz geçmek anlamına gelen "ölmeden önce ölmek" düşüncesine gönderme yaparken, bir yandan da tasavvuf edebiyatındaki, ölümün bir son değil, dostlara ve sevgiliye kavuşmanın bir yolu olduğu düşüncesini ifade etmektedir. Tüm dervişler uzaktan gelen şarkı seslerine doğru giderlerken, Bab'Aziz bir mezarın başında durur ve diz çöker. İştar'ı Zeyd'le birlikte buluşma yerine yollamadan önce, filmin başında İştar'a anlatmaya başladığı Prens'in hikayesini bitirir ve çantasından çıkardığı irice bir metal kolyeyi ona verir. Kolyede başları kolyeden çıkıntı yapan sırt sırta vermiş iki güvercin motifi bulunmaktadır.

Finalde artık İştar Zeyd'le birlikte toplanma yerine gelmiştir. Toplanma yeri adeta bir cümbüş alanı gibidir; farklı farklı insanlar farklı farklı şarkılar söylemekte, danslar etmektedirler. Bab'Aziz ve İştar'ın çöldeki yolculukları boyunca gördükleri tüm dervişler, farklı farklı yollardan da olsa sonunda bu toplanma alanına gelmişlerdir. Her ne kadar burası aslında mezarlık olsa da, Bab'Aziz'in dediği gibi bir düğün gecesidir o gece, dervişlerin kaybettiğiyle buluşma yeridir. Nitekim Zeyd o kalabalıkta duyduğu bir kadın sesini takip ederek Nur'una ulaşır; Türkçe'de "artan, fazlalaşan" anlamına gelen Zeyd, "ilahi ışık" anlamına gelen Nur'la artar. Bab'Aziz ise *ebediyetle evlenerek* Allah'a kavuşmadan önce mezarı başında üstündeki cübbeyi katlar, çantası ve asasıyla birlikte yanı başına bırakır; tam bu sırada elbiseleri çalınmış ve çıplak kalmış olan Hasan gelir yanına ve belki de filmin en anlamlı diyalogu geçer aralarında:

Bab'Aziz- *Hasan... Seni bekliyordum.*

Hasan- *Beni mi bekliyordun?*

B.- *Ölümüne şahit olman için.*

H.- *Neden ben? Ben ölümden çok korkarım...*

B- *Biliyorum. Anne karnında karanlıktaki bebeğe denseydi ki: "Dışarıda aydınlık bir dünya var, yüksek dağlarla dolu, büyük denizleri olan,*

dalgalanan düzlükleri olan, çiçekleri açmış güzel bahçeleri olan, dereleri olan, yıldızlarla dolu bir gökyüzü ve alevli güneşi olan... Ve sen, bu mucizelerle yüzleşmek yerine, karanlıkla çevrilmiş oturuyorsun..." Doğmamış çocuk, bu mucizeler hakkında hiçbir şey bilmediği için, hiçbirine inanmayacaktır. Tıpkı ölümü karşılarken bizim yaptığımız gibi. İşte bu yüzden korkarız...

H- *Ama ölüm aydınlık olamaz, çünkü o her şeyin sonu.*

B.- *Ölüm nasıl olur da başlangıcı olmayan bir şeyin sonu olur Hasan...*

Bab'Aziz sonunda Hasan'dan kendisini yalnız bırakmasını ister; ancak daha sonra gelip üzerini kumla örtmesini söyler. Hasan dervişin dediğini yapar ve onu yalnız bırakır, sonra gelip mezarın üzerini kumla örter ve etrafını taşla çevirir. Ancak bu sahnede üzerinde Bab'Aziz'in ölmeden önce çıkarıp kenara koyduğu elbiseleri ve çantası vardır. Son defa mezara baktıktan sonra Bab'Aziz'in asasını da alarak çöle doğru yola çıkar. Böylece Hasan da aradığını bulmuş olur, Allah yolunda çölde ilerlemeye başlar. Bab'Aziz'in bir dervişten devraldığı cübbe ve asa Bab'Aziz'den sonra Hasan'a geçer. Aslında insan-ı kamil olma yolunda varlık (çöl) sonu ve başlangıcı olmayan bir yolculuktur, don (insan) değişse de hakikat cübbesi (Allah) hep aynıdır ve ona ulaşmak için herkes kendine bahşedilen en değerli yeteneğini (yol) kullanır.

93 YAZI VE GEÇ GELEN YAS

Süheyla Tolunay İşlek

Berlin Film Festivali'nden *En İyi İlk Film* ödülü alan ve İstanbul Film Festivali'nden *Jüri Özel Ödülü* kazanan 2017 yapımı **93 Yazı** (Estiu 1993), Katalan yönetmen **Carla Simón**'un ilk uzun metraj filmi. Filmde; "İspanyol Geçişi" denilen, **Franco** rejimi sonrası aniden gelen özgürlüğün tadının çıkarıldığı dönemde, AIDS nedeniyle önce babasını sonra annesini kaybetmiş ve yeni ailesiyle Barselona dışında kırsal bir bölgede yaşamak durumunda kalan altı yaşındaki Frida'nın, annesiz geçirdiği ilk yaz olan 1993 yazında yaşadıkları anlatılır.

93 Yazı, havai fişek seslerinin çocuk cıvıltılarına karıştığı karnavalesk bir gecede, herkesten uzakta duran bir kız çocuğuna sorulan "Sen neden ağlamıyorsun?" sorusu ile başlar. Bu çok acımasız olduğu kadar çok da önemli bir sorudur. Zira yönetmen, bütün bir film boyunca art arda sıraladığı küçük anlarda ve anılarda bu sorunun cevabını arar. Röportajlarında **93 Yazı**'nın kendi hikâyesi olduğunu söyleyen yönetmen **Simón**, annesinin öldüğü yaz olan 1993 yazında ağlamadığı için suçluluk duyduğunu hatırladığını ve ilk filmini kendi yaşadığı bir durum üzerine yapmak istediğini ifade eder.¹ "Bir durum" diye bahsettiği şey ise 1993 yazının başlangıcında ölümle yüzleşmemesi ve yas sürecinin gecikmesidir.

Bir içe bakış, geçmiş defterleri temize çekme olarak da değerlendirilebilecek film, Frida üzerinden yönetmenin geçmişine bakış sunar. Dahası, 1990'ların başında İspanya'da AIDS nedeniyle ölen 21 bin kişinin yakınları için de Franco rejiminin etkilerinin hatırlanması ve bunlarla yüzleşilmesi için önemli bir fırsat olarak okunabilir.

¹ T24.com, "93 Yazı, benim kendi hikâyem" ([bağlantı](#))

Toplumsalın Kalbindeki Yara ve Filmin Tarihsel Arka Planı

Bu yazının çıkış noktası ve filmin ilk cümlesi olan “*Neden ağlamıyorsun?*” sorusunu psikanalitik bir bakış açısıyla irdelemeden önce filmin tarihsel arka planına ve sosyolojik bağlamına bakmak gerek. İspanya’da 17 Temmuz 1936 ile 1 Nisan 1939 arasında Milliyetçilerle Cumhuriyetçiler arasında yaşanan İç Savaş, 1938’den itibaren Milliyetçilerin hızlı ilerleyişi karşısında direnen Cumhuriyetçilerin başarılı olamamaları ve 1939’da Madrid’in Milliyetçiler tarafından ele geçirilmesiyle son bulur. İspanya’da bir milyondan fazla insanın ölümüne neden olan iç savaşın sonucunda, **Franco**'nun 1975'deki ölümüne kadar sürecek olan diktatörlük dönemi başlar ve ülke 1939 ila 1975 yılları arasında **Franco** tarafından otoriter-kralcı faşist bir ideoloji olan Falanjizm ile yönetilir.

Franco, “*El caudillo*” (Lider) sıfatıyla İspanyol devletine Falanj Partisi'nin siyasal ilkelerinden esinlenerek totaliter, baskıcı bir yapı kurar. Ordu, kilise ve büyük toprak sahiplerinin desteğiyle her türlü muhalefeti susturur. Ülkedeki **Franco** karşıtları ise ya hapishanelere gönderilir ya da vatandaşlıktan çıkarılarak ülkeden sınır dışı edilir. Komünistler, sosyalistler, cumhuriyetçiler ve eşcinseller fişlenir veya tutuklanır. Koyu bir Katolik olan **Franco**, başta kadınlar olmak üzere tüm bireylerin hak ve özgürlüklerine ciddi kısıtlamalar getirir, kamusal alanda öpüşmemek, el ele tutuşmamak gibi kurallarla muhafazakâr toplum dayatmasını arttırır, “İspanyol olan İspanyolca konuşur” milliyetçiliği kisvesi altında Katalanca² ve Baskça konuşmayı yasaklar. “Dünyanın en uzun süre iktidarda kalan diktatörü” unvanına sahip olan **Franco**, her daim kiliseyi destekleyip, iktidarda olduğu dönemde bastırıldığı paraların kabartmasının altına “Franco, tanrının lütfuyla Caudillo” yazdırarak iktidarını tanrının idaresine dayandırır. 1939 ila 1975 yılları arasında süren faşist iktidar boyunca yaklaşık 114 bin kişinin kaybolduğu tahmin edilir. Zira **Franco**, İspanya’da 70’li yıllarda fakir ailelerin, dul kadınların çocuklarını –özellikle iç savaşın ardından yenik düşen Cumhuriyetçi ailelerin çocuklarını- doğumdan sonra ailelerinden çalıp onları daha zengin ailelere satan

² Avrupa tarihine damga vurmuş faşist diktatör Franco dönemi, siyasi baskılar ve yıllarca süren Katalanca konuşma yasağı, Katalonya’nın belleğinde bir travma olarak yer etmiş. Katalanlar, coğrafi ve kültürel zenginliklerine karşın vaktiyle İspanya içinde birçok kısıtlamaya maruz kalmış. (bkz. [bağlantı](#))

bir diktatör olarak bilinir. BBC'deki bir habere göre bugün İspanya'da binlerce anne kayıp çocuklarını arıyor ama o çocukların çoğu biyolojik annelerini tanımıyor bile.³

Franco 1975 yılının Kasım ayında öldüğünde Kral **Juan Carlos** devlet başkanlığı yetkilerini üstlenir. **Juan Carlos**'un 1975 yılında kendisinden destek istemesi üzerine **Adolfo Suarez**, kralın başbakanlık görevini üstlenir ve 1981 yılına dek başbakanlık yapar. 1977'de ülkedeki ilk demokratik seçimleri kazanan **Suarez**, komünistler dâhil tüm siyasi partileri yasallaştırır, 1978 yılında onaylanacak olan anayasanın hazırlanmasına öncülük eder ve İspanya'da demokrasiye geçiş sürecinde kilit bir rol oynar. **Suarez** yönetiminde geçen 1976-1981 arası dönem "Geçiş Dönemi" olarak adlandırılır, bu dönemde özgürlükler tekrar geri kazanılmaya başlanır. Bu arada Madrid'de doğan ve ardından Barselona, Bilbao ve Vigo gibi diğer İspanyol şehirlerinde yaygınlaşan bir karşı kültür hareketi ortaya çıkar. *La Movida Madrileña* (Madrid Sahnesi) adı verilen bu hareket, İç Savaş'ın ardından 36 yıl boyunca ülkeyi diktatörlükle yöneten **Franco**'nun 1975'te ölümünden sonra demokrasiye geçişle beraber doğmuş hedonistik bir kültürel dalgadır ve ifade özgürlüğü, Frankocu İspanya'da dayatılan tabuların ihlali, eğlence amaçlı uyuşturucu kullanımı, *pasota* lehçesi ve sokaklarda yeni bir özgürlük ruhu ile karakterize edilir.⁴ İspanyol fotoğraf sanatçısı **Pablo Pérez-Mínguez**, 1975'te diktatörlüğün sona ermesinden sonra Madrid'den çıkan karşı bu kültür hareketini "Üç kişi birlikte bir şeyler yapma isteğini paylaştığında, bir *movida* doğar." sözleriyle ifade eder. İspanya'nın, onlarca yıl süren sansür, baskı ve dışlamadan sonra demokrasiye geçişi ve başkentin dönüşümü; müzik, moda, sinema, resim ve fotoğrafçılıkta yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasında etkili olur.⁵ Ancak yaşanan onca travmadan sonra gelen bu özgürlük döneminde uyuşturucu kullanımı yaygınlaşır ve AIDS gibi olumsuz sonuçları da beraberinde getirir. İspanyol yeni kuşağı tarafından **Franco** döneminin itaatkâr ve boyun eğen toplumuna bir başkaldırı, bir var olma çabası olarak görülen bu harekete dahil olan Frida'nın anne ve babası da ne yazık ki AIDS nedeniyle hayatlarını kaybetmişlerdir.

³ Diken.com.tr, "İspanyollar Franco sonrası nasıl bir sistem kurdu? Onlar da bizi kiskaniyor mu?" ([bağlantı](#)); BBC.com, "Baby trafficking: 'They stole my son from me' ([bağlantı](#))

⁴ Wikiwand.com, "La Movida Madrileña" ([bağlantı](#))

⁵ Artkolik.net, "80'lere Damgasını Vuran İspanyol Karşı Kültür Hareketi: La Movida" ([bağlantı](#))

Yönetmen geçiş döneminin sonuçlarını ve özellikle 90'lı yıllarda İspanya'yı kasıp kavuran ve kendi ailesinin de mağduru olduğu HIV vakalarının tarihsel arka planını şöyle açıklıyor:

İspanyol Geçışı, aniden gelen özgürlüğün tadının çıkarıldığı mutlu bir zamandı. Ancak, bu ani özgürlük aynı zamanda uyuşturucu tüketiminde de büyük bir artışa neden oldu. 80'lerin ortasında medya, 'Eroin Krizi' adını verdiği ve HIV vakalarında bir artışla birlikte ortaya çıkan durum üzerine haberler yapmaya başladı. Anti-retroviral ilaçlar 1994'te piyasaya sürüldü ki bu, benim annemle babam da dâhil, çoğu insan için çok geçti. 90'ların başında, İspanya'da 21 bin kişi AIDS'ten öldü. Avrupa'daki en yüksek orandı bu. Ayrıca, benim doğduğum yıl olan 1986'da annelerin yüzde 30'u virüsü çocuklarına geçirdiler. Neyse ki ben enfekte olmayan yüzde 70 arasındaydım. Bu bağlam, bunun yalnızca benim değil aynı zamanda geçiş döneminde yaşayan anne babamın jenerasyonunun ve bunun sonuçlarına maruz kalan benim kuşağımın da hikâyesi olduğunu gösteriyor. Bu nedenle hikâyenin 1993 yılında geçmesi çok önemliydi.⁶

Lale Kabadayı'ya göre, filmlerin toplumsal olanı yansıttığı iddiası, uzun yıllardır, sinema çalışmalarına yön veren düşüncelerin başında gelmiştir. Sinema, bireysel olan kadar toplumsal olanı da yansıtmaktadır. (Kabadayı, 2013: 54) Dolayısıyla **93 Yazı** bir yandan bireysel bir hikâye olarak karşımıza çıkarken diğer yandan da tarihsel ve sosyolojik bağlamda İspanya'da 90'larda AIDS nedeniyle ölümle yüzleşmek zorunda kalan binlerce çocuk ve ailenin yaşadığı acıların birer temsili olarak görülebilir. **Ryan ve Kellner**, filmlerde temsil edilen tarihin biçimlendirilebilir bir fenomen olduğunu dile getirmiştir. (aktaran Kabadayı, 2013: 64). Zaten filmin adı bile çok net bir tarihe vurgu yapmaktadır. Tarihin yeniden perdeye taşınmasında, farklı ideolojik görüşlerin her biri, geçmişi yeniden biçimlendirebilecek ya da inşa edecektir. Buna göre her ideolojik yaklaşımın tarihi perdeye taşınması ideolojik içerik taşır. (Kabadayı, 2013: 64) **93 Yazı** ilk izleyişte ideolojik bir film olarak görülmesi ve **Franco** rejimi eleştirisi içermese de özünde, **Franco** sonrası dönemin etkilerinin hissedildiği bir film ve çekildiği dönemin toplumsal yapısını yansıtan birçok ayrıntıya sahip. Örneğin Frida'ya çevresel baskılar nedeniyle Barselona'da olduğu gibi yeni evinin bulunduğu kasabada da belli aralıklarla kan testi yapılması, kasabadaki kadınların ona acıyan gözlerle bakması ve bir gün diğer çocuklarla oynarken dizinin kanaması üzerine

⁶ Altyazi.net, "Carla Simon ile 93 Yazı Üzerine" ([bağlantı](#))

arkadaşının annesinin ona adeta bir AIDS'liymiş gibi muamele edip telaşla çocuğunu ondan uzaklaştırması sadece Frida'nın değil, birçok Geçiş Dönemi ebeveyni ve çocuğunun karşılaştığı zorluklardan bazıları olsa gerek.

Bu arada yönetmenin Katalan olması vesilesiyle, filmle çok bağlantısı kurulmamış olsa da Katalonya'nın İspanya'ya bağlı özerk bir bölge olduğu bilgisini hatırlatmak gerek. Başkent Barselona ile Girona, Lleida ve Tarragona şehirlerinden oluşan Katalonya'da 27 Ekim 2017 tarihinde -Katalonya Parlamentosu'nda yapılan oylamayla 70'e karşı 10 hayır ve 2 çekimser oyla- İspanya hükûmetinin çağrılarına rağmen tek taraflı bağımsızlık ilan edilmiştir. Katalan yönetmen filmin sonlarına doğru çok küçük bir ayrıntı -Frida'nın okulda alacağı Katalanca dersi- dışında bu konuya değinmez.

Diyalogların oldukça az yer kapladığı filmde, yengenin, Frida'ya annesinin hastalığı ile ilgili bilgi verdiği sekans dışında anne ve babası hakkında hiçbir tarihsel bilgi verilmez. Zira yönetmen **Simón**, filminde üslup açısından ilham aldığını söylediği Arjantinli yönetmen **Lucrecia Martel** gibi ayrıntıları yavaş yavaş ortaya çıkarmayı tercih eder ve filmin asıl odağına Frida'nın gündelik hayatını ve anılarını alır. Bu anılarda koyu bir Katolik inanca sahip muhafazakâr büyükannesi ve suskun büyükbabası da vardır ve onların olduğu sekanslarda **Franco** dönemi sonrası yenilmişlik, yılgınlık ve endişe kolaylıkla hissedilmektedir. Eski kuşak mensubu dindar büyükanneye karşılık yenge ve dayı ise yeni modern İspanya temsilidir. Karakterlerin Barselona'da oturmaları ve Katalan olmaları bile birçok alt metni okuyabilmek için yeterlidir. Ne de olsa “film, kendini kendine sergileyen, kendi kendine konuşan, kendi hakkındakileri öğrenen ideolojidir.” (Comolli ve Narboni, 1969/1990: 61) Ancak yönetmenin asıl değinmek istediği nokta, referans aldığı filmlerin politik bağlamları irdelenince çok daha iyi anlaşılır.

Referans filmleri, **Victor Erice**'nin *Arı Kovanının Ruhunu* (El espíritu de la colmena, 1975) ve **Carlos Saura**'nın *Besle Kargayı* (Cría Cuervos, 1976) filmidir. Her iki film de **Simon**'un *93 Yazı*'ndan daha ideolojiktir ve bireysel dramlar üzerinden toplumsal yaraları incelikle ortaya çıkaran filmlerdir. *93 Yazı* ile farklı dönemleri anlatsalar da üç filmin de asıl derdi ve arka planda kalan politik katmanı; **Franco** rejimi mağduru çocuklardır. **Carlos Saura**'nın ünlü filmi *Besle Kargayı*, **Franco** rejiminin çöküş döneminde geçer ve tıpkı Frida gibi annesini kaybetmiş bir kız çocuğu olan Ana'nın annesiz geçen yaz tatilini anlatır. **Charlie Chaplin**'in kızı **Geraldine Chaplin**'in canlandığı Ana'nın annesi, **Franco** sempatizanı

milliyetçi bir asker olan eşi tarafından sürekli aldatılır ve sonunda hastalanıp ölür. Küçük Ana, annesini son yıllarında acıya boğan hüznün tek sebebinin, orduda çalışan babası olduğunu söyler. **Franco** karşıtı politik tavrıyla bilinen **Carlos Saura**, Cumhuriyetçileri, hastalanıp ölen anne ile sembolize ederken eşini aldatan asker baba da faşist Milliyetçilerin sembolü olarak karşımıza çıkar. Buna ilave olarak Ana, annesinin ölümünden sonra çocukluğunu hep bitip tükenmeyen bir korku ve hüznün olarak hatırladığını söyler. Babasından hiçbir ilgi görmeyen küçük kız, annesiz hayatta ne yapacağını belirsizliği içinde sürekli annesinin yaşadığını hayal eder ve onun kaybını içselleştiremez; tıpkı Cumhuriyetçilerin kendi kayıplarını ve Milliyetçilerin galibiyetini içselleştirememeleri gibi.

Carla Simón'un bağlamın arka plandaki incelikli kullanımı nedeniyle "bir diğer ilham kaynağım" dediği film, **Víctor Erice**'nin çok ses getiren filmi **Arı Kovanının Ruhu**'dur. Bu filmde, 1940'lı yıllarda yani İspanya İç Savaşı sonrasında, Kastilya kırsalında yaşayan yine Ana isimli bir kız ve ailesinin, toplumdan kopuk, yalıtılmış ve buruk hikâyesi anlatılır. Yönetmenin bütün filmlerinde işlediği politik katman bu filmde çok belirgindir, zira Ana'nın ailesi İç Savaş sonrası yenilmiş Cumhuriyetçilerdendir. Her iki ebeveyn de yılgın, hüznü, umutsuz ve hatta korku içindedirler. **Erice**'nin Ana'nın ailesini tasvir etmek için kurduğu, insanlardan yalıtılmış atmosfer, tıpkı Frida'nın dayı ve yengesinin evinin bulunduğu yer gibi kırsal ve ıssızdır. Ancak iki film arasındaki en önemli fark, **Arı Kovanının Ruhu**'nda hâkim duygunun, yenilen Cumhuriyetçilerin terk edilmişliği ve oyunun dışına itilmişliği nedeniyle hüznün iken **93 Yazı**'nda Frida'nın yengesini anne gibi kabullenmesi, okula başlaması, çevreye uyum sağlaması ve geç olsa da annesinin kaybını kabullenmesi sayesinde filmin umut verici bitmesidir. Tıpkı **Carlos Saura**'nın **Besle Kargayı** filminde Ana'nın da yaz tatili bitiminde okula başlaması ve anne yerine geçen teyzesi ile arasındaki buzları eritmesi sayesinde geçmişin hüznünden ve yükünden kurtulmuş, kaybıyla yüzleşmiş özgür bir Cumhuriyetçi ruhunu temsil etmesi gibi.

Arı Kovanının Ruhu'nda filmin protagonistisi küçük Ana, hayattayken bir ölü hayatı yaşayan Cumhuriyetçi annesi ve babasından görmediği ilgiyi, milliyetçilerden kaçarken evlerinin yakınındaki izbe bir binaya saklanan yaralı bir cumhuriyetçi askerden görür ve onunla arkadaş olur. Sürekli asker arkadaşını ziyaret eden, ona yiyecek ve giyecek getiren Ana, bir gün milliyetçiler tarafından makineli tüfeklerle taranarak öldürülen asker arkadaşının ölü bedeni ile

karşılaştınca **Franco** rejiminden etkilenen çocuklar kategorisinde ikinci kere yerini alır. Üç filmdeki üç çocuk da dolaylı ya da doğrudan **Franco** faşizmi nedeniyle, çok erken yaşta sevdiklerinin yokluklarıyla baş etmeye çalışırlar. İspanya'nın, İç Savaş sonrası siyasi çalkantı ve sosyal bunalımlarını çocukların gözünden ve dramatik kurgusunda aşırılıklara yer vermeden anlatmayı başaran bu üç film, **Franco** faşizminin tezahürü olan baskıcı sistemin yarattığı travmaların ve süregelen etkilerinin belleklerde kalması için önemli kaynaklardır.

1993'te Geç Gelen Yas

Tarihsel ve sosyolojik bağlam anlaşıldıktan sonra **93 Yazı** ve yönetmen **Carla Simón'un** referans aldığı **Arı Kovanının Ruhü** ve **Besle Kargayı** filmlerine psikanalitik açıdan bakıldığında, üç film de farklı dönemleri anlatsalar da aslen **Franco rejimi mağduru çocukların yas süreci anlatıları** olarak karşımıza çıkar. Yönetmenin referans aldığı bir başka film olan **Ponette** (Jacques Doillon, 1996) ise bir Fransız filmi olup diğer üç filmin tersine, **Franco** rejiminden etkilenen çocukların dramalarını anlatan ve göndergesel, örtük anlamların baskın olduğu bir film değil. Ancak annesini kaybeden dört yaşında bir kızın *ölümü kabullenememesi ve yas sürecinin gecikmesi* konusunu temel aldığı için **Ponette** de yazının ikinci bölümünün kapsamında olacak.

“Neden ağlamıyorsun?” sorusu ile başlayıp son sahnesinde Frida'nın ağlayabilmesi ile biten **93 Yazı**, ilk ve son sekanslar arasında geçen zamanda bu soruya net cevaplar sunan bir anlatımdan ziyade, 1993 yazını Frida'nın gözünden anlatan ve izleyiciye başka birçok soru sordurtan göndergesel ve örtük anlamların hâkim olduğu bir film. Tıpkı **Arı Kovanının Ruhü** ve **Besle Kargayı** filmlerindeki üstü kapalı anlatımlarda olduğu gibi. Sorulardan arınıldığında ve bireysel hikâyelerin gizine erişildiğinde ise üç filmdeki örtük anlam olan *geciken yas olgusu* tüm ağırlığıyla kendini hissettirmekte. Yönetmen **Carla Simón**, bir röportajında yeni ailesine uyum sürecinde annesinin kaybıyla başa çıkarken geciken yas süreciyle ilgili şöyle diyor:

Bu film ile beraber 6 yaşında bir çocuğun duygularını kontrol etmesi zor olsa da ölümü anlayabileceğini göstermek istedim. Aslında ben, annemin ölüm haberini aldığım anı çok iyi hatırlıyorum. Yengem, yeni annem ve yeni babam ile bir terasta oturuyordum. Onları dinledim, duyduklarımı

kabullendim ve yeni okumaya başladığım için oradaki bazı posterleri okumaya başladım. Ağlamadığım için suçluluk duyduğumu hatırlıyorum, ama aslında kendi içimde duygularıyla baş etmeye çalışıyordum. İşte bu sebeple filmin son sahnesinden çok eminim. Terastaki o günden itibaren onlara “anne” ve “baba” diye hitap etmeye başladım. Ama bu, onların annem ve babam olduğu demek olmuyordu. Bunu hissedebilmem ve annemin yasını tutmam zaman aldı.⁷

Sigmund Freud ünlü “Yas ve Melankoli” (1917) makalesinde, kayıp karşısındaki temel duygusal tepkinin yas tutma olduğunu söyler. Yas tutma, şiddetli acı veren duygular, dış dünyaya karşı ilgi yoksunluğu ve yeni insana sevgi yatırımı yapma yoksunluğu ile tanımlanır. (1917/2000: 173) Ancak kayıptan sonra yas sürecine geçebilmek kolay değildir, zira **Erdem**’in belirttiği üzere yas, birçok evreden geçerek gerçekleşir. Elem duyguları ile başlar, kaybın inkarı, gerçekle pazarlık etme ve öfke deneyimlerinden geçilir. En nihayetinde yas süreci başlar. (Erdem, 2015: 48)

Yasın evreleri, psikanalizden ziyade psikolojinin alanına giren ve **John Bowlby**, **Colin Murray Parkes** ya da **Elisabeth Kubler-Ross** gibi psikologların beş evre olarak kategorize ettiği bir süreci ifade eder. Bu evreler genel kabul görmüş olup *inkar*, *öfke*, *pazarlık*, *depresyon* ve *kabullenmeyi* içerir. Fakat kayıp yaşayan herkesin her zaman ve bu sırayla aynı evrelerden geçtiğini söylemek mümkün değil. Hatta 2000’li yıllarda yasın, bu beş evrede tanımlanandan çok daha karmaşık olduğu ortaya çıkar.⁸ Ben bu yazıda **Ross**’un “depresyon” dediği kavrama “elem” demeyi tercih eden ve “kabullenme” evresini yas *öncesi* evrelere hapsedmeyip, **Freud**’un “acı, ilgi yoksunluğu ve yeni insanları sevememe” olarak özetlenebilecek yas *sürecine* dahil eden psikanalist **Nilüfer Erdem**’in saydığı yas evrelerini –*elem* evresi hariç- temel alacağım. *Elem* evresini temel alamayışımın nedenini ise Frida’nın 1993 yazında *öfke* ve *inkar* evrelerinde takılı kalmasına ve *gerçekle pazarlık* evresine geç girmesine bağlayacağım.

1993 yazının başında Frida henüz yas sürecine girememiş, ne yapacağını bilemez, çaresiz ve yaşadığı anda donakalmış bir durumdadır. Annesinin ölümünü biyolojik bir yok oluş olarak anlayabilse de simgesel ölümünü kavrayamamış, sadece bir yokluk hissi içindedir. Filmin ilk sekansında bu yokluk hissi hiçbir konuşmaya yer verilmeden ve görüntü yönetmeni **Santiago Racaj**’ın etkileyici kadrajlarıyla çok güzel tasvir edilir. Frida için annesinin yokluğu, herkesin eğlendiği ve havai

⁷ T24.com, “93 Yazı, benim kendi hikâyem” ([bağlantı](#))

⁸ Daha ayrıntılı bir okuma için bkz. BBC.com, “Are there really five stages of grief?” ([bağlantı](#)).

fışeklerin gökyüzünü aydınlattığı bir gecede, ellerini kaldırırsa da alkışlayamamak, diğer çocuklar şakalaşırken onlara katılamamak, gülememek, ağlayamamak ve bütün kadrajlarda tek başına kalmaktır... Yalnızca donup kalmak, konuşamamak, “dünyanın gecesinin” boşluğuna düşmektir...



Basitliği içinde her şeyi içeren bu gece, bu boş hiçliktir insan - hiçbiri aklına gelmeyen ya da mevcut olmayan bitmek bilmez bir temsiller, imgeler zenginliği. Bu gece, burada fantazmagorik temsiller içinde var olan bu iç doğa- bu saf benlik... buradan kanlı bir baş, şuradan beyaz bir şekil çıkarır... İnsanların gözlerinin içine bakıldığında bu gece görülür - korkunç bir hale bürünen bu gece karşısında dünyanın gecesi hükümsüz kalır. (Hegel'den alıntılanan Žižek, 2015: 121)

Yönetmen, Frida'nın annesini, dede ve teyzelerinin evinden ayrılıp yeni evine gideceği geceyi prologda tüm ayrıntıları ile tasvir eder. İspanya'nın genç kuşağı sayılan Frida'nın yenge ve teyzeleri, dayısının gitarla çaldığı şarkı eşliğinde eşya toplamakta ve aralarında sohbet etmektedir. Frida ise omuz hizasından takip ettiğimiz kadarıyla alabildiğine yalnız ve donuk bir halde aile üyelerini seyretmektedir. Teyzesi Lola'ya çaresizce sorduğu “Benimle niye gelmiyorsun?” sorusu dışında hiç konuşmaz, ta ki büyükannesinin zorla ezberlettiği “Göklerdeki Tanrımız” duasını tekrarlayana kadar. Koyu Katolik inancı yansıtan dua şöyledir: “Bize karşı suç işleyenleri bağışladığımız gibi, sen de bizim suçlarımızı bağışla.” Frida, duanın “bizim suçlarımız” kısmını algılayamaz ve “sizin suçlarınız” olarak okur. Yönetmenin bu bilinçli seçimi böylece filmin ilk ideolojik mesajını incelikte vermiş olur. Büyükanne bu “yanlış” hemen düzeltir, Frida'nın da doğuştan gelen

bir suçu olduğu bilgisini netleştirir ve duanın “Ayartılmamıza izin verme. Bizi kötü olandan kurtar” kısmını da ezberletir. Bu esnada kadraja büyükbaba girer, donuk gözlerle Frida’yı izler. **Besle Kargayı** filmindeki çökmüş büyükanne ya da **Arı Kovanının Ruhü**’ndaki anne ve baba gibi yalın ve kederlidir. Bütün bu suskun ve içe kapanık kişilikler, İspanya İç Savaşı sonrasının yenilmişlik, umutsuzluk duygularını izleyiciye hissettirmektedir. Dua bitiminde ise büyükanne, torunu Frida’ya, annesinin komünyon⁹ belgesini vererek ona hem dini bir görev yükler hem de Frida’nın annesinin simgesel ölümüne izin vermeyerek onun bir kayıp nesne, orada-olmayan bir nesne konumuna geçebilmesi engeller. Geçmişin yükünü gelecek kuşağa aktaran büyükannenin bu davranışı, Frida ile her görüşmesinde tekrar edecek ve ölümün ne olduğunu tam olarak kavrayamayan Frida’nın yas sürecinin tamamlanmasının önündeki en büyük engel haline gelecektir.



Büyükannesinin yarattığı kafa karışıklığına ilave olarak, annesinin vasiyeti üzerine onu evlatlık alan dayısı ve yengesinin, üç yaşındaki kızları ile beraber yaşadığı Barselona dışındaki kır evine vardıklarında her şey Frida için daha da zorlaşır. Alışmak zorunda olduğu yeni kurallar ve kendisini kabul ettirmek zorunda olduğu yeni insanlar vardır. Her ne kadar baba dediği dayısı ve anne dediği yengesi ona ilgi ve şefkatle yaklaşırsa da yeni evinde rekabet etmek durumunda hissettiği bir kız kardeş vardır ve bir anda hayatına giren bu kız kardeş, Frida için

⁹ Komünyon: Hristiyanlıkta İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki gece havarileri ile yediği Son Akşam Yemeği'nin anıldığı ayin. ([bağlantı](#))

yaşanması elzem olan yas sürecinin önündeki diğer bir engeldir. Bu nedenle 1993 yazında Frida'nın ilk yaptığı şey, kaybıyla yüzleşmeyi bir kenara bırakıp yeni ailesine uyum sağlamak, ya da yönetmenin tabiriyle söylersek “hayatta kalma moduna geçmek” olur.

Öfke Evresi:

Freud “Yas ve Melankoli” makalesinde nesne kaybı ile duyulan acının, açık bir yara ile ortaya çıkan acıya benzer şekilde duyumsandığını anlatır. (Mercan, 2015: 59) **Mercan**, acıyla başa çıkmak için kullanılacak savunma mekanizmalarının bireye ve içinde bulunulan duruma göre değişiklik gösterdiğini söyler. (2015: 62) Annesinin ölümünü henüz içselleştiremeyen ve kayıp karşısında duyduğu acıyı kelimelere dökemeyen Frida, bunu çocuksu öfkeyle ve sembolik davranışlarla belli eder. Örneğin yengesinin uyarılarını dikkate almayıp ayakkabı bağcıklarını bağlamaması, yengesinin tarağını arabadan dışarı atması, geceliğine isteyerek süt dökmesi pasif-agresif öfke göstergeleridir.

Yeni annesine ilk anda alışamayan Frida bir yandan da duygu ikiliği içindedir ve yengesinin sevgisini kazanabilmek için bahçeden marul koparır, komşu bahçeden yengesi için çiçek toplayıp suya koyar ve geceleri beraber uyuyabilmek için bahaneler üretir. Ancak kendisine rakip olarak gördüğü *yeni* kardeşine ise bu kadar masum ve iyi niyetli davranmaz. Frida'nın yasin öfke evresine girdiğini, birçok yönden kendisinden daha güçsüz olan kuzeni Anna'ya yönelttiği zorba davranışlardan anlayabiliriz. Frida, kuzeninin, odasına dizdiği bebekleriyle oynamasına izin vermez, oyun oynama bahanesiyle onu ormana götürüp tek başına bırakır. Son olarak nehirde yüzerken kuzenini boyunu aşan derinliğe çağırarak onun boğulma tehlikesi geçirmesine neden olur.

Bütün bunlar, yaşadığı kaybın karşısında kurban değil, zulmeden olduğunu hissetmesini sağlayan davranışlardır. Ancak yönetmen, izleyiciye Frida'nın birçok zorba davranışının ardından pişmanlık tepkileri gösterdiğini izletmeyi de ihmal etmez. Çünkü Frida'nın kendisini mağdur ve güçsüz hissetmemek için yaptığı birçok davranışın altında kırılmalı bir ruh hali olduğunu kendi deneyimlerinden bilir. Frida'nın bebekleri ile böbürlendiği ve onları ailesinin kendisini çok sevdiği için aldığı ballandıra ballandıra anlattığı sahnede Frida'yı alt açıyla yücelten kamera, elektriklerin kesildiği bir sonraki sahnede Frida'yı üst açıyla karanlıktan korkmuş ve sinmiş bir halde gösterir.

Carla Simón, bu filmi çekerken referans aldığı *Besle Kargayı* filminin kendisi için önemli bir film olduğunu, çünkü filmde küçük kızın karmaşık bir psikolojiye sahip gerçek bir kişi olarak ele alındığını söyler: “Yalnızca masum değil, karanlık bir yanı da var ve izleyici kızın tüm eylemlerinin ardındaki nedenleri anlayabiliyor.” Çocukluğun masumiyet çağı olduğu önermesinin çok doğru olmadığı görüşünde olan **Carlos Saura**, **Simón**’un referans aldığı *Besle Kargayı* filminde Ana’nın yetişkin haline şunları söyler: “Bazılarının, bir insan için çocukluk en mutlu dönemdir demesini anlamıyorum. Benim için kesinlikle değildi. Sanırım bu yüzden, çocuksu cennete ve çocukların masumiyetine inanmıyorum.” Çocuksu zorbalıkları ile aykırı bir karakter olan Ana, sevmediği insanlara ilaçlı süt hazırlar, teyzesinin ölmesini diler. *Arı Kovanının Ruhunu*’nda da benzer şekilde büyük abla, kardeşini bazen ölü taklidi yaparak bazen de –aslen **Franco** dönemi korkularının ikonografik temsili olan- Frankenstein’in canavarı ile korkutur.

İnkâr Evresi:

Kayıp ve yas durumunda en sık kullanılan savunmalardan biri inkar/yadsımadır; acı veren durumların yok sayılmasıdır. (Mercan, 2015: 62) Frida, annesinin öldüğünü içten içe inkar eder ve onun bir gün geleceğine inanmak ister. Bu nedenle de her fırsat bulduğunda Meryem Ana sunağına gidip annesi için bir hediye bırakır. Bir gün önüne sigara bıraktığı heykele “*Annem için bir hediye, buna bayılır. Geldiği zaman ona verirsin.*” der. Başka bir gün annesinin beğeneceğini düşündüğü bir kumaş bırakır. Dayısının çok kızdığı bir günün bitiminde de bütün bir gece elinde fenerle bahçede annesini arar, tıpkı *Besle Kargayı* ve *Ponette*’deki annesiz çocukların geceleri annelerini aramaya çıkmaları gibi.

Annesiyle bağlarını koparmak istemeyen ve onun kaybını kabullenemeyen Frida, her fırsatta annesinin öldüğü gerçeğini sınar. Bir gün evde kardeşi Anna telefonla oynarken Frida’ya “*Anneni aramak ister misin?*” diye sorar. Frida kısa bir tereddütten sonra dikkatle telefon numaralarını çevirir ve gerçekten de annesinin, telefonu açması için bekler. **Freud** yas olgusuna olanak tanıyan şeyin tam da ölünün simgesel olarak öldürülüşü olduğunu söyler. (Freud’dan aktaran Leader, 2018: 109) Ancak Frida, annesini her an görme hayali ya da onun sesini duyma umudu içinde bütün bir yaz, yasin inkar evresinde, kaybı kabullenmenin fersah fersah uzağındadır. Frida ile aynı duyguları paylaşıp ölüm gerçeğinden uzaklaşan izleyiciler için de yönetmenin bir sürprizi vardır. Frida’nın *yok olmadığını*

düşündüğü/umduğu annesine telefon açtığı sekanstan hemen sonra yönetmen gerçek bir ölüm gösterir: komşunun koyununun kanlar içinde kalmış ölü bedeni. (Fakat bu kanlı sahne MUBI ve TRT2’de sansürlenir, gösterilmez.) Ölümün bundan daha simgesel bir gösterimi olamazdı sanırım.

Frida’nın kuzeni Anna ile oynadığı ve annesini taklit ettiği evcilik oyunları da annesinin sembolik ölümünün inkarı olarak işlev görür. Frida, annesi gibi giyindiği, makyaj yaptığı ve yorgun tavırlar takındığı oyunlarda adeta annesiyle özdeşleşme yaşar. Anna’nın çocuk rolünü üstlendiği oyunda “*Anne, benimle oyun oynamak ister misin?*” sorusuna anne rolündeki Frida, gözünde kendisine büyük gelen bir güneş gözlüğü, elinde sigaraya benzer bir çubukla şöyle cevap verir: “*Gerçekten çok yorgunum, dinlenmem lazım tatlım. Bütün kemiklerim ağrıyor.*” Bu söz, Frida’nın, annesinden hastayken çok sık duyduğu bir söz gibidir ve flashback işlevi gören bu evcilik oyunu temsili ile geçmişin bilgisini izleyiciye sunar.



Oyun Frida’nın kayıpla ilişkili duyumsadıklarını ifade etmesine elverişli bir ortam oluşturur. Annesinden kopmaya henüz hazır olmayan ve yasın inkar aşamasında olan Frida evcilik oyununda anne rolüne bürünerek hayalindeki anne imgesinin ve annesiyle olan anılarının kaybolmasına engel olur. Bu nedenle Frida tekrar tekrar annesini taklit etmek ve Anna’dan kendisine “*Benimle oynar mısın anne?*” sorusunu tekrar tekrar sormasını ister. Anne rolünde Anna’ya verdiği cevaplar genelde sevgi dolu olsa da cümlelerin sonunda hep istirahat etme talebi vardır. Böylece izleyici, annenin hastalığının son döneminin ne kadar zor geçtiğini ve Frida’nın bu durumu çocuksu bir olgunlukla içselleştirdiğini öğrenmiş olur.

Frida'nın, Anna ile oynadığı evcilik oyunlarının bir diğer işlevi de Frida'nın küçük kuzeni üzerindeki tahakkümünü devam ettirmesidir. Zira bu oyunlar esnasında Frida bazen de müşteri olur ve garson Anna'ya emirler yağdırarak tüm güçlü rollerine yenilerini ekler. Bu durum inkar evresine, sıklıkla öfke evresinin eşlik ettiği birkaç örnekten biridir. *Besle Kargayı* filminde de *93 Yazı*'ndakine benzer ebeveyn taklidi sahneler vardır. Filmin ana karakteri Ana'nın ölen annesini taklit ettiği oyunlarda *anneyi canlandırma* hem imgesel hem de simgeseldir. Buna ilave olarak hayalle gerçeğin birbirine karıştığı hayal sekansları da - *93 Yazı*'nda ve *Arı Kovanının Ruhü*'nda rastlanılmasa da- *Besle Kargayı* filminde *Saura* tarafından kullanılır. Ana, her gece, evde olduğunu hayal ettiği annesiyle sohbet eder ve bu hayal sekansları, anne imgesinden kopmamayı gösterir. *Ponette*'de benzer şekilde annesini kaybeden küçük Ponette, onu görebilmek umuduyla sürekli gökyüzüne bakar, rüyalarında annesini bekler ve onun vücut bulmuş hayaliyle dertleşir.¹⁰

Yasın inkar evresinde oynanan evcilik oyunlarının örtük anlamına değinmişken bu oyunlarda kullanılan mizansen öğelerinin göndergesel anlamlarına da bakmak gerek. 1993 yazı boyunca Frida'nın elinden hiç düşürmediği ve birçok göndergesel anlama sahip bir mizansen öğesi olan oyuncak bebek/ler her şeyden önce Frida'nın annesiyle arasında bir bağlantı nesnesi işlevi görür. Yeni evine geldiğinde yaptığı ilk iş, bebeklerini özenle yerleştirmek olan Frida için, bebekleri bir kaybın ikamesi olarak en büyük destekçisi olur. Yasın inkar evresinde evcilik oynarken zaman zaman birer basit oyun dekoruna da dönüşen bebekler, Frida yasın öfke evresine girdiğinde ise yeni kardeşine karşı kullanacağı bir kıskandırma ve zorbalık aracına dönüşür. Ailesinin bu kadar çok bebeği Frida'yı çok sevdikleri için aldıkları bilgisi kuzen Anna'ya itinayla verilir. Son olarak dayısına küsüp bir gece vakti evi terk ederken Frida'nın çantasına koyduğu tek eşyası olan bebekleri ona güven duygusu vermeye devam ederler. Aynı gece, kuzenine hediye ettiği bebek de yeni kurulmaya başlanan kardeş sevgisinin sembolü olur.

Filmlerde yasın evrelerinin değişimine paralel olarak çocukların elindeki mizansen öğelerinin izleyiciye vermeye çalıştığı anlamlar da değişir. *93 Yazı*'nın bitiminde Frida'nın elinde bebekleri yerine kalem ve kâğıtlar olacaktır.

¹⁰ Araştırmacılar yas tutan insanların yüzde 50'sinin kaybettikleri kişiye dair bir tür halüsinasyon yaşadığını iddia ediyor. (Leader, 2018: 29)

Tıpkı *Besle Kargayı* filminde Ana'nın bütün bir yaz tatilinde elinde bebekleri ile İspanyol şarkıcı *Jeanette*'in seslendirdiği ve anlamı "Niye Gittin?" demek olan "Porque te vas?" adlı şarkıyı annesi için söylemesinden sonra kabullenme sürecine geçip elinde çantasıyla okula gitmesi gibi... Ya da *Ponette* filminin son sekansında annesinin hayali ile vedalaşan Ponette'in, onu mezarlıktan almaya gelen babasına ciddiyetle annesinin bir daha gelmeyeceğini söylerken üzerinde gördüğümüz, ona mutlu olmayı öğrenmesini tembihleyen ve ölümünü kabullendiği annesinin kırmızı kazağı gibi... Fakat ne yazık ki *Arı Kovanının Ruhü*'ndaki arı kovanının göndergesel anlamları sabit kalır: çalışkan ama kovana sıkışmış arılar olarak temsil edilen karakterler, yaslarını tuttıkları ideali öldürmektense, ölü bir idealin neden olduğu ölü bir hayat sürmeyi seçmişlerdir.

Gerçekle Pazarlık Etme Evresi:

Frida'nın her hareketini özgürce kadrajlayabilen omuz kamerası ile çekilen anlar ve bazen de sabit kamera ile çekilen plan sekans anılar Frida'nın gözünden 1993 yazına dair pek çok şey anlatır. Annenin ölümü dışında... Bu filmde geçmişe dair bilgi veren bir biçimsel tercih yoktur. Çünkü 1993 yazı boyunca Frida, hep şimdiki zamanda yaşar, geçmişi düşünmez. Bir çocuk olarak böyle davranması belki alışlageldik bir durum olarak görülebilir ancak Frida, anne ve babasını kaybetmiş yaralı bir çocuktur ve bir noktada geçmişiyle yüzleşmesi gerekmektedir. **Erdem**, sürekli şimdiki zamanda yaşamanın, travmanın ve tutulamayan yasın ayırt edici özelliği olduğunu söyler. Travma boyutunda, ruhsallaştırılmayan örseleyici gerçeğin hiç bitmeyen şimdiki zamanıdır. (Erdem, 2015: 51)

1993 yazının bitimine doğru Frida kendini yeni ailesine ait hissetmeye başlar, onlarla güçlü bağlar oluşturur. Aidiyeti en yoğun hissettiği anlar, evi terk etmeye kalktığı gecede yeni kardeşinin "Gitme" deyip onu sevdiğini söylemesi, yeni annesinin o gece onun için çok endişelenmesi ve gece beraber uyumaları olmuştur. Dayısı ise her daim dinlediği caz müziğin dingin ezgileri gibi Frida'yı rahatlatmakta, ona destek olmaktadır. Bütün bunlar sayesinde Frida, artık "hayatta kalmak modundan" çıkıp geçmişi öğrenme ve kaybıyla yüzleşme cesareti duymaya başlar.

Bu arada Frida'yı ilk defa dolu dolu gülerken gördüğümüz sekans çok semboliktir. Zira bu özel gün, ailesinin onu kasabanın meydanında yapılan geleneksel kıyafet gösterisinde bayrak taşıırken mutlulukla izledikleri gündür.

Frida'nın tek başına taşıdığı bayrak İspanya bayrağıdır ve Frida, genç kuşak İspanya'yı temsil eden bir çocuk olarak geçmişin yükünden kurtulmaya hazır ve kaybı kabullenmeye çok yakındır.

Anna Freud'a göre “yas, bireyin ölüm gerçeğini kabul etmesi ve kaybedilen nesneyle ilgili iç dünyasındaki değişiklikleri yapmasıdır.” (aktaran Mercan, 2015: 61, 62) Frida'nın annesinin döneceğine dair içinde yeşerttiği umudundan vazgeçmesi ve iç dünyasında değişiklik yapabilmesi için annesinin ölümüyle ilgili kafasında netleşmemiş gerçekleri öğrenmesi gerekmektedir. Yengesi ile okul hazırlıkları yaptıkları bir öğleden sonra¹¹ Frida, yengesine, ansızın “*Önceki annem nasıl öldü?*” diye bir soru sorar. Yengesinin gerçeği ayrıntılarıyla anlatması üzerine o zamana dek biriktirdiği tüm soruları arka arkaya sorar. Frida'nın ilk soruları, soyut algıda ve ölümü simgeselleştirmekte zorlanan küçük bir çocuğun dert edindiği masumane sorulardır: Doktor acemi miydi? Annesinin çok kanı akmış mıydı? **Freud**, “yasa olanak tanıyacak şey tam da ölünün simgesel olarak öldürülüşüdür.” der (aktaran Leader, 2018: 109)

Frida aldığı cevaplarla annesinin simgesel ölümünü içselleştirmeye başlar. Bilgilendikçe annesinin ölümüne iyice ikna olan Frida bir süre sonra ölüme dair sorular sormaya başlar: Annesi öldüğünde yanında kimler vardı? Bu soruya aldığı cevap Frida'nın annesinin sonsuza dek gelmeyeceğini anladığı an olur. Zira annesinin ölümüne bütün aile şahit olmuştur ve artık bu gerçeği kabullenmenin zamanı gelmiştir. “Yasın işlevi,” der **Freud**, “sağ kalanların anılarını ve umutlarını ölen kişiden ayırmaktır.” (aktaran Leader, 2018: 29)

Son soruları ise içine attığı en özel sorular olur: Onun kızı olmasına rağmen Frida neden annesinin yanında değildi? Annesi ölürken ne dedi? Kendisi hakkında bir şey söylemedi mi? Yengesinden duyduğu “*Sana bakamayacağı için çok üzgündü.*” cümlesi ile Frida'nın gerçekle pazarlığı sona erer. Yeninin başlaması için eskinin ölmesi gerekir ve öyle de olur.

Yeni ebeveynlerle yeni bir başlangıcın çoktan yapılmış olduğunu ise Frida'nın şu sorusu açığa çıkarır: “*Siz hastalanmayacaksınız değil mi?*”

¹¹ Frida'nın yengesinden/yeni annesinden, eski annesinin ölümü ile ilgili ayrıntıları öğrendiği gün hep birlikte Frida'nın okul ders defterlerini kaplamaktadırlar ve derslerin arasında bir zamanlar Franco rejiminin yasakladığı Katalanca da vardır. Bu küçücük ayrıntı 1993 İspanya'sında dev bir özgürlük alanının açılmış olduğunun göstergesidir.



Sonuç Yerine: Yas Biter mi? Peki, Ya Hiç Bitmez Ama Dönüşürse?

İnsanı soyarsın, çocukluğu kalır.

Jung

Bana kalırsa **Jung**'un “İnsanı soyarsın, çocukluğu kalır” sözünü “İnsanı soyarsın, bitmemiş yası kalır.” diye değiştirebiliriz bu yazının hatırına ve sonuna konmak üzere... Ve yine bana kalırsa yas, yukarıda adı geçen evrelerden çok daha karmaşık. Mesela evrelerden biri de özlem olmalıydı ya da özlemin her evreye eşlik ettiği mutlaka söylenmeliydi... Ama “zaman her şeyin ilacı” kolaycılığı gibi, yasın son evresi olan kabullenmeden sonra özlem illa ki azalır yanılmasına düşmeden... Çünkü özlem azalmıyor... Kendimden biliyorum zira... Babasını on iki yıl önce kaybetmiş, bunu kabullenmiş ama yasın bittiğini düşünmeyen/hissetmeyen biri olarak bence *özlem* önemli bir kategori, eğer “kategorilendirmek” acıyı tanımlamada daha kolaylaştırıcı oluyorsa...

Filme geri dönersek; kafasındaki soruların cevaplarını alan Frida için, annesinin simgesel ölümünü kabul ettiği, onun bir daha gelmeyeceğini kavradığı ve dolayısıyla da yasın kabullenme evresine geldiği söylenebilir. Geriye ise ilk sekansta sorulan ve film boyu cevabı aranan “*Neden ağlamıyorsun?*” sorusunun cevabı kalır yasın başlaması için... Yönetmen bu cevabı verebilmek için 97 dakika boyunca Frida'yı, aralarda kederin de eşlik ettiği ama en çok inkar ve öfke duyguları arasında gidip gelirken gösterir. Ve **93 Yazı**'nın bize gösterilen 97. dakikasında her izleyenin

yoğun bir katarsis yaşamasını sağlayan hıçkırıklar gelir. Frida ağlar biz rahatlarız... Frida ağlar, biz özgürleşiriz... Frida gibi biz de ölümleri, kayıpları, eksikleri kabul ederiz. Belki bir süreliğine... Ne de olsa “İyileşen zamandır, insan iyileşmez.”¹²

Carla Simón, Frida'nın yasının başlayabilmesini gösterir. Tıpkı bu yazıda bahsi geçen *Besle Kargayı* ve *Ponette*'deki çocukların yaslarının başlayabilmesi gibi. *Arı Kovanın Ruhu*'nda ne yazık ki yas başlayamamıştır bile. Peki ya yasın bitişi? Ya da kabullenmenin sonunda mutlaka gelir denen *onarım* ne zaman başlar ne zaman biter? Hiçbir film bunu göstermez. Gösterse de inanmalı mıyız? Peki, yas gerçekten biter mi? Biten şey yastan ziyade kaybın kabullenilmesi ise? Psikanalitik bakışla denir ki yas, yitirilmiş olanın zihinsel imgelerini içsel olarak gözden geçirme, bunlarla uğraşma ve sonuçta kaybın yarattığı, benlikte açılan gediği onarma sürecidir. (Erdem, 2015: 48) Onarımın garantisi var mıdır? Ya da açılan gedik ya onarılamaz ama başka şeylerle ikame edilebilen türde bir gedikse?

Ne yazık ki **93 Yazı**'nda bu soruların cevabı yok... Bu yazıda da yok... Sadece yas belki de bitmez, bitmesi de gerekmez, sadece dönüşmeye ihtiyacı vardır diyebiliyorum **Leader**'in şu sözlerine kulak verip:

Kayıpların ötesine geçebilmek için üzerlerinde ayrıntılı bir biçimde çalışılması gerektiği klişesi, yasın tamamlanabilip rafa kaldırılabilir bir şey olduğunu ileri sürer. Genellikle bir kaybın “üstesinden gelmek” için cesaretlendiriliriz; oysa ki yakınıni kaybetmiş kişiler ve trajik kayıplar yaşamış olanlar asıl meselenin, kaybın üstesinden gelip yaşamaya devam etmekten çok, kaybı hayatın bir parçası haline getirmenin bir yolunu bulmak olduğunu gayet iyi bilirler. Önemli olan o kayıpla yaşamaktır ve yazarlarla sanatçılar bize bunu yapmanın çok farklı yollarını gösterirler. (Leader, 2018: 94)

Son olarak, yas sürecine ister erken girelim ister geç girelim, yas evrelerini ister kolay atlatalım, isterse psikolojinin henüz kategorize edemediği bir duygudan muzdarip olarak atlatalım, hatta elimizde olmadan yastan ziyade melankoliye düşelim, mutlak doğru olan tek bir şeyin olduğunu unutmayalım: Bir zamanlar sahiptik ama şimdi kaybettik...

Carla Simón, bu filmi annesine adamış... Yukarıdaki sorulara, filmin olmasa da, yönetmenin cevabı bu olabilir mi?

¹² Birhan Keskin, *Ölmüş Doğa* şiirinden.

Kaynakça

- Comolli, Jean-Louis ve Jean Narboni (1969/1990) "Cinema/ideology/criticism", *Cahiers du Cinéma Vol. 3 (An Anthology from Cahiers du Cinéma nos 210-239)* içinde. Der. Nick Browne. Routledge: Londra.
- Erdem, Nilüfer (2015) "Sonbahar: Travmayla Anlam Arasında Kurulan Sağaltıcı Bir Köprü", *Sinema ve Psikanaliz 2 Kayıp ve Zaman* içinde. Der. Özden Terbaş. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Freud, Sigmund (1917/2000) "Yas ve Melankoli", *Metapsikoloji* içinde. Çözümleme ve notlarla Çev. Aziz Yardımlı. İdea Yayınevi: Ankara.
- Kabadayı, Lale (2013) *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Kübler-Ross, Elisabeth (1969) *On Death and Dying*. Routledge: New York.
- Leader, Darian (2018) *Depresyon, Yas ve Melankoli*. Çev. Ayça Göçmen. Encore Yayınları: İstanbul.
- Mercan, Sibel (2015) "Yepyeni Bir Hayat", *Sinema ve Psikanaliz 2: Kayıp ve Zaman* içinde. Der. Özden Terbaş. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Žižek, Slavoj (2015) *Yamuk Bakmak*. Çev. Tuncay Birkan. Metis Yayınları: İstanbul.

HATIRALARIN MASUMİYETİ: **İSTANBUL, BELLEK VE NOSTALJİ**

Can Öktemer

Orhan Pamuk'un 2008 yılında yazdığı *Masumiyet Müzesi* romanı, Kemal ve Füsun'un 1975 yılında başlayıp günümüze kadar uzanan aşklarına odaklanıyor. Nişantaşılı zengin bir aileden gelen Kemal'in uzak akrabası Füsun'a duyduğu aşk bir noktadan sonra saplantıya dönüşüyor ve Kemal, Füsun'u kendisine hatırlatacak objeleri, eşyaları topluyordu. İstanbul, aile, mekan, hafıza ve nostalji ekseninden ilerleyen romanın ilerleyen bölümlerinde, bu objeler Kemal'in aşkının somutlaşacağı *Masumiyet Müzesi*'nde sergileniyordu. **Orhan Pamuk**, 2012 yılında Çukurcuma semtinde satın alınan bir apartmanı "Masumiyet Müzesi"ne çevirmiş, romanda adı geçen objeleri ve 1970'li yılların İstanbul'una dair imgeleri, görselleri orada sergilemeye başlamıştı.

Masumiyet Müzesi'nin hikâye örgüsünün ana çatısı nostalji, kent ve hafıza eksenli ilerliyor; dolayısıyla metnin farklı disiplinlerle ya da başka mecralarla yeni okuma alanları açtığı söylenebilir.

İngiliz sinemacı **Grant Gee**'nin 2015 yılında romandan hareketle çektiği ve hem müzeyi hem de İstanbul'u merkeze alan *Hatıraların Masumiyeti* (Innocence of Memories) docu-draması bu bağlamda hafıza, müze ve kente dair bir anlatı kurmaya çalışıyor. Yönetmen bir taraftan film boyunca kamerasını İstanbul sokaklarında gezdirip bir daha asla gelmeyecek olan geçmişin izlerini ararken diğer taraftan da romanın izinde *müze*, *hatırlama* ve *aşk* ekseninde bir arayış içerisine giriyor.

Filmin hatırlamaya ve hafızaya bu denli eğilmesi, bunları sorgulaması şaşırtıcı olmaması gerek. Geçtiğimiz son 30 yılda bellek ve hatırlama meseleleri, başta sosyal bilimler olmak üzere edebiyattan sinemaya dek çok farklı alanlarda çalışılmaya başlamıştır. Modernliğin getirisi zamanın hızlanması, hafızanın

mekanları olan kentlerin tahrip edilmesi gibi hususlar kolektif belleğin nasıl korunacağına dair endişeleri beraberinde getirmişti. Zamanın hızlanması, kentlerin demografisinin, mekanlarının tahribi ve değerlerin değişimi, beraberinde, toplumlarda hem nostalji hissiyatının oluşmasına hem de şehirlere dair bir melankoliye sebep olmuştu. Bu bağlamda hem roman hem de filmin başta nostalji olmak üzere, bellek, hatırlama ve kentle yakın bir ilişkisi vardır. **Pamuk**'un romanında Kemal karakterinin Füsun'a duyduğu aşkı somutlaştıran Masumiyet Müzesi, orada sergilenen eşyalar ve hatıralardan dolayı bellek ve nostalji kavramlarıyla yakından ilişkilidir. *Hatıraların Masumiyeti* ise romanda geçen dönemden yaklaşık 30 yıl sonrasını anlatıyor. Film boyunca, şehrin hoyratça değişimi karşısında kaybolan kimliği ve kolektif bellek mekanlarının yitilmesi sebebiyle nostalji duygusu filmde baskın geliyor. Hem romanda hem de filmde karşımıza çıkan nostalji ve bellek meselelerinden hareketle şu sorular sorulabilir: Kentin içerisinde çaresizce peşine düşülen nostaljinin kaynağı ne olabilir? Geçmişin tozlarından uyandırılmaya çalışılan tarih nasıl bir dönemi kapsamaktadır? Filmde İstanbul ve hatıralar ilişkisi nerede durmaktadır? Bu çalışmada *Hatıraların Masumiyeti* filminden hareketle, bellek, melankoli, nostalji ve kent üzerinden bir okuma yapacağım.

İstanbul'un kayıp imgesi

Hatıraların Masumiyeti iki ayrı eksen üzerinde ilerliyor. Birincisi Füsun'un yakın arkadaşı Ayla'nın yıllar sonra İstanbul'a gelişi ve bize Füsun ve Kemal arasında yaşananları anlattığı, diğer taraftan da gençliğindeki İstanbul'u aramaya çalıştığı anlatı ekseni. Anlatının diğer hattı ise roman ve Masumiyet Müzesi üzerinde şekilleniyor. Film boyunca, hikâyeyi hem roman metni üzerinden hem de **Orhan Pamuk**'un anlattıkları üzerinden dinliyoruz. Yönetmen **Grant Gee**, bu iki anlatı ekseni üzerinden kentle kurulan bağı, melankoliyi ve kayıp zamanın izini sürmeye çalışıyor.

Filmin, hemen başlarında, kendisini Füsun'un eski arkadaşı olarak tanıtan Ayla 12 yıl aradan sonra geldiği kenti tanımakta zorluk çektiğini aktarır. Ayla'nın melankolik bir ses tonuyla aktardığı bu duruma paralel olarak **Grant Gee**'nin kadrajına, inşaat halindeki stadyumlar, gökdelenler, yüksek katlı apartmanlar eşlik eder. Böylelikle bir tarafta anılarda kalan İstanbul diğer tarafta her daim

inşaatın süregeldiği yeni bir kent imgesi vardır. Bu imgeler üzerine hikâyesini anlatmaya başlayan Ayla, şimdiki zamanın İstanbul'una adapte olmakta zorlanır. Dolayısıyla onun İstanbul'a duyduğu aidiyetin şimdiki değil geçmiş zamana dönük olduğunu söylemek mümkün.



Bununla beraber İstanbul'un her daim inşaat halinde ve yıkılıp yeniden yapılma süreci yeni değildir. Kentin radikal bir şekilde dönüşümünün izleri, 19. yüzyıla kadar uzanır örneğin. 19. yüzyıl kilit bir tarihtir, çünkü modernliğin, modern değerlerin başta kentler olmak üzere hayatın tamamının içerisine nüfuz ettiği bir dönemdir. Paris ve Berlin gibi eski krallık başkentleri, modern düşünce ve değerlere uygun olarak yıkılıp yeniden inşa edilirler. **Zeynep Çelik** de bu dönemde Osmanlı elitinin, batılı ve modern bir kent kurabilmek için ellerindeki kısıtlı imkanlarla İstanbul'u dönüştürmeye çalıştıklarını aktarır. (1998, s.2) Kentin dönüşümü sadece belirli bir plan doğrultusunda gerçekleşmez. O tarihlerde kenti esir alan büyük yangınlar da İstanbul'un simgelerinden ahşap evlerin yanmasına neden olur.

İstanbul'un ikinci radikal dönüşümü ise Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleşir. Yeni rejim, modernliğin getirisi olan *geçmiş unutarak ilerleme* ideasına dayanarak, imparatorluk bakiyesi geçmişi reddedip, modern Batılı değerlere sahip kentler inşa etmek ister. Bu istek bir bakıma 19. yüzyılda başlayan dönüşümün devamı gibidir. **Cânâ Bilsel** bu durumu şöyle açıklar: "Kente parça müdahaleler biçimindeki bu düzenlemeler, geç Osmanlı döneminde gerçekleştirilmiş olan kentsel operasyonlar ve düzenleme çalışmalarının devamı

niteliğindedir. Bu yönüyle bu çabalar **İlhan Tekeli**'nin 'utangaç modernite' olarak adlandırdığı evreye dahil edilebilir." (2011, s.139)

İstanbul'daki kentsel dönüşüm Cumhuriyetin ilerleyen dönemlerinde de hızla devam eder. Hızla dönüşen kent sadece siluet olarak farklılaşmaz; kent sakinlerinin yaşadıkları yerle bağlarının zayıflamasına da neden olur. **Feride Çiçekoğlu Şehrin İsyanı** kitabında, İstanbul'da yaşanan baş döndürücü inşaat ve kentsel dönüşümün sonrasında İstanbulluların, yaşadıkları kente giderek yabancılaştıklarını, mekanların insansız hale gelip, şehrin artık geri dönülmeyecek bir şekilde bir karabasan halini aldığını aktarır. (2015, s.16) Yazar yine aynı kitabında, kent silüetlerine artık vinçlerin hâkim olduğunu ve 40 yıldır yaşadığı Fenerbahçe'de yaşanan kentsel dönüşümü şu şekilde aktarır:

40 yıl sonra şehri yeniden kuşatan "yıkarak yapma" günlerinde deprem ihtimali bahane edilerek yeniden yıkılıyor Fenerbahçe. "Kentsel yenileme" adı altında pazarlanan yeni inşaat furçasının deprem korkusunu pompalayarak adım adım bütün bir semti nasıl sardığına bu sefer yakından tanık oldum. Sabah yürüyüşlerinde daha önceleri maç ve yemek tarifi konuşmalarına kulak misafiri olurken, bunların yerini içinde metrekare, müteahhit, karot testi, deprem raporu olan cümleler almaya başladı (2015, s.22).

İstanbul'un eski kent sahiplerini bile yabancılaştıran kentsel dönüşüm ve inşaat hali, hiç şüphesiz Ayla için daha ağır duygusal hissiyata yol açacaktır. Bu bağlamda Ayla'nın görsel belleği ile şimdiki İstanbul imgesi arasında büyük bir fark vardır. Dolayısıyla kentin bu denli değişimi 12 yıl sonra İstanbul'a dönen Ayla'ya geri dönüşü olmayan bir nostalji ve melankoli hissi yaratmaktadır. Benzer şekilde film boyunca **Orhan Pamuk**'un aktardıkları ve müzenin hafıza mekanı olmasının haricinde objeler ve imgeler aracılığıyla insanlara yansıttığı hissiyatın da nostaljik ve melankolik olduğunu söyleyebiliriz.

Nostos (eve dönüş) ve *algia* (özlem) kelimelerinden türeyen *nostalji*, **Svetlana Boym**'a göre, artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. (2009, s.14) Filmin başlarında Ayla'nın "*İstanbul'a 2013 yılında geri döndüğümde şehrin tamamen değiştiğini gördüm... 12 yılın ardından döndüğüm şehirde kendimi en çok evimde hissettiğim yer Masumiyet Müzesi'ydü.*" cümlesi, filmdeki hâkim hissiyatın nostalji olduğunu bize hatırlatıyor. **Boym**'ın tarifini yaptığı gibi nostalji, esas olarak artık var olmayan bir eve duyulan özlemdir. Ayla'nın da kendisini en çok evindeymiş gibi hissettiği yerin, 1970'li yılların İstanbul'una dair

eşyaların, fotoğrafların sergilendiği bir müze olması şaşırtıcı değildir. Eski İstanbul artık yoktur. Nihayetinde gözün belleğinin alışık olduğu imgeler artık sadece anılarda, eşyalarda ve fotoğraflarda kalmıştır. **Boym**, nostaljinin esas olarak bir mekan özlemi olduğu kadar geçmişe duyulan bir hasret olduğunu da vurgulamaktadır. (2009, s.14)

Grant Gee'nin filmin görsel rejimini İstanbul gece görüntülerinden oluşan, insanların neredeyse hiç gözükmediği, kentin alışıldık imgelerinden ve hareketinden uzak bir şekilde inşa etmesi bu hissiyatı somutlaştırır. **Gee**'nin kamerası seyirciyi, loş sokak aydınlatmalı sokakların arasında, metruk evlerde, sıvası dökülmüş apartmanlarda, yanmış ahşap evlerin arasında, sokak köpekleriyle beraber gezdirir. Bu yıkık dökük, harabeye benzeyen apartmanlarda, sokaklarda gezinmek, aynı zamanda kayıp zamanın içinde hayaletlerle dolaşmak gibi görünmektedir. Yönetmenin hareketli kamerası İstanbul'da gece bir yürüyüşe çıkmış hissi yaratır.

Filmde **Orhan Pamuk** da, geceleri İstanbul'da yürümeyi çok sevdiğini ve yürüme deneyiminin insanda hem geçmişe hem geleceğe hem de şimdiye doğru ilerlemenin olduğunu aktarır. Bu tariften hareketle Ayla'nın da gece yürüyüşleri esnasında şimdiden kopup geçmiş bir zaman dilimine doğru ilerlediğini söyleyebiliriz. Çünkü bu yürüyüşler Ayla için, hem anıları canlandıran hem de eski İstanbul'a duyduğu nostaljik imgeleri bulabileceği bir topografya işlevi görmektedir. Dolayısıyla karakterin aidiyet arayışı şimdiye değil geçmiş zamana yöneliktir. Zaten Ayla da filmde de en çok bu sokakları gezmekten hoşlandığını, çünkü kentin en az değiştirilen yerlerinin bu arka sokaklar olduğunu vurgulamaktadır. **Svetlana Boym**, nostaljinin modern zaman ve ilerlemeye yönelik bir karşı çıkış olduğunu yazar. Bu doğrultuda Ayla'nın kaçışı bir anlamda **Boym**'un tarifıyla uyumludur: "Daha geniş anlamda nostalji, modern zaman fikrine, tarih ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır. Nostaljik kişiler tarihi silmek ve özel ya da kolektif bir mitolojiye dönüştürerek zamanı mekan gibi yeniden ziyaret etmek isterken, insanlığın başına bela olan zamanın geri çevrilmemezliğine boyun eğmeyi reddeder." (2009, s16)

Filmde kentsel zaman ve bakış şimdiye dair değil geçmişe yöneliktir. Bu doğrultuda şimdiki reddeden bakış geçmişe yönelmiştir ve geriye de nostalji kalmıştır. Ayla'nın şehrin içerisinde gördüğü anlar ve manzaralar bu anlamda melankoli duygusuyla eşleşebilir. **Umut Tümay Arslan**'ın ifadesiyle "Melankoli,

zamanı askıya alma ya da tersine çevirme çabasıyla mekansallaşır ve manzaralar üretir.” (2010, s.148) Yine **Svetlana Boym**’dan hareket edecek olursak, nostalji esas olarak modernliğin getirisi *ilerlemeye*, zamanın hoyratlığına karşı bir direnç görevi de görmektedir: “Yaşamın hızının arttığı ve tarihsel altüst oluşların yaşandığı bir çağda nostaljinin bir savunma mekanizması olarak kendini göstermesi kaçınılmazdır.” (2009, s.15) Şimdiki zamanın hoyratlığından geçmiş zaman masumiyetine, gençliğe kaçış da aynı zamanda bir melankoli unsurudur.



Lakin bu melankoli hissiyatı sadece kayıp zamanla ya da yitip giden şehirle alakalı değildir. Bizzat İstanbul’un birey üzerinde yarattığı bir durum olarak da okunabilir. **Umut Tümay Arslan**, *Mazi Kabrinin Hortlakları* kitabında İstanbul’u ve Yeşilçam’ı melankoli kavramı üzerinden okumaya çalışır. Yazar, Yeşilçam’daki İstanbul imgesinde manzaraya düşen bakışın kayıp ve melankoli duygusuyla açıklanabileceğini düşüncesindedir. (2010) **Arslan**’a göre Yeşilçam’daki İstanbul imgesine ve manzarasına yansıyan, biraz da adı konulmamış melankolik bir bakış söz konusudur. Dolayısıyla bir anlamda melankolinin kökleri de bu tarihsel inşa ve eksik bakıştan gelmektedir:

Üç Arkadaş, *Ah Güzel İstanbul* ve *Sevmek Zamanı*’nın İstanbul imgesi, kahramanların hikâyelerine eşlik etmenin ötesinde hikâyenin kurucu unsurudur. Göçüp gitmiş, bir uygarlığın kalıntıları üzerinde yükselen yeni hayat, bu geçiş döneminin bize bakan siyah-beyaz İstanbul’u gravür, resim, edebiyat, fotoğraf ve İstanbul üzerine yazılardan örülü metinlerarası ve tarihsel bir ağın içinde oluşmuştur ve bizi ulus hayaline bağlayan bir “biz” kurmaktadır (2010, s.150).

Arslan, İstanbul'a dair melankolik bakışın izlerine sadece sinemada değil, eski İstanbullu iki yazar olan **Ahmet Hamdi Tanpınar** ve **Abdülhak Şinasi Hisar**'ın metinlerinde de rastlar. **Umut Tümay Arslan** aynı zamanda bu iki eski İstanbullu yazarın, Osmanlı'nın çöküşüyle birlikte kentin içerisinde Cumhuriyet'le birlikte oluşan yeni değerler ve kent tahayyülünün, değişen sokak isimlerinin, imparatorluk bakiyesi mekanların, çeşmelerin yitilmesiyle birlikte kaybolan medeniyetin hüznünü taşıdıklarını aktarır. (2010, s.170) Dolayısıyla **Şinasi Hisar** ve **Tanpınar** için çocukluklarında kalan İstanbul, artık sadece anılarda yaşamaktadır; bu iki yazar da tıpkı filmdeki karakterler gibi şimdiki zamandan ziyade geçmişe dair bir çekilme yaşamaktadır. **Arslan**, şehrin bu kayıp ve eksik manzaralarını ayna metaforuyla açıklamaktadır. Yazar, İstanbul'un büyük tarihinin çöküşünün, çürümeye yüz tutmuş ahşap evlerin, çeşmelerin yazarlara asla geri gelmeyecek bir zamanı hatırlattığını saptar. Artık kentin etrafına sızan imge puslu ve dağınıktır. **Arslan**'ın ifadesiyle:

İstanbul sevgim kâbusun karşı ritmine yakalandığında, imgenin pürüzsüz yüzeyindeki söküğün, imgenin huzur veren sakinliğini bozan parazitin sesi, bütünüyle bana ait sandığım imgede onu başkaları tarafından ele geçirilebilir kılan başka hayatların, başka dünyaların sesi uğuldadığında, imge titreyerek bozulmaya başladığında zaman durur, bütün bu ses ve lekeler kaybolur, geçmişle yolculuk başlar. (...) İstanbul'un mazisinin bir akustik ayna gibi olarak tasavvur edilmesi, geçmişle geri dönme arzusundan çok, içinde yaşanan andan bir geri çekilmeyi, içe çekilmeyi anlatıyor bence. (2010, s.169)

Bu noktadan tekrar filme dönersek, geceleri şehrin ıssız sokaklarında az aydınlatmalı evlerden, yıkık dökük kaldırımlardan, yanmış ahşap evlerin arasından geçeriz. **Grant Gee** bu anlamda Simmelvari bir izlenimcilikle kentin içerisinde kamerasını dolaştırır. Bu tarifi biraz açacak olursak, **Georg Simmel** çalışmalarında, 19. yüzyılda yeniden inşa edilen modern Avrupa kentlerinde gelişen yeni kent kültürünü, kamusal alanda ortaya çıkan yabancı, yoksul gibi yeni toplumsal tipleri gözlemektedir. (2009) **Ulus Baker** de **Simmel**'in modern kent izlenimciliğini, **Baruch Spinoza** ve **Dziga Vertov** üzerinden okur. **Baker**'e göre **Spinoza**'nın hayata duygular üzerinden yaklaşımı, **Simmel**'in kent içerisinde dolaşırken gördükleri karşısındaki duygulanım biçimleriyle de değerlendirilebilir.

Spinoza'da fikirler nasıl birbirlerinden çıkıp sürekli birbirlerini takip ediyorlarsa, duygulanışlar nasıl bedenin şu ya da bu yerlerde, şu ya da bu biçimde olaylarla karşılaşmasının sonuçlarıyla- yani yürüyen insan, ölen insan bunların hepsi fikirdir eninde sonunda, aynı zamanda da duygulardır... Her fikre de elbette bir duygu tekabül edecektir. İnsanlar o kadar duygusuzca yürümezler sokakta... (2015, s.124)

Yönetmen, film boyunca kentin arka ve izbe sokaklarında kamerasını sürekli hareket halinde dolaştırırken, bizi sadece metruk binalarla karşılaştırmaz; taksicileri, kâğıt toplayıcıları da bize gösterir, onlarla konuşur. Tüm bu imgeler ve suretler zihnimize İstanbul'a dair melankolik imgelerin uyanmasına neden olabilir. Ayla'nın ve Kemal'in hissettiği duygunun da melankoli olduğunu söyleyebiliriz. Kayıp giden gençlik, zaman ve mekanlar karakterlerin şimdiye dahil olmasını engelleyip, onların, Masumiyet Müzesi'nin koruyuculuğuna sığınmalarına olanak sağlar bir anlamda. Tanıdık yüzlerden, mekanlardan uzakta şimdiki zamanın hoyratlığında ancak hayaletler onlara eşlik edebilir. Ayla da filmde boş sokakları gezerken şu cümleyi kuruyordu: *"Ben o boş sokakların melankolisini ve gittikçe sessizleşen anıların sessizliklerini hatırlıyorum. İşte o zaman dünyadaki her şey içe dönüyor. O saatlerde nesnelere ve sokaklar bize gerçekten oldukları yüzleriyle yüzlerini gösteriyor..."* Ayla'nın boş sokaklarda hissettiği duygu ya da "gerçek yüzleri ortaya çıkıyor" dediği durum *hayalet* imgesiyle açıklanabilir mi? **Nurdan Gürbilek**, **Ahmet Hamdi Tanpınar**'ın İstanbul imgesinde şimdiye sızan maziye "bugüne musallat olmuş inatçı bir hayalet olarak" tarif etmektedir. (Gürbilek'ten aktaran Arslan, 2010, s.167) Bu durum bir taraftan **Walter Benjamin**'in *Tarih Meleği* kavramıyla açıklanabilir. **Benjamin**'in Tarih Meleği'nin yüzü geçmişe, bedeni ise geleceğe doğru dönüktür. Melek geçmişte felaketleri görür ama kanatları da ileriye doğru gitmek ister. (Benjamin, 1992) Ayla'nın zamanın ilerlemesinde geçmişte gördükleri, İstanbul'un hoyratça değişen, değiştirilen geçmişi olabilir mi? 6-7 Eylül'ü, 1 Mayıs 1977'i o felaketler geçmişinde yerini almış mıdır?

Film buna dair bir ipucu vermiyor; lakin, kamera göz kentin içerisinden insansız sokaklarda dolaştıkça geçmişin yükü de bizimle beraber geziyor. Geleceğin giderek belirsiz bir hal alması ve şimdinin rahatsız ediciliği sebebiyle, geçmiş, sığınacak, huzur bulunulacak bir alan haline dönüşmüştür. Peki, geçmiş geri gelmeyecek bir şekilde değiştiyse geçmiş inşa eden yüzlere, mekanlara ne olmuştur? Ayla'nın yaşadığı bu melankolik hissiyat bir tür içe çekilme, **Tanpınar**

ve **Şinasi Hisar**'ın İstanbul'un değişimi karşısında yaşadıkları duygusal durumla eşleşir. **Arslan**'ın *akustik ayna* imgesiyle açıkladığı ruh bu durumla paralellik taşımaktadır. Kendisinin tarifıyla: “Akustik ayna anlatısının içinde ışıltılı, parıltılı, tamlık imasının yanı sıra, anlatının geri-dönüşlü olarak kurgulandığını gösteren ‘manzara’, ‘hüzün’, ‘hasret’ ve ‘hatıra’ kelimeleri de hep tekrar edilmektedir.” (2010, s.156)

Filmde **Orhan Pamuk**, Osmanlı-Cumhuriyet dönemi arasına sıkışmış İstanbul'a ait hâkim duygunun “hüzün” olduğunu vurgulamaktaydı. **Pamuk**, “hüzün” kavramını *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabında daha detaylı bir şekilde tartışır. Yazara göre, “hüzün” bütün İstanbul'u kaplayan bir duygu bütünlüğüdür ve kaynağı Osmanlı'nın yıkılışından, şehrin manzaralarına yansıyan hissiyattır (2012, s.144, 146). Yıkılmış İmparatorluktan kalan izlerin, çöken medeniyetin, kültürün, yoksulluğun, kaybın, kaderciliğin izleridir hüznün nedeni. (2012, s. 157)



Osmanlı bakiyesi mekanlar, saraylar, çeşmeler “şanlı” bir medeniyet övüntüsü değildir artık, zamanın hoyratlığında unutulmuş yerlerdir yazara göre. (2012, s.155) Dolayısıyla kentte manzaraya giren püstür, kirdir, eksikliğin yarattığı melodramdır. Bu doğrultuda **Orhan Pamuk**'un bu duyguyu en çok Yeşilçam filmlerinde bulması da şaşırtıcı değildir. En nihayetinde, Yeşilçam kadersizlerin, bedbahtların, her daim kaybedenlerin, yoksulların hikayelerinin anlatıldığı bir sinemadır. Hem filmin hem de romanın ağırlık noktasının İstanbul'un fakir semtlerinden biri olan Çukurcuma'da konumlanması anlamlıdır:

Bu anlamda hüzün, hayattaki eksikliğin, büyük kayıpların yalnızca sonucu gibi değil, daha önemlisi asıl nedeni gibi de sunulur. Çocukluğumun ve gençliğimin Türk filmlerinin kahramanları, tıpkı o yıllarda tanık olduğum, işittiğim pek çok gerçek hikâyenin kahramanı gibi, sanki doğuştan içlerinde taşıdıkları bu hüzün duygusu yüzünden sevgililerine, paraya, başarıya karşı istekli davranmazlardı: Hüzün İstanbulluyu hem tutuk yapar, hem de tutukluğuna mazeret olur (2012, s.160).

Umut Tümay Arslan da kentin giderek yoksullaşmasının, Osmanlı bakiyesi kültürün silikleşmesini, Doğu-Batı tahayyülü arasına sıkışmayı melankolik bir iç çekilme olarak değerlendirip, böylesine ağır bir duygu yükünün hafızayı tetikleyecek bir unsur olabileceği yorumunu yapar: “Adeta siyah-beyaz bir dokudan ibaret kalan şehir, siyah-beyaz bir hatıraya dönüşmüştür.” (2010, s.170) Şehir her geçen dönem kendi kimliğini, kültürünü kaybetmiştir. Üstelik zamanın hoyratlığına direnemeyen birey, geçip giden zamana, kentin değişimine, hatıraların silikleşmesine bir tepki olarak siyah-beyaz bir Türk filmine kaçış yapmıştır. En azından orada “hatıraların masumiyeti” korunabilecektir.

Hatıralar ve kent

Hafıza çalışmaları geçtiğimiz son 30 yılda gerek akademi gerekse de sanat alanında üzerine en çok tartışılan konuların başında geliyor. Zamanın hızlanması, hafıza mekanlarının hızla yok olması, kolektif hafızada büyük gedikler açmıştır. İnsan belleğinin sınırlarının olması ve anılarının belirli bir kısmının silikleşmesi, hafıza ve unutmada sıkı bir ilişki olduğunu gösterir. Örneğin **Pierre Nora**, *Hafıza Mekanları* adlı ünlü yapıtında şöyle demektedir: “Bugün hala hafızamızla yaşıyor olsaydık mekanları ona adama ihtiyacı duymazdık.” (s. 18) Peki nasıl hatırlarız ya da anılarımızı çerçeve içerisine alırız?

Jan Assman'a göre iki bellek türü vardır; bunlar *iletişimsel* ve *kültürel* bellektir. (2015, s. 58, 60) İletişimsel bellek, kolektif hafızanın sözel olarak aktarımını kapsar; kültürel bellek ise ritüeller, mekanlar, anıtlar gibi unsurlar üzerinden gerçekleşmesini tarif eder. (2015, s.58, 60) Hafıza üzerine çalışmalarıyla bilinen **Maurice Halbwachs** ise hafızanın bireysel olamayacağını, en kişisel anıların bile hatırlanabilmesi için başkalarına ihtiyaç duyduğumuzu açıklar: “Bireysel hafıza tamamen izole ve kapalı değildir. Bir insan kendi geçmişini hatırlamak için

diğerlerinin hatıralarına başvurmaya sıkça ihtiyaç duyar. Kendisinin dışında var olan ve toplum tarafından onanmış referans noktalarına geri gider.” (2017, s.40) Özetle, **Halbwachs**, bireyin toplumdaki izole olmadığını ve kişisel bile görünen anıları hatırlayabilmek başka grup ve insanlara ihtiyacı olduğunu ifade etmektedir: “İnsanların belleklerini edindikleri yer normal olarak toplum içidir. Yine toplumla beraber hatırlar, anlar ve hatırladıklarını nereye konumlandıracaklarına karar verirler”. (Halbwachs’tan aktaran Olick, 2014, s.38) Bellek, hatırlama ve unutma, **Hatıraların Masumiyeti** filminin ana damarlarından birisidir. Film, bu noktada kişisel hafızayla kentin hafızasını, kentin hafızasıyla onların korunmaya çalıştığı müze üzerinden ele almakta. Bir tarafta Ayla’nın hatırlamaya çalıştığı kişisel hatıralar, diğer tarafta ise **Orhan Pamuk**, İstanbul ve Masumiyet Müzesi etrafında kümelenen hafıza biçimi.

Ayla, filmin başlarında Masumiyet Müzesi’ni gezerken, Füsün’un yıllar evvel onunla beraberken aldığı elbiseyi orada görür görmez hatırlar. Hatta elbiseyi nereden aldıklarını dahi hatırlar. Lakin Ayla, zaman içerisinde İstanbul’da dolaşmaya başladıkça şehrin tamamen değiştiğini ve anılarını sabitleyen birçok bellek mekanının yitimine şahit olur. Yukarıda belirtildiği üzere birey, hafızasının çerçevesini ancak başkalarının varlığıyla bulabilir. Şehrin tamamen değişip tanıdık yüzlerin silindiği bir yerde hatırlama edimi nasıl olabilir? Bununla beraber Ayla’nın hatırlamaya çalıştığı geçmiş sadece Ayla’ya özel bir anılar zinciri değil, aynı zamanda 1970’li yılların İstanbul’una dair kolektif bir hafızayı da imlemektedir. Hem roman hem de Masumiyet Müzesi, işte bu noktada filmde önemli bir bellek mekanı olarak karşımıza çıkar.

Müze kavramı modernlik fikriyle ortaya çıkmış ve özellikle ulus devletlerin kendi perspektifleriyle ortaya koydukları yeni tarih yazımının somutlaştığı mekanlardır. **Andreas Huysen**’in tanımıyla “müze modernleşmenin tahribatına uğramış şeyleri toplayan, yük olmaktan kurtaran ve muhafaza eden paradigmatik kurum olarak ortaya çıkmıştır.” (2006, s. 262) Bu doğrultuda müzede saklanan tarih esas olarak yitip gitmiş bir uygarlığın, medeniyetin ya da bir ulusun geçmişiştir. “Müzeler, arşivler, mezarlıklarla koleksiyonlar, bayramlar, yıldönümü, anlaşımlar, anıtlar, kutsal yerler, dernekler, bunlar bir başka çağın tanıkları, sonsuzluk hayalleridir.” (Nora, 2006, s.23) Müze fikrinin ya da müzelerin sakladığı tarih esas olarak ulusal hafızanın bir parçasıdır. Dolayısıyla büyük tarihî anlatıların sahnelendiği bir geçmiştir. Filmde **Orhan Pamuk**’un vurguladığı gibi,

Masumiyet Müzesi gibi kişisel müzeler ise bir kişi, hikâye veya objeler üzerinden bir *dönemi* resmetmektedir. İmgelerin, objelerin ve mekanların hatırlamaya yaran önemli bir işlevi söz konusudur. **Pierre Nora**'nın tarifıyla: “Süreklilik duygusunun kökü mekandadır. Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekanları var.” (2006, s. 17) Dolayısıyla Ayla'nın İstanbul sokaklarında kaybettiği gençliği ve 1970'li yılların İstanbul'u, Masumiyet Müzesi'nde korunmuş olur. Filmde de müzenin katlarını tek tek dolaşırken Ayla'nın Füsunla beraber aldıkları elbiseleri, eski İstanbul fotoğraflarını ya da görüntülerini görünce, gençlik gezmelerini kolaylıkla hatırlayabilmesini bu unsurlara bağlayabiliriz. Yine filmde Ayla'nın Masumiyet Müzesi'nde sergilenen başka objelere bakınca kendi anılarını çerçeveleyip bir kronolojiye sokabilmesi de burada tarif edilen tanıma uymaktadır. Dolayısıyla Ayla'nın kişisel tarihi bir noktadan şehrin ve dönemin tarihine karışmıştır. Artık onun hatıralarını ya da hikayesini dinlediğimiz vakit 1970'li yıllar İstanbul'una dair bir geçmişe sahip olmaktadır.



Keza Masumiyet Müzesi'nin de işlevi bu yöndedir. Filmde Ayla'nın belirttiği gibi müze “*zamanı mekana dönüştürmüştür.*” Filmde müze haricinde bellekle ilgili karşımıza çıkan bir başka detay da fotoğraf ve sinemanın bellekle olan ilişkisidir. **Jan Assman**'ın tarif ettiği iki bellek türünde yaygın olan sözel kültürdür. İnsanlar hafızalarını gelecek kuşaklara aktarırken sözel bir aktarım yolunu tercih ederler. Lakin burada tehlikeli olan unsur, tanıklık sayısı azalınca hafızanın da sınırlanmasıdır. (Assman, 2015, s.59) Peki geçmiş nasıl depolanıp

geleceğe kalacaktır? Bu noktada otantik olmayan bir hafıza aktarımına ihtiyaç vardır. Fotoğraf, müze ve sinema gibi mecralar hafızayı depolayacak bir bellek mekanı yaratabilmektedir. Örneğin, Ayla yine Masumiyet Müzesi'ni gezerken sergilenen **Ara Güler** fotoğraflarından bazılarını görünce bir dejavu yaşar. Gözlerine düşen siyah beyaz **Ara Güler** fotoğraflarına bakınca sanki kendi deneyimlediği bir anıyı görmüş gibi hisseder: “*Onun fotoğraflarıyla o kadar sık karşılaşmıştım ki, şehirle ilgili anılarımı onun kareleriyle karşılaştırır olmuştum.*” Filmde karşımıza çıkan **Ara Güler** de “*Şimdi fotoğraflarıma bakarsan anılarımı görebilirsin.*” der. **Güler**'in bu noktada bahsettiği durum, günümüzde anıların uçuculuğuna rağmen fotografik imgelerin, insanın otantik olmayan bir hafızası biçimine gelmesidir.

Fragmanlardan oluşan belleğin, anılarını sıraya sokması ve hatırlaması için fotoğraf gibi bir anı donduran imgeler önemli bir hatırlama edimi sunmaktadır. **Kracauer**, fotoğrafın mevcut olanı uzamsal ya da süreklilik olarak kaydettiğini söylemektedir. (2011, s.27) Dolayısıyla Ayla, **Ara Güler**'in fotoğraflarının barındırdığı geçmişe dair imgeler yoluyla hem kendi geçmişini hem de İstanbul'u hatırlayabilmiştir. Filmde buna benzer bir hatırlama edimi sinema üzerinden sağlanır. Ayla, Masumiyet Müzesi gezintisi esnasında “*Sanki hepimiz siyah-beyaz bir dünyanın içerisinde yaşıyoruz.*” cümlesini kurar. Bu cümleyi sinemayla da eşleyebilmek mümkün olabilir. Eski İstanbul artık sadece siyah-beyaz haliyle sadece filmlerde ve fotoğraflarda kalmıştır.

David Morley ve **Kevin Robins**, günümüzde zamanımızın bellek mekanlarının ağırlıklı olarak televizyon filmleri ve sinemadan oluştuğunu aktarmaktadır. (2011, s.129) Bu bağlamda Yeşilçam da eski, bozulmamış İstanbul imgesini kolektif hafızaya taşıyan önemli bir işlev görmektedir. (Arslan, s.143) **Hatıraların Masumiyeti**'nde de Yeşilçam imgesi önemli bir bellek mekanı olarak karşımıza çıkar. **Türkan Şoray**'ın yer aldığı sahneler Yeşilçam ve hafıza ilişkisine dair kıymetli bir ilişki kurar. Şehrin içerisinde **Türkan Şoray**'la birlikte gezintiye çıktığımız sahnelerde, **Türkan Şoray** her geçen sokakta, her geçen mekanda eski bir filmine dair anısına rastlar. Eski İstanbul'u bir nevi filmleri aracılığıyla hatırlar. Filmlerindeki her bir sokak, mekan, manzara onun anılarına giden bir yoldur. Benzer bir şekilde **Türkan Şoray**'ın filmleriyle kurduğu bellek biçimi bizim de kolektif hafızamızı şekillendirir. Özellikle eski İstanbul'u hiç deneyimlememiş bir kuşak onun filmleriyle o döneme dahil olabilmektedir.

Türkan Şoray'ın kişisel gibi görünen anıları ve filmleri bir yerde, İstanbul'un her yeni kuşağa aktarılan, otantik olmayan bir kolektif belleği işlevi görür.

Filmde bizzat kent de önemli bir bellek mekanı olarak karşımıza çıkar. Kentlerin içerisinde yer alan anıtlar, çeşmeler ya da başka kolektif bellek mekanları toplumun ortak hafızasını oluşturur. Filmde örneğin Gezi Parkı önemli bir tarihsel hafıza topografyası olarak karşımıza çıkar. **Grant Gee**, Gezi Parkı'nı bir taraftan 1977'deki kanlı 1 Mayıs'la seyirciye hatırlatır, diğer taraftan da mekanın, 2013'te parkın yıkılmasına karşı başlayan ve kısa sürede tüm Türkiye'yi saran Gezi Parkı direnişinin sembolü haline geldiğini ima eder. Yönetmen böylelikle, parkın kişisel anıların toplandığı bir bellek mekanı olduğu kadar Türkiye'nin yakın zaman politik tarihinde önemli bir tarihsel mekan olarak da işlev gördüğünü vurgular. Gezi Parkı haricinde, hem filmde hem de romanda vurgulandığı gibi, Kemal örneğin Füsün'dan ayrı kaldığı zamanlarda kentin sürekli kendisine ona hatırlattığını söyler. Kişisel hatıralar şehrin hatıralarına karışmıştır artık. Şehir ve kişisel bellek ilişkisine yönelik önemli bir vurgu da **Orhan Pamuk**'tan gelir: *“Benim gibi, bir şehirde 62 yıldır yaşıyorsanız; şehrin anıtları, binaları, manzaraları, ağaçları, gecesi, gündüzü, kedisi, köpeği, insanı, her şeyi... Aslında sizin hatıralarınıza gönderme yapan bir işarete dönüşür... Ama bu sokakların, binaların değişmesi, ahşap binaların yıkılması bizim hatıralarımıza giden işaretlerin yok olması anlamına gelir...”*

Yazının başında da vurgulandığı gibi, İstanbul farklı dönemlerde sıklıkla yeniden yıkılıp, inşa edilmiştir. Bu inşaat süreci yangın benzeri çevre felaketleri sebebiyle olabileceği gibi ideolojik ve ekonomik bir tahayyül doğrultusunda da gerçekleşmiştir. Dolayısıyla kentin belleğinin tarihsel olarak nereye ait olduğu ya da geleneklerin nasıl korunacağına dair bir kafa karışıklığı söz konusudur. Bu durum bireylerin belleklerinde tahribata yol açmıştır. Örneğin kolektif bir bellek mekanı olan sinemaların, mekanların, binaların kapanması yıkılması bellekte büyük bir tahribata yol açmıştır.

Geçmiş ele avuca sığmaz... Her türlü bire bir yenilenme projesi memnuniyetsizliğe ve şüpheye yol açar; tarihi düzleştirir, geçmişi bir öncü haline, tarihsel üslupların parçalarına indirger. Hafızanın izleri her yerde görülür: Yenilenmiş “eski taşlar” geçmişin hayaletleri ile şimdinin gereklilikleri arasındaki transit yerleri haline gelir. Dolayısıyla şehrin geçmişi tümüyle okunabilir değildir. (Boym, s.123)

Filmde de Ayla'nın kenti bıraktığı gibi bulamaması, kentin ona her daim yabancı gelmesi de İstanbul'un sürekli inşaat halinde, yıkılıp yeniden yapılmasıyla doğru orantılıdır. Benzer bir şekilde yine filmde karşımıza çıkan taksici de şehirde yol bulmakta zorlandığını, sokak adlarının sürekli değiştirilmesinin haritalamada sorun çıkardığını aktarır. Ayla'nın da kentin içerisinde kaybolması, yüzlerin, sokakların ona başka bir yer gibi görünmesi karşısında, geçmişini Masumiyet Müzesi'nde, **Ara Güler**'in fotoğraflarında, objelerde, kıyafetlerde ya da arka sokaklarda araması, onun anılarının canlanmasına neden olacak bir aparat görevi görür. Ayla'nın tanıdığı hiç kimse yoktur artık bu kentte. Sözel hafıza aktarımı sonlanmış. Anılar artık sadece fotoğraflarda ve filmlerde kalmıştır. Filmde Ayla'nın dediği gibi:

Bu yerlerden biri yok olduğu anda geçmişinizden de bir parçanın öldüğü gerçeğiyle yüz yüze geliyorsunuz. Yeni yapılan bir bina, en sevdiğiniz boğaz manzarasını kapatıyor, bir anınıza veda ediyorsunuz. Bir dükkân boşaltıldığında, anılarınızı da beraberinde götürüyor. Bir ağaç kesilince başka bir yanınız ölüyor. Sonunda hepsi yok oluyor; ne zaman bina yapılsa ne zaman şehrin yolları değişse, anılarınızın da yok edildiğini hissediyorsunuz. Çünkü biliyorsanız artık onları kimse hatırlamayacak. Ama sonra yeni insanlar, yeni hikayeler ve yeni anılar, şehre dolmaya başlıyor. Yeni yapılan gökdelenler ve binalara baktığınızda şehrin her yeni nesille nasıl değiştiğini kendi gözlerinizle görüyorsunuz. Her yeni nesil şehri değiştiriyor. Değişen tek şey şehir ve anılarınız olmuyor. Orada yaşayan ve sokakta yaşayan insanların da değiştiğini görüyorsunuz. Şehrin ve onu dolduran insanların anıları da nesillerle birlikte gün geciktikçe değişiyor. Ben o boş sokakların melankolisini ve gittikçe silikleşen anıların seslerini hatırlıyorum.

Kentin belleğinin bu denli değişmesi, hafıza mekanlarının hoyratça yıkımı hiç kuşku yok ki, sadece anılara vurulan bir darbe değil, aynı zamanda kentin kimliğine de zarar veren bir hal alıyor. Bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi, nostalji ve melankoli hissiyatının bu denli yoğun olması kentin radikal değişimiyle doğru orantılı olarak görülebilir. İstanbul'a dair bakışın eksilmesi, gözün belleğinin yitimi, anıların kaybolmasına neden olmuştur. Eski İstanbul'a dair anıların artık sadece siyah beyaz fotoğraflarda ya da filmlerde kalmasının yaratmış olduğu bir hüznün belki de...

Grant Gee, filminde İstanbul'a dair görsel rejimini turistik imgeler yerine daha metruk alanlar üzerinden kurgulamış. Dolayısıyla film boyunca kentin loş

aydınlatmalı boş sokaklarında karşımıza çıkan hissiyat da melankoli oluyor. Yönetmen aynı zamanda bu noktadan hareketle tarih yazımına dair kıymetli bir alan açıyor. Büyük anlatılar, tarihin “insani” tarafını gözden kaçırabilmemize neden olabilir. Masumiyet Müzesi’nde sergilenen kişisel hatıralar, sokakta karşımıza çıkacak önemsiz gibi duran ahşap evler, çeşmeler de bize tarih kitaplarında yazılanlardan çok daha başka geçmiş sunabilme imkanı sağlayabilir.



Peki hangi İstanbul nostaljisi?

Kentlerin tarihi, tıpkı resmi tarih yazımında da olduğu gibi seçmece bir tarihsel bakışla şekillenir. Osmanlı sonrası kent planlamasında pek dikkat edilmeyen, korunmayan, Osmanlı bakiyesi ahşap evler, çeşmeler, 1980’li yıllardaki kentsel dönüşümlerle kentin çehresinin tamamen değişmesi, silüetinin bozulması, sokak isimlerinin farklı ideolojilere göre şekillenmesi İstanbul’a dair kolektif hafızanın sürekliliğinin bozulmasına neden olmuştur. Kentin bu denli hızlı değişimi, farklı kuşaklarda farklı nostalji hissine yol açmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi erken Cumhuriyet döneminde **Tanpınar** gibi yazarlar, imparatorluk kalıntıları arasında başka bir İstanbul nostaljisi arar, Masumiyet Müzesi’nde ise 1970’lerin İstanbul’unun nostaljisidir bir bakıma. 1990’lı yıllara gelindiğinde ise başka bir nostalji hissi patlak verir. **Esra Özyürek** *Modernlik Nostaljisi* kitabında, 1990’lı yıllar Türkiye’sinde, belirli bir kesimde, 1930’lar tek parti dönemi nostaljisinin

yükseldiğini belirtir: “Türkiye’de 1930’ları özleyen süküt-u hayale uğramış Kemalistlere kadar pek çok insan maziye özlüyor ve toplumun her kesiminden insanın ortak bir hedef için kenetlendiği saf ve temiz bir geçmiş tahayyül ediyor.” (s. 17). 1980’li ve 1990’lı yıllar aynı zamanda kentin dış göç alması, demografisinin değişmesi, Taksim’in silüetinin değişmesi, yine belirli bir kesim ekseninde azınlık nostaljisinin patlamasına neden olmuştur. Elbette burada azınlıklara yönelik nostalji patlaması eskiden azınlıklara yönelik ayrımcılıklar nedeniyle bir özür ya da hüznün değil, tam tersi olarak yaşam tarzı pratiği üzerinden yükselmiştir. (Bali, 2013, s.141) Bu, kentin etrafını saran Arabesk kültüre karşı Avrupalı bir yaşam tarzına sahip azınlıkların kaybına duyulan bir nostalji hissiyatıdır.

2000’li yıllarda ise yeni Osmanlıcılıkla beraber kente dair başka bir kurucu unsur devreye girmiştir. “Şanlı ecdat” vurgusuyla soyut bir alanda tezahür eden imparatorluk geçmişi uyandırılır. “Soyut bir alan” diyorum, çünkü Osmanlı bakiyesi mekanlar bu anlatıda kendilerine pek yer bulamamaktadırlar. Bu yazı yazılırken Bomonti Bira Fabrikası yıkıldı, Ayasofya müze olmaktan çıkıp camiye dönüştürüldü, Galata Kulesi’nin bir kısmı yanlış restorasyon kurbanı oldu.

Peki hangi İstanbul nostaljisi gerçekten kente ait? Ulusal anlatılar ya da tarih yazımı, dönemin ideolojisine göre yeniden yazılıp şekillenebilir. Tarih boyu iki büyük imparatorluğa başkentlik yapmış, sayısız yazarın, şairin hayranlıkla baktığı İstanbul’a baktığımızda hangi tarihi geçmişi görüyoruz? Tarihi parçalara bölerek ve kendimize uygun olan bir geçmişi seçerek bir anlatı kurmak geçmişle sorunlu bir ilişki kurmamıza neden oluyor. Benzer şekilde kentin tarihini bir daha geri gelmeyecekmişcesine değiştirerek geçmişle aidiyetimizi zedelemiyor muyuz?

Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*’nde bir Rus deyişinden bahseder: “Geçmiş gelecekte çok daha tahmin edilemez hale gelmiştir.” (2009, s.14) Bu söz pek tabii İstanbul’a da uyarlanabilir. İstanbul’un kayıp geçmişi gelecekte çok daha karmaşık bir haldedir. **Grant Gee**’nin filmi, bize bu hissiyatın bütünü yeniden hatırlatmaya ve düşündürmeye çağırıyor diyebiliriz. Film, bu doğrultuda hem kendi geleceğimize hem de sürekli değişen geçmişimize ait hakiki bir sorgulama imkânı ortaya koyuyor. Şehri romantize etmeden, oryantalist bir fanteziyle kenti kurgulamadan, anıların masumiyetiyle kentin hafızasını yan yana getiriyor. Bizlere, kentin ancak hatırladıkça yaşayan bir şeye dönüştüğünü hatırlatıyor.

Kaynakça

- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek* (Çev.: A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baker U. (2015). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bali, R. (2013). *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (Çev.: A. Cemal). İstanbul: YKY Yayınları.
- Bilsel, F. C. (2011). "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul'u Modernleştirme Projesi ve Prost'un İstanbul Planlamasında Koruma-Modernleşme İkilemi". *Mekan ve Kültür* (Der.: B. Kılıçbay, E. O. İncirlioğlu), s. 139-149. İstanbul: TÜBİTAK.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (Çev.: F. B. Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelik, Z. (1998). *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Çiçekoğlu, F. (2015). *Şehrin İsyanı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyen Eşiği*. İstanbul: Metis Yayınları
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza* (Çev.: B. Barış). Ankara: Heretik.
- Huyssen, A. (2006). "Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle İletişim Aracı Olarak Müze". *Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce* (Der: A. Artun), s. 259-297. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü* (Çev.: O. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları* (Çev: M.E. Özcan). Ankara: Dost Yayınları.
- Olick, J. K. (2014). "Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür" (Çev.: M. Gündoğmuş). *Moment Dergi* 2, s. 175-211.
- Özyürek, E. (2008). *Modernlik Nostaljisi: Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset* (Çev.: F.B. Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Pamuk, O. (2012). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Robins, K. ve Morley, D. (2011). *Kimlik Mekanları/Küresel Medya Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırları* (Çev.: E. Zeybekoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür* (Çev.: T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları

“ZAMANI OY, SESİNİ SAKLA... UNUTULMASIN”

Gökhan Gökdoğan

Bazı filmlerin, dertlerini anlatırken izledikleri yolda üst üste denk düşen ayak izlerini her zaman ilgi çekici bulmuşumdur. **Nurdan Gürbilek**'in *Benden Önce Bir Başkası* isimli eserinde de değindiği gibi: “Hiçbir yapıt boşluğa doğmaz; akan nehre sonradan eklenir.... Bütün yapıtlar kendilerinden önceki yapıtlarla yapılmış bir konuşmanın izini taşır.” **Krzysztof Kieślowski**'nin *Amatör*'ü (Amator / Camera Buff, 1979) ile **Jan Troell**'in *Ölümsüz Anlar* filminin de (Maria Larssons Eviga Ögonblick / Everlasting Moments, 2008) işte böyle bir iz taşıdığını düşünüyorum. Hikayeleri keskin benzerlikler taşıyor; öte yandan, aynı şeyi söyler gibi göründükleri anlarda bile, yaptıkları bazı tercihlerle farklı söylemlere ayrışıyorlar. Birbirleriyle hayali bir diyalogun içerisindeymiş gibi davranıyorlar.

İlk başta, yapım yıllarından dolayı **Troell**'in eserinin **Kieślowski**'nin *Amatör*'üne verilmiş bir cevap olduğunu düşünmüştüm. Ancak gerçek bir hikayeden esinlenilerek senaryolaştırılan *Ölümsüz Anlar*'a, **Jan Troell**'in eşi **Agneta Ulfsäter-Troell**'in, filmin baş karakteri **Maria Larsson**'un kızı **Maja Larsson** ile yaptığı röportajların kaynaklık ettiğini öğrendim. **Ulfsäter-Troell**'in babasının kuzeni olan **Maja Larsson**, aynı zamanda filmde de anlatıcı dış ses olarak karşımıza çıkıyor. **Maria Larsson**'un çektiği (ve **Agneta Ulfsäter-Troell**'in bu çalışmalar sırasında elde ettiği) fotoğraflar ise filmin ana hatlarını oluşturmada büyük bir ilham kaynağıymış. Bu bilgilerden yola çıkarak baktığımızda, *Ölümsüz Anlar*'ın hikayesi 1900'lerin ilk çeyreğine dayanıyor; yani bu filmde daha önce çekilmiş *Amatör*'den çok öncesine. **Kieślowski**'nin, **Maria Larsson**'un anılarından haberdar olma olasılığının ne kadar az olduğu düşünüldüğünde, eserlerden birinin diğerine cevap niteliği taşıdığını varsaymak yerine, bu eserleri, yaratım sürecine aynı sancılı eşlik ettiği birer yankı olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Amatör 1970'li yıllarda Polonya'da geçer. Bir yetim olarak büyüyen Filip Mosz, sahip olduğu sıcak yuva, bir eş ve doğan bebeği ile kendisini, hayatta her şeye sahip, çok şanslı bir adam olarak hisseder. Yeni doğacak kızının videolarını çekmek için bir kamera satın alan Mosz başlarda sadece bir eğlence aracı olarak gördüğü bu kameraya hükmettikçe, kamera da onda tetiklediği tutku aracılığıyla ona hükmeder ve Mosz'un hayatı kökünden değişir. *Ölümsüz Anlar* ise 1900'lerin başında İsveç'te geçer. Maria Larsson işçi sınıfından, 6 çocuk annesi, alkolik ve şiddet eğilimli bir kocası olan genç bir kadındır. Bir gün piyangodan bir fotoğraf makinesi kazanır ve onu kullanmaya başlamasıyla hayatı değişir. Elinde tuttuğu makinenin gücü sayesinde kendi iç dünyasını keşfeden Maria Larsson da Filip Mosz ile benzer yollardan geçer. Bazen de farklı tercihlerde bulunarak bu tutku ile baş etmek konusunda bize Mosz'un hikayesinden farklı şeyler söyler. Ben burada, aynı soruya verilmiş farklı cevapların, bir arada ele alınarak daha güçlü yeni bir cevap meydana getirmesinin kapısını aralamak için, bu iki sesi bir araya getirmeye çalışacağım. Şimdilik sadece bu filmlerdeki ana objelerin doğaları arasındaki temel farkı göz önünde bulunduralım. Birisi zaman boyutunu ortadan kaldıran bir fotoğraf makinesi iken, diğeri zamanı kurgulayarak yeni bir gerçeklik algısı yaratan 8mm'lik bir video kamera.

İki karakterin de ellerindeki kamera ile ilk yaptıkları şey, kendi çocuklarını çekmektir. Aslında bu ilk itki, ikisinin de filmin başında, hayatlarının merkezine koydukları o en önemli şeye işaret etmektedir: *Aile*. Filmin sonunda aileleri önemsiz bir hale gelmeyecek olsa da, kendilerini keşfetme süreçleri, kendi hislerine / tutkularına göstermeye başlayacakları özen ve filmin sonunda yaptıkları son çekim göz önünde bulundurulduğunda, bu ilk çekim çok daha fazla şey söyleyecektir. Bakışlarını dış dünyaya yöneltip kaydetmeye başladıkları ilk çekimlerde, yaşadıkları süreç çok benzer olmasına rağmen, yarattıkları materyalin temel farklılıkları gözümüze çarpmaya başlar.

Mosz, parti üyesi patronunun isteği üzerine fabrikalarının kuruluş yıl dönümünü kameraya kaydetmek üzere görevlendirilir. İçeri alınmadığı bir toplantı salonunun dışında, üyelerin çıkmasını beklerken, pencerenin pervazında gördüğü bir güvercini kameraya almaya başlar. Daha ilginç bir görüntü elde etmek için güvercinin uçmasını ister, o uçmayınca da eliyle kovalayıp uçuşunu kameraya çeker. Bu onun gerçekliğe ilk doğrudan müdahalesidir. Maria Larsson ise fotoğraf makinesiyle çekeceği bir şeyler aramak için dış dünyaya baktığında ilk olarak

evlerindeki pencerenin pervazında duran kediyi çekmeye karar verir. Mosz'un aksine o, kediyi korkutmadan, onun hareket etmesini engelleyerek işe koyulur. Dolayısıyla ürkekçe hareket ederek makinesini ayarlar ve deklanşöre basar.

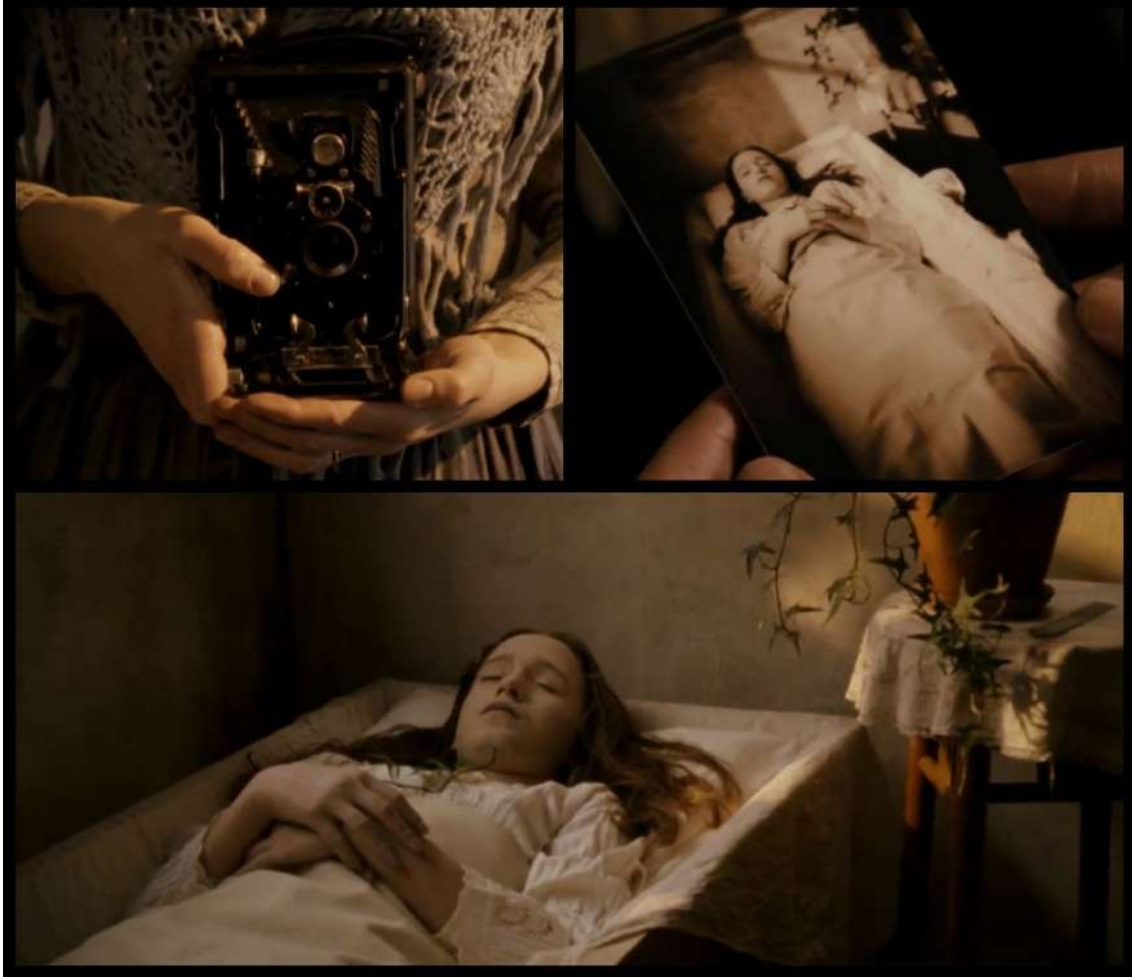


Larsson dışarıdaki gerçekliğe müdahale etmekten çok ona tanıklık etmenin derindedir. Onun makinesi zaman kavramını ortadan kaldırdığı için sonsuzluk ve ölümsüzlük hislerini beraberinde getirirken, Mosz, kamerası ile gerçekliği yeniden oluşturur. Onun kurguladığı ve yeniden yarattığı zaman algısı, ölümsüzlükten çok bir gelip geçiciliğe vurgu yapıp, akıp giden zamanın yasını tutmaya doğası gereği daha yatkındır. Aslında bir ölümsüzlük hissinden bahsedilecekse, bu tabii ki bir fotoğraf karesi için olduğu gibi bir video çekimi için de geçerlidir. Ancak burada vurgulamak istediğim şey, elde edilen ürünün yapısal farkları gereği sebep olduğu farklı hisler. Fotoğraf makinesi ve kameranın doğalarından kaynaklı bu farkın en bariz hissedildiği sahnelerden birisi de karakterlerimizin çekimlerinin ölüm ile ilk karşılaşmalarına denk düşer.

Kieślowski'nin filminde, Mosz kamerasıyla apartmanın önünde çekim yaparken arkadaşının pencereden bakan annesini videoya kaydeder. Bir süre sonra annesini kaybeden arkadaş keder içerisinde kendisini eve kapattığında, Mosz'dan kaydettiği görüntüleri getirmesini ister. Görüntüleri izledikten sonra kaydın kendisinde kalmasını rica eder. Sahip olmak istediği bu film şeridi, elinden kayıp giden zamana yakılmış bir ağıttır aslında.



Ölümsüz Anlar'ın Maria Larsson'u içense olaylar farklı bir şekilde sıralanır. Önce komşusunun küçük kızı üzücü bir şekilde ölür. Daha sonra komşusu, ondan, kızının fotoğrafını çekmesini ister. Çünkü çektiği acının etkisiyle kızını ölümsüz kılmayı arzulamaktadır. İleride Maria Larsson'un fotoğrafları için söylediği şu sözler de bunu destekler niteliktedir: *“Bunun üzerinde nasıl sonsuza dek yaşadığımızı bir düşün. Bu anlar, hep ebedi kalacak.”*



Dış gerçekliğe yönelttikleri makineleri, artık onların hayatı anlama çabalarına aracı olur. Ve ilginçtir ki, bakışlarını bilinçli olarak yönelttikleri ilk konular yine epey benzerlik gösterir. Maria, down sendromlu çocuğunun geleceği hakkında kaygılı komşusuna, çocuğunun fotoğraflarını çekmek istediğini söyler. Mosz ise bağımsız olarak konusuna kendi karar verdiği ilk projesinde, 26 yıldır aynı fabrikada çalışan ve her günü neredeyse aynı olan bir cüceye çevirir objektifini. Maria ve Mosz'un, toplum tarafından ötekileştirilen bu iki insana duyduğu ilgi, görünenin ardındaki gerçeği arayışlarına işaret eder. Onlar ürettikçe yaratıcılıkları gelişir; karşılaştıkları zorluklar artmasına rağmen artık bu tutkudan vazgeçemeyecekleri bir noktaya gelmişlerdir. Her ikisinin eşi de, henüz bu

tutkuları hiçbir problem yaratmazken bile bu yolculuklarından oldukça rahatsızdır. Belki de karşısındaki insanın özgürleşmesidir rahatsız edici olan. Kendine özel bir alan yaratan, seçim yapma yeterliliği olan bir eştir onlar için korkutucu olan.



Mosz dönemin baskıcı sosyalist politikaları altında farklılıkları törpülenmiş bir erkek iken, Maria dönemin İsveç’inde oy kullanma hakkına bile sahip olmayan, eşinin boyunduruğu altında bir kadındır. Artık ikisi de dış dünyaya yönelttikleri kameralarıyla daha ilk andan zaten bir kadraj tercihinde bulunarak, kendilerine ait bir şey söylemektedirler. Mosz’un, eşine söylediği *“Dünyada huzur ve sükunetten daha da değerli şeyler varmış... Bazı şeyler evinden ve aileden daha da mühim olabiliyor... Emin değilim ama bir şeyler fark ettim.”* cümleleri ile Maria’nın, yaşayamadığı aşkı ve fotoğraf tutkusunu destekleyen yoldaşı Pedersen’e fotoğraf makinesi hakkında söylediği *“Sanki bana hakim oluyor. Bazen anne olduğumu unutuyorum. Başka biri oluyorum.”* sözleri temelinde aynı değişime işaret ediyor.

İki filmin finali de hem vuruculukları hem de birbirlerine olan benzerlikleri ile dikkat çekicidir. Mosz ailesini kaybeder. Çektiği belgesellerden birisi birden çok insanın işlerini kaybetmesine sebep olur ve Mosz böylece sansür kavramı ile çok sarsıcı bir şekilde tanışmış olur. Vicdan azabıyla bir başına odasında oturup pencereden dışarı bakarken, kamerasını yöneltebileceği ve bu durumdan zarar görmeyecek bir şeyler aramaktadır. Sonra kamerasını yakından kurcalamaya başlar. Merceği kendisine çevirdiğinde, merceğin üzerinde kendi yansımasını görür. Birden kayıt düğmesine basar ve kameradan çıkan devinimin sesi ile irkilerek kameraya bakar. Bakışını kendisine çevirmiştir artık ve tam bir sene önce kızının doğduğu sabahı anlatarak başlar hikayesine.



Maria'nın tutkusu ise Mosz'un ki gibi yıkıcı olmamıştır. Ailesi ile mutlu bir hayat yaşar. Ancak o da kalp yetmezliğine yakalanmıştır ve durumu iyiye gitmez. Evinde çektiği fotoğrafları incelerken birden karşısında duran aynaya düşen görüntüsüne bakabilir. Aynı Mosz'un mercekteki yansıması ile karşılaştığında yaşadığı gibi bir sarsıntı yaşar. Makinesini eline alır ve aynadaki yansımasını çeker. Deklanşöre bastığı anda tıpkı Mosz'un kayıt tuşuna bastığında kamerasının çıkardığı gibi bir devinim sesi gelmeye başlar. Ancak bu sese sebep olan devinim, kapalı pencereden açık havaya çıkmaya çalışan kelebeğin kanat çırpışlarıdır. Tam deklanşöre basıldığı anda başlaması tesadüf değildir. Hareketin ve durgunluğun karşıtlığı, fotoğrafın çekildiği anın zamansızlaşarak sonsuzluğa karışması ile, yaşamak için çabalayan bir kelebeğin devinimi üzerinden hissettirilmiştir. Ve Maria da, tıpkı Mosz'un filmin başındaki güvercini kovduğu gibi, pencereyi açarak eliyle kelebeğin uçup gitmesini sağlar.





Kelebek uçup hayat akmaya devam ederken, biz filmin son sahnesinde Maria'dan geriye kalan son eseri, kırmızı ışık altındaki karanlık odada banyo edilen kendi fotoğrafını görürüz. Maria artık sadece fotoğrafın çekildiği o andan ibarettir. "Sadece o an yaşar ve an sonsuzluktur." (Martin Buber) Mosz'un hikayesi, filmin finaliyle birlikte daha yeni başlıyormuş hissi bırakırken, Maria'nın son bulmuştur. Tam da makinelerinin doğalarına uygun bir şekilde. **Troell** bir fotoğraf hikayesini sinema aracılığıyla anlatırken yaşanabilecek devinimsizlik/devinim karşıtlığının üstesinden, film boyunca olduğu gibi finalde de başarı ile gelir. Maria'nın deklanşöre bastığı an devinimi kelebeğin kanat çırpma sesleriyle sağladığı gibi, filmin finalinde Maria'nın fotoğrafını gördüğümüz sahnede de, fotoğrafın banyo edildiği sudaki dalgalanmalar ve ışık kırılmaları ile devinim yaratmayı başarır.

İki karakterin de kamerayı kendi görüntülerine doğrulttukları an yaşadıkları şaşkınlık ve ardından gelen heyecan, aslında daha önce sözünü ettikleri, o ne olduğunu bilmedikleri ama bulduklarını fark ettikleri şeye bir adım daha yaklaşmış olmalarından gelir: kalıcı olmak. Sadece yapıtları ve bakışları ile kalıcı olmak değil, bizzat kendi varlıklarını bir görüntüye hapsederek kalıcılığa biraz daha yaklaşmak. Böylece çocuklarını kameraya çekerek başladıkları hikayeleri, kendilerini çekmeleri ile son bulur. Tam da kendini buluş hikayelerine yakışır bir şekilde.

İki eserin farklılaştıkları satırların da altını çizmekte fayda var. Bir yanda huzursuzluk içerisinde *devinen*, her şeyini kaybeden ve arzu nesnesine teslim olan Mosz varken, diğer yanda tüm bu yaratım sürecini bir sükunete çeviren, güçlenip

ailesini bir arada tutarak daha *durgun* ve huzurlu bir hayata ulaşan Maria vardır. Bu karşıtlıkta elbette bir sürü etken pay sahibidir: filmin baş karakterlerinin kişilik yapısı, yaşadıkları dönem ve toplumsal koşullar bunlardan bazıları. Ancak kanımca, (yazı boyunca sözünü ettiğim) fotoğraf ve sinemanın doğalarından kaynaklı farklılıkların da bu karşıtlıkta hatırı sayılır bir katkısı bulunuyor. Mosz zamanı kurgulayıp kendi gerçekliğini oluşturarak kendisini daha çok bir yaratıcı konumunda hissederken, Maria dış gerçekliğe daha az müdahale eden, ona daha çok tanıklık eden bir konumdadır. Bu yapısal farklılık da dış gerçekliğe daha çok müdahale ederek hayatta daha fazlasını elde etmeye çalışan Mosz ile, gerektiğinde aşık olduğu adamın, Pedersen'in gidişine bile sadece tanıklık eden ve ölen babasına verdiği sözü tutmak için onca sıkıntısına rağmen kocasını bırakmayan (belki kızının da düşündüğü gibi kocasına duyduğu da bir çeşit aşkı) kabullenici rolündeki Maria'nın karşıtlığını doğuruyor.

Bu kadar benzerlik ve farklılıktan sonra, noktayı, **Ahmet Erhan**'ın 1988 yılından, bu iki güzel filmin kesiştiği yerden seslenen şu dizeleri koysun:

Zamanı oy, sesini sakla... unutulmasın

Tarih düşür her yazdığının altına

Aynaya bak, yüzünü göm... unutulmasın

Bir gün küllerin savrulur nasılsa

BELİNDA: KADINLIĞIN VE UYKUNUN FÜĞÜ

Çağrı Özütok

Giriş: Sınıf ve Kadın Tasarımı

“Aaahh”, Belinda... Mevzubahis kadın ve kadınlık olduğunda, coğrafyamızda sessiz birer erk köşesine konuşlandığımız yarınsız ve dönüşümden ırak koza hallerimizi ne kadar yara bellesek az; zannediyorum ki doğru olanın kadimliğinden ve kahinliğinden bir kelebek de kendine arzulayan kör bıçkın sözlerimize, derin bir ah çekerek başlamak gerek.

Başrollerinde **Müjde Ar**'ın ve **Müjde Ar**'ın oynadığı, toplumcu gerçekçi izler taşıyan, halen taze kült füğ büyüsunün yönetmen koltuğunda **Atıf Yılmaz** oturmakta. **Adı Vasfiye** (Yılmaz, 1985) ve **Asiye Nasıl Kurtulur** (Yılmaz, 1986) gibi, o dönemki ülkemiz sineması için oldukça deneysel ve sürrealist sayılabilecek diğer çıktılarda olduğu gibi burada da **Barış Pirhasan** senarist kalem. Köy enstitülü yazar **Fakir Baykurt**'un romanından ikinci kez beyaz perdeye uyarlanan **Yılanların Öcü** (Şerif Gören, 1985) ve feodalizmden kapitalizme evrilen geç köylülük sisteminin çizmelerini çıkaran **Züğürt Ağa** (Nesli Çölgeçen, 1985) ile yarıştığı sene, Altın Portakal En İyi Film Ödülü'ne layık görülen bu 1986 yapımı yarı şakacı yarı tekinsiz yapıtın neşe, heyecan ve gizeme komşu notaları **Onno Tunç**'un elinden...

Film, “herkes gibi”yi temsil eden bir kadının, herkesin *Gülüm Süt*'e bayıldığını ifade eden yutkunma sahnesine, bir bebeğin süt dolu biberonuna —bayılma istencinin dışavurumu olarak nitelendirilebilecek şekilde— hevesle uzanışını örerek başlıyor. Sarı, yeşil, gri ve pembenin parlak buluşma noktalarında harmanlandığı seksenler taytları içinde aerobik dans figürleri yapan fit kadınlar, içiyor oldukları “ülkenin ilk ve tek diyet içeceği” ile formda ve mutlular. Mutlular, çünkü formdalar; formdalar çünkü “mutluluk” içiyorlar. Bu bant akışında

televizyon ekranından tüm bu yabancı reklam kuşağına şahit olan Serap (**Müjde Ar**), elindeki beyaz sayfaya, vazgeçmekle ilgili birtakım anlamsız notlar düşerken, ışıltılı reklam dünyasının manyetik yörüngesine yaklaşırken giydiği dantelli maske ve fondaki müziğin iğreti bir ritimle dikte ettiği emir kipleri dikkat çekmekte. Ekrandaki kirli çamaşırlar birer birer temizlenip, gülücükler eşliğinde makinelerden çıkartılırken, ilk aşamada dikkat çeken bir diğer nokta, şık abajurlar, şarap kadehleri, zigonlar; **Viva Les Femmes!** (Claude Confortes, 1984) gibi yabancı film posterleri ve pandomim, konser afişleri; biblolar, tablolar, kitaplar ve tiyatrocu kimlik portresi ile algımıza füzelenen burjuva, entelijansiya sınıfına mensup, özgür bir sanatçı kadın imgesi... Maskeli Serap, belki zoraki, belki varoluşsal kimlik algısının yarattığı ayrık, çatı katı personasında, izlediği reklamlardan ve sektörden kapabileceği mide kramplarının kaygısı ile, kolay para avı köşesini hangi hızla dönmesi gerektiğine karar veremeyen bir ivmenin sorgucu, riyakar gelgit çukurunda. Tam bu çukurda portakal suyu içerek kahvaltı yaparken, *Asiye Nasıl Kurtulur?* tiyatro metnini ironik fakat dürüst bir telaş ile tırmalarken görüyoruz kendisini.



Oda

Ben denizin kumları üzerinde durdum
Bir heykel tadında olan ve bunu geçen
Bir şekilde denizin kumları üzerinde durdum
Durdum ki, şehrin son kalıntısı onu unutmak olsa gerek
Diyordum. Ve bütün ayrıntılarından sıyrılmış bir düzlüğün
Ayrı bir nesne gibi, daha sonra da
Hiç görmediğim bir yaratık gibi üstüme gelmeye başladığı
Bir şey olsa gerek
Ben bunu duyuyordum
(...)

Edip Cansever, *Pesüs I*

Metalardan Asiyeye Olmalara Uzanan Cambazlık

Asiyeye Nasıl Kurtulur? 1969 yılında **Vasıf Öngören** tarafından yazılan bir epik oyun; annesi seks işçisi olan bir çocuğun, kendi annesinin öyküsünden bir türlü kaçamama travmasını, toplum yapısına entegre çarpık ahlak çarklarına hiciv ve mizahtan örgü bir ters düz ayna tutarak anlatmakta. Anlatıda alaycı bir üslupla hitap eden; ahlak algısının, sınıf çatışmasının en orta mengenesine yerleştirilen bir patlayıcıyı andıran metni **Nejat Saydam**'dan sonra (1973) ikinci kez, **Yılmaz** sinemaya uyarlamış.

Ar'ın Asiyeye karakteri olarak karşımıza çıktığı bu müzikal drama oyununda “sermayenin türküsü” söylenir hep bir ağızdan. “*Kırık kalpli, alnı kara, emeği ter*” kadınlar aşk, sevgi ve et satar mahallenin baronlarına. Tarihin al yanaklı koridorlarına “*Artık can günüdür, davranmayan delidir*” diye fısıldarlar fakat Asiyeye'nin makus talihini değiştirmeye elbette yetmez güçleri; zira asıl “davranmayan” bu kara döngünün kendisidir, mahallenin bekçiliğine de bizzat kendisi soyunur: Asiyelerden -birkaç karakter sonra tanışacağımız- Naciye'leri yaratan “ezilen olmak” köprüsünün yanbaşıda bekler, bekler... Bekleyişinin, durağan fitratı ve vurdumduymazlığı, en az Godot'yu bekleyişimiz kadar tanıdık, tarihsel ve gerçek olandır. Peki ya Naciye; bunca portakal sularının, tiyatro, reklam metinlerinin, kitapların, özgür olmaların ve şampanya kadehlerinin ötesinde, Naciye kimdir? Şimdilik merakımızdır elbet.

Serap, *plaza gym* salonunda formunu korumak için jimnastiğini yaparken yanına sevgilisi Suat Bey (**Yılmaz Zafer**) gelir. Yolda otomobillerine doğru yürürlerken Serap'ın teklif edilen “yüksek meblağ” yüzünden kabul ettiği şampuan reklamının

senaryosundan muhabbet açılır: Serap, gündüzleri banka memuru olarak çalışan, akşamları “evinin kadını” olan, saçlarını *Belinda* marka bir şampuanla yıkayan mutlu bir karakteri canlandıracağından bahseder; bu evinin kadını olma deyiminden bahsederken dahi içi titreyen karakterimizin anlattığı betonlaşma metaforu, reklam ve yaşam sektörüne içre yalancı bir “Nash dengesi” gibidir: Sermayenin sahip olmamızı dayattığı şeyin, bireye oynayacağı oyunda koşulsuz mutluluk vereceği vaat edilir; birey, bazal veya ortalama oranda kucakladığı bu sanal dikta mutluluğunun çıkmaz sokak büyüüne kapıldığında ise tekrar bu mutluluk metasını elde edebilmek için daha çok çalışır; ama daha mutlu, daha azimli çalışır çünkü saçları “o şampuanla” yıkandığı için artık “daha yumuşak”, “daha pırıl pırıl” ve “daha sıcaktır.” Şampuan, oyundaki bir metadır cellat olabilene, yaratılan ve muzip bir sınav sunağında sofralarımıza kurban edilen “ışığı” ise onun iflah olmaz fetişizmi. Serap, bu fasit dairenin ve lüks cebiyle sınanma halinin elbette farkında bir aydındır: “*Ailene de, saçına da başlarım sinir yaratık!*” der Suat’a; çatı katındaki bilinçli hallerini sektör tarafından vaat edilen “iyi para”ya değişimini sembolize eden “mücbir sebepleriyle” dalga geçildiğinde, her insan gibi, öfkelenir.

Oyuna gelir sahne sırası. “*Biz aşk satarız, sermayedir etimiz*” der tiyatrodaki bir kadın, çalan akustik gitar eşliğinde. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununu nasıl daha iyi sergileyeceklerini tartışır oyun ekibi; içlerinden biri “*Ayrıntıları mı sorgulasak?*” derken, Serap o an, ayrıntının ne olup ne olmadığını sorgular ve “*Şu, ayrıntı mıdır?*” sorusunu sorar izleyiciye: “*Ben de kurtuldum işte, ben de öğrendim artık, bu düzende yaşamamanın sır-ı-nı... Karınların nasıl doyduğunu, sırtların nasıl pekleştirildiğini; yarım kollusu olmadan kimlerin yaşayabildiğini, nasıl yaşanabildiğini, biliyorum artık.*” Ve tartışılar sandalyedekiler, muktedir tavırlar ile tekrar, tekrar: Ahlak, Asiye’nin para için kendini satmaması ve annesiyle aynı kaderi paylaşmaması adına ölmesini mi emreder; yoksa bu içinden çıkılmaz hali kendine yediremeyen Asiye’nin, “*toy üniversiteliler ile muhallebicilerde bir keşkül için kırıştırmasına*” bir onay mercii midir? Bu sandalyeleri kim dağıtmıştır? “*Doğru, hiç kimseye ölmesini söylemeye hakkımız yok*” diye fısıldayan ahlak, hangi vicdan zemininde kendini temize çekmektedir? Yoksa Serap, o temiz sayfaya mı notlar düşmüştür filmin başında?

“*İnsanoğlu sever sever var olur, sevmeyenler kötü olur del’ olur, sevgi satan insan değil mal olur, işte bize düşen bayan, mal olmak*” der Asiye’nin ağzından ve ekler: “*Çarem resmen kesildi, artık ne sattığımı herkes bilmeli, vermeye mecburdum herkesin benden istediğini. Şu dünyada, yaşamaya mecbursun...*”

Asiye, orijinal metinde “Ben vazgeçtim erdemden, bir parça ekmek, yatacak bir yer, örtünebileyim bir bezle yeter, şuymuş buymuş önemli mi o kadar, adı ne olursa olsun, yaşamaya mecbursun” diyerek, kanata kanata sorgular sömürülen olmayı; Serap ise belki de fark etmese de aynı dönme dolabın bir “rıza” parçasıdır artık: “Reklamlara da çıkacağım, gerekirse fotoroman da çevireceğim, köşeyi dönmek için değil, daha doğru yaşayabilmek için, kafama koyduğum şeyleri daha iyi yapabilmek için...”

Birkaç sahne öncesinde benzer çizgide sembolize edilen dublaj işini ek gelir kaygısıyla icra ederken iş, sanatçı ahlakını veya aydın konumunu eleştirmeye gelince mangalda kül bırakmadan her şeyi eleştiren entelektüel arkadaş çevresinde şüphesiz aidiyet duygusunu da sorgular Serap ve “Ben profesyonelim!” ifadesi ile kendine refleks bir haklılık payı biçer bu çıkmaza girmiş ak - kara kontrastında. Belki de haklıdır bu biçilmek zorunda olan tarlada; kim bilir?

Manolya ve Naciye: Banyodaki Sırrı Aynanın

O zaman da aynı karanlık, aynı yarasaydı,
Manolya delirmezden önce.
Büyükannemizin kocaman bakla bir evi,
Uzun pencereleri vardı, sedirinde
Ölü doğmuş fareler pembeliği.
(...)

Nilgün Marmara, *Manolya*

Sonra, şampuan kokulu günler başlar: Tuncay Bey -reklamdaki rolü itibari ile- Hulusi Bey (**Macit Koper**) ve çocukları ile tanışır sette. Artık “Zeynep, Meynep” yoktur, Gülveren ailesi vardır gündemde. İlk kez reklam performansında olan Serap, yaptığı her işi ciddiye alan bir tiyatrocudur; reklam yönetmeni ise aynı sahneyi on kez çektirecek kadar kompulsif. Belinda, *tutkunun asıl adıdır* artık; Naciye, sıcak aile yuvasındadır ve yalnızca evinin kadınıdır. Banyoda şampuan sahneleri defalarca tekrarlanırken, bu tekrarların gerekçesi reklamı izleyecek milyonlarca kadının Naciye Hanım’ın aldığı zevki, yaşadığı mutluluğu ekrandan içmek zorunda olmasıdır. “O bakışları” vermek zorundadır Naciye, Naciyelere. Ama su soğur. Suyun soğukluğu irkiltir onu bir an. Serap’ın bakışları merak, kuşku ve heyecan zerrelere asılı kaldığı bu atmosferde dolanırken, sufle ve müzik, **Sigmund Freud**’un *Das Unheimliche* çalışmasında üzerinde durduğu anlamda tekinsizleşir:

Sağlıklı, ıslıl ıslıl, taptaze Belinda!

Doğanın fisiltısı, mutluluk pırlıtısı, tutkunun asıl adı, ailenizin büyüğü şampuanı...

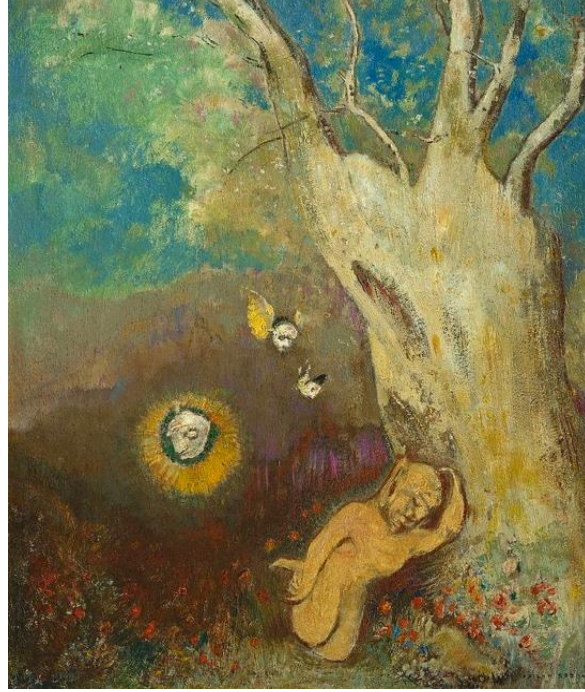
Naciye, gözlerini alt orta sınıf bir evin banyosunda açar bir anda, odaya gittiğinde televizyonda başkaca bir şampuan reklamı oynadığını görür. Salona geçer, reklam filmindeki rol arkadaşı Tuncay, evin kocası Hulusi Bey'dir artık; oturmuş, bulmaca çözmektedir ve kendisinden yemek hazırlanmasını talep eder. Serap sinir krizi geçirir ve bir hışımla set ekibinin nereye kaybolduğunu sorar; korkudan şaşırır ve süreksizleşen “eşek kadar” çocuklara annelerinin şaka yaptığı söylenir. Hulusi bu olanlara anlam veremez. Serap, görünce şoka girdiği evlilik fotoğrafını fırlatarak durumu algılamaya, algılatmaya çalışır, işin içinden çıkamaz ve “yüzüğünü de fırlatarak” evden kaçır. Bir Serap alışkanlığı olarak hemencecik taksi durdurur ve önceki hayatını Etiler adı altında rota olarak belirtir. İlk koştığı yer Suat'ın evi olur; fakat kendisini ne Suat, ne de bundan sonraki duraklarında sorguladığı eski arkadaş çevresi tanır. Suat'ın “*kırıklarından biri*” olarak nitelendirilir oturduğu dost masasında. Serap iken sahip olduğu evine girdiğinde ise yabancılar ile karşılaşır ve “*Hasta mısınız?*” sorusuyla çarpışır. Yaşadığı tekinsizlik evsiz bırakır onu. Biçare gözlerini banyosunda açtığı, Naciye zannedildiği eve döner tekrar; Hulusi de, Naciye'nin evi bir daha terk etmemesini tembihleyerek tekrar takar evlilik yüzüğünü Serap'ın parmağına. Naciye'ye dönüşüm belki de bu noktada başlar istemsiz; nitekim “zaman”dan sonra, uyku odasındaki abajurlar yani “eşya” da, çoktan dönüşmüştür kendi olmayana.

Kuşlar ayak sesimizi takip ediyordu
Balıklar nehir kıyısına geliyordu
Ve gözlerinde gökyüzü açıktı
Arkamızdan kader ağını örüyordu
Elinde ustura olan delirmiş bir adam gibi

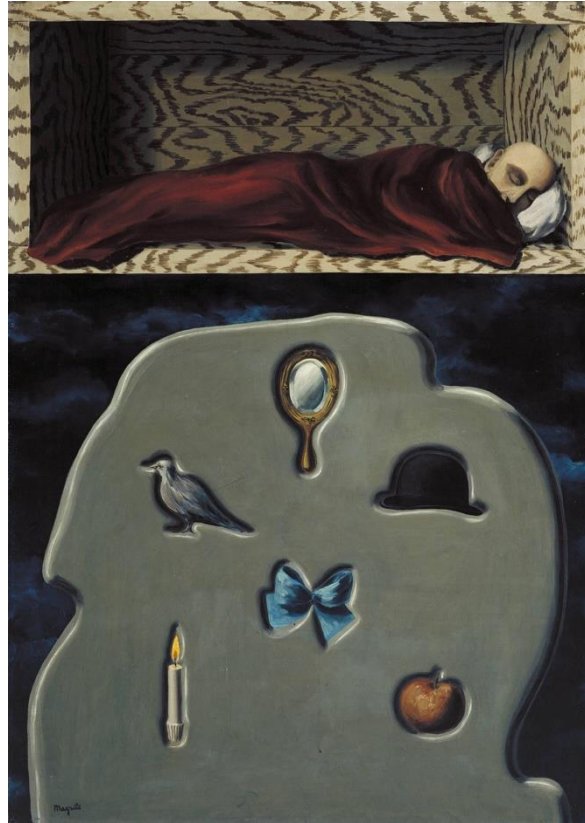
Andrei Tarkovsky, *Bir Şiir*

Uyku, kutsaldır fakat durduramaz Serap'ın “kopuş” ve “dönüşüm” halini. Belki de kopuşun, bir *Caliban'ın Uykusu* (The Sleep of Caliban, Odilon Redon), bir *Umursamaz Uykucu* (Le Dormeur Téméraire, Rene Magritte), bir *Uyku* (Le Sommeil, Salvador Dali), tablosu misali bol rüyalı bir uyku masalıdır bu paldır küldürlüğün hengamesinde anlatılan. Gürültü dindiğinde **Franz Schubert**'in *Nacht und Träume* liedi çalar fonda. Uyku, inşa ve ilan eder kendi balkonlarını.

Mutfığımızın eşyaları rafa kaldırılır uykuda... Rüyaların ve bilinç dışının derin sularına gömülü bir anı limanında, çarpınan sığınma çabalarıdır kimisinde anlatılan veya. Ki o limandaki hayaletler, *Après un Rêve*'nin sözlerini unuturlar inadına, **Gabriel Faure**'nin uyanışlarına bir selam yollarcasına hırçın.



Caliban'ın Uykusu, Redon, 1900



Umursamaz Uykucu, Magritte, 1927



Uyku, Dali, 1937

İnsan bir işi yapmayı unutuyorsa, daha birçok kez unutacak demektir.

Sigmund Freud

Neden sonra, aynadaki yüzleşmesinde kabul etmese de Naciye'liğini, kocası ve çocuklarına karşı Serap olma halinde diretmeyen o. Ama unutmaz da bir yandan Seraplık hallerini. Komşusu Feride (**Füsun Demirel**) ile, Naciye kimliğinin çalıştığı bankanın yolunu tutar. Bankada, **Asri Zamanlar** (Modern Times, Charlie Chaplin, 1936) filmindeki “vida sıkma” görev tanımını çağrıştıran şekilde “herhangi” bir iş tanımı vardır Naciye'nin: Bazı masalarda oturmak, bazı bilgisayarlarda bazı işlemleri yapmak ve bazı belgeleri imzalamak... Kendiliği gibi, zaman, mekan ve yetenek düzleminde, işinin de kimliği belirsizdir mevcut ekonomik düzende; banka, alegorik olarak bu “belirsizlik” ve “unutma” halinin temsilidir.



Ayna

Serap, iş dönüşü, Feride ile laflar ve Naciye'nin hayatına dair fikirler ve bilgiler edinir, fakat bu role devam edemeyeceğini düşünerek Feride'den borç para ister. Hulusi, Naciye eve dönmeyince komşuları Feride'nin ve kocası Osman'ın (**Tarık Papuççuoğlu**) evine gider, fakat çekincelerinden ötürü durumu da açıklayamaz, edinebildiği tek bilgi ise bankada o vida misali sıkışan banka memuru Naciye'nin, Feride'den bir miktar borç para aldığı olur. Paranın ve parçanın “döngüsü” tamamlanmış olur.



İş

Füg, Benlik: Ötekini Tanımlamanın Çukuru

Latince ve İtalyanca “uçuş” anlamına denk düşen *fuga*, yine Latince “kaçmak” anlamına denk düşen *fugere*... Daha sonra yapısal olarak Fransızca *fugue* kelimesine evrilen “füg”, geç 16. yüzyıl döneminde İngilizceye göçmüş... Müzik tarihinde özellikle Barok dönem kompozitörleri tarafından çok sesli besteler için tema – cevap tekniğinde bir yazım türü olarak ele alınırken, psikiyatri tarihinde ise “kimi çıldırılarda kişinin gerçek kimliği dışında bir kimliğe bürünerek, alışık olduğu çevreden uzaklaşması” olarak nitelendirilmiş.

Ben, bir başkasıdır.

Arthur Rimbaud

Yeni plan, Serap'ın psikiyatriste verdiği anamnezle başlar. Serap'ın bu "sınav" karşısındaki güvencesi, tiyatro yeteneği ve *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununu ezbere bilmesidir; diğer bir deyişle Naciye'nin "bunları" bilmediği düşüncesidir. Serap, doktorunu kendisine inandırmak için oyununu oynamaya başlar fakat "oraya" gelenlere alelacele bir ad takmadığını ifade eden hekim, Serap'ın tüm bu anlattıkları doğrultusunda ona dissosiyatif füğ tanısı koyabilmekte gecikmez; sakin olması gerektiğini rica ettikten sonra onu bir iğne ile yatıştırır. Bir süre hastanede tedavi gören Serap, kendi deyimiyle "*çocukları burnunda tütmüş*" fakat "*birazcık sersemlemiş*", doktorunun deyimiyle ise "*birazcık fazla iyileşmiş*" bir Naciye olarak taburcu olur. Son sınav, "*Naciye Hanım? Güle Güle...*" şeklinde seslenmesiyle olur hekimin.

Öyle zamanlar olur ki, karakterimin değişik parçalarına şaşkınlıkla bakarım. Bir sürü insandan oluşmuşum gibi gelir. Ve o anda olduğum kişinin önde olduğunu bir süre sonra da olduğum kişinin yerini bir başkasına bırakacağını bilirim.

Ancak gerçek olan hangisidir? Hepsi mi, yoksa hiçbiri mi?

Somerset Maugham



Hastane

Naciye, bu yeni kaderinin, yeni "sınıfının" kabulünü, hastane çıkışı uzatılan elleri öpüp başına koymakla ifade etmeye çalışır. Elini öptürmeye lüzum görmeyen kayınbabaya, "*Öpsün öpsün, şifadır, büyüklerini sayarsa kafası da rahat olur*"

insanın” der babaanne Nedret Gülveren (**Güzin Özipek**). Babaanne, oyun oynarken gürültü eden torunlarının içgüdülerini korkutarak, özne olmaya uzanan kültürel uzamın kapısını iğdişle tehdit eden biridir; **Jacques Lacan**’ın psikanalitik kavramı “baba yasasına” atıfları sahne; yasakçı sınırlara uymayan yaramaz çocuklar kaçırılır ve dunganga ninnisi fısıldanır mütemadiyen kulaklarına: “*Evvel zaman içinde, var imiş bir dunganga... Alırmış çocukları, atarmış sepetine; yaparmış hep dunganga, dun-gan-ga, dun-gan-ga...*” İşte o haddinden fazlasını irkilten ninni, çocuk olanların veya kalanların hafızasında *skarlar*a gebe, kayıplara sebeptir; ki kabulsüz bir hadımcının laf dinlemez gözlerine denk, “biz büyürken kirlenen dünyanın” en koyu, en temizlenmez renkleridir belki. Bu yüzdendir temsili sahnede babaannenin gözleri büyürken, çocukların duru masumiyeti kaybolur yorgan altlarına saklanışlarda. Ten, ürperir. Sonra, ev içi haller... Rolünü kabullenmiş ve “düzelmiş” Naciye’yi kuluçka vakti gelen, gıdaklayan tavuklara benzeten koca, Naciye’nin birlikte olmak ve mevcut çocuklarına kardeş eklemek istediği varsayımını, ilkel bir “yansıtma” düzeneğiyle Naciye’nin nazlılık, içine kapanık halleri üzerinden tanımlamaya çalışır. Naciye, anneliğin “kutsal rol” kısmını oynayıp, müstehcen hallerden hızlıca kaçabilme jokerini sokar devreye: Çocuklarını bahane eder, uzaklaşır ilişkiden hemen.

Ah! Ne gülünç. Izgaraya gerek yok ki. Cehennem başkalarıdır.

Jean Paul Sartre

Suat, Serap’ı hatırlamış taklidi yaparak cinsel hazlarını doyurma peşindedir; fakat Naciye’nin bildiği ve anlattığı Suat’a dair kişisel öğeler de; -sözgelimi babasının tüccar olması, annesinin konken sevmesi, ilk oynadığı tiyatro oyununun *Kurban* olması gibi- Suat’ın erotomanik sanrılarını alttan alta tetiklemiyor değildir. Nitekim Serap’ın, Suat’ın en sevdiği kafeteryada ayarladığı buluşma, Suat’ın evinde, Naciye’nin “her şeyinin tanınması” ve çözülmesi ile son bulur. Serap, artık Naciye olarak Suat’ın evindeki ekspresyonist tabloların arasında dolanırken şaşkın şaşkın, önceki yaşamına dair hiçbir ipucu bulamadığını fark eder. Bu “farkındalık”, yaşadığı kimlik ayrışmasını zerre umursamayan, -bu sahnelerde- dürtüyü (*id*) simgeleyen Suat karakteriyle somut olarak “çarpişmasından” sonra oluşmuştur belki; bu noktada izahımıza **Çarpışma** (Crash, David Cronenberg, 1996) filmi yardımcı olur ve *jouissance* kavramı, yani çevirisine dillerin yetmediği acı, heyecan ve haz birlikteliği hatıra düşer. Füg öncesi yaşamına geri dönmek için Suat’tan

tiyatro oyununda rol dilenir Serap; son arzu nesnesi Asiye rolünü ise eski rakibi Fatoş (**Fatoş Sezer**) çoktan kapmıştır.

Eve dönen Naciye, Serap'ın tüketim alışkanlıklarına uygun yemekler hazırlar sofraya; bonfile, tereyağlı sebze haşlama, envai çeşit meyveler gibi... Hulusi, pişen yemeğin bütçesini karşılayıp karşılayamayacağı bilgisi ona yüksek ihtimalle doğuştan beri, genetik bir korkuyla hazmettirildiğinden ötürü, yemeğin henüz tadına bile bakmadan kızmaya başlar karısına: Tüketim alışkanlığının kategorik olarak “dışında” kalan bu öğüne karşı, algısı ve yargısı, bilgisinden veya deneyiminden önce dillenir, doğrulur. Daha bu manzaranın çözümsüz kaosu bitmemişken, Naciye, Hulusi'nin çocuğun üstüne “makarna” dökmesini de bahane ederek, temizlik işlerinde zorlandığı gerekçesiyle eve yardımcı çağırma konusunu açar; Hulusi ise devam eden krizin çıkış kapısı olarak, az önce makarna döktüğü evladının yanağına tokat atmayı tercih eder. Tokat, bonfileden makarnaya, yani kendi sınıfsal gerçekliğine geri dönüşün ışığıdır. Salonda bir orta yol tartışmasına soyunan çifte Hulusi tarafından tasarruf amaçlı söndürülen lambalar fon oluşturur: “*Sen, aydınlıktan, pek hoşlanmıyorsun galiba?*” diye sorar Naciye'nin içinde dönüşümü tamamlamamış, aydın Serap kırıntıları.

Değişen sahnede bir masanın etrafına toplanan *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyuncularını, içlerinden Seniye Hanım rolünü oynayan Ayten Hanım'ın (**Nuran Oktar**) gırtlak (larinks) kanseri olması üzerine, sahipsiz kalan rolün kime verileceğini tartışmaktadır. “Ya yeni bir Seniye bulunacaktır, ya seneye kalacaktır iş.” Bununla birlikte fabrikalaşmış ve iş branşı haline evrilmiş bu yeni sahnecilik düzleminde, “üretimin” durması sebebiyle Seniye Hanım, arkadaşları tarafından “bir tiyatrocü olarak kendine dikkat etmediği için kanser olduğu” gerekçesiyle suçlanmaktan ve “buzlu rakılar içtiği için” aforoz edilmekten kaçamaz. Aslında onlarla birlikte işlediği günahların cezasını kimse paylaşmak istemez. Suçu ve günahı, ceza “dilde” oluştuktan sonra tanımlarlar çünkü. Bilirler ki ateş olmayan yerden çıkan her dumanın, suçlu bir aforoz çırası olmalıdır. Çıra, Seniye Hanım'ın hasta olduğu için dışlanması gereken iğrenç doğasıdır onların gözünde artık. Derken masaya, Naciye'nin içindeki tiyatrocü alter Serap getirilir; birazcık muhabbet sonrasında bir rol denemesine kabul edilir. Prova esnasında kendisine alaycı bir üslupla “*Siz gerçekten tiyatrocü olmalısınız!*” diyen eski rakip Fatoş'a, “*Siz de ev kadını!*” sitemini patlatır pikniklerin su dolduran Naciye Hanım'ı, aynasında gördüğü serapın, aydın Serap dudaklarına taşmasıyla.

Serap, vazgeçmemiştir kimliğinden. *Yedinci Kıta* (Der Siebente Kontinent, Michael Haneke, 1989) filminde toplu intihar öncesi “kırılamayan” o televizyon, sosyal tabaka ve varoluş bağlarını ne kadar temsil ediyorsa; Serap’ın piknik sekansında avucunda tuttuğu çay bardağındaki rakı eşyası, “vazgeçememe” halinin rakıdan damıtılan idrakıdır izleyiciye. Çünkü Naciye’nin sınıfında “gerçeklik” olan her şey, Serap için ancak sulu ve geçici, didaktik bir şakanın cama işleyen teatral buğusudur. Buğu, geçer. Serap, kelime anlamına uygun biçimde Naciye’lerin çölünde ancak tahayyülü mümkün olabilen su yansımasından ibarettir. Yansıma, yanılısamadır. Göz, *Möbiüs* şeridinin veya *Klein* şişesinin çok boyutlu ama tek boyutlu sonsuzluğunu andıran bu çift yönlü yanılısamanın lirik füğünde kaybolur: Serap’tan Naciye’ye... Naciye’den Serap’a... Hangi kimlikten ne zamanki kimliksizliğe bir yolculuktur bu? Kafkaesk, tek yönlü bir dönüşüm değildir kuşkusuz.

Uyku vakti gelir, televizyonlar kapatılır; televizyonumuzu kapatmayı unutmamamızın gerekliliği gibi faydalı bilgiler de öğütlenabilir ekrandan. Dunganga ninnisinin olmadığı gecelerde çocuklar annelerini doyasıya öperler. Televizyon da, dungangacı babaanne de yoktur o an çocuğun zihninde. Disiplinci babaanne ve dedenin ayrıldığını öğreniriz bir sahne sonra. Babaanne, oğlu tarafından “*Bu yaşta ayrılık olmaz*” düsturuyla eve dönmeye ikna edilir: “*Rezilliğe sebep olanlar utanmalıdır*”, “*Kendisinden özür dilenmedikçe bu iş olmaz*”... Yaşlı buyurganın dilinden koşulsuz biat bekleyen mezkur sözcükler dökülür.

Bir gün, Feride kocası Osman tarafından şiddet gördüğü esnada içinde bayatlamış saklıları itiraf eder: Elalemin karıları deli numarası yapıp sözde artist olmakta, kendisinin ise gençliği çürümüş ve çürümektedir. O esnada içeriye giren Hulusi, itirafa itiraf ekler: Naciye kaçmıştır...

Babaanne ile dedenin ayrıldığı sahneye nazire yaparcasına, “içinde yaşattığı Serap” olarak evden kaçarak sahneye çıkan Naciye’nin tiyatrosu, sınıfının disiplin sorumlusu ailesi tarafından basılır. Tokatlar ile çekilip götürülür o öteki, güvensiz alandan Naciye. Çünkü Naciye’ye ve ailesine göre, komşusu Feride’nin iştahlı bir hevesle öykündüğü o felekten geceler elbette yasak ve tekinsizdir... Oyunun yönetmeni, Hulusi’nin “Naciye’si”ne attığı tokatları görünce bağırır: “*Polis çağırın, deli bu adam!*” Ortalık karışır: Asıl polis kimdir? Bir garip Hulusi midir oyunun delisi?



Banyo

Naciye, babasını yıllar sonra ziyaret ettiği vakit; ailece başlarlar dökmeye heyecanlı delilik öykülerini. Barışmıştır kimlikler artık; ölmüş gitmiştir Serap; Naciye ise, dunganga diye fısıldamaya başlamıştır çocuklarına. Ta ki o şampuanın tekinsiz sırrı, tekrar karşısına dikilinceye dek...

Ben denizin kumları üzerinde durdum
Ben, diyorum, demek oluyor ki bir anlamım var benim de
Değişen bir şey olarak ve değiştiren
Bir anlamım var
Peki öyleyse neden hep başkaları tanımladı beni şimdiye kadar
Neden
Gerçi sessiz ve ünü olmayan bir yaratıktım, biliyorum
Ve onlar güçlüydüler, biliyorum
Ne zaman biraz öfkelenmeye kalksam, bu bile
Onların istediği bir öfke oluyordu ki
Sonra ben susuyordum
Ama bir suçluluk da duyuyordum ki, bu da bir başkaca düşmanımdı benim
Ben neydim

Edip Cansever, *Pesüs I*

Kaynaklar

- Akdoğan, Ö.G. “Düş, Paranoya Ve Mizah: Ahh Belinda Filminde Gerçeküstüçülük”, *Egemia*, 2019, 5: 83-104.
- Batur, E. *Acı Bilgi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 7.
- Beckett S. (Çev.: T. Günersel) *Godot’yu Beklerken*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.
- Cansever, E. *Bütün Şiirleri Cilt I - Sonrası Kalır*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 402- 414.
- Chaplin, C. 1936. *Modern Times* [film].
- Cronenberg, D. 1996. *Crash* [film].
- Erden Z. D. ““En İyi Cevap” Konsepti ve Nash Dengesi”, *Oyun Teorisi Yazı Serisi*, Evrim Ağacı, 2016. Erişim Tarihi: 18.05.2020 ([bağlantı](#))
- Freud, S. (Çev.: K. Şipal) *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. İstanbul: Bozak Yayınları, 1979, s. 191- 204.
- Freud, S. (Çev.: Ş. Yeğin) *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*. İstanbul: Payel Yayınları, 2012, s.166-192
- Gürkan, H. “Aaahh Belinda Filminde Fantazya ve Reklamın Kadınlara Sunduğu Olanaklı Dünya” Editör: Mehmet Yakın. *Reklamı Okumak, Reklamı Anlamak*. İstanbul: Urzeni Yayınevi, 2019, s.105-128
- Haneke, M. 1989. *Der Siebente Kontinent* (The Seventh Continent) [film].
- Lexico (Powered by Oxford Dictionary), Çevrimiçi Sözlük. Erişim tarihi: 17.05.2020 ([bağlantı](#))
- Rimbaud, A. (Çev.: E. Alkan) *Dizeler*. İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi, 2001, s. 28
- Sartre, J.P. Çev: Işık M. Noyan. *Gizli Oturum, Toplu Oyunlar*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2007, s. 62.
- Seçme B. “Aaahh Belinda Üzerine, Türkiye Sineması”, *Sinematopya*, 2017. Erişim Tarihi: 18.05.2020 ([bağlantı](#))
- Tarkovsky, A. 1975. *Zerkalo* (The Mirror) [film].
- Tura, S.M. *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap, 2004, s.112-115, 165-187.
- Ümer, E. “Tekinsizliğin Estetiği ve Sanat Yapıtı”. *Art-e Sanat Dergisi*, 10 (19) , 96-126, 2017.
- Vikipedi: Çevrimiçi Ansiklopedi. “Persona, Carl Jung”. Erişim Tarihi: 17.05.2020 ([bağlantı](#))
- Yurdadön Aslan, P. “Aaahh Belinda” Filmini Lefebvre İle Okumak Nasıl Olurdu?, *Posseible*, 2014, 6: 8-19.

AMERİKAN KARA FİLMİNİN ALMAN YENİ NESNELİĞİ İLE İLİŞKİSİ ÜZERİNE

Sertaç Koyuncu¹

Film araştırmalarında, Amerikan kara filminin (*film noir*), Nazi Almanyası'ndan sürgün edilmiş Alman sinemacıların etkisiyle ortaya çıktığına ilişkin ifadelere sık rastlanır. Toplumdan tecrit edilmiş başkarakterleri, çirkinliğin ve kötülüğün konu edildiği sansasyonel öyküleri, ışık ve gölgenin çatıştığı grotesk ışıklandırmaları ve şehrin tekinsiz bölgelerini mesken tutan mekân kullanımıyla Alman dışavurumcu sineması gerçekten de Amerikan kara filmi ile kuvvetli bağlara sahiptir. Çoğunluğu Weimar Cumhuriyeti Almanyası'nda 1918-24 yılları arasında üretilmiş olan bu filmler (Kracauer, 2010) Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru etkisini kaybeden dışavurumcu stilden ilham almış, Alman sinemasının uluslararası arenada tanınmasına vesile olmuştur (Elsaesser, 2009). Oysa son dönemde yapılan bazı çalışmalar Amerikan kara filmini, dışavurumcu stilden çok *yeni nesnelci* stilin etkilediğini iddia etmektedir (McCormick, 2007). Alman Yeni Nesneliği,² 1920'li yıllarda dışavurumculuğa tepki olarak ortaya çıkmış; esrik, sansasyonel ve çarpık bir ruhsal dışavuruma karşın sade, gösterişsiz ve soğuk bir nesnellik anlayışını savunmuştur. Yeni nesnelciler bir yandan şehirleşmenin yol açtığı tekinsizlik hissiyatının ve çirkinliğin altını çizerken, öte yandan şehri soğuk, kalpsiz bireylerin şehri olarak resmetmiş, karakterlerini ahlaki bağlılık ve vicdan gibi olgulara kasti olarak yabancılaştırmışlardır (Koyuncu, 2020: 24-26). Bu açıdan, film

¹ Araş. Gör., Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü.; Doktora Öğrencisi, Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Medya Araştırmaları.

² Özgün kullanımı "Neue Sachlichkeit" olan terimin farklı çevirileri mevcuttur. Siegfried Kracauer (2010) ve Thomas Elsaesser (2009) terimi "New Objectivity" olarak İngilizceleştirmiştir. Kracauer'i Türkçeye kazandıran Ertan Yılmaz terimi "Yeni Nesnelcilik" ile; Helmut Lethen'i (2017) Türkçeleştiren Tuncay Birkan ise terimi "Yeni Nesnellik" ile karşılar. Biz bu yazıda bu stili karşılamak için "*yeni nesnellik*" veya "*Alman Yeni Nesneliği*" terimlerini; bu stili örnekleyen kişiler ve filmler içinse "*yeni nesnelci*" sıfatını kullanıyoruz.

araştırmalarında dışavurumculuk ile ilişkisine sık sık değinilse de, Amerikan kara filminin Alman Yeni Nesnelliği ile ilişkisinin gözardı edildiği söylenebilir.

Paul Schrader kara filmin karakteristik özelliklerini incelerken bu kategoriye dahil edilebilecek filmlerin ABD’de 1941 ile 1953 yılları arasında üretildiğini belirtir (1972: 9). Ardından kara filmin vazgeçilmez karakterlerini şöyle sıralar: Arzularının peşinden giden ve bu uğurda suça karışan bir başkarakter (genellikle bir *homme fatal*); aşığının ve çoğunlukla kendisinin başını belaya sokan çekici bir *femme fatale*; ataerkil ve domestik bir aile yuvası idealine teslim olması konusunda başkarakteri uyaran bir *femme attrapée* ve *homme attrapé*. Kara filmlerin genellikle ıssız bir başkarakteri vardır; bunlar, toplumsal ahlaki değerleri yaşatmaktansa kişisel arzularının ve hırslarının peşine takılır. Filmlerin anlatısı genellikle adım adım açıklanan bir soruşturma etrafında gelişir. Çoğunlukla bir dedektifin bakış açısından takip edilen öykü, dolandırıcılık, ihanet, aldatma ve entrikalarla bezelidir. Kara filmlere sinmiş olan tekinsiz atmosfer, *chiaroscuro*,³ alışılmadık klostrofobik kamera açıları ve doğrusal anlatıyı sekteye uğratan geriye dönüşlerle desteklenir. Filmlerde kullanılan mekânlar sıcak, korunaklı, güvenilir olmaktan uzaktır; aksine, sürekli hareket halindeki şehir insanların kimliksiz, soğuk, tektip uğrak yerleri anlatı mekânları olarak karşımıza çıkar: Otel odaları, gece kulüpleri, kumarhaneler, pansiyonlar, restoranlar, lokantalar, lobiler ve benzerleri (Sobchack, 1998).

Schrader kara filmi oluşturan dört temel koşul saptar. Bunlardan ilki, İkinci Dünya Savaşı ve ardından gelen hayal kırıklığıdır. Kara film büyük savaş ve ardından gelen gündelik sivil hayata adapte olma sürecinde ortaya çıkmıştır. Savaştan dönen erkekler, kadınların nüfuz ettiği kamusal alandaki iktidarlarını geri kazanmaya çalışmış, hatta kimi araştırmacılara göre kadınları domestik ev hayatına yeniden kanalize etme gündemi, filmlerin *femme fatale* figürlerine dahi yansımıştır. Öyle ki, **Julie Grossman** *femme fatale*’in aslen erkek arzusunun bir tezahürü olduğunu; bu etiketin temelde melek/fahişe ikiliği üzerinden ataerkil kültürü yeniden ürettiğini ve bu kadın karakterlerin (onları “*femme moderne*” olarak adlandırır) aslında bu ikiliği merkezlesitirdiği için *yıkıcı* addedildiğini ifade eder (2009).

³ *Chiaroscuro*: Kelime anlamı *ışık-gölge* olan İtalyanca bir terimdir. Resim sanatında, betimlenen nesnenin yoğunluğunu ve biçimini vurgulamak için kullanılan belirgin renk kontrastını ifade eder (The National Gallery, “Chiaroscuro” [[bağlantı](#)]). *Chiaroscuro* kara filmin görsel tasarımının başat unsurlarından biridir. Bu sayede filmlerde sert ışık-gölge kesişmeleri aracılığıyla sinematografik olarak karanlık bir atmosfer yaratılır.

Schrader'ın bahsettiği ikinci koşul savaş-sonrası gerçekçiliğidir. Bu eğilim, kara filmlerin yüksek sınıfın melodramlarına dönüşmesini engellemiş ve onların sokağa, şehrin karanlık köşelerine, sıradan insanların hayatlarına odaklanmasına vesile olmuştur. **Schrader**'a göre kara filmin etkilendiği bir diğer nokta da o yıllarda ülkede popüler bir edebiyat türü olan *hardboiled* geleneğidir. **Ernest Hemingway**, **Raymond Chandler** ve **Horace McCoy** gibi yazarların pişkin, kurnaz, karizmatik bir dedektif etrafında gelişen suç öyküleri, döneminde geniş bir okuyucu kitlesine hitap etmiştir. Bu yazının özellikle değineceği dördüncü ve son koşul olan "Alman etkisi" üzerine ise **Schrader**, en iyi kara film teknisyenlerinin, gerçekçi mekânlara doğal olmayan ve dışavurumcu bir ışık kullanımı uygulayarak, tüm dünyayı adeta bir film setine dönüştürdüğünü ifade eder (1972: 10). Böylece kara film ile Alman Dışavurumculuğu arasındaki ilişkiyi vurgulamış olur. Savaş-sonrası gerçekçiliği ile yapay Alman dışavurumcu ışıklandırmasının sert ve çıplak dış çekimleri her ne kadar uyumsuz görünse de, **Schrader** karşıt yaklaşımları bir araya getirmenin kara filmin özgün bir karakteristiği olduğunu vurgular. Bu açıdan kara filmlerde gerçekçilik ve dışavurumculuğun bir tür kombinasyonunun işlemekte olduğu iddia edilebilir.

Thomas Elsaesser, **Schrader**'ın Alman Dışavurumculuğu ile kara film arasındaki bağlantıyı açık seçik ve uzun uzadıya vurgulayan ilk yazar olduğunun altını çizer (2009: 421). Fakat ona göre, kara film ile Alman Dışavurumculuğu arasında pek çok ilişki kurulabilse de, aslında bu iddianın kolayca çürütülebileceği de ortadadır (2009: 426). **Richard W. McCormick** de, İkinci Dünya Savaşı esnasında Nazi faşizminden kaçan Alman sinemacıların Hollywood'a göç ederek kara filmin stilistik ve atmosferik yapısını kurdukları iddiasında çok az gerçeklik payı olduğunu vurgular (2007: 150). Alman Dışavurumculuğu ile Amerikan kara filmi arasındaki ilişkiselliğin fazlasıyla eklektik ve yapay olduğunu iki yazar da ayrıntılarıyla ortaya döker.

Elbette Alman Dışavurumculuğu ile Amerikan kara filmi arasında ortak noktalar vardır. Örneğin **Fritz Lang**, **Georg Wilhelm Pabst**, **Billy Wilder** gibi yönetmenler Berlin'den Hollywood'a göç etmiş ve burada filmlerini çekmişlerdir. Öte yandan, Weimar Sineması'nda da *Die Büchse der Pandora* (1929), *Der Blaue Engel* (1930), *Varieté* (1925) gibi filmlerde *femme fatale* karakterlere sık sık rastlanmaktadır. Hatta bu Alman filmlerinde bir nevi *proto-femme fatale*'in varlığından söz etmek mümkün görünmektedir. Ayrıca *Das Cabinet des Dr.*

Caligari (1920), *Das Wachsfikurenkabinett* (1924), *Schatten - Eine Nachtliche Halluzination* (1923) ve *Der Mude Tod* (1921) gibi filmlerde kara filmdekilere benzer geriye donuslere, doğrusal anlatıyı bozan ereve öykülere ve parçalı anlatı yapılarına da sık sık rastlanır.

Fakat tüm bu ortaklıklar kara filmin biçimsel üslubunun Alman Dışavurumculuğu'nun bir uzantısı olduğu yargısına varmak için yeterli değildir. **McCormick**'in vurguladığı üzere, daha 1915 yılında, kara filmin ortaya çıkmasından çok önce, Amerikan görüntü yönetmenleri ve yönetmenler dışavurumcu ışıklandırmayı ve buna benzer deneysel öğeleri kullanmaya başlamışlardır (2007). Zaten Weimar'da dışavurumcu sinema yaptığını iddia eden hiçbir yönetmen aslında Hollywood'da film çekmemiştir (McCormick, 2007). Öte yandan, genel olarak Alman-Amerikan ilişkisi üzerinden yorumlanan kara filmin aslında Fransız-Amerikan ilişkisi üzerinden düşünülebileceğini de atlamamak gerekir. Sözgelimi kara filme ismini veren ünlü film eleştirmeni **Nino Frank** Fransızdır ve bu filmler üzerine uzun uzadıya yapılan tartışmalar *Cahiers du Cinma* dergisi üzerinden yrtlmştir. Aslında Alman dışavurumcu sinemasının kendisi de Fransız sanat eleştirmenlerinin tartışmaları ve katkılarıyla daha bir güç kazanmış görünmektedir. Örneğin Alman dışavurumcu sinemasını İkinici Dünya Savaşı sonrasında popüler hale getiren Alman-Fransız yazar **Lotte Eisner**, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt* alışmasında bu filmlerdeki *chiaroscuro* kullanımını film estetiği tartışmalarına ilk defa konu etmiş, Alman sinemasını Fransız gündemine sokmuş ve uluslararası bir ilgi yaratmıştır. Dolayısıyla kara film zerindeki Alman etkisinden bahsedilecek ise, Fransız etkisinden de bir o kadar bahsetmek mümkün görünmektedir. Almanya'nın en büyük uluslararası başarılarından *Das Cabinet des Dr. Caligari*'nin en yoğun ilgiyi yine Paris'te gördüğü de unutulmamalıdır (Elsaesser, 2009: 422).

Biçimci ve gerçekdışı eğilimlere sahip dışavurumcu filmlere karşın, Weimar döneminin yeni nesnelci filmleri gerçekçiliğe ve sadeliğe yönelmiştir. Kara filmde görülen savaş-sonrası gerçekçiliği bu açıdan yeni nesnelci filmler ile ilişkilendirilebilir. Yeni nesnellikte toplumsal gerçekçiliğin ne çıkarılmasının kimi özellikleri kara filmin temalarına doğrudan temas eder. Bunlar arasında sıradan, basit insanın sorunlarına odaklanmak; modernliğin yabancılaşma ve değer kaybı gibi yan etkilerinin eleştirisi; burjuva sınıfının ve kapitalizmin toplumsal eleştirisi

sayılabilir. 1924-29 yılları arasında üretilmiş yeni nesnelci filmler *Kammerspiel* (oda tiyatrosu filmleri) ve *Strassenfilme* (sokak filmleri) alt türlerindeki filmleri kapsar (Kracauer, 2010). *Kammerspiel* filmlerine *Der Letzte Mann* (1924), *Scherben* (1921) ve *Hintertreppe* (1921) örnek verilebilir. *Strassenfilme* arasında ise *Die Strasse* (1923), *Varieté* (1925), *Die Büchse der Pandora* (1929) ve *Die Freudlose Gasse* (1925) sayılabilir (Aitken, 2015: 150-151). Özellikle bu son film toplumsal gerçekçilikle ilişkisi açısından dikkate değerdir. Filmde yoksulluk ve yozlaşmışlık temaları işlenir ve kasaptan et alabilmek ya da ailelerini geçindirebilmek için cinsel ilişkiye zorlanan kadın karakterler merkezî yer tutar. Filmde oyunu erkeklerin kurallarıyla oynamaya istekli çekici kadınların hayatta kalması daha kolaydır (Koyuncu, 2020). Bu nokta, kara filmin, daha iyi bir hayata sahip olmak için güzelliklerini silah olarak kullanan kadınlarını anımsatır.

McCormick'in temel savı, kara film ile Alman sineması arasında kurulacak asıl güçlü bağın yeni nesnellik stili olduğudur (2007). Ona göre kara filmde illa ki Alman kültüründen bir etki aranacak ise, bu etki dışavurumculuktan daha çok, dadacı film teorisi ve pratiğinde, sol avangartta ve yeni nesnellikte aranmalıdır. **McCormick** dışavurumculuğun kara filme etkisi hakkındaki “yanlış geleneğin” kaynağında, üç önemli yönetmene dair bilinen yanlışların bulunduğunu iddia eder. Bu yönetmenler **Billy Wilder**, **G. W. Pabst** ve **Fritz Lang**'dır. Sanılanın aksine, ABD'ye göç etmiş en popüler Alman yönetmenlerden **Wilder**'ın filmleri dışavurumcu olmaktan çok yeni nesnelcidir. Kara filmin öncülerinden kabul edilen **Pabst**'ın Almanya'da çektiği filmler de aslında yeni nesnellik akımına dahildir ve yönetmenin hiçbir dışavurumcu filmi bulunmamaktadır. **Fritz Lang**'ın meşhur filmi fütürist distopya *Metropolis*'in (1927) “son dışavurumcu film” olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı ise tartışmalıdır; çünkü teknolojinin kutlanması ve fetişleştirilmesi, dışavurumculuktan çok yeni nesnellik ile ilintilidir. **Lang** da *Metropolis*'i “dışavurumcu bir kent gerçekçiliği” olarak tanımlamış, böylece filmin dışavurumculuk ile olduğu kadar gerçekçilik ile de ilişkisi olduğunu ifade etmiştir (McCormick, 2007). **McCormick** dışavurumcu addedilen Alman filmlerinin dahi bu etiketi ne kadar hak ettikleri konusunda şüphelidir:

1920'ler boyunca devam eden bu trend, yani teknolojik olana dair bu aşırı gururlanma hali, sade bir gerçekçiliğin aşılmasıyla filmlere tartışmalı bir modernist öz-düşünümsellik katarak sık sık vurgulansa da, gerçekçilikten herhangi bir modernist sapma nasıl “dışavurumcu” etiketini gerektirmiyorsa (...) [o yıllarda Almanya'da üretilmiş tüm modernist

avangart filmleri de] bu şekilde etiketlemenin bir gereği yoktur. 1920'lerin ortaları ve sonlarında karşılaşılan cüretkar kurgu, Alman Dışavurumculuğu'nu çağrıştıran herhangi bir şeyden daha çok Sovyet Avangardı ile ilişkilidir; ve benzer şekilde, bu filmlerde sinemasal özel efektlerin ustalıklı sunumu, tartışmalı olarak, dışavurumculuk ile ilişkisinden daha çok yeni nesnellğin teknolojiyi fetişleştirmesi ile ilişkilidir. (McCormick, 2007: 152)

Öte yandan yeni nesnelci sanatçıların kitle kültürünü sahiplendikleri ve kalabalıklara endüstri tarafından sunulan tüketilebilir, işlevsel sanata övgü ile yaklaştıkları da unutulmamalıdır. Bu açıdan **Metropolis**'in yazarı **Thea von Harbou**'nun bilimkurgu, dedektiflik, distopya, entrika ve casusluk temalarından bol bol yararlanan roman ve öykülerinin (*pulp novel*) aslında yeni nesnellğin estetik sahasına girdiği söylenebilir. Çünkü **Harbou**'nun kalem oynattığı türler kitle kültürünün yüksek sanat idealine sahip olmayan çabuk tüketilebilir, popüler alanlarına temas eder. Kitle kültürünü sahiplenmesi ve *pulp novel* ile ilişkisi açısından **Metropolis** dışavurumculuğun yüksek sanatı hedef alan estetik programından ayrışır. **McCormick**'in vurguladığı üzere Weimar sinemacıları İkinci Dünya Savaşı'nda Amerika'ya geldiklerinde Almanya'nın dışavurumcu geleneğini yaşatmak gibi bir gayeleri olmamıştır. Onlar, Yeni Düzen Amerika'sındaki demokrasi ve liberalizm üzerine odaklanmışlardır. Bu açıdan tüm sürgün yönetmenlerde bir Amerikanizm ve popülizm eğilimi baş göstermiş, bu da yeni nesnellğin toplumsal gerçekçilik anlayışı ile başa baş gitmiştir. Bu bakımdan, Amerika'ya göç eden sinemacıların yüksek sanat olma gayesindeki dışavurumculuk ile ortak bir gündemi yoktur.

Son olarak, kara film dedektifinde hissedilen soğukluğun, yeni nesnellğin de temel taşlarından biri olduğu iddia edilebilir. Yeni nesnellik edebiyatının başkarakterlerinde ortaya çıkan soğuk persona, **Steven Sanders**'ın kara filmin karakteristiklerinden biri olarak tanımladığı varoluşsal bir "soğukluk kültü" halinde karşılığını bulur (Sanders, 2007: 150). **Helmut Lethen**'in ayrıntılı biçimde çözümlediği yeni nesnelci karakter özelliklerinin kara film karakterlerinde birebir görünür olduğu aşikardır. **Sanders**'ın sıraladığı bu özellikler; otorite figürlerine karşı belirgin bir kibir ve küstahlıkla muamele etme, beklentilerin aksine hareket etme, yalnızlık ve samimiyetsizlik, ölçülü ve heyecansız bir biçimde konuşma, dış güçlerden ve koşullardan etkilenmez görünme olarak sıralanabilir.

Kara filmin yeni nesnelci eğilimleri konusundaki akademik körlük, temel olarak yeni nesnelci estetiğin film araştırmalarında yeterince bilinir olmamasından

kaynaklanır görünmektedir. Hal böyle olunca, ana akım sinema tarihlerinde bir hayli popüler olan Alman Dışavurumculuğu, yeni nesnelliği gölgede bırakmış gibidir. Yeni nesnellik Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da ilan edilen Weimar Cumhuriyeti'nde modernliğin getirdiği yıkımı, şehir insanının modernlikle imtihanını, kitle kültürünün cazibesini, yeraltı dünyasının çirkinlik ve tekinsizliğini, o zamana değin görülmemiş bir soğukluk ve seküler bir gerçekçilikle estetize etmiştir. Son derece modernist, özgün ve kapsamlı bir gündeme sahip olan bu estetik eğiliminin İkinci Dünya Savaşı'nın dehşetlerinden uzaklaşıp Amerikan kitle kültürüne nüfuz ettiği, kara filmde iyice berraklaştığı iddia edilebilir. Sürgün Alman yönetmenler, eleştirmenler ve düşünürler de bu etkilenmede rol oynamışlardır.

Bugün yeni nesnelliğin belirli bir sanatsal ekol ya da akım olmadığı yanı sıra, belirgin bir politik eğilime uyarlanabilirliğinin de mümkün olmadığı konusunda mutabık kalınmıştır. Yeni nesnellik geniş bir politik skaladan ve farklı coğrafyalardan sanatçıların sahiplendiği çapraşık bir alanı ifade eder. Benzer şekilde bugün, kara filmin bir *film türü* mü, bir *akım* mı, yoksa bir *stil* mi olduğu konusundaki tartışmalar da hala devam etmekte; hangi filmlerin kara film kategorisine dahil edilip edilemeyeceği tartışmaları sürüp gitmektedir. Çünkü gerek "kara film" gerekse "yeni nesnellik" tanımlaması, eleştirmenler tarafından bu eserleri refere edebilmek için sonradan ortaya atılmıştır. İki estetik anlayış da bir yandan kitleye hitap edip modernliğin tekinsiz, müphem, soğuk yan etkilerini estetize etmekte; öte yandan bu estetiğin içinden eleştirel düşünce üretebilmektedir. Bugün halen üretilmeye devam eden ve son derece popüler olan kara filmlerin Alman Yeni Nesnelliği ile ilişkisinin farkına varmak, bu filmlerin bugün ne ifade ettiklerini daha iyi anlamak için yeni kapılar aralayacaktır.

Kaynakça

- Aitken, Ian (2015). *Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz*, (çev.) Zahit Atam, Selin Akgül , Başak Erzi, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Eisner, Lotte H. (1969). *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, London: Thames and Hudson.
- Elsaesser, Thomas (2009). *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, New York: Routledge.
- Grossman, Julie (2009). *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up*, London: Palgrave Macmillan.

- Koyuncu, Sertaç (2020). "Weimar Sinemasal Modernizmde Yeni Nesnellik: Die Freudlose Gasse (G. W. Pabst, 1925)", *Sinemasal Yeni*, sayı: 3, (ed.) Dilek Tunalı, Zehra Cerrahoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 17-44.
- Kracauer, Siegfried (2010). *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, (çev.) Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki.
- Lethen, Helmut (2017). *Soğuk Temas - İki Savaş Arasında Almanya'da Yaşama Deneyleri ve Mesafe Kültürü*, (çev.) Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- McCormick, Richard W. (2001). *Gender and Sexuality in Weimar Modernity*, New York: Palgrave Macmillan.
- McCormick, Richard W. (2007). "Modernism from Weimar to Hollywood: Expressionism/New Objectivity/Noir?", *Legacies of Modernism: Art and Politics in Northern Europe, 1890-1950*, (ed.) Patricia C. McBride, Richard W. McCormick ve Monika Zagar, New York: Palgrave Macmillan, 149-162.
- Mitry, Jean (1991). "Sinema - Kaligarizm", *Ekspresyonizm*, (ed.) Lionel Richard, çev. Sinem Gürsoy, İstanbul: Remzi Kitabevi, 215-244.
- Sanders, Steven M. (2007) "The Big Score - Fate, Morality, and Meaningful Life in The Killing", *The Philosophy of Stanley Kubrick*, (ed.) Jerold J. Abrams, USA: The University Press of Kentucky, 149-163.
- Schrader, Paul (1972). "Notes on Film Noir", *Film Comment*, cilt: 8, no: 1 (Spring), 8-13.
- Sobchack, Vivian (1998). "Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir", *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Berkeley: University of California Press, 129-170.
- Tolette, J. P. (2016). "Alman Dışavurumculuğu", *Dünya Sinemasında Akımlar*, (der.) Linda Badley, R. Barton Palmer ve Steven Jay Schneider, (çev.) Selin Yılmaz, İstanbul: Doruk Yayınları, 39-59.
- Tybjerg, Casper (2004). "Shadow-Souls and Strange Adventures: Horror and the Supernatural in European Silent Film", *The Horror Film*, (ed.) Stephen Prince, London: Rutgers University Press, 15-39.

KORONA GÜNLERİNDE

5th *BEYOND BORDERS*

ULUSLARARASI BELGESEL FİLM FESTİVALI

Zehra Yiğit*

Sinema, çağının değişen koşullarına hızla ayak uyduran ve üretim, dağıtım ve izlenme koşulları buna bağlı olarak değişen bir sanat formudur. Pandemi dolayısıyla izleyici kitlenin evde kalmak zorunda oluşu ve sinema salonlarının kapanması, sinema zincirlerinden film dağıtımçılarına, sektör çalışanlarından sinema fuarlarına ve festivallere kadar birçok kişi ve kurumu ciddi şekilde etkilemiş ve sektörü, kendisine yeni yollar çizmeye zorlamış durumda. Gündelik yaşam kendine yeni bir ritm ve form bulurken festival organizasyonları da yeni normal içerisinde ne yapılacağını değerlendirerek, Korona Virüsü (2019-nCoV) tedbirleri nedeniyle programlarını iptal etmek, ertelemek ya da internet üzerinden çevrimiçi ya da hibrit festivallere dönüşmek zorunda kaldılar.



We Are One: A Global Film Festival kriz zamanlarında ihtiyaç duyulan desteği sağlamak için bir araya gelinebileceği fikrinden hareket eden çevrimiçi ve ücretsiz bir film festivali olarak Covid-19 dönemine ait bir oluşum olarak ortaya çıktı. Berlin Uluslararası Film Festivali, BFI Londra Film Festivali, Cannes Film Festivali, Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali, Locarno Film Festivali, New York Film

* Doç. Dr. Zehra Yiğit, Akdeniz Üniversitesi, Sinema TV Bölümü Öğretim Üyesi

Festivali, San Sebastian Uluslararası Film Festivali, Sarajevo Film Festivali, Sundance Film Festivali, Sydney Film Festivali, Tokyo Uluslararası Film Festivali, Toronto Uluslararası Film Festival, Tribeca Film Festivali'nin aralarında bulunduğu 20 büyük organizasyon Youtube üzerinde birleşerek 10 gün sürecek bir festival yaparak katılımcılarını festival seçkilerinde yer alan uzun metraj filmler, kısa metraj filmler ve belgesel filmler ile 29 Mayıs - 07 Temmuz 2020 tarihleri arasında ücretsiz olarak buluşturmaya karar verdi. (<http://www.weareoneglobalfestival.com/>) Festivallerin bir anda çevrimiçi ya da hibrit yapıya dönüşmesi "sinema salonunda sinema izleme deneyimi muhafaza edilebilir mi?" sorusunu bir kez daha gündeme getirdi. Zira 26. Saraybosna Film Festivali, TRT ortak yapımı **Focus**, **Grandma** ile açılışını yaparken **Pjer Zalica** imzalı filmi 42 ülkeden 14 bin kişi izledi. Modern sinema izleme deneyimi ile çok daha fazla izleyici sayısına ulaşılsa da bu deneyim geleneksel sinema izleme deneyimine duyulan özlemi, nostaljik bir şekilde daha fazla ortaya çıkardı. **Francesco Casetti** 1910'lar boyunca yapılan düzenlemeler ile mevcudiyet ve faaliyet alanı stabilize edilen ve kurumlaşan; izleme ortamı, izleme biçimi ve görmenin esas malzemesi netleşen sinemayı, "vatandaşların bir araya gelerek aynı duygusal deneyimi paylaştıkları bir tür ara zemin" olarak tanımlar.¹ Güncelde film izleme deneyimi izleyicinin aktif olarak katılabildiği, giderek filmi daha fazla manipüle edebildiği, sosyal platformlarda hem kendisi gibi olan izleyiciler, hem de yönetmen ile çevrimiçi olarak yazışabildiği ya da görüşebildiği bir tür performansa dönüştü. Önemli organizasyonların daha fazla festival iptal etmek yerine çevrimiçi ya da hibrit festivaller ile bir festival deneyimi yaratmak ve topluluk duygusu ile kolektif bir eylem olarak sinema filmi izlemenin olanağını yaratmaya çalışmaları önemli. **Christoph Hahnheiser**, gelecekte 'yeni normal' altında festival ve platformların hibrit yapısının devam edeceğini, böylece daha geniş bir kitleye ulaşılarak daha geniş bir zeminde iş birliği şansı bulunacağı çevrimiçi platformların, film tüketiminin ana kaynaklarından olacağı ve sektörü değiştireceğini ifade etmektedir ([bağlantı](#)).

Bu yıl hibrit olarak düzenlenen festivallerden biri olan *5th Beyond Borders Documentary Festival of Castellorizo Island*, 23-30 Ağustos 2020 tarihleri arasında yapıldı. Pandemi dolayısıyla kısıtlı sayıda davetlisi olan festival, bir yandan

¹ "Sinemasal Deneyim" (Çev.: Defne Kırmızı), *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, Yıl:2011, Cilt:2, Sayı:2, s. 85.

izleyicisine açık hava deneyimi sundu, diğer yandan festivalin ana sponsorları olan Yunanistan'ın iki büyük kanalı MEGA ve ONE CHANNEL ile izleyicisine dijital olarak ulaştı. Bununla birlikte festival sitesinden, şifrelenmiş olarak 200 izleyiciye yönelik çevrimiçi gösterim de yapıldı. Ayrıca pandemi dolayısıyla festivale fiziksel olarak dahil olamayan yönetmenleri izleyicisiyle buluşturmak üzere, onlara ait 30 saniyelik videolar da hazırlandı. Ek olarak, Festival, iki çevrimiçi *pitching* forum ile beraber, sergiler, konserler, söyleşiler de düzenledi. Kültür ve tarihi belgesel film ile buluşturma amacından hareket eden *5th Beyond Borders Documentary Festival of Castellorizo Island*'a 300'den fazla belgesel film başvuru yaptı. Amerika, Fransa, İsrail, Türkiye gibi farklı ülkelerden seçilen 24 belgesel film (18'i uzun ve orta metrajlı, 6'sı kısa metrajlı) yarışma seçkisine kaldı. Festival bu yıl, En İyi Sosyo-Politik Belgesel Ödülü, En İyi Kısa Belgesel Ödülü, En İyi Yunan Belgeseli Ödülü ve üç özel ödülü sahiplerine ulaştırdı. Bunlar dışında, göçmen/sürgün yönetmenlerin filmlerine verilmek üzere, *Ulysses* En İyi Tarihi Belgesel Ödülü de bu yıldan itibaren festival içeriğine dahil edildi.

Yarışma seçkisindeki filmlerin fragmanlarına festivalin web sayfasından ulaşılabilir ([bağlantı](#)). Ödül kazanan filmler ve diğerlerinin konuları kısaca şöyle:

In My Blood It Runs / Maya Newell | Avustralya
En İyi Sosyo-Politik Belgesel Ödülü

On yaşında, üç dil konuşabilen ve parlak bir zekaya sahip bir çocuk olan **Dujuan**, okulda başarı gösterememektedir. Ailesi, batı tarzı örgün eğitimin yanı sıra, onun, kendi yerli (*Arrernte*) kültürlerinin eğitimini de alabilmesi için savaş verir. Film bize, baskı altındaki **Dujuan**'ın, mücadele, bilgelik, hayal ve umut dolu dünyasını anlatıyor.

Spyros and the Circle of Death / Dimitris Kafidas ve Lino Kafidas |
Yunanistan-Belçika
En İyi Yunan Belgeseli Ödülü

Film, **Spiros** adlı karakter özelinde, Ölüm Çemberi adlı bir motorsiklet akrobasisinin gerçekleştirilişini anlatır. Babası, dedesi, amcası ve ağabeyi ile birlikte bir kuşaktan diğerine aktarılan bir geleneğin son temsilcisi olan **Spiros**, zorluklarla dolu bir göçmen hayatı yaşarken geçimini sağladığı, kaybolmakta olan

bu mesleğin ağırlığını da üzerinde hissediyor. Çünkü oğullarının aile geleneğini sürdürebileceği net değil. Hızla değişen bir dünyada eski moda bir akrobatın hikayesi keyifli bir belgesel deneyimi sunuyor.

Yı-Silence of the Deep / Philippos Vardakas | Yunanistan

Ulysses En İyi Tarihi Belgesel Ödülü

14.09.1943: Efsanevi Denizaltı "Y1 - L. Katsonis", Alman denizaltı avcısı UJ 2101 tarafından Skiathos adasının kuzeyinde battı. Yakalanmaktan kaçıp 9 saat boyunca kıyıya yüzen Kurmay Başkanı (XO) **Elias Tsoukalas**'ın kitabından yapılan film; gizli belgeler, mürettebat günlükleri, denizaltının etrafında örülmüş insan hikayelerini gözler önüne seriyor. 75 yıl sonra, Yunan Donanması'nın desteğiyle 253m derinliğe batmış denizaltını aranması ve enkazın bulunması ilk kez filme alınırken, keyifli bir sualtı belgeseli olmayı da başarıyor.

Then Comes the Evening / Maja Novaković | Sırbistan

En İyi Kısa Belgesel Ödülü

Belgesel, Doğu Bosna'nın tepelerinde izole yaşayan iki büyükannenin doğa ile kurduğu bağı şiirsel bir dille anlatıyor. Doğa, onların konuştukları, dinledikleri ve saygı duydukları bir varlıktır. Ses tasarımı ile dikkat çeken film, festivalin merak edilen yapımlarından biri.

Silent Fish / Andreas Loukakos, Thodoris Chondrogiannos | Yunanistan

Akdeniz Dostluğu Özel Ödülü

Nesli tükenmekte olan pek çok balık türüne ev sahipliği yapan Akdeniz'de aşırı avlanmanın önüne geçmek için Avrupa Birliği önemli tedbirler alsada bunu başarabilmiş görünmüyor. Film, geçim derdine düşen balıkçılarla beraber nesli tükenen türleri tema olarak alıyor.

The Abode. Who are we? / Eleonora Tukhareli | Rusya

Özel Ödül

15. yüzyılda inşa edilmiş olan Solovetsky Manastırı, tarihin günahları ve trajedisinin Tanrı ile bütünleştiği ve "özel amaçlı" bir kampın korkunç zorluklarıyla birleştiği kutsal bir yerdir. Burası günümüzde herkesin "Ben kimim?" sorusuna cevap aradığı bir mekandır. Filmin ana karakteri belgeselini çekmek ve kendi köklerini aramak için Fransa'dan karlar altında olan Rusya'ya gider. Bir Ortodoks ve Rus olarak Fransa'da yaşayan karakter için bir anda her şey ters gitmeye başlar.

The Kiosk / Alexandra Pianelli | Fransa

Özel Ödül

Genç bir görsel sanatçı olan **Alexandra**, "Kiosk" ta, ailesinin bir asırdır sahip olduğu, annesinin süslü bir Paris meydanında bir gazete büfesi işletmesine yardım ederek geçirdiği zamanın günlüğünü çekmek için telefonunu kullanıyor. Film yapımcısı, esnafçılık oynamaktan, ticareti keşfetmekten, müşterilerle ve diğer tüccarlarla şakalaşmaktan beklenenden daha fazla keyif alıyor.

Blessings and Vows / Voula Germanakou-Kopsini | Almanya - Yunanistan

Film, bakıma ihtiyacı olan neredeyse kullanılır halde olmayan bir kilisenin kadın bekçisine odaklanıyor. Yarım asırdır, yeminine sadık kalarak buraya gelip her gün bir mum yakan yaşlı kadının hikayesi izlenmeye değer.

Hopeless / Zehra Yiğit | Türkiye

Dünya prömiyerini Yunanistan'da yapacak olan film Türkiye'yi festivalde temsil ediyor. **Hopeless/Umutsuz** adlı belgesel film, kolektif anlamda göç probleminden yola çıkarak bireysel hikayelere uzanıyor ve kaçak göçmenlerin ruh hallerini, umut ve umutsuzluk denklemine izleyicisi ile paylaşmayı amaçlıyor.

Uzzi / Ido Weisman | İsrail

Bir dilbilimci ve sosyal aktivist olan 1923 doğumlu **Uzzi Ornan**'ın, yaşadığı eyalette herhangi bir dine inanmayanların cenaze haklarını güvence altına almak için verdiği çabayı anlatan film, aynı zamanda **Ornan**'ın İsrail Devleti'nin laik ve demokratik imajını savunmak için ömür boyu sürecek mücadelesine de odaklanıyor.

The Expert / Carlota Coronado ve Clara Roca | İspanya

2019 yılı yapımı 22 dakikalık kısa film, her şeyin yanıtı çok basit olan bir bilmeceyle doğduğundan hareket ederek, çoğu insan için bu cevabın neden o kadar açık olmadığı sorusunun peşinden gidiyor.

Vostok N°20 / Elisabeth Silveiro | Fransa

Karışıklık, ortak yemekler, can sıkıntısı ve yabancılara itirafların göbeğinde insanlar, Trans-Sibirya Demiryolunun 20 numaralı vagonunda vakitlerini istedikleri gibi harcıyorlar. Yolcuların duyguları, yalnızlıkları, özgürlük ve sevgi arzuları edebi bir tezatlık formunda aydınlatılıyor.

Mother Tongue / Shai Alexandroni | İsrail

57 dakikalık film 60'lı yaşlarındaki dört kadının merhum anneleriyle kurdukları ilişkiye odaklanır. Bu ilişki hem acı, hem hüznün hem de eksiklik içermekle beraber aynı zamanda ailedeki güç ilişkilerini de kapsar.

Cerro Quemado / Juan Pablo Ruiz | Arjantin

Film, doğdukları atalardan kalma topraklarda buluşan, coya soyağacına sahip üç kadının hikayesine odaklanıyor ve **Micaela Chauque** ve annesinin kuzey Arjantinde'ki çöl bölgesinin son sakini olan **Micaela**'nın büyükannesini arayışını konu alıyor. Bu iki kadının tepelerden ve vadilerden geçen uzun ve zorlu

yolculuğunu omuz kamerası kayda alır ve izleyiciyi iki kadının, yaşlı büyükanneleri ile karşılaşmalarının tanığı durumuna getirir.

1944 / Fatima Osmanova | Ukrayna

1944'te Josef Stalin'in emriyle alınan Sovyet Hükümeti kararı ile Kırım Tatarları kıtlık, hastalık ve kayıpların eşlik ettiği uzun bir sürgün yaşadı. İlk yıllarında, sürgün edilen Kırım Tatarlarının neredeyse yarısı öldü, hayatta kalanlar tek bir şeyin hayalini kuruyorlardı - Kırım'a dönüş. Tarihi belgesel film sürgün edilen Tatarların dramını perdeye taşıyor, röportajlara Kırım Türkleri de yansıyor.

***The New Plastic Road* / Angelos Tsaousis ve Myrto Papadopoulos | Yunanistan-Almanya**

Tacikistan'ın güneydoğusundaki Çin sınırında dağlık bir bölge olan Pamir bölgesinde saygın bir işadamı, üç çocuk babası, Tacik tüccar **Davlat**'ın hayatı, Tacik-Çin sınırının açılması ve İpek Yolu'nun rekonstrüksiyonundan bu yana bir dönüşüm geçirdi. Film **Davlat** özelinde bu değişimi, karlar altında kıraç mekanla birlikte şiirsel bir görsel şölene de dönüştürerek anlatıyor.

***Mirador* / Antón Terni | Uruguay**

Uruguay'ın vahşi ve ücra bir bölgesinde yaşayan üç görme engelli bireyin gündelik yaşamını yansıtan film aynı zamanda **Pablo** ve arkadaşları **Oscar** ve **Valeria** özelinde “ruhun gözlerinin karanlıkta bile eksik ipliğı bulabileceğini” seyircisine hatırlatan incelikli bir belgesel. Film, insanın yolunu aydınlatan dostluk ve arkadaşlık ilişkilerine bir ağıt niteliğinde.

***Labyrinth* / Dimitris Athanitis | Yunanistan**

Büyüyen, değişen ve dönüşen kentin içerisinde eski bir gelenek olarak kalan pasajlar eskisi kadar popüler olmasa da bir kültür olarak hala varlığını koruyor. Atina'da bulunan pasajlar labirentinde iki veya üç kuşaktır buralarda yaşayan,

alışan ve yaratan insanları konu alan belgesel; onların kendine has mikrokozmoslarının geçmişi, varlığı ve geleceğini tartışıyor.

Marceline, The Best Clown in the World / Germán Roda | İspanya

Jaca'da (İspanya) doğan **Marcelino Orbés**, 1900-1914 yılları arasında, Londra ve New York'u fethetmiş, dünyanın en iyi palyaosu, akrobat ve komedyenidir. **Charlie Chaplin**'in hayranlık duyduğu ve **Buster Keaton** tarafından dünyanın en iyisi olarak kabul edilen **Orbés**'in hikayesi belgesel filmin konusunu oluşturuyor.

Yiorgos of Kedros / Yiannis Kolozis | Yunanistan

Film, 70'lerden bugüne Yunanistan'ın aynı ücra adasında, iki kuşak sinemacının gözünden zamanda keyifli bir yolculuğa dönüşüyor. 1972 yılında Donoussa'ya giden **Yiorgos Kolozis**'in 2009'daki ölümünün ardından oğlu **Yiannis** alışmalarına devam eder. Film her ikisinin kamerasına kayıt olan zamanın, dün ve şimdi ile karşılamasının hikayesi olarak zaman, bellek, değişim gibi kavramları da tartışmaya açıyor.

Princes Among Men / Stephan Crasneanski | Fransa

Filmde Tuna'daki ayaklanmalardan sonra, Avrupa'daki kalabalık azınlık olan Romanlarla tanışıyoruz. **Princes Among Men**, nesilden nesile aktarılan ingene şarkılarını onların özgürleşme fikirlerinin ayrılmaz bir parçası olarak ele alıyor. Çingene müziğinin kraliçesi **Esmá Redzepova**, Alman sürgününden dönen **Johy Lliev** ve Taraf de Haidouks üyesi **Marinel Sandu** müzikle kurdukları bağı bu filme anlatıyorlar.

Festival sayfası için bkz. <http://beyondborders.gr/en/>

Yarışma ödülleri hakkında bkz. <https://www.neweurope.eu/article/how-film-festivals-will-adapt-in-the-post-pandemic-world>

MALICK'İN GİZLİ YAŞAMI

Nazif Coşkun



Terrence Malick hakikat ve varoluş anlatısına devam ediyor. Yaşam, dünya, Tanrı, erdem ve sonsuzluk gibi zor konuları sinemada ele alan büyük bir *auteur* **Malick**. 21. yüzyılda pek az sanatçı **Malick** gibi, insana sonsuzluk, hakikat, iyilik, güzellik ve doğruluk erdemleri üzerine öğütte bulunuyor hâlâ. **Fellini**, *8½*'ta (*Otto e Mezzo*, 1963) sanatçının da içinde yaşadığı toplumun buhranını yaşadığını ve bu nedenle artık topluma söyleyecek sözünün kalmadığını anlatır. Bu buhran, hakikat kaybının, yani yabancılaşmanın buhranıydı. Yaşam olabildiğince simülatifleşmekte ve insan giderek materyal bir yaşam sürdürmekte. Sanatçı da toplum gibi önce doğaya, sonra topluma ve en son da kendine yabancılaşmış ve yaşamla sahî bir bağ kuramamakta.

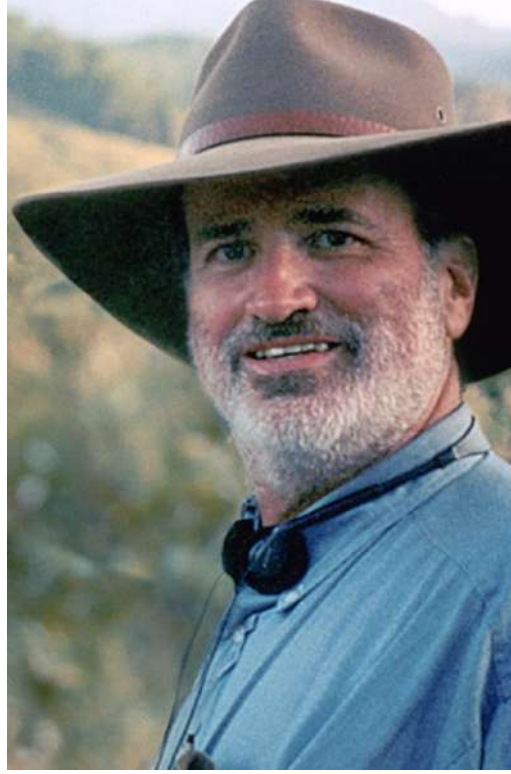
Reyegedas, senaryo doktorluğu mesleğinin ortaya çıkışını buna bağlıyor: “Neden senaryo doktorluğu var? Çünkü senaryolar hasta, çünkü senaryoları yazarlar hasta.” (Reyegedas, 2013) **Gregor Samsa**'nın izleğini takip edersek

yanılmış olmayız. **Kafka** 1930'larda yaşanan yıkımı görür ve insanın insan olma vasıflarını yitirerek "böcekleştiğini" söyler. Ruhunu, kalbini ve fikrini kaybeden bir insan nedir ki artık? **Geçen Yıl Marienbad'da** (L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961) filminde insanın artık bir "böcek" dahi olmadığı ve cansız nesnelere arasında eridiğini görürüz. Bir sandalyeden, masadan, komidinden farkı kalmamıştır insanın. Bir eşyadır en fazla. Boşlukta yer kaplayan bir eşya. Halesini, manasını, kalbini, ruhunu ve düşüncesini kaybetmiş bir varlık. "Bize kalbinizi küçültün diyorlar" diyen **Nietzsche**'yi fazlasıyla haklı çıkaran bir çağ. **Fellini**'nin filmi, **Geçen Yıl Marienbad'da** ile birlikte anılır hep. Oysa **Fellini** söylemi biraz daha büyütür ve yıkımın artık topluma vaazda bulunacak sanatçıya da sirayet ettiğini söyler. Film, film yapamamanın buhranını yaşayan bir yönetmenin hikayesidir. Şairini, ozanını kaybetmiş bir dünya ve yaşam. Sanatçının hakikati anlatabilmesi için evvela kendisinin bu hakikate malik olması gerek. Oysa sanatçı bundan çok uzakta. **Tarkovski** ortaya çıkan bu materyalliğe, ruhsuzluğa ve duygusuzluğa karşı sanatçının bu temaları anlatmakta daha fazla sorumluluğu olduğunu söyler. Bedenin ve maddi boyutun yüceltildiği bir çağda ruhun, kalbin ve düşüncenin öneminin sinemacılar tarafından daha çok vurgulanması gerektiğini savunur.

Müslüm Yücel, yazar ve yazıcı ayrımı yapıyor. Yazarın artık var olmadığını savunuyor. Eseriyle canlı, kanlı bir bağ kuramayan, yazdığını yaşamayan ve erdemli olmayı öğütlemeyen bir yazarın ortaya çıkışından bahsediyor. Onun yerine yazıyı, sanatı, bir iş haline getiren "yazıcıların" çoğunlukta olduğunu söylüyor. (Yücel, 2019) Bu kimselere de en fazla alanının "teknisyeni" denebilir. Sinema bu konuda biraz şanslı sayılabilir. Hâlâ hakikat ve erdem kaygısı güden yönetmenler var. **Malick**, **Chaplin**'in, **Dreyer**'in, **Bresson**'un, **Ozu**'nun, **Tarkovski**'nin ve **Bela Tarr**'in izinden gidiyor. **Malick**, "aşkın sinema" şeklinde kavramsallaştırılan bir sinema anlayışının içinde yer alıyor. (Shrader, 2008) Bu anlayış, insanın yaşam ve varoluş bağını *aşkın* bir zeminde ele alıyor ve *aşkın* imgeyi yaratma arayışında. **Malick** de yukarıdaki diğer yönetmenler gibi aşkını hem üslup hem de konu açısından ele alıyor. Yarım asırdır bunu yapmakta ısrar ediyor. Üstelik bunu, modernitenin ve onun iktisadi-idari biçimi olan kapitalizmin en ağır yaşandığı ABD'de yapıyor.

Hakikat arayışı hiçbir zaman kalabalık olmadı. **Sokrates**'i, **Galileo**'yu, **Nietzsche**'yi, **Kafka**'yı öldürenler onlardan çok daha kalabalıktılar. **Malick** de bu

yolcuğunda tıpkı **Gizli Bir Yaşam**'ın kahramanı Franz Jagerstater gibi yalnız. Her şeyin çözüldüğü, yıkıldığı, anlamın, erdemin kıymetini yitirdiği bir çağda **Malick** arayışını sürdürüyor. Her çağda atan bir kalp, hisseden bir ruh ve düşünen bir zihin ile arıyor bunu. Filmlerindeki tarihsel bağlam değişse de sonsuzluk, varoluş, hakikat ve erdem arayışı aynı kalıyor. Bu anlamda sonsuzluk ve zaman konusunu yaratıcı bir biçimde ele alıyor. Filmlerin geçtiği zaman dilimi değişse de insanın yazgısının değişmediğini görüyoruz.



Aynı zamanda bir felsefeci olan **Malick**, zaman konusunu temel felsefi tartışma bağlamında ele alıyor. Felsefeye zaman konusu **Kant**'la birlikte girer. **Kant**, sonsuz, evrensel ve değişmez bir zaman algısına sahipti. Metafizik tartışmasında da zamanı bu şekilde ele alır. Madde, zaman ve mekân bağlamında evrensel ve zorunlu bir biçimde duyumsanır, kavranır. Onun çağdaşı **Hegel** ise zamanı **Kant**'tan farklı olarak tarihsellik ve toplumsallık bağlamında ele alır. Herhangi bir olgu, o günün toplumsal ve tarihsel koşulları tarafından belirlenir. Sonsuz, değişmez ve zorunlu bir kavrayış yerine tarihsel bağlam içinde dönüşen bir dünya, yaşam ve insan anlayışını savunur. Sanki bu iki farklı yaklaşım **Malick** tarafından yeniden ele alınıyor. **Hegel**'in savunduğu gibi insanı ve yaşamı belirleyen özel tarihsel ve toplumsal koşullar elbette ki var, ancak onun değişmez, sonsuz bir hakikati de var. **Malick**, bu sonsuz ve değişmez hakikat konusunda Kantçı bir tavır

benimser. Özellikle *Hayat Ağacı* (The Tree of Life, 2011) filmiyle birlikte, madde, maddenin oluşumu, dünya, canlılar ile evreni ve insanın bu habitat içindeki yerini ve eylemini ele alır. Bu yolda o kadar ilerler ki sonunda *Voyage of Time* (2016) adlı belgeseli ile bu arayışı belgesel formatı içinde keskinleştirir. Bu sonsuzluk içindeki hakikat arayışı tüm filmlerinin temel odağı olur. *Yeni Dünya*'da (The New World, 2005) Amerika'yı keşfe çıkan Smitt'in hakikati ile *Kanlı Toprak*'ta (Badlands, 1973) 1970'lerdeki havai bir gencin hikayesi ortak. Yine 70'lerin sonundaki iki fakir işçi sevgili ile *Hayat Ağacı*'ndaki orta sınıf ailenin acısı da ortak. *İnce Kırmızı Hat*'ta (The Thin Red Line, 1998) asla gerçek bir asker olamayan Witt'in hakikati ile *Gizli Bir Yaşam*'daki Franz'ın kötülüğe karşı hakikat, iyilik, güzellik ve doğruluk ısrarı da ortak. Öte yandan yönetmen hem sanatı hem de sözü konusunda iddiasını sürdürse de bazı yönlerden dönüşüyor.

Bu anlamda **Malick** filmleri içerisinde *İnce Kırmızı Hat* ile *Gizli Bir Yaşam* hem tarihsel bağlam hem de idealize edilmiş aşkın karakter açısından birbirine çok daha yakın. *İnce Kırmızı Hat*'ta, İkinci Dünya Savaşı'nın Pasifik tarafını Witt üzerinden, *Gizli Bir Yaşam*'da ise Atlantik boyutunu Franz üzerinden ele alıyor. Bu iki filmde ve *Yeni Dünya*'da benzer bir anlatım var. Bu filmler, bir cennet bahçesinde kendi başlarına mutlu mesut yaşayan insan manzaraları ile başlıyor. Bir cennet resmediliyor adeta. Ancak filmler ilerledikçe bu cennet bahçeleri bir cehenneme dönüşüyor ya da insanlar o cennet bahçelerinden atılıyorlar. Adem, Havva ve Cennetten Kovuluş miti işleniyor sanki. *İnce Kırmızı Hat*'ta Witt, bir adada adanın yerlileriyle birlikte cennette dolaşan bir adamdır sanki. Sonra bu cennet, ufukta bir Amerikan savaş gemisinin görünmesiyle kararıyor. *Yeni Dünya*'da yerliler kendi hallerinde doğayla iç içe huzurlu bir şekilde yaşarken beyaz adamın adayı istilasıyla cennet, bir kez daha cehenneme dönüşüyor. *Gizli Bir Yaşam*'da ise dağlık bir Avusturya köyünde ailesiyle mutlu bir şekilde yaşayan çiftçi Franz'ın hayatı dışarıdan bir el -Naziler- tarafından cehenneme çevrilir. Yönetmen, benzer şekilde diğer filmlerinde de bu yapıyı tercih ediyor. İnsan kendi eliyle kendi mutsuzluğunu yaratıyor. Kendi cennet bahçesini cehenneme çeviriyor. Bu durum, bir dramaturji kuralı olarak ele alınabilir, ancak yönetmenin özellikle filmlerin başında oluşturduğu atmosfer ve vurgusu bu iddiayı zayıflatıyor. Üstelik bozulan cennet, bir daha eski haline gelmiyor ve dünya cennet ile cehennemin bir arada yaşandığı bir yer oluyor. **Ece Ayhan**'ın deyişiyle "cehennet" oluyor.



Bu noktada **Malick** doğa-insan (kültür) karşılaştırmasına gidiyor ve doğayı güzelin, huzurun, sükûnetin yeri olarak görürken insanı kötülüğün ve çirkinliğin sebebi olarak sunuyor. Dağlar, denizler, ağaçlar, nehirler, hayvanlar ve diğer tüm canlı ve cansız varlıklar bir huşu içinde yaşarlar. **Kant**'ın estetik teorisini haklı çıkaran bir huşu hali adeta. Yönetmenin bu tasvirleri madde boyutuyla bir araştırma olarak başlayıp ruhsal bir dinginliğe dönüşüyor. İnsan, bu cennet resmine dahil olduğu anda ise her şey kararıyor. Tüm doğa insan ediminin sonucu yıkıma uğruyor. *İnce Kırmızı Hat*'ta yaşanan bir savaş sahnesinde yuvasından düşmüş bir kuş yavrusunu uzun süre görüyoruz. Sonra yönetmen, ormanın içindeki lüks bir dubleks evi gösterir ve sorar, “*Ne görüyorsunuz? Kimisi burada güzel bir şey görürken bir başkası bir yıkım görür.*” İnsan tüm doğaya ve kendisine savaş açmış gibidir. Bu kötülük halini sorgular **Malick**:

Bu büyük şeytan nereden geliyor? Dünyaya nasıl süzülüyor?
Hangi tohumdan, kökten? Kim yapıyor bunu? Kim öldürüyor bizi?
Hayatı ve ışığı bizden alıyor? Bilmediğimiz bir yerden bizimle alay mı ediyor?
Bu karanlık senin içinde mi?

Malick'in kötülüğün kaynağı arayışı son derece anlamlı. Kaynağın insan olup olmadığını soruyor. **Hegel** de bu anlamda benzer bir arayışın içine girer ve bunu, *negatif determinasyon* kavramıyla açıklar. **Hegel**, **Malick** gibi bu kavramla insanın sadece iyiliğin değil aynı zamanda kötülüğün ve karanlığın da kaynağı olduğunu söyler. Bir dil alışkanlığı olarak belki “insan”, “insanî” ifadelerini olumlu çağrışımlarla eşletirmiş olabiliriz, ancak bu, **Hegel** tarafından doğru bir yaklaşım olarak görülüyor. Yanılgımız bundan ileri geliyor. Her seferinde yanılıyor

olmamız da aynı sebepten kaynaklanıyor. İnsan, bir yönüyle iyiyken bir yönüyle de kötü. Büyük bilimsel, sanatsal ve felsefi bilginin ve güzelliğin yaratıcısıyken aynı zamanda büyük katliamların, yıkımların ve kötülüklerin de kaynağı. Bir yanı **Goethe** iken bir yanı **Hitler**, ama ikisi de insan. **Hitler**'i canavarlaştırıp insan dışı bir imgeye dönüştürmek, bizi insan konusunda yanıltmaya devam ediyor. **Hitler** de gayet "insan"dı. **Lars von Trier**, bunu söylediği için çokça eleştirilmişti. "Hitler'i anlıyorum." dedi **Trier**. **Hitler**'e hak vermiyordu. **Hitler**'in de bir insan olduğu ve insanın bir yönünün de bu olduğunu söylüyordu. **Hegel**, cesur ve dürüst davranıp insanın bu yönünü de görmek gerektiğini savunuyor. İnsanın kötü tarafı da bize ona dair bir şeyler söylüyor, öğretiyor. Bundan kaçarak ve onu yok sayarak insanı tam olarak anlayamayız. Dolayısıyla negatif determinasyonla bakmalıyız. İnsanın ve şeyin kötü ya da olumsuz tarafı da bize onunla ilgili bilgi verir.



Gizli Bir Yaşam'da bu kötülük hali Naziler nezdinde somutlaştırılıyor. Franz ve Fani, 1940'lı yıllarda çocukları, Franz'ın annesi ve Fani'nin kız kardeşiyle birlikte güzel bir dağ köyünde yaşamaktalar. Birbirine aşık bu iki eşin mutluluğu ideal olarak gösteriliyor. Öte yandan köylüleri ile sıcak, insani, canlı-kanlı bir ilişki içindeler. Birbirleriyle dayanışma içinde bir hayat sürdürüyorlar. **Malick** filmin bu ilk bölümünde yine bir cennet hali tasvir ediyor. Dağların arasında toplum ve doğa ile canlı, doğrudan ve hakikî bir ilişki içindeki insanlık hali var yine. Cennet hali, ideal cemaat ve doğa ile uyum üzerine inşa edilmiş. Buradaki toplum, topluluk, *societas* hali, ideal toplum-cemaat hali olarak sunuluyor. "Cemaat" kelimesi Tükçe'de daha ziyade "dinî cemaat" anlamında kullanılsa da Batı dillerinde *community* ya da *societas* kelimeleri insan ediminin tüm topluluk halleri için

kullanılır ve felsefesinin en önemli tartışma konularındandır. Bu, insanın toplum-topluluk halinde yaşamaya başlaması kadar eski bir tartışmadır.

Tartışmanın anlaşılması açısından kısa bir değerlendirme yapmakta yarar var. Antik Yunan'da mitolojik çağın sona ermesiyle insan yeni bir yaşam biçimine geçiyor. Hâne yaşamından siteye geçişte önemli bir kırılma oluyor. **Sokrates**, **Platon** ve **Aristoteles**, ortaya çıkan bu yeni durumu anlamak ve onunla nasıl başa çıkılabileceği üzerine düşünürler. **Platon** ve hocası **Sokrates**, bu durumu aşkın Tanrısal bir zeminde incelerken **Aristoteles** dünyevi bir zeminde çözümü arar. **Aristoteles** şehir hayatının hane halkı yaşayışından kökten ayrıldığını fark eder. Şehrin, örneğin bin insanın bir arada yaşadığı *sayısal bir aradalıktan* çok daha fazla bir şeyi ortaya çıkardığını görür. Bu ortaya çıkan şey, *toplumsallık* denen mefhumdur. Bu toplumsallığın içinde ise etik, estetik, siyaset, ekonomi, bilgelik ve şehir içindeki dolaşım vardır. Bu üretilen toplumsallık, dönüp onu üreten toplumu belirler. **Marx**'ın "Toplum bilinci, insan bilincini belirler" ifadesi de bu durumu anlatır. Soru, ortaya çıkan bu toplumsallığın nasıl olması gerektiği üzerinedir. Antik Yunan'daki bu tartışma, ideal toplum düzeni arayışı -ki buna *cemaat* ya da *cemiyet* diyebiliriz- sonraki dönemlerde de devam eder. Bu tartışma çoğunlukla metafizik tartışması ile birlikte yürütülür. Helenistik Dönem, bu arayışın başka bir dönemi olur.

Hristiyanlık'ın gelişi ise bambaşka bir dönüşüme neden olur. İdeal cemaat arayışı, bu noktada dinî bir hüviyete bürünür. Tek Tanrılı dinlerin Tanrısı, bilgeliği, erdemi ve aşkınlığı dünya dışında bir yerde tanımlamaları önemli bir kırılma yaratır. İnsan ise bu değerlerden mahrum, acz içinde zayıf bir varlık olarak tanımlanır. O, ancak öte bir alemde bu hakikate varabilecektir. Dolayısıyla bu dünya ve yaşam, tüm gizemini, önemini ve manasını kaybeder. Bu, geçici fani bir dünyadır artık. Hristiyanlık'ın ve diğer tek Tanrılı dinlerin dünya yaşamı ve aşkın yaşam arasındaki bu büyük ayrımı toplumsal hayatı da belirler. Din ve ibadet yeri etrafında kurulan bir dinî cemaat söz konusudur, ancak bu cemaat anlayışı insanı acizleştirip zayıflatmaktan öteye gitmez ve aranan ideal cemaat yine kurulamaz. İnsan ve kapasiteleri, yasaklar ve kısıtlamalar yoluyla dinlerin ve onun sözcüleri tarafından engellenir.

Bu döneme tepki olarak gelişen modernite ise başka türlü bir aygıt dönüşür. **Adorno**, modernitenin insanı dinlerin ve hurafelerin çıkmazından kurtardığını ancak insanın bu kez de kendi yarattığı sınırların içine hapsedildiğini söyler.

Foucault ise modernle birlikte çok daha sofistike bir sistemin kurulduğunu savunur. İnsan, bilgi-iktidar ve öznelleşme üçgeninde tam bir iktidar denetimine sokulur. Bu sistematik düzende insan kendi kendinin esiri haline gelir. Yine çokça yanlış anlaşılmış bir diğer düşünür olan **Nietzsche**, aynı anda hem modern toplumu hem de feodal toplumu reddeder. **Nietzsche** insanın hem modern toplumun hem de feodal toplumun koyduğu sınırları ve yasaklamaları aşarak özgürleşip aşkınlaşması gerektiğini savunur. Oysa bu gerçekleşmez ve insan modernitenin neden olduğu büyük bir yıkıma uğrar. Yüceltilen birey kültü, toplum, topluluk, cemaat ve cemiyet halini imkansızlaştırır. Hatta modernite, toplumu bir arada tutan toplumsal bağların çoğunu yok eder. Tüm toplumsal sorunların temelindeki bu anlayış, felsefe tarihinde *solipsistik özne geleneği* içinde ele alınır. **Descartes** ile başlayıp **Kant** ile çözülmeye çalışılan bu büyük sorunu son defa **Hegel** bütünlüklü olarak ele alır. İdeal cemaat fikri içinde bu sorunu çözmeye çalışır, ancak bu da mümkün olmaz.

Bu geleneğin karşısında öteden beri var olan düşünürler de var. **Pascal** ile başlatabileceğimiz bu gelenekte **Spinoza** ve **Nietzsche** önemli yer tutarlar. Özne temelinde bir arayış yerine insanın kendi kapasiteleri ile kendisiyle, toplumla ve doğa ile barışçıl bir ilişki kurabileceğini savundular bu düşünürler. **Spinoza conatus** kavramı ile bu tahayyülü anlatır. Panteist bir dünya anlayışı olan **Spinoza**, Tanrı'nın (Tanrısallık) bu dünyaya içkin olduğunu ve her şeyin sebebi olduğunu düşünür. Tüm doğa, madde, canlılar ve insan bu kökten doğar. Tanrı, bu dünyada ve bu yaşamda her şeye içkindir. Dolayısıyla Tanrı bu yaşam içinde ulaşılabilir. Tanrı, her şeyin sebebi olduğu gibi kendi kendisinin nedenidir. Yani *causa sui*'dir. O kendi özünden türemiştir. Diğer tüm nesnelere kökeni de Tanrı'dadır. Bu durumda dünyadaki her şey Tanrı'nın suretidir ve her bir canlı ve cansız varlıkta Tanrısallık mevcuttur. **Malick**'in tüm doğa, madde, canlı ve cansız tasvirlerinde işte bu her yerde kendine gösteren Tanrı mevcut. Franzda atan kalp ile başak veren buğday aynı kökten gelir ve aynı aşkınlığın tecellisi olurlar. Heybet, güzellik tüm doğada kendini gösterir. **Spinoza** için bilgelik doğada bulunur. **Malick**'in diğer filmlerinde de yaptığı gibi bu cennet hali, **Spinoza**'nın *conatusunun* somut hali olarak karşımıza çıkar. Her şey bir uyum ve birlik içindedir. **Malick** doğa-insan karşılaştırmalarında doğayı bilgeliğin ve güzelliğin; insanı ise çirkinliğin tarafı olarak görür. İnsan, doğa ile uyum ve birlik içinde yaşamamaktadır, ancak insan istemesi ve çalışması durumunda bu aşkın gizli yaşama ulaşabilecektir. Dolayısıyla

insan için kurtuluş, ancak aşkınlaşarak doğayla ve toplumla birlik fikrine ulaşmasıyla mümkündür. Buradaki çalışma, zihinsel, ruhsal ve duygusal bir çalışma olmalıdır.



Filmin başında çizilen cennet hali sinematik açıdan yaratıcı bir sahne ile bozuluyor. Fani, gökyüzünde uçak sesleri duyar ve uzun uzun göğe bakar. Bu andan itibaren cennet bozulmaya başlar. Naziler, kötülük, geliyor. **Malik**'in de yaptığı üzere kötülüğü ve ona karşı yaşamı pahasına direnişte bulunan Franz'ı anlamak gerekiyor. İkinci Dünya Savaşı ve Nazilerle ilgili yapılan filmlerde çoğunlukla ya Nazi katliamlarının mağdurları ya da müttefik askerlerinin dramları veya zaferleri konu edilir. **Gizli Bir Yaşam**'da ise yönetmen bu anlamda özgün bir hikaye ve karakter yaratıyor. Nazizmin yıkımını Nazilerle müttefik olan Avusturya'da yaşayan bir köylü üzerinden anlatıyor. Bir nevi konuyu bir Alman üzerinden tartışıyor. Nazizme direnen Almanca konuşan biri üzerinden anlatıyor. Üstelik bu kişi duyarlı bir entelektüel, solcu, sosyalist ya da mağdur bir sanatçı değil. Kendi halinde ailesiyle köyünde yaşayan bir garip. Savaşın ilerlemesiyle birlikte başta köyün idari yetkilisi olmak üzere köylülerin büyük bir çoğunluğu Nazileri destekler. Bunu da vatanseverlik adına yaptıklarını söylerler.

Franz ve çok az kişi bu duruma şüpheyle yaklaşır. Franz'ın konumu fark edilince köyün papazı dahil tüm köy ona karşı cephe alır. İlk köy papazı ile konuşur durumu. Köy papazı yaşadığı baskı ve korkudan olacak, ona karşı çıkar. Pek çok kilise, papaz ve din görevlisi Nazilerin katliamlarına sessiz kalır. Karşı çıkanlar ise toplama kamplarına gönderilir. Eşi Fani bile başta onu ikna etmeye çalışır, ancak

zamanla tüm köy ve ailesi Franz'ın tutumunda ne kadar kararlı olduğu görür. Sadece birkaç kişi onu anlamaktadır. Onlar da yaşayacakları baskıyı düşünerek sessiz kalırlar. Onlardan biri olan kilise çalışanı, yaşanan zulmü şöyle ifade eder: *“Tanık oldukları kötülüğün farkında değiller mi? Alıştık artık. Utanmıyoruz.”* Kötülüğe alışılması, kötülüğü sıradanlaştırır. Savaş sonrasında bu durumu inceleyen dönemin önemli düşünürü **Hannah Arendt** kötülüğün sıradanlaştığını söyler. Kötülüğün bu kadar yoğun ve kolay yaşanması onu sıradanlaştırmıştır.

Utanmak ise bambaşka bir konuyu açar. Bunun kilise çalışanı tarafından söylenmesi ise dinin, kilisenin ve din adamlarının tutumuna karşı ciddi bir eleştiri olur. İnançlı bir Hristiyan olan Franz, İsa'nın öğretisi üzerinden durumu düşünmekte ve yapılan büyük katliamlara bunun üzerinden tek başına karşı çıkar. Tüm kilise, Nazilerin yanında yer alırken o taviz vermez. *“Güçlü olmalıyız. Taviz vermemeliyiz.”* diyen İsa'nın yolundan gider. Büyük bir yalnızlık, çaresizlik ve tecrit hali yaşar. Toplum sadece ona değil, çocuklarına, Fani'ye ve tüm ailesine şiddetli bir baskı uygular ve onları toplum dışına iter. Vatan haini ilan edilirler. Franz, annesine: *“Biz farklıyız anne. Üzgünüm.”* der. Bu, onun gizli yaşamına dair ilk ifadesi olur. Fani, dağlara kaçıp saklanmayı önerir, ama Franz kabul etmez ve seçimiyle yüzleşmek ister. Onu terk etmeyen değirmenci arkadaşı, *“Şeytana ant içmeni istiyorlar. Bu onursuz bir hayat. Dünyanın sonuna mı geldik? Işık sönecek mi?”* diye sorar. Franz, şeytana ant içmez ve onurlu bir hayat yaşamak ister. Dünyanın sonuna gelindiğini görmektedir ama ışığın sönmeye izin vermemek istemez.



Sonunda savaşa çağrılır. **Hitler**'e bağlılık yemininde bulunmayı reddeder. Yoğun baskı, işkencelere ve tecride maruz kalır. Ailesi de yaşadığı yerde köylüler tarafından dışlanır. Cezaevinde her türlü yöntemle ikna edilmeye çalışılır. Özel

yetkili görevliler telkinle, işkenceci polisler her türlü baskı ve şiddet yöntemini kullanarak bunu yapmaya çalışırlar. Özel bir yetkili telkinle bunu yapmaya çalışırken Franz'ın tutumunun kimseye fayda sağlamayacağını ve kimsenin onun sesini duymayacağını söyler. Bir başkası bunu gururundan ya da kibrinden dolayı yapıp yapmadığını sorar. Franz da onu şu soruyla yanıtlar: “*Savaşın haklı ya da haksız olduğunu hiç umursamıyor musun?*” Bir başka yetkili, “*Tanrıyla mı konuştun? Bir şey mi duydun?*” Sonra da durumu normalleştirmeye çalışır. “*Suç ve katliam her yerde. Bu dünyayı yaratan, kötülüğü de yarattı.*” Ona dünyayı değiştiremeyeceği ve dünyanın ondan çok daha güçlü olduğu söylenir. Franz tüm bu telkinlere karşı iyilikten ve savunduğu hakikatten vazgeçmez. Berlin’e götürülürken yolda yardıma ihtiyacı olan insanlara yardım etmeye devam eder. Üstelik bu küçük iyilikleri güzelce yapar. İyilikten, güzellikten ve doğruluktan ödün vermez.



Yönetmenin filmin sonunda açıkça ifade ettiği düşüncüyü filmin bir noktasından itibaren anlamak mümkün. Franz adeta bir İsa'dır ya da Mesih. Kurtuluş için kendini feda eder. Tüm günahkârlar için, tüm kötülüğe yenilmişler için ya da ona sessiz kalanlar için. **Edip Cansever**, “Her şey ölünce hiçbir şey ölemez artık” der. Franz'ın iyiliğe inanmayı bırakması sanki böyle bir sonuca neden olacaktır. Bir kişi dahi olsa iyi kalmalıdır. Yoksa iyilik fikrinin kendisi ölecektir. Belki tek başına dünyayı değiştiremeyecektir, ama hakikati savunmakta ısrar eder. Tanrısal ışığın var olabilmesi için devam eder. İsa gibi o da yalnızdır. Ona inananların çoğu onu terk etmiştir. Filmin sonunda Franz, idam edilmeye götürülürken şunu söyler: “*Yirmi asır boyunca başarılı olamadık. Yenildik hep. Belki de bir azize ihtiyacımız var.*” Franz, o aziz olmak ister, ancak bu çabası ne görülür, ne duyulur, ne de hissedilir.



Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*'de İvan Karamazov'a bir hikaye anlattırır. Bir nihilist olan İvan, genç papaz kardeşi Alyoşa'ya dirilmiş İsa hikayesini anlatır. İsa yeryüzüne dönmüştür, ancak hiç kimse İsa'yı ne görür ne dinler. Tam tersine İsa'yla alay edilir, ona gülünür. İsa, hakikati ve kurtuluşu (*salvation*) anlatmak ister, ama insanlar onu dinleyecek durumda değildirler. Hakikati dinleyecek kimse kalmamıştır. Onu bekleyen, önemseyen ve ona inanacak hiç kimse yoktur. **Dostoyevski**, bu hikayeyle insanın kurtuluşu ve hakikati tamamen terk ettiğini söyler. Onlara bir şeyler anlatmak, vaaz etmek boş bir çabadır. Yazının başında **Fellini**'nin sanatçının ölümünü savunduğunu ifade etmişim. Veleve ki sanatçının söyleyecek sözü olsun. Onu dinleyecek herhangi bir kimse var mıdır? Tıpkı filmin kahramanı Franz'ın yaşadığı gibi. Belki yeryüzüne dönmüş bir İsa'dır, ama cemaati olmayan bir İsa.

Malick'in hakikatin temsilcisi olarak entelektüel bir yazar ya da sanatçı yerine sade bir köylüyü seçmiş olması da özgün. Görünürde hiçbir mucizesi olmayan bir garip. Yönetmenin bu seçimi, yaşamın, hakikatin ve bilgeliğin kaynağı konusundaki düşüncesini gösterir. İyiliğe, doğruluğa, güzelliğe ve bilgeliğe ancak *temellük* fikrinin tam olarak yer edinmesi ile ulaşılabilir. **Plotinos**, hakikatin ancak tam olarak bilgeliğe ulaşıncaya mümkün olduğunu söyler. **Spinoza** da yaşamın ve onun pantheist ruhunun anlaşılması için benzer bir şart koşar. Bilgelik için çok bilgi ya da entelektüellik değil, temellük edilmiş, içselleştirilmiş, özümsemiş bir bilgelik gerekli. Ayrıca bu bilginin kuvveden fiile geçerek davranışın ve karakterin bir parçası haline gelmesi gerekir. Bu aşkınlık hali çok az insan tarafından tam anlamıyla anlaşılıp hissedildiği için *gizli bir yaşam* olarak kalır. Başka türlü çok kitap okuyup çok bilgi biriktirmekten ve bunları materyal niyet ve amaçlara

dönüştürmek isteyen züppelikten öteye gitmez. Bu da taşınılan bilginin kamburu ya da onun ucuz bir satıcısı olmak demektir.



Franz, onu ikna etmeye çalışan çok bilgili özel yetkililere açıkça, “*Ben her şeyi bilmiyorum, her şeyi bilemem de. Muhakkak ki siz benden çok daha iyi biliyorsunuz ama bu yaşanan yanlış, doğru değil.*” der. İnsanın her konuda olduğu gibi bilgi konusunda da büyük bir hırsı olduğu aşikâr. **Malick**, **Sokrates** gibi bilginin amacını ve çeşidini sorgular. Hangi bilgi ve neden? Bu öğrendiğimiz bilgiler ne işimize yarayacak? Ne yapacağız o bilgiyle? Hayatımızı ve bizi aydınlatacak mı? Franz, adeta içgüdüsel olarak hakikate varmıştır. Kötülüğü de iyiliği de tanımaktadır. Belki bir filozof, bir entelektüel, yazar ya da sanatçı değildir, ama yaşamın elzem bilgisine, *aşkınlık* haline ulaşmıştır. Yazının başında da ifade ettiğim üzere bu durum ve bu bilgelik kolay anlaşılır, ulaşılır bir bilgelik ve hâl değil. Bu yüzden gizli bir yaşamdır onunkisi. Bu filmin yönetmeni **Malick**'in de benzer bir gizli yaşamı olduğunu hissediyorum.

Kant'ın ahlak teorisinin en önemli koşulu, insanın da ahlaklı olmayı istemesidir. Öncelikle iyiliği, doğruluğu ve güzelliği istemeliyiz. Bize dayatılan, modern yaşamın burjuva ahlakını reddederek başlayabiliriz bu yolculuğa. **Foucault**, bugünün temel direniş biçiminin bize dayatılan bu öznelleşme ve ahlaka karşı çıkmak olduğunu savunur. **Malick**, bize etik, estetik, doğal ve bilge bir evren ve karakter sunuyor. Yaşamı bu dört temel ilke üzerine kuruyor. Yani iyi, doğru, güzel, doğayla barışık/uyumlu ve bilgece bir hayat öğütlüyor. Bunun için de **Plotinos** ve **Spinoza** gibi aşkınlık şartını koyuyor. Galiba Franz'ın ve **Malick**'in gizli yaşamı bu.

Peki bu mümkün mü? **Malick** 1978'de, *İnce Kırmızı Hat*'ta insanın kötülüğe karşı kendini bir adaya dönüştürmesi gerektiğini söyler. *Gizli Bir Yaşam*'ın ilk cümlelerinde ise yönetmenin bunun ne kadar zor olduğunu fark ettiğini görürüz.

Yuvamızı yükselere yapabileceğimizi düşünmüştüm
Ağaçların tepesine
Kuşlar misali uçmayı
Dağların tepesine



Kaynakça

Reyegedas, Carlos, *İstanbul Film Festivali Kataloğu*, İKSV, İstanbul, 2013

Shrader, Paul, *Kutsalın Görüntüsü*, Es Yayınları, İstanbul, 2008

Yücel, Müslüm, "Dünya Edebiyatı: Masal mı, Rüya mı, Çeviri mi?", *Notos*, Sayı 77, Ağustos - Eylül, İstanbul, 2019

SZERELEM**Gökhan Erkiş**

Károly Makk, 1925-2017. Sanat tarihi, edebiyat ve estetik eğitimi alan **Makk**, okuduğu Tiyatro ve Sinema Sanatları Akademisi'nin yetiştirdiği en donanımlı proflardan biri. Oldukça üretken bir yönetmenlik hayatı var. Ondan geriye kalanlar arasında öne çıkanlar *Liliomfi* (Lily Boy, 1954), *Ház a Sziklák Alatt* (The House Under the Rocks, 1958), *Megszállottak* (The Obsessed Ones, 1961), *Egymásra Nézve* (Another Way, 1982), *Az Utolsó Kézirat* (The Last Manuscript, 1986) ve *The Gambler* (1997). Ancak **Makk** denince akla gelen ilk film, Macar sineması denince akla gelen ilk filmlerden biri de olan ve aşk denince aklınıza gelmiyorsa sürgünde olduğunuz itirafı yerine geçecek olan bir film, *Aşk* (Szerelem, 1970).



.....

Hayatının son evresinde, hissettiği ölümünün öncesinde son bir kez oğlunu görmeyi isteyen yaşlı bir kadın. Yıl 1953, Budapeşte. 19. yüzyıl stili mobilyalarıyla zamanın donup kalmışlığını daha derinden yaşayan bir oda.

Beyaz yastık üzerine siyah bonesiyle uzanan kadının üzerine gölgelerin vurduğu yüzü arafta olduğu algısını güçlendirir. Zamanın büyük kısmını yatağında geçiren ve nadiren ayakta gördüğümüz kadın ölüme var gücüyle direnir, oğlu János'u bir kez daha görmek ve ölümlükten onunla el ele tutuşmak için.

Gelini Luca yaşlı kadının ruhunu çiçeklerle, karnını kurabiyelerle doyurur. Varlığı bir yandan János'un yokluğunu daha hissedilir kıllarken öte yandan da kadının acısını hafifletir. Luca bakıcı İren'e ev harçlığı da bırakır.

Kadın oğlunun ABD'de film çektiği için yanında olamadığını, vatanından uzakta başarı ve para kovaladığını, zamanın en güçlü isimleriyle birlikte olduğunu sanır. Bu sanıyı yaratan ve sürdüren de eşinin tutuklandığını saklamak için yurt dışında film çekme masalını uyduran Luca'dır. Luca karamsarlık aşıl原因an gazeteleri kadından saklarken, güzel ötesi haberlerin ardı arkasının kesilmediği sahte mektuplar yazmayı sürdürür. Anne o mektuplara ve yabancı hediyelere inanmakla kalmaz, gelininin ayaküstü kurguladığı doğaçlama hikayelerden de keyif alır. (Annenin zihin yorgunluğunun teslimiyetçi karakterine mi tanıklık ederiz? Yoksa inanma arzusuna koşulsuz teslim olmayı şart koşan masallara özgü o hancı uyarıya kendini kaptırılmış olmaya ses çıkarmayan oyuncu bir karakter midir Anne?) Luca kocasının durumu nedeniyle öğretmenlikten atılır ve gazete dağıtıcılığı yapmaya başlar. Hayat kadar masalı sürdürmek de giderek zorlaşır. Annenin kalan zamanı oğlunu son kez görmeye imkan verecek midir? János'un tutukluluk süreci iki kadınla yeniden buluşmasına daha ne kadar engel olacaktır? Luca'nın uzayıp giden masalları açık vermeden akmayı daha ne kadar sürdürecektir? Anne masal dinlemekten ne zaman usanacaktır?

Anne masallar arasında ölür gider. Birkaç gün sonra da János serbest bırakılır. Evin halinden durumu anlar János. Suskunluk bazen haddinden fazla gevedir. Luca'ya sığınır János. Luca kucağının ona hiç kapanmadığını gösterir.

.....

Filmin anlaşılabilmesi için tarihsel arka planı üzerinde bir parça durmak gerekiyor. Stalinci Parti Genel Sekreteri ve boş zamanlarında da Baş-bakan olan, 1945-1956 arası her devaya dert olan **Mátyás Rákosi** yönetiminin kurduğu baskı tırmanışa geçtiğinde sürgünler, hapisler, kayıplar, çalışma kampları ve idamlar birbirini izler. Bu terör ortamında iki kez başbakanlık yapan, devrim liderlerinden **Imre Nagy** de katledilir.

Filmin senaryosu tanınmış yazar **Tibor Déry**'nin iki öyküsünden uyarlama. **Déry** de 1956 tutuklularından biri. Parti Genel Sekreteri **János Kádár**'ın mağdur ettiği isimlerden biri. Ancak 1959'da serbest kalır.

Iván Darvas 1956'da tutuklananlar arasındaydı, bir bakıma rolünü oynamamıştı. **Ferenc Molnar**'ın eşi olan **Lili Darvas** tv çalışmaları çokça olan bir tiyatro oyuncusuydu; **Aşk** son filmi oldu.

Kadrosundaki 1956 etiketi taşıyan isimler ve sesini kısma niyetli görünmeyen metni nedeniyle çekilmesine yıllarca onay verilmeyen film, stüdyo direktörü **Péter Bacsó**'nun manevralarıyla çekilir. **Makk** ise durumu sansürün o sıralarda **Miklos Jancso** ile uğraşıyor olmasına bağlar.

.....

Aşk serbestçe mekik dokur Zaman-Bellek-İmgelem üçgeninde.

Anne 1950'lerin zor günlerinden ve kendi durumundan (yaşlılık, yoksulluk, ayrılık, kısıtlar) kaçabilmek için geçmişe, Avusturya-Macaristan imparatorluk döneminin ve Dünya Savaşı öncesinin belleğinde tortuları dolanan toz pembe anılarına sığınır. Kaçış alanı olarak gördüğü anılarına ve düşlemlerine pencereden bakarken, koltuğunda otururken ve fotoğraflara dalarken uzanır. Şimdiki zamanı bile tarihselleşmiştir. (Ömür dediğin, doğası gereği, ilerledikçe tarihselleşmeye meyillidir zaten.)

Detaylar sadece nesnelere değil, bellek ve zamanla kurduğu ilişki nedeniyle de metonimiktir. Nesnelere kurgusu değişmez imgelemlere aracılık eder. Yanıtsız sorular sorusuz yanıtlarda ikircikli teselliler bulur. Düşüncelerdeki kurgusal boşlukları hayal gücü doldurduğunda geçici bir esenlik kaplar havayı. Aşkın çevresini saran, ona pervane olan duygular hissedilir hale gelir.



Fotoğraflar belleği görünür kılar, nesnelere veya mekanların geçmiş zamandaki halini verir. Geçmiş bugünü yaşar, bugünde yaşar. Seri kesmeler anlık dürtülerle esneyen ve geçmişe açılan açık kalmış kapılar gibidir. Çoğu kısa süreli flashbackler işlem kapasitesi daralmış ve bütünü anımsamaktan uzak anne belleğinin, daha uzun olanlar ise János'un belleğinin ileteleridir. Güzel kalpli suç ortakları yaratmak aşkın doğasında vardır: Geleceği her dem canlı tutmak yolunda, eski beyaz karanfiller allıkla boyanıp Anne'ye sunulur. Geleceğin önü tıkanıldığında, geçmiş bugünde varolma baskısını arttırmaya başlar. Mutlu geçmiş yıkıcı olabileceği gibi yapıcı da olabilir.

Zamanın akışının algılanır hale gelmesi ritmin nabzını duymamızı sağlar. Zaman görülür, duyulur, dokunulur ve hatta koklanır hale gelir. Klasik sınıflandırmada bir zaman-imge filmi olsa da *Aşk*'ı kendini yakın planlarla sınırlamayan bir duygu-imge kombinasyonu olduğunu belirtmek daha sağlıklı bir tanımlama.

Filmin siyah-beyaz olması, imgelem üretimini tetikleyen ölü zaman kullanımı ve bu zamanlarda kameranın kesintisiz devinimi, tarih - politika - gündelik hayat üçgeninde gerçeklik algısını artırır.

.....

Luca'nın yaşı anne üzerinden eşi János'a duyduğu aşk ve özlemi doyurma çabası oyuncu bir karakterin cana yakınlığını taşır. Yaşlı anne ise yalnız kalma korkusu ve ilgi beklentisi nedeniyle gelinine bağlanır ve Luca'yı János'a uzanan bir köprü gibi görür. Annenin ve Luca'nın yaşadığı *eros* ile *logos* arasındaki sıkışmışlığı János da yaşar. Aşkın yaşattığı çatışmalar yıpratıcı olsa da her seferinde daha güçlü biçimde geri dönmesini sağlayan yine o çatışmalar olur.

Eros hazzı yaşattığı ve mutluluk yarattığı için eylem alanıdır. Otoriter bakış tarafından tehdit olarak algılanmasının nedeni budur. Bu gerekçeyle kamusal alandan dışlanır, yadsınır, sesi kısılmaya çalışılır.

Aşk bir karşı duruş olarak okunabilir.

Unutmak için aşk, hatırlamak için aşk, gelecek için aşk.

Hesapsız, çıkarsız ve yalansız aşk bir korunak, bir sığınak, bir vaha, bir kale, bir liman.

Aşk János için hayata yeniden tutunmanın, varolma arzusunun ve buna eşlik eden endişenin bir sorgulama alanı olarak ortaya çıkar ve Luca'da karşılık bulduğunda o mutluluk anları bize de bulaşır: J: "*Bana yeniden alışabilecek misin?*" / L: "*Seni seviyorum.*" / J: "*Tüm gece benimle olacak mısın?*" / L: "*Evet, yaşadığım sürece.*" (Şair *Dilerim ki bir başkasınca da böyle sevilin* demiş bir kere. Annenin ve bizim dileklerimiz yerini bulmuş böylece.)

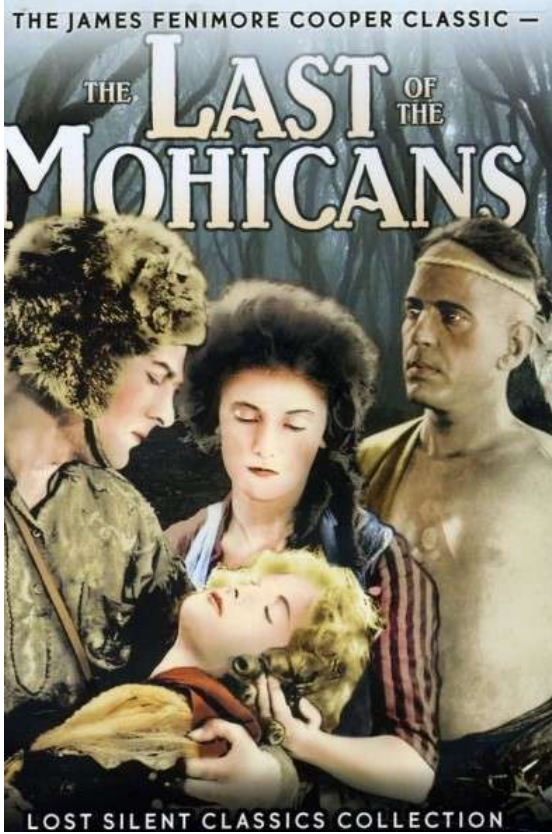
.....

Aşk farklı eğilimleri olan festivallerde karşılık bulmuş bir film: 1970 Budapest FF Film Eleştirmenleri En İyi Yönetmen Ödülü, 1971 Cannes FF Jury Prize (**Darvas & Töröcsik**), 1971 Chicago FF Silver Hugo (**Mari Töröcsik**), 1973 Varna FF Silver Plaque.

Makk başrollerini **Iván Darvas** ve **Mari Töröcsik**'e verdiği, 1956 model bir aşk öyküsünü anlatan *Egy Hét Pesten és Budán* (A Long Weekend in Pest and Buda, 2003) filminde **Aşk**'tan birkaç kare kullanmaktan kendini alamaz.

THE LAST OF THE MOHICANS

İlker Mutlu



*Bu vahşi ortamda bile,
iyi yetiştirilmiş kadınlar,
her nasılsa, hayatın zarafeti ve
asaletini devam ettirmekteler.*

*Sadece Kızılderili gözlerinin
görebileceği gizli bir yol.*

*Magua esirlerini öldürmez,
onlara işkence eder.*

1920'lerde Amerika, film üretiminde artık dünyada liderdi ve sinema orada bir endüstri haline gelme yoluna girmişti. 1920'de **Harold Lloyd** ve **Buster Keaton** komedileri, **Hoot Gibson** westernleri, **Douglas Fairbanks** maceraları revaçtaydı. Ve yıl, sonradan defalarca yinelenecek, farklı versiyonları çekilecek klasikler vermişti bir yandan da: *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* (John S. Robertson), *If I Were King* (J. Gordon Edwards), *The Mark of Zorro* (Frank Niblo) ve bu sayıda yüzüncü yaşını kutlayarak ele aldığımız *Son Mohikan* (The Last of the Mohicans, Clarence Brown - Maurice Tourneur) gibi. *Son Mohikan*, bu üçüncü, ama ilk

ikisinden daha ünlü olan sinema adaptasyonunun haricinde, 1936'da, 1957'de (TV), 1971'de, 1977'de (TV) ve 1992'de yeniden çekildi. Hepsi içerisinde en şöhret kazananı da —**Michael Mann**'ın çektiği, **Daniel Day-Lewis** ve **Madeline Stowe**'un baş rollerde oynadığı— sonuncusu oldu.

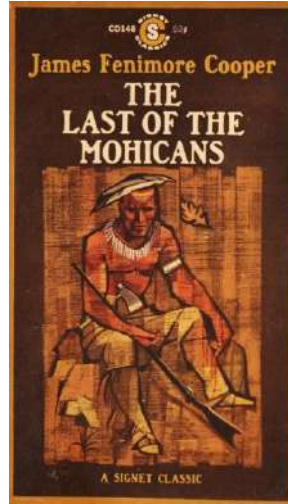
Western filmlerinin başlangıcı 1894'e kadar dayanıyor. **Edison**'un kendi stüdyosu Black Maria'da ürettiği filmler, tam olarak "film" de denemeyecek, 1 dakikayı aşmayan kısa şovlardı. Hatta birisinde **Buffalo Bill** de yer almıştı. Her ne kadar ilk western olarak bazı kaynaklarda 1899 tarihli İngiliz yapımı **Kidnapping by Indians** gösterilse de bu şerefın Amerikan yapımı **The Great Train Robbery**'e (Edwin S. Potter, 1903) bahşedilmesi, yukarıda bahsi geçen endüstrinin reklam kampanyalarının bir sonucudur. Tarihi yine avcılar yazmıştır!

Potter'ın filmini, **From Leadville to Aspen: A Hold-Up in the Rockies** izler (Marion - McCutcheon, 1906). 1909'da **D.W. Griffith**, **Son Mohikan**'ın ilk uyarlamasını **Leather Stockings** adıyla yapar. (Koca romanı 11 dakikaya nasıl sığdırdığını görme açısından ilginç bir deneyim olabilecek olan bu filmi izleme şansını ne yazık ki bulamadım.) **Griffith**, 1908'le 1920 arasında pek çok kısalı uzunlu western yapacaktır. 1910'da **Francis Boggs Across the Plains**'i, **Griffith** ise **In Old California**'yı çeker. 1911'de Theodore Marston **Son Mohikan**'ı aynı adla çeker ve romanın ikinci adaptasyonuna imza atmış olur. 1912'de **Geronimo's Last Raid** (John Emerson) hayli ses getirir. 1919'a kadar Hollywood, senede ortalama 18 western kisası üretirken tür, pek çok yönetmen ve yıldız kazandıracaktır beyazperdeye. 1919, westernin patlama yaptığı yıldır; bu türde o yıl 41 film yapılır. Bu kalabalık film listesinden birkaç önemli örnek olarak **The Squaw Man** (Cecil B. De Mille, 1914), **The Slave Girl** (Tod Browning, 1915), **The Three Godfathers** (Edward LeSaint, 1916), **A Marked Man** (John Ford, 1917), **Riders of the Purple Sage** (Frank Lloyd, 1918) filmlerini sayabilirim. Tür bu süreçte **Tom Mix**, **William S. Hart**, **Harry Carey** gibi yıldızlar yaratır.

Western, Hollywood'un hem kendi, hem de diğer ülke seyircileri üzerindeki hakimiyetini kurma yolunda uzun yıllar boyunca en önemli kozu olarak kaldı ve İngiltere'den Japonya'ya, Kanada'dan Güney Amerika ülkelerine kadar neredeyse her ülke sinemasını ve seyircisini hem etkiledi hem de manipüle etti. Ayrıca tür, sinemaya son derece uygundu ve pek çok anlatım olanağını da beraberinde getiriyordu. Bunun haricinde western, edebiyat üzerinden, etkisi zaten denenmiş bir türdü. Amerika'da en fazla tutulan romanlar bu türe ait olanlardı ve bu eserler dünyanın farklı ülkelerinde de ilgi görmekteydiler. **Ernest Haycox**, **Zane Grey**,

Peter B. Kyne gibi bu türde yazan pek çok yazarın eserlerinin neredeyse tümü sinemaya aktarıldı.

Son Mohikan romanının yazarı **James Fenimore Cooper** da bu yazarlardan biridir. Yazarın sinemaya en fazla uyarlanan bu romanı, ilk kitabı 1823'de basılan *Leatherstocking Hikayeleri* dizisinin 1826'da yayınlanmış bir parçasıdır. Eser, zamanının en çok okunan romanları arasına girmiş ve **Cooper**'ı en sevilen Amerikan yazarları arasına sokmuştur. *Son Mohikan*, Amerikan Edebiyatı öğretiminde de kullanılan eserlerden biridir.



Romanın kahramanı Uncas'ın lakabı “Son Mohikan”dır ve “Mohikan” adı, yazarı tarafından gerçekte var olan Amerikan yerlisi kabilelerinden *Mohegan* ile *Mahican* adlarının birleşiminden oluşturulmuştur. Uncas karakteri, gerçekte Moheganların *sakiması* (büyük reisi) olan Uncas'ın adından gelir.

Cooper'ın kitabı yazması esnasında, ABD yerleşimcileri, kıtanın yerlilerini sömürgecilik ve asimilasyonla ortadan kaldırırlarken, onların *yittikleri* söylemine inanmaktaydılar. Özellikle doğuda, yerlilerin topraklarının, ABD'nin büyümesi ve Jeffersoncu tarım reformu adı altında çalınması ve buralara yerleşilmesi üzerine, pek çok yerli halkın *kaybolmakta* olduğu anlatısı **Cooper**'unki gibi romanlarda ve yerel gazetelerde geçer oldu. Bu, yerleşimcilerin kendilerini toprakların orijinal halkı olduklarına inandırdı ve kendilerini üstün hissettirdi. Böylece, o dönemde Amerika yerlilerine baskı uygulanırken **Cooper** da, çoğu kolonici gibi, “ilerleme” anlatısını “doğal” bularak benimsemişti. (Kaynak için bkz. [The Last of the Mohicans, \[Wikipedia girdisi\]](#))

Cooper romanını, İngiltere ve Fransa arasındaki *Yedi Yıl Savaşı* (1756 – 1763) bağlamında kurar. İki taraf da bu savaşı Amerika yerlilerinden yandaş edinerek

yürütürler. 1757 baharında Albay **George Monro**, William Henry Kalesi'ne garnizon komutanı olarak atanır. Ağustos başlarında Fransız General **Louis-Joseph de Montcalm** 7000 kişilik birliğiyle bu kaleyi sarar. Edward Kalesi'ndeki üssünden bölgeyi yöneten General **Webb** de, 200 asker ve Massachusettsli 800 milisi William Henry Garnizonu'na desteğe gönderir.

Bu gerçek olay romanda, Albay *Munro*'nun kızlarının seyahatine çerçeve oluşturur. Cora, Albay *Munro*'nun esmer kızıdır; ciddi, zeki ve tehlikeyle karşı karşıya kaldığında da soğukkanlı. Cora'nın üvey kız kardeşi olan Alice ise neşeli, şakacı, çelimsiz ve çekicidir.

Cora ile Alice, babalarının idare ettiği William Henry Kalesi'ne Binbaşı Duncan eşliğinde giderlerken, yolda onlara, müzik hocası David Gamut katılır. Onlara rehberlik eden yerli Magua yarı yolda yok olunca, Şahingöz ile onun iki Mohikan arkadaşı olan Büyük Yılan ve oğlu Uncas'tan yardım isterler. Uncas'a "Son Mohikan" diye seslenen babası Büyük Yılan'dır ve bunun nedeni de artık ortada oğlunu evlendireceği safkan bir Mohikan kadını kalmamış olmasıdır.

Mohikanlar Magua'nın, Fransızlarla işbirliği yapan düşman *Huron* kabilesinden olduğunu söyler. Onun Huronlarla döneceği inancıyla, yanlarındakileri gizli bir mağaraya saklarlar. Ancak orada da Huronların saldırısına uğrarlar ve kısa sürede cephaneleri tükenir. Kendilerinin hemen öldürüleceğini ama yanlarındaki İngilizlerin kıymetli esirler olacağını bilen üç yerli, geri döneceklerine söz vererek kaçarlar.

Magua ve Huronlar, Duncan'ı, Gamut'u ve *Munro* kızlarını esir alırlar. Magua, geçmişinde olanlardan ötürü Albay *Munro*'ya kin duymaktadır. Cora'ya, eşi olması karşılığında diğer kişileri salacağını söyler. Kız bunu reddeder, bunun üzerine esirler ölüme mahkum edilir; ancak Şahingöz ve Mohikanlar onları kurtarır ve Albay'a teslim ederler.

Binbaşı Duncan Albay *Munro*'ya, kızı Cora'yı sevdiğini söyler ve Albay'ın onayını alır. Fransız General Montcalm, *Munro*'yu bir müzakereye davet eder ve ona, General Webb'in destek göndermeyeceğini belirttiği mektubu gösterir. Bunun üzerine *Munro*, Montcalm'ın şartlarını kabul eder ve kaleyi tüm birlik ve ahalisiyle terk etmeye söz verir. İngiliz birliği yolda ihanete uğrar ve 2000 Huron savaşçısı onlara saldırır. Katliam esnasında Magua, iki kızı ve müzik hocası Gamut'u Huron köyüne kaçıtır.

Şahingöz, Mohikanlar, Binbaşı Duncan ve Albay *Munro*, katliamdan kurtulup Magua'nın peşine düşerek, çeşitli maceralardan sonra onun Huron köyüne

ulaşırlar. Orada yerlilerin zararsız bir deli olarak görüp saldıkları Gamut'u bulurlar. Alice'i kurtarırlar; Cora ise bir Delaware köyünde tutulmaktadır. Uncas esir düşer, onu kurtarırlar. Magua ve Huronlar peşlerine düşmüşken, bu kez Delawarelerce esir alınırlar. Magua, Delaware köyüne girer ve tutsaklarını ister. Konsey toplantısında, Uncas'ın bir zamanlar Delawarelerle akraba olan Mohikanlardan olduğu ortaya çıkınca, Delawarelerin reisi Tamenund, Uncas'tan yana olur ve kabile gelenekleri gereği Magua'ya verdiği Cora haricindeki tutsakları serbest bırakır. Magua kızla gidecektir; ama Uncas, diğerleri ve Delawareler onun peşine düşmekte serbesttir. Tamenund yine de arayış için Magua'ya üç saatlik bir avans verir. Savaşa hazırlanırlar, ormana dalarlar.

Delawareler Huronları kanlı bir savaşta alt eder, ama Magua, Cora ve iki başka Huronla kaçmayı başarır. Uncas, Şahingöz ve Duncan, onları yüksek bir dağa dek izlerler. Cora, Uncas ve Magua bir uçurumun kıyısında öldürülür. Roman, Uncas ve Cora'nın cenazelerine dair uzun bir anlatımla sonlanır. Tamenund son sözü söyler: *"Soluk yüzlüler dünyanın hakimidirler ve kızıl adamların zamanı gelmemiştir henüz..."*

Romanın 100 yaşındaki sinema adaptasyonu, siyahbeyaz ve sessiz. Ama o haliyle bile tüm heyecanını seyirciye geçirmeyi başarıyor. Filmde, kitaba noktası noktasına bağlı kalınmış değil. Zamanının ve hatta öncesindeki ve sonrasındaki tüm Hollywood westernlerinin aksine, Amerikan yerlilerine (en azından bir kısmına) insancıl yaklaşıyor denebilir.

Film açıklayıcı bir yazıyla açılıyor, dönemin diğer filmlerinin pek çoğu gibi. Bu, o ana dek olanlar hakkında bir özet geçilmesi anlamına geliyor ve seyirciyi doğrudan filmin içine alıyor: *"1757'de Hudson Nehri Vadisi'ne tepeden bakan dorukta bir yaz öğleden sonrası, bir zamanların büyük Kızılderili kabilesinden kalan iki hüznü dolu insan. Şef Büyük Yılan ve oğlu Uncas."*



Fransızların William Henry kalesine saldıracaklarını öğrenen Uncas, haberi Edward Kalesi'ne getiriyor. Burada onu gören Cora, ondan etkileniyor. Ekip, rehber Magua önderliğinde yola çıkıyor. Yolda karşılaştıkları ve onlara katılacak olan Gamut, filmin komik karakteri olarak rahatlama anları yaratmaya yardımcı oluyor.



Magua'yı kaybetmeleri ve Uncas, onun babası Büyük Yılan ve Şahingöz'e rastlamaları, romana paralel detaylar. Bu üçlü, Magua'nın oyun çevirdiğini anlayıp mağaraya saklanıyorlar. Bu kısım ve yerlilerin kaçıışı da romanın paralelindeyken, filmde farklı olarak, Uncas ile Cora mağarada birbirlerine yakınlaşıyorlar.



Magua Cora'yı arzuluyor ve Alice'i öldürmekle tehdit ediyor. O esnada yetişen Uncas, Duncan'ı serbest bırakıyor ve dövüş başlıyor. Magua kavgada ölmüş numarası yapıyor; onlar da William Henry Kalesi'nin yoluna koyuluyorlar. Kaleye vardıklarında Cora, kurtarıcılarını Uncas'ı babasına övüyor. Bundan rahatsız olan Duncan, ani bir sinir patlaması geçiriyor ki bunlar da romanda olmayan sinematik detaylar.

Bu arada kalenin savunması için ivedi bir toplantı yapılıyor ve toplantıda kalenin sol tarafının toplar açısından zayıf olduğu zikredilir. Ne yapacağını bilemez haldeki Duncan, bu bilgiyi Fransız komutana götürüyor. Fransız komutan, Munro'yu mütareke bahanesiyle çadırına davet ediyor ve bu bilgiyi pat diye ortaya söylüyor. Çaresiz kalan Albay Munro teslim bayrağını çekiyor.

Kaleyi terk eden konvoy, Magua'nın dolduruşa getirdiği yerlilerin saldırısına uğruyor. Yaşanacak dehşet katliama kadarki gergin bekleyişi, uzun bir kaydırma ve yakın çekimlerle aldıkları endişeli yürüyüş sekansında iliklerimize kadar yaşıyor yönetmenler. Sonrasındaki vahşeti vermek içinse hayli ürkütücü kareler oluşturmuşlar. Kaçışan insanlar, devrilen arabalar, kadın erkek demeden hunharca saldıranlar ve özellikle çocuklara yönelik vahşet! Yerliler, kaleye geri kaçan halkı bile takip edip her yanı yakıp yıkıyor, önlerine geleni öldürüyorlar. Sarhoş bir yerli, devrilmiş bir arabaya gizlenmiş, kundaktaki bebeğini korkuyla susturmaya çalışan anneye saldırıyor örneğin. Bebeği alıp yere savuruyor!



Neticede katliam sürerken Magua kız kardeşleri durduruyor ve Cora'ya tek şanslarının onunla gitmek olduğunu söylüyor. İtirazla karşılaşınca da iki kadını atına bindirip yola koyuluyor. Katliam sürüyor; korkak Duncan da peşindeki yerlilerden kurtulmak için mühimmat deposuna sığılıyor. Onu izleyen yerliler içeriye ateş bırakınca onunla birlikte havaya uçuyorlar!

Katliam sonrası görüntüler içinde en sevdiğim, muhtemelen yediği bir kurşundan düşüp ölen eşinin başında bekleyen at çekimi. Müthiş etkili.

Magua'nın Delawarelere sığınması filmde de var. Romandan farklı olarak filmde Delawarelerin ihtiyarları, Uncas'ın Cora'yı, Magua'nın da Alice'i almasına karar veriyorlar. Tapınağın yasalarının Magua'yı günbatımına kadar koruyacağını da ekliyorlar. Cora dayanamıyor ve Magua'ya, Alice'in yerine kendisini teklif ediyor. Birlikte ayrılıyorlar.



Uncas Magua'nın peşine düşmek için geceyi beklerken Cora, kamp yaptıkları yerden Cora kaçıyor. Onu kovalayan Magua, onu en son bir uçurumun kıyısında kısıtıyor. Cora, yaklaşırsa, kendisini aşağıya atmakla tehdit edince Magua çöküp beklemeye başlıyor. Sonuçta Cora uykuya yenik düşüyor. Bunu fırsat bilen Magua, kızın bileğini yakalıyor, ama kız da dönerek kendini yardan aşağı bırakıyor. Orada asılı kalıyor. Uncas o sırada yetişiyor. Kızı tutarken Uncas'la dövüşemeyeceğini anlayan Magua, Cora'yı uçurumdan atıyor. Uçurumun kenarında kıyasıya bir boğuşma başlıyor. Magua, Uncas'ı bıçak darbesiyle öldürüyor. Uncas'ın bedeni Cora'nın yanına düşüyor. Kaçmaya başlayan Magua'yı da Şahingöz ve Büyük Yılan vuruyor. Aşıkların elleri, ölürken birleşiyor.



Michael Mann'ın 1992'de çektiği versiyonun da kendince farklılıkları var: Babası, Uncas'a sürekli, "beyaz oğlum" diye hitap ediyor. **Mann**, filmin seyirciyle kuracağı bağı düşünerek, ilişkileri de farklı şekilde kuruyor ve hikayeye bir aşk öyküsü daha ekliyor: Alice ile Şahingöz. Sondaysa Uncas ile Cora yerine bu çifti uçurumdan düşürerek öldürüyor. Duncan ilk versiyonda dibine kadar korkak ve ikiyüzlüken, **Mann**'ın versiyonunda en azından sonda bir kahramanlığa imza atıyor ve sevdiği Cora'nın yerine ateşe gidiyor.

Bu versiyondaki katliam sahnesi de az vahşet içermiyor; ama artık 90'larda alıştığımız şiddet görüntüleri nedeniyle ilk versiyondaki etkiyi de yapamıyor. (Burada Magua, daha gaddardır. Kin sürdüğü Albay'ı atından düşürerek yakalar ve onun göğsünü yarıp kalbini alır!) **Mann**'ın filmini asıl sürükleyen, ödül de almış müzikleri oluyor.

Biz, asıl konumuz olan adaptasyona dönelim. Yönetmenlerden **Clarence Brown** (1890-1987), pek çok Oscar adaylıkları almış bir isim. 1930'da **Romance** ve **Anna Christie**, 1931'de **A Free Soul**, 1944'te **The Human Comedy**, 1944'te **National Velvet** ve 1946'da **The Yearling** için olmuş bu adaylıklar. Venedik Film Festivali'nde **Anna Karenina** ile En İyi Yabancı Film ödülünü almış 1935'te. Aslen makine ve elektrik mühendisliği diploması olan yönetmen, Fransız yönetmen **Maurice Tourneur**'la çalışmak için Peerless Productions'a gitmiş. Sonrasında MGM'e geçerek büyük filmler yapmaya başlamış.

Maurice Tourneur, **Clarence Brown**'ı sinemaya kazandıran isim aslında. Paris banliyölerinden Belleville'de doğan yönetmen, gençliğinde grafik tasarım ve çizerlik yapmış. Küçük kardeşleri tiyatroyla uğraştıklarından o da bir şekilde sahneyle ilgilenmiş ve asıl soyadı olan Thomas'ı Tourneur'a çevirmiş ve ikinci sahne adı yapmış. İleride kendisi de ünlü bir yönetmen olacak olan oğlu **Jacques Tourneur** (1947 tarihli kara film klasiği **Out of the Past** ile tanınıyor) doğduktan sonra tiyatroyu bırakıp film endüstrisiyle ilgilenmiş. Societe Francaise des Films et Cinematographes Éclair'de yönetmen yardımcısı olarak çalıştıktan sonra, Fransa'da filmler çeken bir yönetmen olmuş. Tiyatro aktörü olarak İngiltere'de hayli tanınan **Tourneur**, önce oraya, sonra da Amerika'ya transfer olmuş. Ardında **A Butterfly on the Wheel** (1915), **The Poor Little Rich Girl** (1917), **The Blue Bird** (1918), **A Doll's House** (1918), **Treasure Island** (1920), **While Paris Sleeps** (1923), **Avec le sourire** (1936), **Le main du diable** (1943) gibi klasikler bırakarak 1961 yılında ölmüş.

Oyunculardan Uncas'ı canlandıran **Wallace Beery** (1885-1949), 16 yaşındayken bir sirkte fil eğiticiymiş. Bir leopar pençesini koluna geçirince oradan ayrılmak zorunda kalmış. Sonra New York'a gidip müzikal varyete şovlarında çalışmış. Yeteneğiyle yükselip müzikallerde başrole çıkmaya başlamış. 1915'te sinemaya geçmiş ve asıl ününü, ele aldığımız film, **The Four Horsemen of the Apocalypse** (1921), **Robin Hood** (1922) ve **The Sea Hawk** (1924) ile yapmış. 1931'de **The**

Champ (King Vidor) ile Oscar kazanan aktör, kariyerini 40'ların sonunda kalp krizinden ölene değin başarıyla sürdürmüŖ.

Romandaki Uncas karakterinin daha oturmuŖ, orta yaŖlarda, sert ve ağır yapıda biri olduğundan bahsediliyor. Bu bakımdan **Beery**, Uncas rolü için aslında **Daniel Day-Lewis**'ten daha uygun bir seçim.



Cora'yı canlandıran güzel aktris **Barbara Bedford** ise (1903-1981), kısıalı uzunlu iki yüzü aşkın filmde yer almasına karŖın en çok buradaki rolüyle tanınıyor. Cora, kariyeri boyunca oynadığı nadir başrollerden biri. Hikayenin 1992 versiyonunun baş aktristi **Madeleine Stowe**, bana her zaman soğuk bir dilber olarak görünmüŖtür. **Mann**'ın versiyonundaki Cora'ya bir türlü ısınamamam da sanırım bundan!

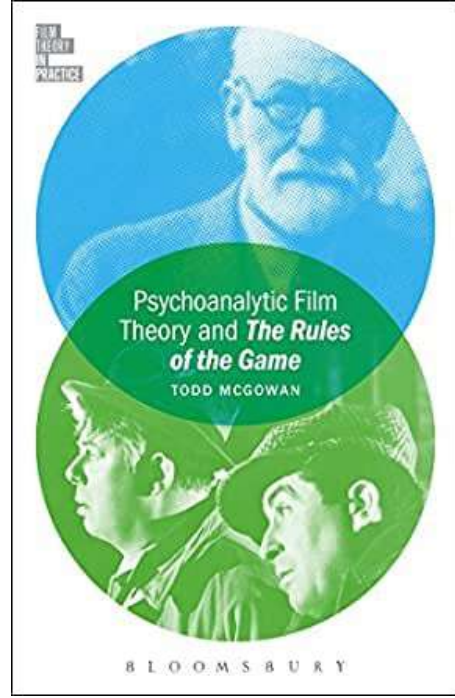


PSYCHOANALYTIC FILM THEORY AND *THE RULES* *OF THE GAME*

Todd McGowan

Bloomsbury Academic

2018 / 179 sf.



Psikanalitik film okuması, *tanımlı ve sınırları belirlenmiş bir disiplin* olan psikanalizi, *yöntem* olarak kullanan bir okuma. Psikanalizi bir *yöntem* olarak kullanan, sadece film çalışmaları ve film teorisi değil; edebiyat eleştirisi, antropoloji, post-kolonyal incelemeler, toplumsal cinsiyet incelemeleri ve kültürel incelemeler de psikanalitik paradigmadan faydalanan disiplinler. Ne var ki, sinema ve psikanalitik düşünce arasındaki bağ yalnızca yöntemsel değil. Her şeyden önce ikisinin de 1895’de doğması tarihsel bir ortaklık. **Sigmund Freud** ve **Joseph Breuer**’in 1895’te *Histeri Üzerine*’yi yayınlaması ve aynı yıl **Lumière Kardeşler**’in Paris’teki *Grand Café*’de ilk filmlerini göstermeleri birçok film teorisyenin değındığı bir ortaklık. **Freud**’un 1900’de *Rüyaların Yorumu*’nu yayınlarak psikanalizin önünü açması ile birçok teorisyenin, filmleri yapısal olarak rüyalara benzetmesi de iki disiplinin bir diğer kesişim noktası.

Sinema ve psikanaliz aynı yıl doğsalar da *film çalışmaları* ve *psikanalitik film teorisi* buluşması 1970’li yıllara dayanıyor. Bir psikanalitik film teorisi geliştirmeye yönelik ilk tarihsel girişim Fransa’da gerçekleşiyor. Hem **Freud** hem de **Lacan**’ın düşüncesinden etkilenen **Jean-Louis Baudry**, **Jean-Pierre Oudart** ve **Christian**

Metz gibi düşünürler, sinemada izleyicinin durumunun belirli etkilerine odaklanırlar ve sinemanın, izleyici üzerindeki etkilerini belirli psikanalitik kavramlara bağlarlar. Sinema dergisi *Screen* çatısı altında yayınladıkları makaleler, sinemaya psikanalitik yaklaşımın ilk örnekleri olur ve *Screen* dergisi, psikanalitik film teorisinin yayılması için çok önemli bir işlev görür. Öyle ki farklı kavramlara değinseler de **Baudry**, **Oudart** ve **Metz**'in teorileri birçok çevrede "Screen teorisi" (Türkçe'ye "Ekran teorisi" adıyla da çevrilmiştir) olarak bilinir.

Screen dergisinin açtığı ve yıllar içinde genişleyen yolda **Laura Mulvey**, **Stephen Heath**, **Colin MacCabe**, **Jacqueline Rose**, **Joan Copjec**, **Slavoj Žižek**, **Jennifer Friedlander**, **Sheila Kunkle**, **Hugh Manon**, **Hilary Neroni** ile **Fabio Vighi**, **Matthew Flisfeder**, **Louis-Paul Willis** gibi düşünürler psikanalitik film teorisine pek çok katkı sağladılar. Tanıtacağım kitabın yazarı **Todd McGowan** da film teorisini zenginleştiren ve ezber bozan yorumlarıyla birçok özgün kitap yayınlamış bir akademisyen.

Psychoanalytic Film Theory and the Rules of the Game (Psikanalitik Film Teorisi ve **Oyunun Kuralı**), Bloomsbury Academic Yayınları'nın ilk olarak 2015'te bastığı ve ikinci baskısını 2018'de yaptığı bir kitap. **McGowan**'ın diğer kitaplarına oranla daha ince olması, psikanalitik terminolojiyi içselleştirmiş –okumuş, kafası karışmış, tekrar okumuş, ek okumalar yaparak geriye dönük yeni okumalar yapmış- okuyucular için. Aksi takdirde psikanalitik film okumasına giriş olarak bu kitabı seçmek, çok yanlış anlamlar çıkartma tehlikesi barındırıyor. Özetle kitap kısa ama okuyucunun **Freud** ve **Lacan** külliyatının birçok kuramını büyük oranda bildiğini varsayıyor. Yazar tam da bu nedenden ötürü giriş bölümünde basit gibi görünen ama çok karmaşık bir kavram olan *arzu* (*desire*) kavramıyla işe başlıyor. **McGowan** zaten, her fırsatta, *arzunun*; *özne* ve sinemanın katalizörü olduğunu söyleyen bir yazar. *Arzu* demişken, *arzunun* Lacancı bir psikanalitik terim ve **McGowan**'ın da Lacancı psikanaliz çerçevesinde film incelemeleri yapan bir akademisyen olduğunu söylemek gerek. Kitabın giriş bölümü, **Lacan**'ın *arzu* kavramına değindiği yedinci semineri olan *Psikanaliz Etiği* seminerindeki (*Seminar VII: The Ethics of Psychoanalysis*) *arzu* açıklamalarını ve sürrealist yönetmen **Bunuel**'in *Bir Endülüs Köpeği* (*Un Chien Andalou*, 1929) filmine atıf içeriyor.

İki ana bölümden oluşan kitabın ilk bölümü, psikanalizdeki temel kavram, düşünür ve fikir ayrılıklarına ayrılırken, ikinci bölüm, **Jean Renoir**'ın *Oyunun Kuralı* (*La Règle du Jeu*, 1939) filminin psikanalitik okumasını içeriyor.

McGowan'ın kitabın birinci bölümündeki amacı, asla derinlemesine bir psikanalitik teori bilgisi vermek ya da *filmler psikanalitik paradigmayla nasıl incelenir* sorusuna cevaplar vermek değil. Aksine, kitabın muhatabı psikanaliz altyapısına sahip okuyucular olduğu için **McGowan**'ın psikanalitik kavramları tanıttığı ilk bölüm oldukça kısa. **McGowan**, bu kavramların ne olduğundan çok ne olmadığına ve bunların hangi düşünürler tarafından nasıl yanlış kullanıldığına dikkat çekiyor. Örneğin **McGowan**'ın eleştirdiği düşünürler arasında, *Cinsellik Tarihi* kitabının yazarı **Michel Foucault** ve *Cinsellik Muamması (Gender Trouble)* kitabının yazarı **Judith Butler** da bulunuyor. **McGowan** bu iki düşünürü, psikanalitik kavrayışa yönelik teorik ihtiyacın acil olduğu bir zamanda, psikanalitik *arzu* kavramını susturmakla itham ediyor.

McGowan'ın bu kitapta öne çıkardığı bazı kavramlara kısaca değinecek olursak; ilk kavram tabii ki bilinçdışı (*unconscious*) oluyor. Yazar, bu başlık altında, bilinçdışının, düşüncelerimizin arkasına gizlenmek/pusuya yatmak yerine kendisini kelimeler ve eylemlerle ifade ettiğini söylüyor. Bu nedenle bilinçdışının, kendini, öznenin davranışında görünür kıldığını anlarsak, film deneyiminin psikanaliz açısından önemini de anlayabileceğimizi ekliyor. Zira ona göre sinema, yaygın ve toplumsal düzende kök salmış *arzuların* ortaya konması için uygun bir alan sağlıyor. Bu arada yanlış anlaşılma olmasın diye, hiçbir öznenin bir diğeri gibi *arzu* etmediğini ve sinemanın, *yaygın ve toplumsal düzende kök salmış arzuları* ekranda gösterdiğini belirtiyor.

Öznenin arzuladığı şeyin ne olduğunun bilinemeyeceği ve psikanalizi doğuranın tam da bu *arzunun* bilince indirgenemezliği yani bilinçdışında oluşu olduğunu söyleyen **McGowan**, daha sonra çok karıştırıldığını söylediği *arzu* ve iktidar kavramları arasındaki farklara değiniyor. Ardından **Adler**'in *arzuyu* iktidar ile tanımlamasını ve psikanalizi politize etmesini eleştiriyor ve şöyle diyor: “Biz iktidar istiyorsak, bunu isimlendirmek mümkündür, fakat *arzunun* tanımı, isimlendirilmesi mümkün değildir. Aksi olsaydı zaten psikanalizin temeli olmazdı.” Son olarak da, birçokları tarafından yanlış anlaşılan şu önermesini aktarıyor: “Bireyin arzusu, sosyal düzen ile bağdaştırılamaz. İktidarın bizi yönlendirdiğini hayal edersek, aynı zamanda kendimizi de, bizi üreten toplumsal düzene tamamen ait olan varlıklar olarak hayal ederiz.” (sf. 22 [kitaptan çeviriler bana ait]) **McGowan** bu önermeyi, kitabın ikinci bölümünde yapacağı film okuması ile daha da zenginleştiriyor.

McGowan, arzu kavramının daha iyi anlaşılması için ihtiyaç (*need*) ve talep (*demand*) kavramlarına da değiniyor ve bu kavramları açıklarken günlük hayattan verdiği örnekler, konuyu daha anlaşılır kılıyor. Bulduğu her fırsatta, bizlerin temelde *arzu özneleri* olduğumuzun ve bu gerçeğin, psikanalitik teorinin çıkış noktası olduğunun altını çiziyor. Ve tabii ki hepimizin arzusunun, aslında *öteki*'nin arzusu olduğunu ve başkasının arzusunun, bizim arzumuzu yönlendirmek için bir yol sağladığını da ekliyor. **Lacan** referansı ile *arzumuzun* aslında bize ait değil, *başkasının arzusunun* bir yorumu olduğunu –verdiği bazı örnekler basite kaçsa da- okuyucuya tekrar tekrar hatırlatıyor.

Arzu ve Öteki kavramları denildiğinde doğan zorunluluk nedeniyle **McGowan**, *gösteren/imleyen (signifier)* kavramına çok kısaca değiniyor. Bu kısa açıklama, okuyanda kafa karışıklığı yaratsa da kavramın ayrıntılı açıklaması **McGowan**'ın **Sheila Kunkle** ile yazdığı *Lacan ve Çağdaş Sinema* kitabında mevcut (2014, Say Yayınları). Yazar, kitabında ele aldığı **Renoir** filminin daha iyi anlaşılması için tavsiye ettiği ek okumaları da bu kitabının sonuna eklemiştir.

McGowan, **Renoir**'ın filmi *Oyunun Kuralı*'nın analizine geçmeden önce, bu analiz için kısaca açıklama gereği duyduğu psikanalitik kavramları açıklarken birçok düşünür ve filmde de örnekler veriyor. **Lacan**'ın üç düzeni olan *simgesel (symbolic)*, *imgesel (imaginary)* ve *Gerçek (Real)* kavramları ve *küçük nesne a (objet petit a)*, *fantezi (fantasy)* kavramları, derinlemesine *açıklamadığı* kavramlar. **Lacan**'ın ve birçok düşünürün, Fransızca dışındaki dillere çevrildiğinde anlamını kaybedecek olduğunu düşündüğü *jouissance* kavramını ise, *enjoyment* olarak kullanıp bu kavramı basite indiriyor ve yanlış anlamaların önünü açıyor.

McGowan, Screen teorisini ele aldığı bölümde, bu teoriyi ortaya atan düşünürlerin (**Miller, Oudart, Dayan, Metz, Bellour, Bordwell, Carroll**) **Lacan**'ın teorilerini zaman zaman yanlış ele aldıklarını ifade ediyor. Bu bağlamda da psikanalitik kavramın yanlış okunmasının, onu doğuran psikanalitik düşünce ile pek ilgisi olmayan bir film teorisinin gelişmesine yol açtığını belirtiyor. Dahası Lacancı film teorisi adı altında yazılanların –ki günümüzde **Lacan** terminolojisi kullanmaya hevesli birçok kişi var- **Lacan**'ın söylemek istedikleriyle gerçek bir benzerlik göstermediğini belirtiyor. Bu noktada, **Lacan**'ın şu sözüne kulak vermek, bu kitabı okumak isteyenler ya da herhangi bir psikanalitik film analizi yapacak kişiler için uyarı niteliği taşır diye düşünüyorum: “Terminolojiyi kullanmaya

başlamadan önce, bütünü anlamaya çalışmak, bunun için de, her şeyin yerli yerine oturacağı bir bakış açısına ulaşmayı beklemek gerekiyor.”¹

Benzer şekilde **McGowan** ile **Kunkle**, *Lacan ve Çağdaş Sinema* kitabında da **Lacan** terminolojisinden *ayna evresi* kuramının öne çıkartılıp, **Lacan**'ın üç düzeninden *imgesele* odaklanılmasını eleştiriyorlardı. **McGowan** elimizdeki kitapta da, **Jacqueline Rose**'un, *Sexuality in the Field of Vision* kitabındaki *bakış (gaze)* kavramını *küçük nesne a* yorumu ile okumasını desteklese de onun *ayna evresi* ve *imgesel özdeşleşme* yorumlarını eleştiriyor. Ayrıca film yapımcılarının, sesi (*voice*) bir film nesnesi olarak keşfettiklerini ve psikanalitik film teorisyenlerinin de sesin sinemada oynadığı rolü yorumladığını belirttikten sonra, **Kaja Silverman**'ı eleştirmekten geri durmuyor. Tıpkı Screen teorisyenleri gibi **Silverman**'ın da sinemaya psikanalitik bir yaklaşım adı altında yanlış baktığını ve *arzu eden özneyi*, bir *iktidar öznesine* dönüştürerek psikanalizin özünü sildiğini söylüyor.

Silverman'ın aksine **Michel Chion**'un, sesi, *küçük nesne a* olarak kabul ettiğini; sesi sinematik bir nesne olarak açıklamak için *akusmetre (acousmetre)* kavramını icat ettiğini ve bunun psikanalitik film analizinin önünü açtığını belirtiyor. Bu noktada **Francis Ford Coppola**'nın *Konuşma* (The Conversation, 1974) ve **Brian DePalma**'nın *Patlama* (Blow Out, 1981) filmlerinden örnekler vermesi konuyu daha anlaşılır kılıyor.

McGowan, psikanalitik film okumalarının önünü açan iki düşünürü ise özel bir yer ayırıyor. Bu kişiler, **Lacan**'ın son dönemlerinde özel önem atfettiği *Gerçek (Real)* kavramını film analizlerinde öne çıkaran **Joan Copjec** ve **Slavoj Žižek**. Kitaptan, **Žižek**'in, Screen teorisiyle olan fikir ayrılığını, **Copjec** gibi açıkça ifade etmese de, **Lacan**'ın üçlü sisteminde *Gerçek*'in (*Real*) önemini sıklıkla vurguladığını öğrenmiş oluyoruz. **Žižek** okuyanlar onun zaten *Gerçek*'e verdiği özel önemi bilirler. **McGowan**, **Žižek**'in, **Copjec**'in başlattığı gerçek psikanalitik film teorisini somutlaştırmakta büyük ölçüde sorumlu olduğunu belirtiyor. **McGowan**, **Žižek**'in 1989'da yayınlanan *İdelojinin Yüce Nesnesi (The Sublime Object of Ideology)* kitabındaki **Lacan** yorumunun, **Lacan** hakkındaki genel kanıyı değiştirdiğini söylüyor. **McGowan**'a göre **Žižek**, **Lacan**'ın, **Jacques Derrida**, **Gilles Deleuze**, **Michel Foucault** ve **Roland Barthes** gibi diğer Fransız

¹ Lacan'dan aktaran Erdem, "Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz", sf. 94; Erdem, T ve Ergül S. (der.) *Fetiş İkame* içinde (2014, Sel Yayıncılık).

teorisyenlerle geleneksel gruplaşmasını kabul etmek yerine onu, **Descartes**, **Kant** ve **Hegel** gibi felsefecilerle beraber okumanın daha uygun olacağını düşünür. Dolayısıyla, **Lacan**'ı bir *öznel*lik (*subjectivity*) eleştirmeni olmaktan çok *öznenin* (*subject*) filozofu olarak ele alır. **Žižek**'in bu yorumu, Screen teorisinin *öznenin*, *ideolojinin bir sonucu* (effect) olduğu önermesine yönelik bir eleştiri niteliğindedir. (sf. 67) **McGowan** böylece, **Žižek** üzerinden **Lacan**'ı anlamının aslında sadece **Lacan** ve **Freud** okumakla yeterli olmayacağını da okuyucuya aktarmış oluyor.

McGowan, bazı film teorisyenlerinin **Žižek**'e yaptığı eleştirilere de değiniyor ve **Žižek**'in film teorisine yaptığı katkıları şöyle açıklıyor:

Žižek, filmlerde herkesin üzerinde durduğu sahneler yerine daha az konuşulan –ama izleyicinin *arzusunu* yansıtan- sahneleri yorumluyor. Zira filmlerin, *öznenin arzusunu* yansıtırma/ortaya çıkarma gücüne sahip olduğunu söylüyor. Birçokları **Žižek**'in, filmin bütününden ziyade bazı sahnelere özel önem atfettiğini söylese de o sahneler, izleyicinin *arzusunu* yansıması nedeniyle, psikanalitik film teorisine çok şey katıyor. (sf. 69-70)

McGowan, **Žižek**'in psikanalitik film okumasına yaptığı katkıyı övmekle birlikte, filmleri ona kıyasla daha derinlikli olarak ve film grameri içeren yorumlarla analiz ediyor. Bunu, kitabı ilk elimize aldığımızda, **McGowan**'ın 170 sayfalık kitapta ilk 90 sayfayı kısa bir teorik özete ayırırken, kalan 80 sayfayı, **Renoir**'ın filminin psikanalitik analizine ayırmasından da anlayabiliriz.

McGowan, *Oyunun Kuralı* analizine geçmeden önce, **Fritz Lang**'ın 1931 yapımlı *Bir Şehir Katilini Arıyor* (M) filmindeki düzmece mahkeme sahnesinin, izleyiciye, *simgesel düzenin* (*symbolic order*) çelişkisini nasıl da etkileyici bir biçimde gösterdiğini ayrıntılı bir şekilde aktarıyor. Teorik bilgi verdiği ilk bölümde değinmesine rağmen, **McGowan**, film analizinin hem öncesinde hem de analizde, *simgesel düzenin* yetersiz, hayali ve bir kurgu olduğunu tekrar ediyor. Bu düzenin sık sık kendisiyle çeliştiğini ve aslında onu var eden unsurun, biz insanlar olduğumuzu da sözlerine sık sık ekliyor. Hatta sinemanın görevinin de, *simgesel düzenin* yetersizliğine dikkat çekmek olduğunu söylüyor. Ancak tüm bu yetersizliğine rağmen, *simgesel düzenin* (dil, Büyük Öteki, toplumdaki yazılı olmayan normlar ve kurallar) yaşamda başat olduğunu ve kişilerin (hatta sinema izleyicilerinin bile), bilinçdışlarında, bu düzenin bozulmasını istemediğini önemle belirtiyor. Bu nedenle de –tıpkı bu filmde olduğu gibi- yaşamlarımızda Gerçek'in/arzunun/*küçük nesne a*'nın, kendini anlık olarak gösterse de simgesel

düzenin/sosyal düzenin, kendini yeniden üretmeyi sürdürdüğünü analizinin temel odağına alıyor.

McGowan, *Oyunun Kuralı* filminin analizinde yine, toplumda yazılı olmayan kuralların, **Lacan**'ın *simgesel düzene* tekabül ettiğini ve sosyal düzenin devamını sağlması nedeniyle bireyler (ve psikanalitik açıdan *öznel*) için vazgeçilemez olduğunu belirtmeye devam ediyor. Fakat bu yazılı olmayan sosyal kuralların, bir kurguya dayalı olduğu için, *arzuya dayalı özne* için çok yıpratıcı ve hatta çürütücü olduğunu da söylüyor. Filmin birçok sahnesini –özellikle avlanma ve maskeli balo sahnelerini- Lacancı psikanaliz çerçevesinde yorumlarken kilit noktanın, konu *simgesel düzenin* selameti olunca, farklı sembolik kimliklerin birbirinin yerine geçebilmesi olduğunu vurguluyor. **McGowan**'ın bir noktada *simgesel düzenin* savunucusu rolünü üstlenen kişinin markiz olmasını söylemesi bana kalırsa çok düşündürücü ama konuyu psikanalizden saptırmamak adına bu konunun kısa kesilmesi sorun teşkil etmiyor.

McGowan, filmin analizinden sonra son söz olarak yine *arzunun* önemine, bastırılmamasına, yıkıcılığına ve bu yıkıcılık karşısında alınan *bilinçdışı* çabaya değiniyor. Bu çabanın sonucu olan simgesel düzenin, bizi bir yandan, Gerçek'ten/arzumuzun yıkıcılığından/travmadan koruduğunu ancak diğer yandan da özgürlüğümüzü elimizden aldığını söylüyor. **McGowan**, son olarak, film izleme tecrübesini ve başyapıt olmuş filmlerin başarısını da *arzu* kavramına (ve tabii ki *küçük nesne a* kavramına) dayandırıyor. *Arzunun* –tıpkı **Lacan**'nın üçlü sistemindeki *Gerçek* gibi- aynı anda hem sosyal düzeni tehdit eden hem de sosyal düzeni gerekli kılan ikircikli yapısını anlamının önemine -**Lacan**'dan alıntılar da yaparak- değinip kitabı bitiriyor. Son olarak, kitabın sonuna -kolaydan zora ayırım yapmayı ihmal etmeyerek- bir okuma listesi koyuyor.

Sonuç olarak; bir filmi, psikanalitik paradigma ile okumaya yeltendiysek öncelikle kullandığımız kavramlara kendimizce birtakım anlamlar yüklemememiz; koskoca bir psikanaliz külliyyatını -**Freud** ve **Lacan**'dan başlayarak- çalışmamız gerek. Bu kitap iyi bir başlangıç olmasa da, başlangıcın başlangıcı olabilir ve size kendinizle de ilgili öngörüler sağlayacak psikanalitik paradigmanın kapısını açabilir. **Lynda Hart**, “Psikanalizi kullanıyorum çünkü ben onu kullanmazsam o beni kullanıyor” der. (aktaran Erdem [bkz. dn. 1], sf. 110) *Üç Silahşörler* hikâyesindeki Porthos gibi bazı şeyler hakkında düşünmeye geç başlamak, bazen bir bombanın, hayatınızı –sembolik de olsa- elinizden almasıyla sonuçlanabilir.

Önceden alınacak önlemler arasında filmler, psikanaliz ve filmleri psikanalitik paradigmayla yorumlamak çok ufuk açıcı olabilir ve bu kitap, psikanaliz yolunu epey yarıladıktan sonra bu yolda iyi bir destek kuvvet olabilir.

Süheyla Tolunay İşlek