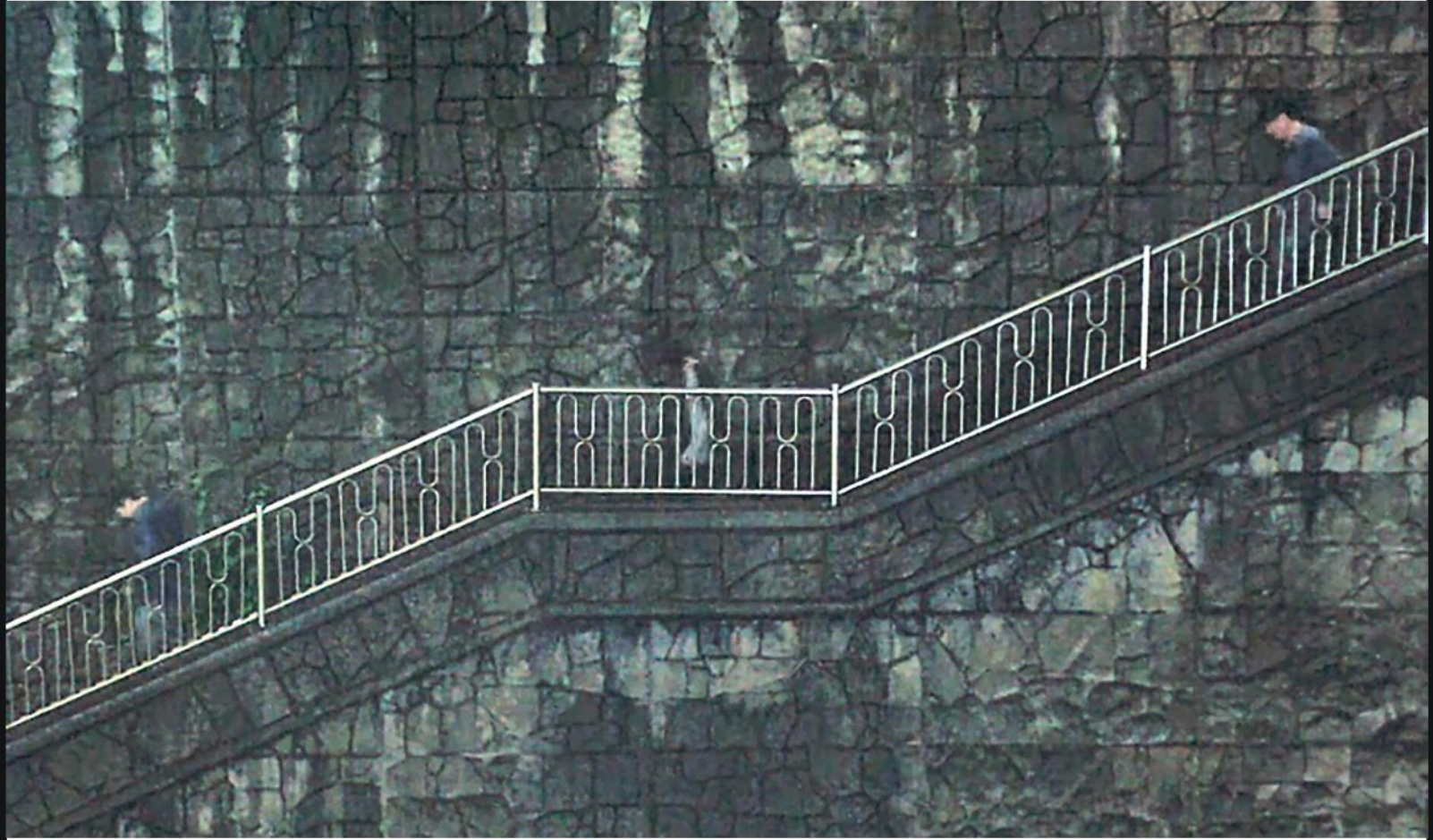


sekans

sínema kùltürü dergísí

ARALIK 2020 | Sayı e15



Kelebekler / Aidiyet / Toz Bezi
Sosyal İkilem / Güneşsiz / Synonyms
Kazım / Gölgeler İçinde
1950'ler Türk Sineması
Dosya: Güney Kore Sinemasında
Sınıf Eşitsizliği

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi
Aralık 2020, Sayı e15, 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

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Süheyla Tolunay İşlek

suheylatolunay@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Tansu Ayşe Fıçıcılar

tansu@sekans.org

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Dosya Yayın Yönetmeni

Süheyla Tolunay İşlek

suheylatolunay@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

Parazit (Gisaengchung/ Parasite, Bong Joon-ho, 2019)

Katkıda Bulunanlar

Aysu Uğur Balcı, Nazif Coşkun, Handan Erdil, Erdem İlic, Onur Keşaplı, İlker Mutlu,
Ercan Orhan, Can Öktemer, Azmi Recep Özdaş, Gülbin Paytar, Zehra Yiğit

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

SEKANS 10. FİLM ELEŞTİRİSİ ÇÖZÜMLEMESİ YARIŞMASI

Son Başvuru 19 Mayıs 2021
yarisma@sekans.org

2021

ayrıntılı bilgi için
www.sekans.org

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

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

KAPSAM VE KOŞULLAR

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

8. *Filmin künyesine ait sayılan bilgilerin tamamı yazının girişinde yer almalıdır: Filmin Adı, Yılı, Suresi, Yönetmeni, Senaryo Yazarı, Görüntü Yönetmeni, Sanat Yönetmeni, Müzik, Kurgu, Oyuncular.*
9. *Yazıların dili Türkçe olmalıdır.*
10. *Yazarların bir sayfayı aşmayan biyografilerini iletmeleri zorunludur.*
11. *Katılımcılar açısından amatör/profesyonel ayrımı yoktur.*
12. *Başvuru, yazıların yazarları tarafından yapılır. Eser sahipliği ve telif hakları konusunda yaşanacak herhangi bir hukuki sorun karşısında başvuru sahibi sorumludur.*
13. *Yarışmaya katılan tüm yazıların yayın haklarının 1 Haziran 2022 gününe kadar SEKANS SİNEMA GRUBU'na ait olduğu, katılımcılar tarafından kabul edilmiş sayılır.*
14. *Yarışmaya katılan herkes bu kapsam ve koşulları kabul etmiş sayılır ve yerine getirmediikleri takdirde ön elemeyi aşamazlar.*

BAŞVURU YÖNTEMİ

Yarışma başvuruları, başvuru kategorisi belirtilerek (film eleştirisi veya film çözümlemesi) son başvuru tarihi olan **19 Mayıs 2021 Çarşamba** günü akşamına kadar yarisma@sekans.org adresine yapılır.

DEĞERLENDİRME SÜRECİ

Ön Değerlendirme

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

Ön değerlendirme kriterleri:

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

Seçici Kurul Değerlendirmesi

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

SONUÇ DUYURUSU

Yarışma sonuçları **1 Haziran 2021 Salı** günü Sekans web sitesinde ve medyada duyurulacaktır. Ödül alan yazılar elektronik dergimiz SEKANS Sinema Kültürü Dergisi'nde yayımlanmak üzere değerlendirilecektir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ELEŞTİRİ

- Kelebekler ya da Yitip Gidenler*** 5
***Kelebekler*, Tolga Karaçelik**
Gülbin Paytar
- Sosyal İkilem'in İkilemleri*** 9
***Sosyal İkilem*, Jeff Orlowski**
Süheyla Tolunay İşlek

ÇÖZÜMLEME

- Gündeliğin Bilinci: İyi Günlerde Kirlenmek*** 24
Azmi Recep Özdaş
- Aidiyet ve Arınma*** 44
Onur Keşaplı
- Album: Gündelik Hayatın Sıradışı Fotoğrafları*** 52
Aysu Uğur Balcı

BELGESEL

- Kazım: Mektupların İzinde Bir Belgesel*** 61
Handan Erdil

SÖYLEŞİ

- Erdem Tepegöz ile Son Filmi Gölgeler İçinde Üzerine*** 72
Zehra Yiğit

KURAM / YORUM

- Güneşsiz'de Hikâye Anlatıcısının Hatırladıkları*** 79
Can Öktemer
- Synonyms / Eş Anlamlılar*** 98
Nazif Coşkun

TARİH

- Sinema Tarihi Yazınımızın Üvey Çocuğu:**
1950'ler ve Yeşilçam'ın Doğuşu 106
İlker Mutlu

100 YAŞINDA

- Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*** 130
İlker Mutlu

DOSYA – GÜNEY KORE SİNEMASINDA SINIF EŞİTSİZLİĞİ

- Güney Kore Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış** 143
Süheyla Tolunay İşlek

- Burning: Kadın Kundakçıları*** 153
Erdem İlic

- Kardelen Ekspresi Yolcusu Kalmasın! (*Snowpiercer*)** 157
Cem Kayalığıl

- Yazmadan Bilemezsin** 165
Derya Şele

- Güney Kore Sinemasında Evin Sakladıkları:**
Parazit, Şüpheler ve Boş Ev'de 172
Mizansen Ögesi Olarak Evin Temsil Ettikleri
Süheyla Tolunay İşlek

SİNEMA KİTAPLIĞI

- Hitchcock** 189
Ercan Orhan

ÖNSÖZ

Sekans Sinema Kültürü Dergisi'nin 15. çevrimiçi sayısı ile yine sizlerle. Hepimizin artık sona ersin dediği 2020 yılının son günlerinde, bu senenin üçüncü sayısını tamamlamış olmanın kendimizce haklı sevincini sizlerle paylaşıyoruz. Sayıya katkı veren yazarlarımıza ve derginin yeni sayılarını heyecanla beklediğini bildiğimiz sadık okuyucularımıza sonsuz teşekkürler.

Dergi'nin bu sayısında ilk kez iki yayın yönetmeni birlikte, size ulaştıracağımız yazı ve yazarları belirledik, izledik, destekledik ve yayın sürecinde ortaklaşa kararlar aldık. Etkileşimli, keyifli ve verimli çalışmamızın sonucunda sizlere hazırladığımız içerikte, koordinasyonunu eş yayın yönetmenimiz **Süheyla Tolunay İşlek**'in yaptığı bir dosya konumuz var: *Güney Kore Sinemasında Sınıf Eşitsizliği*. **Kim Ki-duk**'un aramızdan ayrıldığı haberine denk gelen günlerde bizler, Güney Kore sinemasının son 10 yılda kazandığı popülerite içerisinden ülke sinemasını yansıtan özgün ve nitelikli film ve yönetmenleri ayıklamaya çalışıyorduk. Kapsamlı olmaktan çok özgül tematik örneklerle yöneldiğimiz Güney Kore Sineması dosyamızda **Parazit**, **Snowpiercer**, **Şüphe**, **Poetry** ve **Boş Ev** filmlerini baskın olarak sınıf eşitsizliği teması üzerinden ele alan yazılarımızı bulabilirsiniz.

2020 Sekans Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışması'nda dereceye giren 3 yazarımızın **Kelebekler**, **Toz Bezi** ve **Aidiyet** filmleri üzerine yazıları bu sayının eleştiri ve çözümleme kategorilerinde yer alıyor. Eleştiri başlığında ayrıca bir Netflix belgeseli olarak izlediğimiz **Sosyal İkilem** filminin tam da izleyiciye sunulduğu medya üzerinden sorgulandığı bir yazı yer alıyor. Belgesel film alanında iki yazımız daha var bu sayımızda: **Kazım** belgeselinin yönetmeni ile yapılmış söyleşide bitpazarında bulunduğu mektuplarla başlayan keşif sürecinin öz-düşünümsel özellikler taşıyan bir belgesele dönüşme sürecini; **Chris Marker**'ın **Güneşsiz** filmini güçlü bir deneme film örneği olarak inceleyen kuram/yorum yazısında ise öznel hikaye anlatıcılığının hafıza ve politika ile olan ilişkisini gözden geçirebilirsiniz.

Diğer bir söyleşimiz **Erdem Tepegöz** ile **Gölgeler İçinde** filmi üzerine. Söyleşiyi gerçekleştiren yazarımız **Zehra Yiğit**'in yine aynı film üzerine eleştiri yazısını sekansın web sayfasında yer alan **Ara Yazılar** başlığında bulabilirsiniz. 100. yaş nedeniyle **Dr. Jekyll ve Mr. Hyde** filmini bize hatırlatan yazısıyla Sekans

yazarlarından **İlker Mutlu**, ayrıca bu sayıda, 1950'ler Türk Sinemasını tarihin sayfalarından çekip çıkarıyor ve zamanın politik ikliminde Yeşilçam'ın doğuş öyküsü olarak anlatıyor. Kitaplık bölümünde ise 1987'de ilk basımı yapılan *Hitchcock/ François Truffaut* kitabını ele alıyor, her geçen gün sayısı ve çeşidi artan sinema kitapları arasında, belki de ilk kitaplığımızın ilk sinema kitapları arasında yer alan kurucu metinlere arada geri dönmenin zihinlerimizdeki tazeleyici gücünü anımsatıyoruz.

Yıpratıcı 2020 yılı nihayetinde sona eriyor ve çoğumuz yıl dönümü ile sihirli bir düze çıkma beklentisi içerisindeyiz. Bu sihir belki gerçekleşecek, belki de gerçekleşmeyecek. Ama zor günleri atlattıkta biz sinemaseverlere yardımcı olan izleme, okuma, düşünme ve eleştirme pratiklerimiz bir sihre gerek olmaksızın hep bizimle olacak.

Yeni yılda hepinize en iyi dileklerimizle...

Seda Usubütün – Süheyla Tolunay İşlek

KELEBEKLER YA DA YİTİP GİDENLER*

Gülbin Paytar

Kelebekler

Yönetmen: Tolga Karaçelik

Senarist: Tolga Karaçelik

Görüntü Yönetmeni: Andaç Şahan

Sanat Yönetmeni: Cem Ece, Arzu Kadak

Müzik: Ahmet Kenan Bilgiç

Kurgu: Evren Lus

Oyuncular: Tolga Tekin, Bartu Küçükçağlayan, Tuğçe Altuğ

2018/ 117' / Türkiye

Düzen ve kural timsali Almanya bile astronotlarına iş bulamıyorsa devlet bitmiş midir? Eğer öyle ise bu akışkan dünyada kendinizi güvende hissetmeniz imkânsızdır. Hissetmeyin de zaten.

Tolga Karaçelik'in filmi *Kelebekler* (2018) bize, kelebeklerin ölmek için toplanmaları gibi, dağılmış bir ailenin bireyleri olan üç kardeşin aslında pek de tanımadıkları babalarının çağrısı üzerine toplanarak doğdukları köye doğru yola çıkmalarını anlatıyor. Kardeşler bu yolculukta bir yandan kendi içlerinden gelen duygusal patlamalarla baş ederken diğer yandan, mantıksız görünmekle birlikte şaşırtıcı açıklamaları bulunan pek çok olayla boğuşuyorlar. Filmin daha ilk dakikalarında üç kardeşin de ayrı ayrı sebeplerle yolunda gitmeyen hayatlarıyla tanışıyor, aksayan mesleki işler ya da bitmekte olan bir evlilik öyküsü aracılığıyla hikâyenin devamında da bir şeylerin defalarca toparlanıp tekrar dağılacağı fikrine hazırlanıyoruz. Zaman zaman bir yol filmi gibi görünse de mekândan ve zamandan büyük ölçüde bağımsız bir şekilde derdini anlatan film, izleyicinin dikkatini belli

* Sekans Film Eleştirisi Yarışması 2020 Üçüncüsü

bir özelliği olmayan köyden çok köylülere, gidilen yoldan çok arabanın içinde o yolda gidenlere çekmeyi başarıyor.

Yaklaşık iki saat boyunca, kahramanlarımızla birlikte bir an güvenden bir saniye sonra her şeyin alt üst olmasına, tam duvarların ardına çekilmişken ufacık bir olayla gelen o ılık kardeşlik duygusunun -anlık ve geçici de olsa- savunmamızı indirivermesine defalarca şahit oluyoruz. Bu şekilde film bizi güven duygusunu sorgulamaya zorlarken, *çocuklukta yaşananların unutulmadan hep bir yerlerde kaldığı, aile denilen kavramın da bu yaşanmışlıkların toplamından başka bir şey olmadığı* önermesiyle baş başa bırakıyor.



İlk olarak Kenan'ın evinde, ağabey Cemal'in hazırladığı kahvaltı sofrasına *dışarıdan* birinin -Kenan'ın kız arkadaşının- ani girişiyle henüz oluşmadan dağılan *aile* duygusu, araba yolculuğunda da çeşitli vesilelerle karşımıza çıkarak bizi anlatılan hikâyenin tıpkı hayat gibi bıçak sırtı duruşuna alıştıyor.

Bu gerilimli gidiş gelişlerin çoğunun, defalarca oturulan *aile sofrası* sahnelerine başarıyla yerleştirildiğini de burada not etmeliyiz. Örneğin müzikholde yenen yemek sırasında bizi bir an saran *her şey yolunda* duygusu en beklenmedik yerden vurularak, en sakin görünen kız kardeş Suzan'ın muhteşem *dağıtma* sahnesiyle darmadağın oluyor. Hep beraber yedikleri dayak kardeşleri yakınlaştırır gibi olsa da sabah küçük kardeş Kenan'ın arabayla çekip gittiği kuşkusu, hem diğer iki kardeşte hem de bizde güven duygusunun o kadar da kolay oluşamayacağını gösteriyor. Neyse ki Kenan'ın dakikalar içinde, üstelik sıcak kahvaltılıklarla geri gelmesi güven-güvensizlik arası gidip gelen duygularımızın ibresini bir kez daha güvene döndürüyor ve kuşkularımızı arkaya atıp filmi izlemeye devam ediyoruz.

Hikâye boyunca kendi duygumuzdan emin olamadığımız gibi kahramanlarımızın duruşlarından da emin olamıyoruz. Mesela, ağabey Cemal’in ilkinin yıllar önce, çocukluklarında, diğeri ise daha bir hafta önce verdiği ve sonuçları ölümcül olabilecek iki hatalı kararı öğreniyor; bunun kardeşler üzerindeki ağır duygusal yüklerini izleyip “Tamam, artık birbirlerinin yüzüne bakmazlar.” diyecekken tersini görüp şaşırıyor. Tıpkı bizim duygularımız gibi hikâyedeki kardeşler de kararsız ve şaşırtıcı davranıyorlar. Ne birbirlerine tam yakınlaşabiliyor ne de birbirlerinden tamamen kopabiliyorlar.



Filmin bir diğeri meselesi de ölmekte olan modern dünyanın gevşeyen ve belirsizleşen kurallarına tutunarak *bir düzen varmış gibi yapmayı* sorgulamak. Bu *düzen* kavramı muhtar karakterinde somutlaşıyor. Muhtar çaresizlikle ve defalarca *düzenin* artık var olmadığını bize hissettiriyor. Tavuklarla ilgili sorun için resmi veterinerine başvuran ve “bekleyeceğiz” cevabı alan muhtarımız, *kafası karışık imam* problemi için de Diyanet’e başvurduğunu ve oradan da beklemeye alındığını anlatıyor, mesela. Böylece, ölümlerinin usulünce gömülemediği, resmi işlerinin düzgün yürütülemediği köyün, düzenin asıl yürütücüsü *devlet* tarafından -terk edilmediyse bile- en azından askıya alındığını anlıyoruz. (Ya da askıya alınan *devletin* kendisidir mi demeliyiz?)

Hatta inancı kendi kafa karışıklığıyla hayli zedelenmiş görünen imamın ifadesiyle “bir lüks” olan Allah’ın bile köyün susuzluk sorunuyla ilgilenmeyeceği, bu anlamda O’nun da köyü -yani insanlığı- terk ettiği biz izleyiciye ustaca hissettiriliyor.

Kelebekler, alıştığımız *düzenin* üç büyük koruyucusunun, aile, din ve devletin çözülmekte olduğunu ve yakın bir gelecekte üçünün de var olmayabileceği ihtimalini mizahi bir dille yüzümüze çarpıyor.



Anadolu'nun bir köyüne, babalarını ziyarete giden üç kardeşin hayli yerli ve milli olması beklenen öyküsünün ta Sundance Festivali'ndeki başarısı birçoklarına şaşırtıcı gelebilir. Ancak, tıpkı **Coen Kardeşler**'in sınırlı, küçük coğrafyalarda anlattığı yerel hikâyelerin aslında insana dair evrensel dertleri ele alarak dünyaya ulaşması gibi, **Kelebekler** de hepimizin içinde hissettiği düzenin yok oluşu, geleceğin belirsizliği, yarına güvensizlik gibi temaları ele alıyor. Üstelik **Coen** filmleri gibi kara mizaha yaslanırsa da bunu bir şekilde onlardan çok daha *aydınlık* kalmayı başararak yapıyor.

Filmin yurt içinde ve dışında izleyiciye ulaşıp sevilmesinin gizi herhalde burada aranmalı ve elbette bir de tüm ekibin, özellikle de oyuncuların benzeri az görülen performanslarında. Bazılarını televizyon dizilerinde veya sinemada önceden yarattıkları karakterlerden tanıdığımız, bazıları ise ilk kez bu filmle beyazperdede görünür olan tüm oyuncular hikâyeyi ete kemiğe büründürüyorlar.

Bizce **Kelebekler**, sinema salonuna tamamen önyargısız girseniz bile çıkarken tarafsız kalamayacağınız yapımlardan. Seyirciyi uç duygularda dolaştıran anlatımıyla, kâh gülüp kâh irkilerek izlenen, sonra da ya hayli mesafeli durulan ya da yönetmenin koyu hayranı olunan filmlerden biri.

Ve eğer siz de bizim gibi filmi sevenlerdenseniz salondan çıkarken kendinizi şöyle düşünürken bulabilirsiniz: Şu hayatta kimseye güven olmuyor. Öz kardeşinize, dağdaki kör çobana, ölmüş babanıza, hatta yolda serbest gezen tavuklara bile güvenmeyin, kendinizi sakının.

Ama eğer sakınamıyorsanız da eh, o zaman siz uyun akışa, бүкүн kuralları, bırakın dünya sizden sakınsın.

SOSYAL İKİLEM'İN İKİLEMLERİ

Süheyla Tolunay İşlek

The Social Dilemma

Yönetmen: Jeff Orlowski

Senaryo: Davis Coombe, Vickie Curtis, Jeff Orlowski

Görüntü Yönetmeni: John Behrens, Jonathan Pope

Kurgu: Davis Coombe

2020/ 94' /Amerika Birleşik Devletleri



Bir araçlar evreni olarak teknik, insanın gücünü arttırabildiği gibi zayıflığını da artırabilir. Bugünkü aşamada insan belki de kendi aygıtı karşısında her zamankinden daha güçsüzdür.

Herbert Marcuse ¹

¹ Aktaran: Habermas J., *İdeoloji Olarak Bilim ve Teknik*, 2003: 39

Sosyal İkilem (The Social Dilemma) **Jeff Orlowski**, **Davis Coombe** ve **Vickie Curtis**'in yazdığı ve **Jeff Orlowski**'nin yönettiği 2020 yapımı bir belgesel-drama. Belgesel türü olarak daha çok retorik biçimden yararlanan **Sosyal İkilem** teknoloji uzmanları, veri analistleri ve akademisyenlerle sosyal medya platformlarının zararları olarak sayılan teknoloji bağımlılığı, sahte haberler, kutuplaşma, seçim hileleri ve benzeri sorunların altında yatan iş modeli hakkında yapılan söyleşilerden oluşuyor. Yönetmen **Jeff Orlowski**, günümüzde hepimiz için bir tehdit haline gelmiş sosyal medya platformları hakkındaki söyleşileri Harvard, Stanford ve NYU akademisyenleri ve teknoloji uzmanlarına ilave olarak sosyal psikolog, avukat, insan hakları gözlemcisi, risk sermayedarı ve bağımlılık merkezi direktörü gibi farklı alanlarda uzman olan kişilerle de yaparak belgeselde temel olarak, konu merkezli argümanlar kullanıyor. Fakat **Sosyal İkilem**'in asıl alametifarikası bir zamanlar Google, Twitter, Instagram, Facebook, Youtube, Pinterest'te çalışan ve birçok davranış değiştiren tasarımla, bu platformların bağımlılık yapmasını sağlamada oldukça fazla payı bulunan teknoloji uzmanlarının açıklamaları... Yani kaynaktan gelen argümanlar olarak, bir zamanlar bu sürecin önemli bir parçası olan kişilerin cesur açıklamaları (itirafları ya da günah çıkarmaları da denilebilir) **Sosyal İkilem**'i, sosyal medya platformları konusunu işleyen diğer birçok belgeselden ayırıyor. Belgeseldeki cesur açıklamalar yapan birkaç teknoloji uzmanına örnek vermek gerekirse; Stanford İkna Teknolojileri Laboratuvarı'nda öğrendiklerini bu platformlarda uygulayan birçok teknoloji uzmanından biri olan, Google'ın eski etik tasarımcılarından **Tristan Harris**, Facebook'a, para kazanmanın en kibar yolunun reklam vermek olduğunu öğütleyen Facebook'un eski para kazanma direktörü **Tim Kendall**, Facebook beğen butonunun icadı **Justin Rosenstein** ve sonsuz kaydırma'nın mucidi **Aza Raskin**²...

Söyleşilerin içeriğine ve çelişkilerine geçmeden önce belgeseldeki drama bölümünün çelişkilerinden bazılarına göz atmakta fayda var. Her ne kadar temel işlevi, söyleşilere örneklem oluşturmak olsa da, söyleşilerin aralarına eklenen drama bölümleri, hem inandırıcılıktan uzak hem de bağımlılık ve manipülasyon bazlı teknolojileri çok basite indirgeyici. **Orlowski**, belgeselin drama bölümünde, iki çocuğu da sosyal medya mağduru olan Amerikalı bir çekirdek ailenin yaşadığı sıkıntılardan bazı kesitler veriyor. Arkadaşlarından onay görme ihtiyacında olan ve

² Babası Jef Raskin, insan-bilgisayar arayüz uzmanı ve Apple-Macintosh projesinin başlatıcısı.

ailesi ile hiçbir bağı kalmamış ergen kız çocuğunun uğradığı siber zorbalık hızlıca ve üstünkörü bir biçimde aktarılıyor. Birçok genç ve ailenin yaşadığı sosyal medya ve internet bağımlılığı konusunda daha fazla içerik izlemek isteyenler için, **Delaney Ruston**'ın çektiği **Screenagers** (2016) ve **Screenagers Next Chapter** (2019) belgeselleri, **Sosyal İkilem**'in aksine konuyu derinlemesine irdeliyor ve gençlerin dengeyi bulmasına yardımcı olacak çözümler de sunuyor.

Sosyal İkilem'i aşırı indirgemeci bir hale sokan diğer drama bölümü karakteri ise kız kardeşinin aksine ailesi ile çok iyi ilişkileri olan abi. Fakat onun da, sosyal medya takibi ile sempati duymaya başladığı aşırılık yanlısı bir grubun eylemine katılması, arkadaşlarıyla ilişkisini bir anda kesmesi ve polis tarafından yere yatırıldığı eylemde, olay saatinde olay yerinden tesadüfen geçen ablası tarafından kurtarılması, inandırıcılıktan çok uzak. Davranış değiştirme konusu hakkında daha çok bilgi edinmek isteyenler, Cambridge Analytica skandalının irdelendiği **The Great Hack** (Karim Amer, Jehane Noujaim, 2019) belgeselini izleyebilir. Zira bu belgeselde Parsons Tasarım Okulu'nda dijital medya uzmanı ve öğretim görevlisi olan **David Carroll**, bu süreci oldukça ayrıntılı anlatıyor.

Sosyal İkilem'in drama bölümüne ilave olarak, söyleşilerde ifşa edilen dikkat çekme modeli ve gözetim kapitalizmi gibi konuların daha iyi anlaşılabilmesi için eklenen, bilgisayar animasyonu da içeren komedi-drama türündeki sahneler, **Pete Docter**'in 2015'te çektiği **Ters Yüz**'ün (Inside Out) didaktik bir uyarlaması gibi. **Matrix** (Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999) ve **Avatar** (James Cameron, 2009) filmlerine yapılan göndermeler belgeselin ruhuna uygun. Ancak sosyal medya platformlarının bağımlılık yapan yanları anlatılırken birçok kere kullanılan *hip hop montajlar*, akla **Darren Aronofsky**'nin **Bir Rüya İçin Ağıt** (Requeim For a Dream, 2000) filmini getirmekle birlikte, belgeselin kurmaca ile sınırlarının iyice muğlaklaşmasına neden oluyor. Yönetmen, Google, YouTube, Facebook gibi platformların hepimize farklı gerçeklikler sunması olgusuna değinirken belgesele **Truman Show**'dan (Peter Weir, 1999) uzun uzun bölümler koymakta ise hiç beis görmüyor.

Biçimsel anlamda birçok şeyi aynı anda yapmak isteyen **Orlowski**, izleyiciye doğrudan hitap eden söyleşilere geçmeden önce prologda kullandığı korku filmi müziği ile öncelikle izleyicinin duygularına hitap etmeyi tercih ediyor. İzleyicide büyük beklentiler yaratan bu korku türü müziği eşliğinde ekrana yansıyan **Sophocles**'in "Ölümlülerin hayatına giren tüm büyük olaylar beraberinde lanet

getirir.” cümlesi ve sonrasındaki sahnede, sosyal ağlar konusunda uyarılarda bulunacak teknoloji uzmanlarının söze bir türlü başlayamamaları, terlemeleri, yutkunmaları, izleyici üzerinde yüzyılın en büyük sırrını ifşa edecekleri beklentisi yaratıyor. Fakat ne yazık ki belgeselde anlatılanlar, birçoğumuzun zaten uzun zamandır farkında olduğu olguların altında yatan çoğunlukla psikolojik açıklamalar. Ekonomik ve teknolojik açıklamalar ise çok yetersiz ve sığ.



Belgeselin İçeriği:

Sosyal Ağların Yararlandığı İş Modeli ve Gözetim Kapitalizmi

Orlowski belgeselde; Facebook, Snapchat, Twitter, Instagram, YouTube, Tiktok, Google, Pinterest, Reddit ve LinkedIn gibi şirketlerin kullandığı iş modeli hakkındaki açıklamalara geçmeden önce Silikon Vadisi'nin önde gelen teknoloji uzmanlarının dikkat çekici soru ve açıklamalarını arka arkaya sıralıyor. Kendisine *Silikon Vadisinin Vicdanı* lakabı verilen, Google'ın eski tasarımcısı **Tristan Harris** “Tarihte daha önce 20-35 yaş arası 50 tasarımcı California’da oturup, 2 milyar insanı etkileyecek kararlar vermemişti hiç.” diyerek teknoloji sektörüne, sektörün içinden bir kişi olarak ilk eleştiriyi yöneltiyor. Ardından *sanal gerçeklik* (virtual reality, VR) terimini yaygınlaştırmasıyla bilinen Amerikalı bilgisayar bilimcisi **Jaron Zepel Lanier**, insanlık tarihinin gelmiş geçmiş en zengin şirketleri arasında olan ve şirkete para akıtan dev bilgisayarlara sahip Google ve Facebook’un, müşterileri olan şirketlerden *ne için para aldığını* soruyor. Yönetmen, bu önemli sorudan sonra birkaç teknoloji uzmanının şu cevaplarını sıralıyor: “Biz, satılan ürünüz.”, “Ürüne

para ödemiyorsanız ürün sizsiniz.”, “Reklam veren şirketler, bu platformlara, bize reklam göstermeleri karşılığında para ödüyorlar. Ürün biziz. Reklam veren şirkete satılan ürün bizim dikkatimiz.”, “Esas ürün, davranış ve algılarınızdaki o kademeli, hafif ve algılanamaz değişimdir. Ürün budur.”

Bu albenili cümlelerin temelinde ise, iş modelleri; reklam verene mümkün olduğunca başarı sağlamak üzerine kurulu olan, büyük teknoloji şirketlerinin herkesin ne yaptığını takip etmesinden kar elde etmesini sağlayan *gözetim kapitalizmi* ve bu kapitalizmin sırtını dayadığı iş modeli olan *dikkat çekme modeli* yatıyor. **Orlowski**, dikkat çekme modelinin temelindeki –aslen kodlara gömülü fikirler olarak tanımlanabilecek ve temel amacı/başarı ölçütü ticari çıkarlar olan- *algoritma* kavramına çok değinmeden, teknoloji uzmanlarının açıklamalarına yer veriyor. Uzmanlar, internetteki her hareketimizin dikkatlice izlenip kaydedildiğini, takip edilip ölçüldüğünü söylüyor. Bu tespitler, aslında hepimizin bildiği şeyler. Aynı şekilde, sosyal medya platformlarında gece geç saatte neye baktığımızın, hangi resme ne süreyle baktığımızın takip edildiğini de biliyoruz. Bıraktığımız her iz ile bize ne gösterileceğini bulmaya yarayan algoritmaların bizim içe dönük ya da dışa dönük olduğumuzu tahmin ettiğini, ne tür nevrozumuz olduğunu ve karakter tipimizin ne olduğunu öğrendiğini ve bize buna göre içerik tavsiye ettiğini de biliyoruz. Ancak bu bilgilerin hiçbiri, zamanımızın önemli bir bölümünü bu platformlara kaptırmamızı engelleyemeyen bilgiler. Yönetmenin, bizleri bu platformlara bağımlı kılan psikolojik yöntemleri açıklayan söyleşilere geçmeden önce yer verdiği **Jaron Lanier**'in şu sözleri, bana kalırsa içinde bulunduğumuz durumu en iyi tespit eden itirafname:

İnternet bağlantısının özellikle de genç nesil için öncelikli olduğu bir dünya yarattık. Ama yine de o dünyada iki insan bağlantı kurduğunda, bunun finanse edilmesinin tek yolu, bu iki insanı manipüle etmek için para ödeyen sinsi bir üçüncü kişidir. Yani iletişimlerinin, kültürlerinin temelinde, manipülasyon olan bir dünyada büyüyen koca bir nesil yarattık. Yaptığımız her şeyin merkezine aldatmacayı ve sinsiliği koyduk.

Lanier'in aldatmaca ve sinsilik dediği şey temelde insan psikolojisinin zaaflarından faydalanan, adına *büyüme korsanlığı* denilen ve temeli ikna teknolojisine dayanan bir disiplin. Bu noktada belgesel, psikolojide insanı ikna etmekle ilgili bilinen her şeyi teknolojiye aktaran mühendislerin yetiştirildiği

Stanford Üniversitesi İkna Teknolojileri Laboratuvarı'nı tanıtıyor. Silikon Vadisi'nin önde gelen birçok teknoloji uzmanının derslerine katıldığı bir Stanford hocasının, İkna Teknolojisi dersindeki şu sözleri çok dikkat çekici: “*Çoğunuz, şimdiden bir dâhisiniz. Öylesiniz ama amacım sizi davranış değiştiren dâhilere dönüştürmek.*” Bugün, kendi karlarını maksimize etmek için, toplumun davranışlarını *bağımlılık yönünde* değiştirmeye çalışan *dahi* mühendislerin tasarımlarından bir tanesi örneğin, hepimizin her gün düzenli aralıklarla telefonlarımızda yaptığımız kaydırma hareketleri. Aşağı çekince yenilenen, tepede her daim yeni bir şeyin çıkacağını bildiğimiz durumun kaynağının psikolojide *aralıklı olumlu pekiştirme* olarak adlandırıldığını ise belgeseldeki *dahi* tasarımcıların birinden öğreniyoruz. Beyin sapının derinlerine inip oraya derin bir düzeyde programlanmış, bilinçsiz bir alışkanlık yerleştirmek istediklerini söyleyen bu *dahi* mühendisler, sosyal medya platformlarını, her elimize aldığımızda bize sunacağı bir şeyler olan telefonlarımız aracılığıyla, her geçen gün daha karlı şirketler haline getiriyorlar.

Facebook'u inanılmaz bir hızda büyütmek için kullanılan büyüme taktiklerine öncülük ettiği için teknoloji sektöründe iyi tanınan, Facebook'un eski büyüme direktörü **Chamath Palihapitiya**'nın büyüme taktiklerinin zamanla Silikon Vadisi'nin standardı haline geldiğini söyleyen kişi ise ironik bir biçimde Facebook'un eski operasyon müdürü **Sandy Parakilas**. Çok fazla teknik ayrıntıya girmeden Google, Facebook, Uber ve başka bir dizi şirketin, kullanıcılar üzerinde sürekli olarak minik testler yaptığını söyleyen **Parakilas** sözlerini şu itirafla bitiriyor:

Bu testleri sürekli yaparak zamanla kullanıcılara istediğiniz şeyi yaptırmanın en iyi yolunu bulabiliyorsunuz. Bu, bir manipülasyon. Hepimiz kobayız. Ve kanser tedavisi için kullanılmıyoruz. Bize fayda sağlamak için yapmıyorlar bunu. Sadece daha çok para kazansınlar diye zombi gibi ekrana bakalım istiyorlar.

Bizi ayartan, yönlendiren ve bağımlılık yapan teknolojileri sonuna kadar kullanan Facebook'un kurucularından **Sean Parker**'ın şu sözleri ise narsist ve kibirli bir itiraf içeriyor: “*Bu, tam olarak benim gibi bir hacker'ın bulacağı bir şey çünkü insan psikolojisindeki bir zaaftan faydalaniyorsun. Bence biz mucitler, yaratıcılar, yani ben, Mark ve Instagram'dan **Kevin Systrom** gibi insanlar bunu*

gayet bilinçli bir şekilde anladık ve yine de yaptık.”³ Yönetmen, bu küstah açıklamaya karşılık olarak Harvard İşletme Okulu profesörü ve *The Age of Surveillance Kapitalizm* kitabının yazarı **Shoshana Zuboff**’un şu çarpıcı açıklamasına yer veriyor: “Müşterilerine kullanıcı diyen sadece 2 sektör var: Yasadışı uyuşturucu sektörü ve yazılım sektörü.”



Stanford Üniversitesi'ne bağlı Stanford Bağımlılık Tıbbı İkili Teşhis Kliniği Başkanı psikiyatrist Dr. **Anna Lembke** de sosyal medyanın niçin bir nevi uyuşturucu olduğunu şöyle açıklıyor: “Biyolojik olarak insanlar ile iletişim kurma dürtümüz var. Bu da ödül sisteminde dopamin salgılanmasına sebep oluyor. Birlik olup topluluk halinde yaşamak, eş bulmak ve türümüzü yaymak için oluşmuş bu sistemin ardında milyonlarca yıllık bir evrim var. Yani sosyal medya gibi, insanlar arasındaki bağı optimize eden bir araç mutlaka bağımlılık potansiyeli taşıyacaktır.”

Sosyal medyanın, sadece kullanılmayı bekleyen bir araç olmaktan çıktığını ve psikolojimizi kullanarak hedeflere ulaşma yönteminin biricik kaynağının bizlere dopamin salgılatmak olduğunu itiraf eden teknoloji uzmanları arasında Facebook eski büyüme direktörü **Chamath Palihapitiya** de var. **Palihapitiya** cesur itirafında platform adlarını da aktarmaktan çekinmiyor: “Sizi en hızlı nasıl manipüle edeceğimizi psikolojik açıdan anlayıp, size dopamin salgılatmak istiyoruz.

³ “Mark”: Facebook’un kurucusu Mark Zuckerberg.

Kevin Systrom: Stanford mezunu, Mike Krieger’le birlikte Instagram’ı kuran Amerikalı girişimci ve bilgisayar programcısı.

Bunu Facebook'ta çok iyi başardık. Instagram da, Whatsapp da, Snapchat da, Twitter da yaptı.” Peki ya, sosyal medya platformlarının bağımlılık yaparak karlarını sürekli katlayan şirketlerin maşası olmasını eleştiren bu belgeselin, gösterim için tercih ettiği dijital platform Netflix ve kullandığı iş modeli hakkında ne biliyoruz?



Sosyal İkilem'in İkilemleri

Sosyal medya platformlarının tehlikeli etkilerini anlatan bir belgesel yönetmenin, belgeselinin gösterimi için, eleştirdiği platformlarla benzer iş modellerine sahip, dijital bir platform olan Netflix'i tercih etmesi, bana kalırsa belgeselin en büyük çelişkisi. Bu çelişki de akla hemen **Marshall McLuhan**'ın ünlü "Araç mesajdır." cümlesini getiriyor. Kanadalı medya teorisyeni, iletişim kuramcısı **McLuhan**, 1964 yılında yazdığı *Araç Mesajdır* kitabında, mesajın içeriğinin iletildiği araçtan daha önemli olduğu görüşünün aksine aracın bir etki oluşturduğunu, hatta aracın, toplum ve birey üzerinde, içerikten daha etkili olduğunu söyler (McLuhan, 1964: 1-3). Günümüzde sosyal medya araçlarının ne olduğunu bilmek çok önemli. Zira bilgi açısından baktığımızda, kullandığımız sosyal medya araçlarının bizim hakkımızda ne çok şey bildiği ve bizim onlar hakkında ne kadar az şey bildiğimiz göz önüne alınırsa, aradaki bilgi eşitsizliği, bana kalırsa bu araçlarla aramıza bir mesafe koymamızın ve onları ölçülü bir şekilde kullanmamızın önünde bir engel. **McLuhan** da bu durumu yıllar öncesinden öngörürcesine, aracın hiç önemsenmemesi halinde yeni teknolojilerin, insanlar üzerindeki etkisinin anlaşılamayacağına dikkat çeker. Buna ilaveten

McLuhan ısrarla, insanların yeni medya (araç) tarafından oluşturulan çevre karşısında hazırlıksız yakalanacağını ve hayrete düşeceğini altını çizmektedir (McLuhan'dan aktaran Altay, 2003: 10).

Netflix de kurulduğu 1997 tarihinden bugüne –tıpkı diğer dijital platformlar gibi- hepimizi hayrete düşüren dönüşümler geçirmiş bir platform. **McLuhan**'ın önerisini yerine getirip Netflix'in başından bugüne gelişimine, yapısına, iş modeline bakarsak Netflix'in, *Sosyal İkilem belgeselinin en büyük çelişkisi* varsayımı biraz daha net hale gelebilir. **Reed Hasting** ve **Marc Randolph**'un 1997 yılında film kiralama şirketi olarak kurdukları Netflix, başlangıçta ABD genelinde müşterilerine kargo yoluyla film kiralyordu. 1999 yılında abonelik sistemine geçen şirket, tek film kiralama yerine sınırsız sayıda filmi aylık ödeme ile kiralamaya başladı. Yeni medya yayıncılığındaki gelişmeler ile birlikte Netflix, müşterilerine kiraladığı filmleri, kendi bilgisayarları üzerinden izleme imkânı sundu. Gerçek zamanlı veri akışı sayesinde ve “anında izle” sloganıyla 2007 yılında şirket, abone sayısını arttırdı. Bugün ise 190 ülkede yaklaşık 195 milyon kayıtlı üyeye sahip Netflix, yıllık geliri 6.436 milyon dolar olan bir şirket. 10 Temmuz 2020 itibariyle de, piyasa değeri bakımından en büyük medya şirketi oldu.

Uluslararası çevrimiçi içerik üreticisi bir dijital platform olarak Netflix'in iş modeli ise; tıpkı Google veya Facebook gibi sosyal medya platformlarının kullandığı kişiselleştirilmiş hizmet sunan *öneri modeli*. Bu modelde abonelerin izleme geçmişlerinden faydalanan algoritmalar sayesinde izleyiciye daha önce izlediklerine benzer nitelikte içerikler sunan Netflix'in amacı, kullanıcılarının platformda geçirdiği zamanı arttırarak daha çok içerik tüketmelerini sağlamak. Aboneleri her yeni içerik izlediğinde kendini geliştiren algoritması sayesinde Netflix hem önerdiği içeriklerin sayısını artırabiliyor hem de daha doğru tespitlerde bulunabiliyor. Tıpkı diğer dijital platformların algoritma/yapay zekâ kullanarak öneri sistemlerini sürekli geliştirmeleri sonucu kullanıcıya uygun video ya da grup önermeleri ve onları platformlarında olabildiğince uzun süre tutmayı amaçlamaları gibi...

Başta Facebook olmak üzere tüm sosyal medya platformları, kullanıcılarının dikkatini daha fazla sömürmek için *öneri modelinin* dışında, *dikkat çekme modeli* kullanıyor. Zira tüm dijital platformların iş modelleri tamamıyla insanların dikkatini kullanarak kar elde etmek üzerine kurulu. Netflix de, sosyal medya platformlarından biraz farklı bir dijital platform olsa da *dikkat çekme modelini*

kullanıyor. Netflix'in kullandığı dikkat çekme modelinde, sitedeki içeriklerin yani dizi ve filmlerin, kullanıcıların gözünde daha çekici kılınması amaçlanıyor. Bunun için izlenecek film ya da dizinin kapak görsellerinde kullanılan resimler, müşterilerin izleme geçmişlerine, beğenilerine ve ilgi duyma ihtimallerine göre her kişi için farklı olabiliyor. Branding Türkiye'den **Erhan Duman** bunu örnekle şöyle açıklıyor: "Örneğin; eğer son birkaç günde çok fazla romantik film izlediyseniz, yeni izleyeceğiniz filmin kapak görseli algoritma tarafından o filmin içinden alınmış romantik bir kare üzerinden tasarlanır. Ya da komedi hayranıysanız yine aynı şekilde algoritma filmin kapak görselinde sizi bir komedi sahnesine maruz bırakacaktır."⁴ Bu durum tıpkı Google'a, iklim değişikliği yazdığımızda, yaşadığımız yere, politik görüşümüze ve benzeri değişkenlere göre ekranımıza farklı sonuçlar gelmesine benziyor. Google araması sonucunda herkesin bambaşka gerçeklikler görmesi gibi, Netflix kullanıcıları da bambaşka film ve diziler, hatta aynı film ve dizilerin bambaşka tanıtım fotoğraflarını görüyor. Sonuç olarak, belgeselin en önemli eleştirilerinden biri olan *her kullanıcıya farklı gerçeklikler, farklı içerikler sunarak bizlerin dünyanın gerçek yüzünü görmemizi engelleme kabahatine*, **Orlowski**'nin belgeseline gösterim aracı olarak tercih ettiği Netflix de ortak.

McLuhan, aracın yansız olmayacağını, etkisinin güçlü ve yoğun olacağını söyler. **McLuhan**'a göre araç sadece mesajın taşıyıcısı rolünü üstlenmez; düşünce yapımızı değiştirir, algımızı şekillendirir ve yeniden şekillendirir (McLuhan'dan aktaran Altay, 2003: 8). Sosyal medya platformları, tam da **McLuhan**'ın belirttiği gibi düşünce yapımız, günlük hayat rutinlerimiz ve ilişki biçimlerimiz üzerinde güçlü etkilere sahip. "Kitle iletişim araçları kişisel hayatımızı, siyasal, ekonomik, estetik, psikolojik, ahlaki ve etik hayat alanlarımızı öylesine yaygın biçimde etkilemektedir ki ilişmedikleri, dokunmadıkları, değiştirmedikleri hiçbir yanımız kalmadı." (McLuhan, Fiore'den çeviren Ünsal, 2019: 26) Benzer şekilde Netflix de seyir pratiklerimizi ve hatta sinemanın konumunu etkiliyor. Mekânsal bağlamda sinema salonlarının yerini her geçen gün daha fazla alan Netflix, seyir pratiğini, mekândan bağımsızlaştırarak bireyselleştiriyor ve izleyenler arası etkileşimi azaltıyor. Netflix'in bir diğer etkisi ise hayatlarımıza, arka arkaya çok sayıda dizi izlemek anlamına gelen *binge-watching* kavramını sokmuş olması. *Netflix etkisi* de

⁴ Brandingturkiye.com, "Netflix Bilinçaltınıza İşleyen Algoritması Sayesinde İzlenmelerini Nasıl Arttırıyor?" ([bağlantı](#))

denilen bu olgu, en sevdiğimiz dizi ya da programı izlerken beynimizin dopamin üretmesi sonucu, adeta bir uyuşturucu bağımlısı gibi sürekli yeni bölümler izlemek istememiz ve bu durumun bir kısır döngüye girmesi.⁵

Bütün bu etkiler, **McLuhan**'ın da ifade ettiği gibi araçların sandığımız kadar nötr, üzerine ne konulursa onu taşıyan ve bu konumuyla da iletişim sürecinin dışında kalan araçlar olmadığına birer göstergesi. Diğer bir deyişle, iletişim sürecinde, araç, iletiye anlamını veren duyma, düşünme ve davranış üzerinde etkili olan bir öge. **McLuhan**'ın deyişiyle, insanların ilişki ve eylem ölçülerini biçimleyen ve belirleyen şey, kullanılan araçtır. Bir kültürün iletme biçimi ve tekniği, bu kültürün içeriğini etkiler ve onu belirler. (McLuhan'dan aktaran Altay, 2003: 9) Netflix de, sunduğu içerikler ne olursa olsun geç kapitalizmin bir ürünü olarak maksimum kâr etme amacı ile –Google, Facebook ve benzeri platformlarda olduğu gibi- kişiselleştirilmiş hizmet sunan algoritma/yapay zekâ kullanan bir şirket. Independent Türkçe'nin haberine göre, ABD'li ünlü yatırımcı **Jim Cramer** şu anda dünyada yapay zekâdan en iyi Netflix'in istifade ettiğini belirtir.⁶ Netflix CEO'su **Reed Hastings** de zaten “Bizim tek rakibimiz insanların uykusu.” diyerek insanların dikkatini çekme yarışındaki yerini sağlamlaştırmaya ve bu şekilde neoliberal ekonomideki payını her geçen gün arttırmaya çalıştıklarını açıkça söyler.

Ne var ki dikkat çekme modeli, **Sosyal İkilem**'deki teknoloji uzmanlarının, sağlıklı bir toplum olmamızın temelini, bu zararlı iş modelinden kurtulmamıza bağlı olduğunu söylediği bir iş modeli. Belgeseldeki tüm uzmanlar, dikkat çekme modelinin, insanlar üzerinde uygulanmaması gereken bir model olduğunu ve hatta yasaklanması gerektiğini ifade ediyorlar. Örneğin Google'dan ayrıldıktan sonra **Aza Raskin** ile Center For Humane Technology'yi kuran **Tristan Harris**, “*Bu ürünler, teknolojik Frankenstein'lar ve sorumlu olanlar da platformlar. İnsanların dikkatini çekme yarışı bitmeyecek. Yapay zekâlar, bizi ekran başında tutacak şeyleri daha doğru tahmin etmeyi öğrenecek.*” diyor. Facebook beğen butonunun mucidi **Justin Rosenstein** ise “*Şirketler dikkatimizi maden gibi çıkarabiliyorlar. Hayatımızı dolu dolu yaşamaktansa bir ekrana, bir reklama bakarak geçirmemiz şirketler için çok daha karlı. Şirketler, yapay zekâlarla bizi alt ediyorlar ve dikkatimizi amaçlarımıza, değerlerimize ve hayatımıza hizmet eden şeyler yerine,*

⁵ Nbcnews.com, “What happens to your brain when you binge-watch a TV series?” ([bağlantı](#))

⁶ Indyturk.com, “Netflix'in gizli planı!” ([bağlantı](#))

onların istediği şeylere çekiyorlar.” açıklamasını yapıyor. Netflix de diğer bütün dijital platformlar gibi sınırlı bir dikkat ekonomisinde kıyasıya rekabet ediyor ve günümüz neoliberal sisteminde maksimum kar hedefliyor.

Orlowski, belgeselinin web sitesinde⁷ daha çok kitleye ulaşmak için Netflix'i seçtiğini açıklasa da, ne ilginçtir ki belgeseldeki konuşmacılardan ve Center For Humane Technology'nin kurucu ortaklarından **Aza Raskin**, Bits & Pretzels konferasındaki konuşmasında Netflix'i, dikkatimizi aşırı dağıttığı için eleştirmektedir.⁸ Sinemaların kapandığı şu pandemi günlerinde, böyle bir belgeselin eleştirdiği sisteme dâhil olmayıp hangi platformda gösterim yapabilir diye düşündüğümüzde akla hemen **Screenagers** belgeselleri gelmeli bana kalırsa. Zira yönetmen **Delaney Ruston**'ın, belgeselleri için açtığı internet sitesinde, cüzi bir ücret karşılığı iki belgeseli de gösterime açma yöntemi, insan psikolojisinin zayıflığından faydalanan neoliberal sistemin son buluşu olan dikkat çekme modelinin kullanılmayabileceğinin güzel bir kanıtı.

Sonuç Yerine: Sosyal İkilem'den Sosyal İkilemimiz'e

Yönetmen, belgeselin hızlı kurgusu ve yoğun içeriği nedeniyle çok fazla fark edilmese de, konuşmacıların hem kendi kendileriyle hem de birbirleriyle çelişen ifadelerini –özellikle filmin ikinci yarısından sonra- vermeye başlıyor. Belgeselin asıl bölümü bitip, epiloğu başladığında ise, ekranda beliren *the social dilemma* yazısı bir anda *our social dilemma* (bizim sosyal ikilemimiz) başlığına dönüşüyor. Bu başlık değişimini belgeseli ilk izleyişte fark edebilmek zor olsa da izleyicilerin, teknoloji uzmanlarının epilogdaki çelişkili ifadelerinin yönetmen tarafından alaya alındığını fark etmemeleri imkânsız. Zira **Orlowski**, çelişkili ifadeleri kurguda kasıtlı olarak arka arkaya getiriyor.

Epilogdaki çelişkileri biraz açacak olursak; sosyal medya platformlarını bu kadar bağımlılık yapacak hale getiren teknoloji uzmanları, sosyal medya tehdidine karşı birtakım öğütler veriyor. Ancak yönetmen, bu öğütleri hükümsüz kılmak istercesine, verilen öğüdün tam aksini söyleyen başka bir uzmanın önerisini birkaç

⁷ <https://www.thesocialdilemma.com/>

⁸ Youtube.com, “Aza Raskin (Center for Humane Technology): The digital attention crisis.” ([bağlantı](#))

/our
social
dilemma_

söyleşi sonrasında karşımıza çıkarıyor. Hatta bazen aynı kişinin, kendisi ile çelişecek cümleleri arka arkaya getiriliyor. Örneğin *Facebook beğen butonunun mucidi Justin Rosenstein* “*Bence hızla distopyaya dönüşecek gibiyiz ve aksi için bir mucize gerek.*” derken üç konuşma sonra “*Kimi zaman bizzat bu platformlar aracılığıyla bunları konuşup fikirlerimizi dile getirerek gidişatı ve durumu değiştirebiliriz.*” diyebiliyor. Ya da *sanal gerçeklik* kavramının kurucusu sayılan **Jaron Lanier** ise “*Kulağa tuhaf gelecek ama bu benim dünyam ve topluluğum. Nefret etmiyorum. Google’a, Facebook’a zarar gelsin istemem. Sadece dünya yok olmasın diye değişsinler istiyorum.*” derken epiloğun son cümlesi olarak heyecanlı şunları söylüyor:

Herkese sosyal medya hesaplarını sildiremeyeceğimi çok iyi biliyorum. Ama birkaç kişiye bile sildirmem büyük önem taşıyor. Çünkü bu sayede iletişim için alan açılıyor. Çünkü toplumda manipülasyon motorları tarafından sınırlandırılmadan iletişim kurabilen, o motorlardan uzakta duran yeterince insan olmasını istiyorum. Yani hadi, çıkın sistemden. Evet, silin, kurtulun aptal şeylerden.

Epilogda yer verilen söyleşiler içinde en çelişkili ve en ironik olanı ise; işi, bir zamanlar arama motorlarına *eklentiler* koymak olan Fransız bilgisayar ve yazılım mühendisi **Guillaume Chaslot**’nun “*Artık Google değil, Qwant’ı kullanıyorum. Arama geçmişini saklamıyor. Önerileri kaldıran bir sürü Chrome eklentisi var.*” tavsiyesi. Chaslot’*nun bu ifadesinden sonra yönetmen dayanamıyor ve bu çelişkili tutum karşısında “Yaptığın bir şeyi geçersiz kılan bir şeyi önermen çok hoş!”* diyerek alaycılıkla tepkisini ortaya koyuyor.

Peki, yönetmen **Jeff Orlowski**'nin belgeselin son bölümünde birbiriyle çelişen *anlatılara* yer vermesinin anlamı ne olabilir? Bu arada belgeselin bütününe baktığımızda **Orlowski**'nin *anlatım* açısından belgeselin prolog, asıl film ve epilog bölümlerini üç ayrı bakış açısıyla oluşturduğunu görüyoruz. Belgeselin prologunda sosyal medyanın neden olduğu tehditler, problemler, toplumsal kutuplaşma haberleri arka arkaya verilirken epilogda birbiriyle çelişen ve bir çözüm sunmaktan uzak uzman görüşleri veriliyor. Prolog ve epilog arasındaki ana bölümdeki açıklama ve itiraflar ise, içine düştüğümüz çıkmazın tespitinden başka şeyler değiller. Diğer bir deyişle belgesel, kaotik bir başlangıç/prolog ve çözümsüzlük sunan bir son/epilog arasında açılan pencerede belgesel, çoğunluğu sosyal medya platformlarının bugünkü sömürü aygıtı halini almasını sağlamış bir grup mühendisin günah çıkarmasını ve bazı uzmanların sosyal medya hakkındaki durum tespitlerini içeriyor.

Sonuç olarak, yönetmen **Orlowski**, olumlu hiçbir bakış açısına yeşil ışık yakmayarak hatta olumlu ifadelerin çoğuyla alay ederek sosyal medya bağımlılığı konusunda geri dönülemez bir noktada olduğumuzu göstermeye çalışıyor. Dahası, sorunun bir tür neoliberal sistem sorunu olduğunu ve bu sorunu çözebilecek olanların da ne sosyal medya hesaplarınızı kapatın diyen yazılım uzmanları ne de bazılarımızın hesaplarını kapatması olacağını ima ediyor. Zira sosyal medyanın hiç denetlenmeyen, kâr odaklı yapıları için kişisel hesaplarımızı kapatmamızdan çok daha büyük sistemsel çözümler gerekiyor. **Orlowski**, *çözümün bir parçası olmak umuduyla tavsiyede bulunan teknoloji uzmanlarının yanlılığı da bu* demek istiyor. Sorun aslen; yapay zekâ, algoritma sorunu değil; sorun, bu algoritmalara gömülü neoliberal çıkarlar ve dünyanın en zengin şirketlerinin denetlenememesi sorunu. Dolayısıyla bugün artık ulus ötesi olmuş bu sorun için yeni bir hukuk ve denetim sistemine ihtiyaç var. Zira şu anki yasalar, kullanıcıyı değil, bu aşırı zengin, devasa şirketlerin haklarını ve ayrıcalıklarını korumaya yarıyor.

Her şeyin çok hızlı tüketildiği günümüzde yönetmen **Orlowski** dâhil hepimiz biliyoruz ki **Sosyal İnkilem**'in -ne kadar iyi niyetli ve başarılı bir belgesel olsa da- etkisi uzun süreli olamayacak. Tıpkı Google eski çalışanı **Tristan Harris**'in Google'da çalıştığı dönem, Google'ın ahlaki sorumlulukları olması gerektiğini söylediği manifestosunun, başta herkes tarafından çok beğenilse de etkisini birkaç gün içinde kaybetmesi gibi. Ne de olsa "Enformasyon üzerimize yağmur gibi yağıyor, hem de anında, hiç gecikmeden. Bu konuda enformasyon bize eriştiği

anda ise, hemen bir sonraki geldiği için, anında eskimiş, geçersiz kalıyor.” (McLuhan, 2019: 63) Belgesel, “*Bizi sosyal medyada takip edin.*” yazısı ve ardından “*Şaka yapıyoruz.*” cümlesi ile bitiyor. Biz de bu şakadan sonra Netflix’in bize önerdiği içeriklerden hangisini izleyeceğimize karar vermeye çalışıyoruz. Tıpkı *Truman Show*’un bitiminde, izleyicilerin kendilerine hemen yeni bir program aramaya başlamaları gibi. Ne demişti **McLuhan**? *Araç, mesajdır!*

Kaynaklar

- Altay, D. (2003) “McLuhan’ın Çalışmalarına Işık Tutan Düşünceleri ve Kuramları”, *Kadife Karanlık- 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar* içinde, İstanbul: Su Yayınları.
- Habermas, J. (2001) *İdeoloji Olarak Bilim ve Teknik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- McLuhan, M. (1964) “The Medium is the Message”, *Understanding Media: The Extensions of Man* içinde, New York: McGraw-Hill
- McLuhan M. ve Fiore Q. (2019) *Yaradığımız Medya, Medyanın Etkileri Üzerine Bir Keşif Yolculuğu*, çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Nora Kitap.

GÜNDELİĞİN BİLİNCİ: İYİ GÜNLERDE KİRLENMEK*

Azmi Recep Özdaş

Giriş

“Recep, banyodaki kireçler çıkmadı ablam, üç kere süngerledim. İyi günlerde kirlen, kırmızı kova sende kalsın”. Bu notu *Toz Bezi*’ni (Ahu Öztürk, 2015) izlemeden iki gün önce, hayatımda ikinci kez evime temizlik için yardımcı çağırdığım günün akşamında, ev emekçisi Döne Abla’dan aldım. Evimi temizledikten sonra, film yazıları yazmak için üzerine notlar aldığım küçük defterden kopardığı sayfaya, en samimi alfabesiyle ve temiz bir dilekle ‘kirlen’ yazmıştı. İyi günlerde kirlen diyebilmenin samimiyetini faydacı bir iş alanından gündelik alana çekebildiğini fark ettiğim bu notta, ‘kirlenmek güzeldir’ gibi sakil bir reklam sloganının ötesinde bir his vardı. Zaten reklamı gerçek yaşamdan ayıran çizgi, samimiyetin ölçüsüne dair sloganların taşıdığı anlamdır. Bu notun bendeki karşılığı da;, **Jürgen Habermas**’ın deyişiyle, iş hayatının tabi olduğu ‘sistem dünyası’ ve gündelik hayatı içeren ‘yaşam dünyası’ arasındaki farkın kapanıp-açılmasının, Türkiye gibi ülkelerde her nasılsa matematiksel anlamlara işaret etmediğine dair duygulanım oldu. Bu duygulanım içinde de ‘*affect*’ gibi Türkçeye ‘duygulanım’ olarak çevrildiğinde yine bir duygu eksikliğine işaret eden ama son kertede duyguların biyolojik karşılığını işteş süreçler olarak işleyen bir alana yaklaştım.

Toz Bezi’nin kurduğu *katarsisi* duygulanım, kendi deneyimimi ise biyolojik yanıt olarak kodladığımda, *Toz Bezi* filmine dair üç izlek ile karşılaştım. Birincisi filmin izlendiği anlarda ve filmde kısa süre sonra hissedilen özdeşliğe bağlı duygulanım; ikincisi filmi damıtıp üzerine düşündükten sonra, ilk aşamadaki

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2020 İkincisi

duygu yoğunluğundan arınarak rasyonel aklın tahakkümünde yaşanan filmi anlamlandırma süreçleri; üçüncüsü ise bahsi geçen iki duruma bütüncül bir boyut kazandıran, önceki iki izleğin sınıflandırma kaygılarından arınmış bütüncül kavrayış. Üçüncü durumun diğer iki durumdan ayrılıp, onları kapsayan bir kesişim kümesi kurarak seyircide karşıladığı anlam ise hem **Habermas**'ın söyleminde yaşam-sistem ikiliğini sinema deneyimi aracılığıyla kıran hem de Türkiye bağlamında bu kategorilere yeni bir kavramsal bakış arayan ve duygulanım kavramının gerçekliğinin bulunabileceği bir duygu haritasıdır.

Bu anlamda **Robert Bresson**'un "İnsanlar filmlerinizi anlıyor mu?" sorusuna; "İnsanların filmi anlamadan önce o filmi hissetmelerini tercih ederim." (Bresson, video, on cinema) diyerek cevap vermesini yeni bir 'bütüncül' boyut olarak okuyup, filmler özelinde, diğer bütün toplumsal durumlara ve ilişkilere dair geliştirdiğimiz ortak yöntemin her şeyi anlamaya çalışma kaygımızla oluşturduğu patolojik durumu aşmayı deneyebiliriz. Bu kaygının diri tuttuğu zihinlerle de; en çok kaçırdığımız şeyin izlediğimiz hikâyeleri hissetmekten uzaklaşmamız olduğunu kavramamız ve bu durumun duygulardaki karşılığını, filmleri ya da hikâyeleri tanımlarken kavramlarla kurduğumuz sahte belgelemeye benzeyen sahte bir hissedişte bulmamız olasıdır. Burada amaç filmin bir tür duygu üretim merkezi olarak hakkını yemek değil. Aksine amaç, bu tür ile kurduğumuz kavramsal aşınmayı gerçek samimiyet çizgisine çekip, film izlerken, ikincil bir gayret ile filmi belgelemek için sarf ettiğimiz çabaların zihinsel haritalarımızın da aşınmasına sebep olmasını önleyebilmektir. Hissedişlere 'bütüncül' bir bakışla odaklandığımızda, 'neredeyse gerçek' diyerek filmlerin anlamlarını çekici kılma çabamız yakın bir zamanda toptan bir yanılgıya dönüşebilir mesela.

"Sinema gerçekten de siz hareket etmeseniz de bakışınızı hareketlendirebilen *yeni bir enerjiydi.*" diyerek yıkıcı imge gücüne odaklanan **Paul Virilio** (2003: 26), sinema tekniğinin pasifize eden yanını popüler olanın tuzağı ile açıklar. Çünkü popüler olanla kurduğumuz ilişkide, hissetmeden tabi olduğumuz kavramsal dünya, **Bresson**'un dikkat çekmek istediği noktaya ulaştırır seyirciyi. Hissetmenin bir tercih değil, kendiliğinden oluşu ve anlamaya çalışmanın zorlama ile kurduğu ikili hesaplar. Bu ikili hesapların zihinsel mirasını ise üzerimize yapışan ve kurtulmakta çok zorlandığımız modernist kavramsal düşünme eğiliminde bulmak olasıdır. Ne var ki Habermasçı düşüncenin yetmediği, **Bresson**'u dinlememizi şart kılan Türkiyeli kavrayışların ve hissetme kategorilerinin anlamını, bir duygu üretim aracı olarak **Toz Bezi** filminde

yakalamak mümkündür. *Toz Bezi*, hikâyesi, güncel-politik referansları ve biçimsel atmosferi ile yukarıdaki kavrayışları ‘kendi üzerine düşünebilen’ bir film olma özelliğine çeken ve seyirciyi de bu yöntem gereği ‘kendi üzerlerine düşünmeye’ zorlayan, duygu üreten ve ürettiği duyguların dolaşımını sürekli kılan bir yapıya sahip. Bu bakışla filmlere pekâlâ duygu fabrikaları gibi yaklaşabiliriz. Ama filmlere biçtiğimiz üretim sembolizmini klasik anlamdaki endüstriyel üretimin bir tık ötesinde ararsak, duygulanım bağlamında her filmi aynı kategoride değerlendirmek anlamsızlaşır. Her film duygu üretir. Film bittikten sonra dolaşıma giren duygunun işlevselliği ya da kalıcılığı ise o filmi biricik yapan öznel film duygusu ve deneyimi ile ilgilidir.

Şuna da gerçekten inanıyorum, yazan çizen her kimse üretim ondan çıktıktan sonra (başka bir) üreticisi vardır. Ben de şimdi bir veda yaşıyorum, yani bütün gösterimlerde filmle bağımı kestim, göbek bağımı kestim, filmin üretiminin izleyici üzerinden sürmesini diliyorum, sanki biraz öyle bir şey. Ben de izleyici olarak izlediğim filmi (biraz) kendi dolaşıma alıyorum, sonra tekrar gidiyorum izliyorum. O bir karakter bende kalıyor, kendi tanışıklığımız, yaşanmışlığımız varmış gibi. (Ahu Öztürk, 14.05.2016) (alıntı içi parantezler yazara aittir)

Bu bağlamda *Toz Bezi* filmine ürettiği duyguların dolaşımı esnasında sorular sorup, aynı soruları maddi mekânsal dünyanın üretim ilişkileri içinde değerlendirmek yukarıda bahsi geçen ‘duygulanım’ kavramının içini dolduracaktır. *Toz Bezi*’ni de yukarıda sıraladığım üç aşamalı film izleme deneyiminin kendisini yöntem kılarak değerlendirmek anlamlı olacaktır. İlk aşama olan *katarsis* ve kısa süreli duygusal etki, *Toz Bezi* filminin temel bileşenlerinden olan ‘gündelik’ kavramını dikkate alarak ve kavramın içeriğini sorgulayarak, ‘gündelikçi kadın konumu’ ile; ikinci aşama olan duygudan arınmış rasyonel akıl muhakemesi, filmin diğer temel bileşeni ‘emek ve sınıfsal konumlar’ ile; üçüncü bütüncül ve kapsayıcı duygulanım boyutu ise, önceki iki aşamayı kapsayacak şekilde ve girişte öznel deneyimim aracılığı ile betimlemeye çalıştığım, filmin temel taşıyıcısı olan gündelik hayata gömülü ve ondan bağımsız düşünemeyeceğimiz ‘gündeliğin bilinci’ ile anlamlandırılacaktır. Bu anlamlandırma çabası içinde ‘anlam haritası’ çıkartmak, nitel ve etnografik olanın yaşamsal karşılığını nicel ve makro kuramsal alanlarda aramamıza, kadın deneyimi ve emek süreçlerini birleştirip gündelik hayatın sondajını yapmamıza imkân verir.

Bu bağlamda, **Toz Bezi** filmi yöntem olarak filmi oluşturan üç boyut ve bu boyutların karşılığını çalışmada yararlanabileceğimiz üç kavramsal hat üzerinden; 'gündelik ve günlük kavramı', 'toplumsal cinsiyete bağlı kadınlık konumları' ve 'emek ve gündeliğin bilinci' başlıkları ile 'duygulanım' teması özelinde incelenecektir. Bu betimleme çabasının önermesi ise: "filmin yönteminde saklı olan bütünleştirici öz düşünümsel gücün, seyircinin kendi toplumsal konumu ve öznelliği üzerine öz düşünümsellik geliştirebileceği" şeklinde ifade edilebilir. Bu ilişkileri kurmak ve en temelde filmin kendi üretici perspektifinden uzaklaşmamak için de; 14 Kasım 2016 tarihinde, 18. *Uluslararası Eskişehir Film Festivali* kapsamında **Toz Bezi** filminin yönetmeni **Ahu Öztürk**, başrol oyuncusu **Asiye Dinçsoy** ve filmin yapımcısı **Çiğdem Mater** ile film sonunda yapılan söyleşiyi filmin analizine fon oluşturacak şekilde değerlendireceğim.

Gündelik ve Günlük

"Gündelik hayat tarih taşımaz, görünüşte göstergesizdir; kişiyi meşgul eder, uğraştırır." der, **Henri Lefebvre** (1998: 31). Peki, tarihselliğin, gösterenlerin ve anlamın gündelik olana gömüldüğü bir akışta gömülü olanı çıkarmak, gündelik yaşamın sondajını yapmak mümkün müdür? Ya da pratik anlamlandırma süreçlerinin öylece silindiği söylenebilir mi? Bu süreç içerisinde gömülme anını, silinmenin sebeplerini yakalamak, gündelik olanın tarihsel olandan koştığı düşünülen alanlarda bir milat ve anlam haritası oluşturmak doğru mudur?

Bu arayışın kendisini sorunsallaştırıp, küçük gündelik pratiklerin tarihsel olanla bağı bir önkabul gibi ele aldığımızda, gündelik işçiliğin günlük yaşamdaki göstergelerini ve anlam haritalarını sinema üzerinden ya da **Toz Bezi** filmi ile okumak olasıdır. Sinemasal gösterenlerin çokluğunu bütünsel bir tarihsellik ve ilişkisel bir sosyolojik okuma ile ele aldığımızda, bizi gündelik hayattan ayıran ve onunla bütünleştiren kendi medyalarımızla karşılaşırız. Beden, dil, mekânsal kavrayış ve zamanın içine hapsoldüğünü düşündüğümüz varlığımızı kişisel medyalarımız olarak öngörüp, sinemasal alanın araçlarını bu medyalar içerisindeki araçlar olarak kodlayabiliriz. Gündelik olandaki bütüncül tarih taşıyıcılığını, göstergelerin diyalojik yapısını ve meşguliyetin bizi kişisel medya araçlarımızdan mahrum bırakabileceği gerçeğini de bu anlarda kavrayabiliriz. Ne var ki film izlerken, o esnada ve filmde kısa süre sonra hissedilen özdeşliğe bağlı duygulanım

bir tür 'meşguliyet krizi'dir. Bu krizin oyalayıcı ya da sorgulayıcı diyalektik yapısı, sinemanın düşünsel boyutunu, sinema aracının beden gibi, dil gibi kendi medya araçlarımız kadar içselleştirilebileceği kavramsal bir durumu karşılar.

Katarsis ve kısa süreli duygusal etkiyi **Toz Bezi** filminin temel bileşenlerinden olan 'gündelik' kavramını dikkate alarak ve kavramın içeriğini sorgulayarak 'gündelikçi kadın konumu' ile tartışmaya açtığımızda, hem film izleme deneyiminin uçucu ve gündelik yapısı hem de filmde anlatılanın gündelik ve oyalayıcı yapısı ile yüzleşiriz. Sadece bir yüzleşme olmayan, aksine tanıklık gerektiren olaylar doğuran gündelikçi kadın işçi hikâyesi olarak **Toz Bezi**, ilk çarpıcı etkisini 'gündelik' kavramı üzerinden kurar. "Yaşanmış deneyden kaynağını alan bellek son derece öznelidir. Tanık olduğumuz olgulara, tanığı, hatta aktörü olduğumuz olaylara ve bunların ruhumuza kazıdığı izlenimlere bağlıdır." (Traverso, 2009: 10)



Peki, gündelik olan nedir? Bir işe, yoğun kadın emeğine sinen bu kavram, çağrıştırdığı şey kadar uçucu mudur? **Toz Bezi** filminin adındaki hiçlik (toz) ve değersizlik (bez) vurgusu gündelik kavramının yeniden düşünülmesini sağlar mı?

Bu sorulara aranacak cevaplar Eski Yunanca bir kelime olan, uçucu ve ıvır zıvır gibi günlük hayatın mikro anlarını temsil eden ‘efemera’ kavramı ile başlatılabilir. *Efemeral* olandaki uçucu ve esnek algı Eski Yunan’daki anlam karşılığını yitirmiş, tüketim toplumu içerisinde törpülenmiş ve geçicilik rejimini bir perde gibi gündelik alanın üzerine örtmüştür. Oysa gündelik kavramına içkin olan ekonomik ve toplumsal yapı tarihseldir ve bütüncül bir şemada anlam kazanır. **Toz Bezi**’ndeki mikro-makro ilişkisinin, bu sınıflandırmaları silen bir bütüncül adda birleşen gündelik vurgusunun ise ‘zerre küllün aynasıdır’ söyleminde gerçekleştiğini görürüz. **Toz Bezi**’nin ışıltıdan uzak zerrelere kendi otantik konumları itibarıyla yıldızlaşırlar. “**Monroe**’nun parıltısına karşı yönetmenler, *normal* yani parıltısız kadının gündelik hayatını filme çekmelidirler.” der, **Anneke Smelik** (2008: 3). Bu konumun gerçekliği ise gündelik hayatın derinliğinde anlam bulur. **Lefebvre** görünüşte göstergesiz dediği gündelik olanın alt metnini de böylece açık eder. Görünüş, yüzey ve derinlik ancak bir arkeolojik okumaya tabi tutulduğunda gerçekliğini gösterir. **Toz Bezi**’nin adı ile bağ kuran seyircinin ilk izlenimi de **Virilio**’nun vurguladığı üzere, görünüşte olana ve yüzeysel alana tekabül eder. “Hiçbir şey gerçekleşmemekte, her şey geçmektedir.” (Virilio, 2003: 21) Ancak kişiyi meşgul eden, uğraştıran efemeral gündelik hayat iç çelişmesini burada ve şimdiki zamanda barındırır. Çünkü meşgul etmenin kendinden ve doğal anlamı içinde bir özne saklıdır. Meşgul etme kavramı edilgen bir durumun perdelenmesiyle kavramsal aşınmaya uğramış ve kavramın gündelik alandaki etkisi üzerine düşünülmeyle sağlamıştır. **Toz Bezi**’nde filmin adının ‘gündelik’ iş ile kurduğu ikili ilişki de bahsi geçen *efemeral* etki, kavramsal çelişkiler, uçuculuk, perdelenme gibi durumların üzerindeki tozu kaldırır, filmin turnusol etkisini ortaya koyar. Bu etki, filmi izlerken, zihinsel olarak başka bir renkle baktığınız hikâyenin kısa vadede filmin rengine dönüşmenizi sağlayacak özdeşlik ile oluşturduğu ve filminden çıkarken hem filmin rengini hem de başlarken taşıdığınız rengi ortaklaştıran yeni bir rengi içerir. Renk benzetmesinin de filmin seyri içerisinde durakları vardır. Nesrin ve Hatun’un hikâye içinde yaşadıkları duygusal çatışmalar ve duygu ortaklıklarına bağlı olarak; Nesrin’in Hatun ve Asmin’in pazara gidişlerini uzun bir sekansla izlediği sahne, Nesrin’in kızı Asmin ile battaniye altında oyun oynadıkları sahne, Nesrin’in bardak kırıp, intihara yönelebileceği sinyallerini veren mutfak sahnesi ve Hatun’un Asmin’i amcasına teslim ettiği sahneler... Bu sahneler filmin renk skalasındaki geçişlerdir. Her geçişte filmin sonlanacağı sinyalleri verilir, seyirciden filmin finaline dair

özdeşlik kurması beklenirken, ısrarla özdeşliği sorgulayan bir tavır bu geçişleri filmin ara durakları ve zincirleme anları olarak kurgular.

Özellikle Nesrin karakteri için, ona bazı çizgiler belirlemiştir Ahu, işte burada yükseliyor, burada düşüyor, bir eğrisi vardı onun, bana onu anlatması çok önemliydi mesela, devamlılık açısından, karakterin devamlılığı açısından. (Asiye Dinçsoy, 14.05.2016)



Bergsoncu zamansal bütünlük ve süreklilik temasının işlediği süreç, seyirciyi hikâyenin kırılğanlığı üzerinden duygusal durakların önemine hapseder. *Toz Bezi*'nde zamanı ve kırılma anlarını fotografik anlar olarak, bu anlara bağlı duygulanımları ise yapısal ve bütünlüklü bir hikâye ile kurgularız. Nesrin ve Hatun'un duygusal duraklarında hafifçe sallanan, yüzergezer kamera hareketleri de biçimsel olarak bu geçişleri destekler. Özellikle iki kadının sigara içtikleri sahnelerde, her sahnenin ve konuşmanın içeriğinin filmin seyri içinde Nesrin'i ya da Hatun'u öne çıkaran (ama öncelemeyen) yapısı ile, sallantılı ve titrek kameranın kadınların duygusal ağırlıklarını bir terazi gibi taşıdığı görülür. Filmin Nesrin'e ya da Hatun'a hak vermeyen nesnelliği, sigara sahnelerinde kamera hareketi aracılığıyla seyircide bir o yana, bir bu yana bakışı sabitleyen teraziyi sorunsallaştırır. Kadın karakterlerin zamansal çizgisini yarış yerine, devamlılık ile kurmamızı kolaylaştırır. *Toz Bezi*'nin anlatısının zincirleme, sürekli kimliklere göre kurgulanması da karakterlerin öznel kamera ile sabitlenen bakışını toplumsal alandaki grup kimlikleri ile özdeşleştirir. "Bir yaşamın anlatısı, birbiriyle bağlantılı anlatılar dizisinin bir parçasıdır; söz konusu anlatı, kişilerin kimliklerini edindikleri grupların öyküsü içine gömülüdür." (Connerton, 2014: 41)

Kadınlar arasında iktidar vardır, evet ama ben altta, en dipte, birbirinden başka aracı olmayan kadınların dayanışmasının kendi başına bir karakter olduğuna inanan biriyim. Dolayısıyla Nesrin'in düştüğü yerde Hatun'un devam etmesi benim için çok değerli bir şeydi. Yani ben takıntılı bir biçimde oraya asıldım. (Ahu Öztürk, 14.05.2016)

Kadın sürekliliği içinde Nesrin'in adeta Asmin'i Hatun'a emanet edip, güvenli bir son bakıştan sonra hikâyeden çekilmesi, seyircinin kadını kadınlık kategorisi üzerinden çıkarıp, duygusal emek kategorisi aracılığıyla düşünmesine imkân verir. **Toz Bezi**'nin seyircide kurduğu tedirginliği, ferahlama anlarıyla sağaltması bu tip bir süreklilik ile kavranabilir.

Yazmanın bilinçdışı süreçlerden geçtiğini düşünüyorum, sen istemesen bile senin meselen sirayet ediyor bir şekilde, sussan bile hortlayan bir şeyler var, küçük kıza Hatun'un sahip çıkması beni acayip rahatlatan bir şey. (Ahu Öztürk, 14.05.2016)

Seyirci ana akım tarafgirlikten sıyrılarak bütüncül zamansal algıya 'o an' üzerinden, 'yani zerre üzerinden küllü tanımlayarak' ulaşır. Artık zamansal kategori başlangıcı ve sonu önceleyen bir izlekten çıkıp Nesrin ve Hatun'un kadınlık zamanına işaret eder. Zamansal algısı zorlanan seyirci ise, ana akım filmlerle kurduğu sürpriz sonlu, önemsenen finali ilişkilerin perdesini kaldırıp sinemasal ferahlık sağlayabilir. Bu ferahlık ise ana akım filmlerdeki gibi geçicilik üzerinden kurulmaz, duygu duraklarının ve renk geçişlerinin oluşturduğu bütüncül zaman kendi süremini oluşturur. "Geçicilik, günlük yaşamdaki yeni *süreksizliktir*. Sonuç olarak sürekli, kalıcı olamama duygusuna neden olmaktadır." (Toffler, 2006: 61) **Toz Bezi**'nin zincirleme, birbirine eklemlenen ve matruşkayı andıran geçişleri de 'gündelik' işinin temel olduğu hikâyede gündelik kavramının altını oyar, duygusalın gündelik üzerindeki etkisini açık eder ve seyirciye ekonomik ve sınıfsal alanlara doğru yeni kapılar aralar.

Kadınlık ve Emek

Bir filmi izleyip, damıtıp, üzerine düşündükten sonra ilk aşamadaki duygu yoğunluğundan arınarak rasyonel aklın tahakkümünde filmi anlamlandırma süreçleri baş gösterir. Duygudan arınmış akıl muhakemesine filmin adı ile

bağlantılı 'gündelik' üzerinden kavramsal bir giriş yaptıktan sonra ancak varılır. *Toz Bezi*'nin diğer temel bileşeni 'emek', gündelik kavramının altını oymak yerine, ona bütüncül anlamlar kazandıran ve gündelik işçiliğin maddi mekânsal boyutunu seyirciye hissettiren bir uyum içinde işler. Filmin bu katmanlı yapısı içinde Nesrin ve Hatun'un kadınlık konumları ve işçi konumları arasında herhangi bir seçim yapmayan, iki öznenin birbirilerine olan yakınlık ve uzaklıklarını etkileşimsel bir dille sunan *Toz Bezi*, bu etkileşimin toplumsal boyutunu da kendiliğinden bir akış içinde sunduğu için 'emek' kavramının çağrışımları da sadece sınıfsal ve yapısal alanı kapsamaz. Duygusal emek, kadınlık emeği, toplumsal emek gibi kategorilerin *Toz Bezi*'nin fragmanlarını oluşturan anlatısı içinde, akış ve tanıklık halinde seyirciye sunulması neredeyse etnik vurguların sadece vurgu olduğu, büyük sinemasal resmin ise hikâyenin kendisinde olduğuna dair seyirciye tanıdık bir alan sunar. Bu durum 'kadın filmi nedir?' sorusuna da doğru cevaplar bulabilme şansı doğurur. "Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim 'kadınsız feminizm' de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan bir dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir." (Öztürk, 2003: 12) Duygusal üretim ve olumlamanın referans olarak alındığı kadın filmi boyutunun filmi üreten kadın emeği içinde yeni anlamalar kazanması *Toz Bezi* örneğinde doğru bir analizi mümkün kılar. Zira filmin yapımına da dönüşen kadın emeği hikâyenin sağlamasını yapar.

Toz Bezi bir kadın filmi. Sadece hikâyesi ve başrol olarak değil (...) sette çok az erkek vardı mesela, görüntü yönetmenimiz Meryem Yavuz, sanat yönetmenlerimizden Aslı Dadak, çok kadın yoğun bir sette çalıştık, onu Ahu şöyle anlatıyor hep: çok sessizdi set, hiç kavga çıkmadı, hepimiz gayet yumuşak bir yerden hallettik. (Çiğdem Mater, 14.05.2016)

Buna ek olarak bir filmin hikâyesindeki öznel kaygılar ve yaşam öyküleri de filmin anlattığı hikâyeye uyum içinde okunmalıdır. Yönetmenin ve senaryonun öznel konumu, sinema üretiminin, insana dair bir referans noktası ile toplumsal üretime dönüştüğünü anlatır. Yani duygusal öz yaşam öyküsü *Toz Bezi*'nin ağırlık noktasını oluşturur ve yönetmenin öznel kadınlık hikâyesinden anons edilir.

Benim teyzem ev işçisiydi ve teyzeme ithaf ettim filmi. Teyzem benim için çok değerli, teyzemin görünmez emeği, yani bütün kadınların ev

içindeki emeği görünmezdir, hepimiz biliriz bunu. Aynı görünmezlik işçi olarak gitsen dahi, adın işçi olmadığı için devam eder, benim filmimin özneleriyle, filmdeki kadınlarla kurduğum özel bir bağ var. (Ahu Öztürk, 14.05.2016)

Senaryoyu okuduktan sonra oturup ağladığımı biliyorum. (Asiye Dinçsoy, 14.05.2016)

Filmin kendi üretimindeki kadın emeğine ek olarak, son zamanlarda seyirciyi tek bir kategori ile kavrayan (Babamın Sesi/etnik, Zerre/sınıfsal, Köksüz/cinsiyete dayalı) yeni yerli filmlerin seyirci ile kurduğu düz ilişki düşünüldüğünde, 'tanıdık' bir hissin seyircide oluşturulabilmesinin, zor olanı aktarabilmek olduğuna dair bir değerlendirme yapılabilir. Tanıdıklık hissinin emek ile ilişkisi ise, o çok yakından tanıdığımız ilişkilere karşı duyarsızlığımız üzerinden okunmalıdır. Gündelikçi kavramı içinde, yukarıda gündelik kavramının temel tanımlarına yaptığım referansla, emek kategorisinin silinmiş olması toplumsal olarak tanıdık bir duygu bütünlüğüne işaret eder. Hemen her gün gerçekleştirdiğimiz günlük pratiklerin üzerini örten uçucu etkilerde, emek kategorisini bulmamızın zorlaşması (duygusal emek de dâhil), hem gündelik kavramının tarihsel taşıyıcı etkisini aşındırır hem de gündelik işçiliğe işten ve emekten arınmış bir tanım atfeder. Her gün mutfakta yemek pişiren kadının emekten soyutlanmış konumu, her gün aile bireylerinin duygusal yönetimini ve planlamasını yapmak zorunda kalmış annenin duygusal emekten dışlanmış konumu ya da her gün sokakta yürürken tedirginlik içinde olan kadının emekten arındırılmış zihinsel ve psikolojik durumu gündelik alanlardaki 'her gün' yapma eyleminde emeğe dayalı bir formül bulmamızı gerektirir. *Toz Bezi*'nde Nesrin ve Hatun'un, hatta küçük Asmin'in konumları bahsi geçen durumlara yakın emek süreçlerinin gündelik alandaki sondajının sonucu ortaya çıkar. Ve bu ilişkiyel durum filme yeni bir karakter kazandırır.

Tabii ki karşılıklı oynadığım bir oyuncu, ikimiz de başrolüz, o başka türlü olsaydı yani başka bir kanalda devam etseydi bu ilişki ortaya çıkmayacaktı, çünkü burada Nesrin başrol ama onların ilişkisi de ayrı bir başrol ve o bağı yakalamak çok önemli. (Asiye Dinçsoy, 14.05.2016)

Bu karakter de seyircinin kamera aracılığıyla filmdeki kadınların duygusal konumlarıyla bütünleşmesinden doğar. Filmdeki dikkatli ve yerinde kullanılan

yakın çekimlerde filmin bir diğerk karakteri olan ‘duygusal bağ’ aranır. “Yakın çekim, yönetmenin derin bakışı, hassasiyetidir. Yakın plan çekim, sinemanın şiiiridir” (Balazs, 2013:68). Bu bağı emek ile ilişkilendirdiğimizde kadının duygusal üretimine yeni bir konum kazandırılabilir. ‘Kadınların sınıfı’ diye kavramsallaştırılan bu konumda **Toz Bezi**’nin anlatısı geç kapitalizmin ya da sanayi sonrası tüketim toplumunun aşındırdığı kadınlık ve emek anlamlarında aranır. Nasıl ki ‘mikrofiber bez’ dediğimizde nesnenin niceliksel konumu üzerinden endüstriyel bir tanım yapıyorsak, **Toz Bezi**’nin ‘toz bezi’ tanımını filmin hikâyesi ile kıran anlatımında da tanımdaki niteliksel olanı buluruz. Kadın emeğinin toplumsal alanın her yanına sirayet etmesi niteliksel anlamdır. Ve nesnelere üzerinden niteliğin silinerek, araçsal alana hapsedilmesi, sadece ‘araç’ı konuşmayı daha olası kılar, nitelik unutulur ve amaçsal olan silinir. Rasyonel aklın tahakkümü de burada devreye girer. Çünkü rasyonel akıl, toplumsal kategoriler ve araçlar ile düşünmeye yatkındır. Filmle kurulan duygusal ilişkiden sonra film üzerine nesnel konumlar üzerinden yorum yapma hissimiz de bu düşünce biçimine yakındır. **Toz Bezi**’nin rasyonelliği silen çok katmanlı yapısı ise seyirciyi zorlar ve sınıfsal, yapısal, cinsiyete dayalı ve özneler arası iktidara dayalı ilişkilendirmelerin iç içeliğini doğrular. Ayten’in (**Serra Yılmaz**) komşusu için çalışan işçi kadını ‘kadın’, Hatun’u ise ‘kadınım’ diye adlandırması bir tür çağırma pratiğidir. **Louis Althusser**’in yapısalcı ‘çağırma ve çağırılma’ kavramlarının öznel boyutta işlediği bu örnek, adlandırmaya bağlı sahiplenme ve mülkiyet ilişkisini açık eder. Ad verilen şeyin sahiplenilmesi sadece kavramsal bir duruma denk düşmez, ad verilen şey sahiplenilir ve üzerinde iktidar kurulan bir ad verme eylemine evrilir. Bu durumda **Toz Bezi** hem film olarak biçimsel bir ad verme durumuna hem de anlattığı hikâyedeki kadınlık ve emek konumunun adını veren film kahramanlarının yapısal ad verme pratiklerine bütüncül bir anlam katar.

İlk durumdaki sinemanın biçimsel aracılığını şöyle okumak mümkündür. Kamera ve fotoğraf teknolojisiyle beraber değişen imgesel algılarımızı radikal biçimde sorgulayan sinema, görsel olandaki sanatsal-zamansal kaygı ile fotografik olandaki muğlaklığı ortaya koyar. Elektronik imgelerin özneyi görüntüye yaklaştırmadığından, aksine bulanık bir alanda görüş alanının kısıtlandığından bahseden **Virilio**’ya göre göz ile kamera arasındaki medya ilişkisi insan bakışını öngörülebilir kılar.



Bu bağlamda ‘ad vererek’ sahip olma durumunu ‘görerek’ iktidar kurma gibi bir argümanla imaj dünyasını anlamaya çalışırsak, görsel teknolojik alanda bir totaliter eğilim yakalarız. Görme araçlarının evrimi zirveye ulaştığında insan duyularının gereksizleştiği, ‘ilişkisel imge’ olarak görsel olanın insan bakışını sabitlediği bir hiyerarşik görme ilişkisi tespit edilebilir. Sinemasal ‘çağırma’ya dair bu boyut Ayten’in Hatun’u ‘çağırması’ ile ilişkilendirildiğinde **Toz Bezi** sinema aracının olumlayıcı yanını, seyirci ile kurulan gösterme ilişkisinin sorumluluğunu ifade eder. **Gilles Deleuze**’ün sorduğu “Kendimizi kendimizden nasıl kurtaracağız?” sorusuna bu bağlamda yeni bir cevap verilebilir: Sinema aracılığıyla! “Dünya aracılığıyla gerçek olmayan bir şeyi amaçlayan diğer sanatlarla kıyaslandığında sinema, dünyanın kendisini gerçek olmayan bir şey ya da hikâye haline getirir... Dünya sinemayla kendi imgesi haline gelir, bir imge dünya haline gelmez.” (Deleuze’den akt. Yetişkin, 2011) **Toz Bezi**’nin gösterme sorumluluğu gündelik işçiyi ‘kadın’ olarak çağırmanın içselleştirildiği bir güncel toplumsal atmosferde, başka tip çağırma biçimlerinin ve buna dayalı sahiplenme biçimlerinin varlığı ile gerçekleşir. Hatun’un Asmin’in birçok temel ihtiyacını karşılayıp, onu adlandırma ve çağırma gereği duymadan sahiplenmesinde Ayten’in çağırmasından farklı bir konum vardır mesela. Nesrin’in gidişinden sonra daha da berraklaşan, buna bağlı olarak daha samimileşen Hatun-Asmin ilişkisi, **Deleuze**’ün vurguladığı gibi, dünyanın kendi imgesine dönüşmüş halidir. Kavramlar ve kuramlarla dışsallaştırılmaya çalışılan toplumsal alanın, sinema aracılığı ile içselleştirildiği, **Toz Bezi**’nin çağırma pratikleriyle de dünyanın gerçekliğini gerçek olmayan ama samimiyeti hissettiren bir hale getirdiği hikâyede **Virilio**’nun karamsar bakış açısı silinir. Çünkü sinema bir ileti aracı

olarak kendini imha eder, kendi üzerine düşünebilen seyirci ihtimallerini sorgular. Yine bu ihtimalin örneğini, Hatun'un Nesrin ile sigara sohbetlerinden birinde, komşuları olan ama kendileri gibi çalışmayan başka bir kadını “*karı desen, değil*” diyerek adlandırmasında buluruz. Bu söylem yukarıda geçen Ayten'in Hatun'a olan konumu ve Hatun'un Asmin'e olan konumunun dışında Hatun'un diğer bütün kadınlara karşı kendisini bulabileceği türlü konumların olduğunu gösterir. İktidar ve güç mekanizmalarının toplumsal alanın kılcal damarlarına sirayet ettiğini ve seyircinin bu tip iktidar-özne konumlarını yukarıda bahsettiğim yapısalçı çağırımların dışında da deneyimleyebileceğini gösterir. Sinemanın kendini imha edip, kendi üzerine düşünebilen seyirci özne yaratabilme gücü, *Toz Bezi*'nin hikâyesindeki yoğunluklu bütüncül anlatım ve özdeşleşme ile yakalanır. Bu anlamda *Toz Bezi*'nin emeğe dayalı bütüncül katmanı, gündelik olanın ekonomik olanı silen etkisini kırar ve hikâyenin gücü ekonomi yokmuş gibi davranan kültürel üretimlerdeki zihinsel tasarruflarımızın altını oyar. *Toz Bezi*'nin seyirciyi kolaylıktan ve düz düşünmeden sıyırdığı, seyirciyi silkinmeye çağırdığı bir kurgu ile karşılaşırız. Yine de *Toz Bezi*'nin bütünlüklü anlamı filmi sadece emek filmi ya da ekonomik-toplumsal ilişkileri anlatan bir film olarak kodlamamızı imkânsızlaştırır. Bilincin yeniden düşünülmesi gereken yanını, gündelik kavramında hapsolmuş bilincin açığa çıkarılmasını imler.

Gündeliğin Bilinci

Toz Bezi'nin gücü, filmin temel taşıyıcısı olan 'bütünlük' kavramında baş gösterir. Gündelik ve günlük terimleri arasındaki simbiyotik ilişkinin ve kadınlık ve emek arasındaki ekonomik göbek bağının bütüncül ve kapsayıcı duygulanım boyutu kendini hissettirir. İlk iki aşamayı kapsayacak şekilde ve girişte öznel deneyimim aracılığı ile betimlemeye çalıştığım gündelik hayata gömülü ve ondan bağımsız düşünemeyeceğimiz 'gündeliğin bilinci' durumu da bu bağlamda ortaya çıkar. Filmin katmanlı boyutuna ve karakterlerin duygusal grafiklerine bütüncül bir boyut kazandıran, önceki iki izleğin sınıflandırma kaygılarından arınmış bütüncül kavrayış Nesrin ve Hatun özelinde tüm kırılğan gruplarla kurulan ilişkide seyirciye “Nasıl?” sorusunu sordurtur.

Biraz da seyircinin ‘evet, sen bu koşullarda olsaydın ne yapardın?’ sorusunu sormasını, kendi içerisinde o soruyu dolaşıma almasını çok istedim. (Ahu Öztürk, 14.05.2016)

“Nasıl?” sorusuna bağlı özdeşleşmeyi sorumluluk bilincine dönüştüren *Toz Bezi*, diğer iki aşamadan ayrılıp, onları kapsayan bir kesişim kümesi kurarak seyircide bütüncül anlam haritası oluşturur. Bu anlam ise, girişte bahsettiğim gibi *Habermas* söyleminden ve yaşam-sistem ikiliğini sinema deneyimi aracılığıyla kıran bir söylemden, Türkiye özelinde yeni bir kavramsal bakışa evrilen ve duygulanım kavramının gerçekliğinin bulunabileceği bir duygu haritasına işaret eder. Bu haritada *Toz Bezi*’nin bilinci seyircinin bilincine karışır, gündeliğin anlamı yeni zihinsel anlamlar üretir, gündeliğe dair seyircide oluşan bilinç de filmin kendisiyle beraber yeni bir boyut kazanır. *Toz Bezi*’nde Nesrin ve Hatun’un bedenlerine sinen bu düşünümsel durum, seyircinin de seyircilik bedenine sirayet eder. “Mimiklerin bu türden düellosu, sözcüklerin her türlü saldırısından çok daha heyecan vericidir.” (Balazs, 2013: 62)





Hatun'un çalışmaya gittiği evde, ev sahibinin ısrarıyla kahvaltı masasına oturarak uzun uzun ve büyük ağız hareketleriyle, anlamlı bir şekilde kiraz yediği, kiraz çekirdeklerini de yine kendi konumunun gerektirdiği gibi masaya koyduğu sahnede seyirci 'meyve'nin anlamını, 'meyvenin sınıfsal konumunu' sorgular. Yine Hatun'un kendi ayakları ve elleri ile kurduğu ilişki, her kanepeye oturduğunda ayaklarını ovması ve yemek sofrası sahnelerinde ellerini yönetici gibi kullanması kendi mekânında, evinde bedeninin sunumunu bağlamına göre belirleyen bir duruma işaret eder. Nesrin'in iş başvuru formu doldururken yazı ve kağıtla kurduğu yavaş ilişki de onun rasyonel dünya ile kurduğu ilişkinin bedensel tanımıdır. Aslı'nın Nesrin'e olan yardımlarındaki rasyonellik kaygısı ve yardımın şeklini alan rasyonel dünyada da bu bedensel ilişkiye tabii olan bir toplumsal konum aranır. Nesrin'in iş bulma umudu tükenirken, Aslı'nın onu kırmadan lise diplomasının önemini vurgulaması, son raddede dışardaki rasyonel dünyaya tabii olan bir öznenin bedensel tepkisi ile anlaşılır. Nesrin'in umutsuzluğunun filmin seyri ile yüzüne ve bedenine yansması ve dilinin filme göre şekillenmesi bu durumu anlatır. Nesrin'in anadili olan Zazaca ile kurduğu ilişkide de kentli Kürt olmanın bilinci hâkimdir. Kocasına veryansın ederken, en samimi ve en duygusal anlarında Zazaca beddua etmesi, bu dilde yakarması, yine özne olarak konumunu belirleyen bir dilden konuşmasına, en çok da samimiyet anlarında toplumsal bilincin de bütüncül bir bilinç anına işaret edebileceğine örnektir.

Kürt değilim ve Kürtçe konuşmam gerekiyor, Zazaca konuşmam gerekiyor, duygusu yoğun olan sahnelerdi. O anlamda korkmadım değil ama... (Asiye Dinçsoy, 14.05.2016)

Beden ve eylemlerle birlikte *Toz Bezi*'nde bütüncül anlam arayışını doğrulayan diğer konum karakterlerin kent ve yaşam alanlarıyla kurdukları ilişkidir. Hatun ve Nesrin'in bedenlerini kontrol edişleri ve yayışları, kenti de belirler. Kenti kavrayışları kendilerinden başlar, şehri de saran bir kavrayış oluşturulur. Nesrin'in otobüslerde uyuyan, banklarda oturan, parklarda bekleyen kentsel kavrayışı karakterin yaşamsal bekleyişine de paralel ilerler. Hatun'un açık göz karakteri de onu kentte daha hareketli kılar, kenti yuvarlak ve esnek hareketlerle saran Hatun'un Nesrin ile kurduğu ilişkideki kavisler, kentte yürüyen ve kenti fetheden Hatun'u da kıvrımlı ve kavisli hale getirir. Final sahnesinde Asmin'i kucağına alarak dakikalarca ve kıvrımlarla yürüyen Hatun'a eşlik eden sallantılı ve omuz hizasındaki kamera kullanımları kentle kurulan psikolojik ve öznel konumu bedensel mekânda açıklar. Hatun ve Nesrin'in aynı binayı farklı konumlarla paylaşmaları, bu yapının ise ne apartman ne de gecekondu oluşu, Nesrin'in giriş katında ve görece daha küçük bir mekânda yaşaması, yine de aynı uzun ve çıplak merdiveni kullanmaları karakterler arasındaki ilişki hattının mekânsal boyutudur.



“Evler anımsatıcı bir yapıya sahipse bu yalnızca onların durağan bir temsil aracı olmamalarından kaynaklanmıyor.” (Connerton, 2014: 30) İstanbul’un eski gecekondu, yeni uydu kent alanlarında inşa edilmiş evler, burada yaşayan karakterlerin hayalleri ve ilişkileri ile yakından ilişkilidir. Sigara içilen balkon sahnelerinde balkonun özneleşip, Hatun’un dilinde komşu kadınların ev alma hikâyelerine ve kendisinin ev hayallerine dönüşen bir zemin oluşu, kilisede ev almak için dua ederken evin resmini bedeniyle çizmesi, Moda semtinin merkezi hayal konumu, çevre yolları ve otobüs hatlarının yaşamsal etkisi bu duruma örnektir. Bu öznel konumdan toplumsal konuma geçiş ise kentte yaşanan mekândan kentte karşılaşılan diğer öznelere göre biçim değiştirir. *Toz Bezi*’nde Nesrin ve Hatun’un ilişkilendiği kent karakterleri bu bakımdan önemlidir. Çöp toplayan işçilere sorulan adresler ve inşaat işçisine sorulan sorular kentin öznedeki oluşturduğu bilince işaret eder. Sivasız, korkuluksuz ve uzun merdivenli evlerden kentin katmanlarına uzanan yolculuklar, gündelik hayat içindeki dille başlayan konumun beden ve mekânla devam ettiğini gösterir. Bu seyir filmin seyri içinde sivrilmeyen, aksine filmin bütüncül anlamı içinde törpülenir. Gündelik işçiliğin anlamı, gündelik rutinin anlamı, ekonomik hayatın anlamı, rasyonel aklın anlamı, kadınlığın anlamı ve kentin anlamı birleşir, yeni bir anlam haritası oluşur. Seyircinin kavrayabildiği duygu ise bu haritanın bütünselliği içinde belirir. Artık her bir seyirci için *Toz Bezi*’ni oluşturan, tek olmayan ama bütüncül olan bir anlam vardır. Ve bu anlam kurgudan çok karakterlerle özdeşleşme ile kurulur. “Sanat filmleri görsel biçimin vurgulanması (bakışın kurumsallaşmış bir izlenim olmak yerine, kişisel bir bağlama sahip olması), Hollywood anlayışında hareketin bastırılması, plot’tan çok karakterin önem kazanması, dramatik çatışmanın içselleştirilmesi gibi özelliklerle kendini gösterir.” (Derman, 1993: 39) Bu bütüncül anlam içinde ise tek tek seyirciler kendi biricik konumlarına göre bir yer edinebilir, filmin hikâyesinden bir kesiti içselleştirip herhangi bir katmana dâhil olabilirler.

Çok katmanlı bir senaryoydu bu, hani bir oyuncunun karşısına çıkabilecek en iyi senaryolardan bir tanesiydi. O kadar iyi ve net bir şekilde çizilmişti ki Nesrin ve Hatun karakterleri, yani hani böyle bir senaryoda kötü oynamak da olabilirdi ama çok düşük bir ihtimal. Bir de Ahu çok iyi biliyordu karakterleri, çünkü o çevresindeki gözlemleriyle oluşturmuştu senaryoyu, onun bana çok desteği oldu. Tabii karakterle alakalı, ben Nesrin’i çok sevdim mesela, hâlâ izlediğimde çok seviyorum ve çok içimi acıtan bir karakter, bunların hepsinin toplamından iyi bir şey çıktı. (Asiye Dinçsoy, 14.05.2016)

Asiye Dinçsoy'un (Nesrin) da filmin üretiminde içselleştirerek dâhil olduğu profesyonel konum, seyirci özneler olarak bizim de o konumla birleşmemizi ve bilinç oluşturmamızı sağlar. Yine film üretiminde yönetmen, senarist ve oyuncuların tek tek kendi özne konumlarından dâhil oldukları ortak toplumsal, sinemasal platformu bir kamusal alan olarak değerlendirirsek, *Toz Bezi*'nin bütünlüklü gücü öznel hikâyelerin gerçek duygusal hattan kamusal alana taşınmasından kaynaklanıyor diyebiliriz.

Ben senaryoyu yazdığım için sadece kendi deneyimlerimden bahsetmek istiyorum. Bütün senaryo yazımında benim hissettiğim, sonrasında da, şu oldu: kendimi ikiye bölmüşüm, bir tarafım Hatun bir tarafım Nesrin... Dolayısıyla eğer bu soyulma anını, kendi kendinle yaptığın açılma halini, içini açma halini eğer zaten yapabiliyorsan, karakterlerini daha iyi, kendini de aslında daha iyi tanımış oluyorsun ve oyuncularla olan bağın da biraz buna dayanıyor. (Ahu Öztürk, 14.05.2016)

Sonuç

Toz Bezi filmini çalışmanın yöntemsel karşılığı gereği filmi oluşturan üç boyut ve bu boyutların karşılığını çalışmada bulabileceğimiz üç kavramsal hat üzerinden, gündelik ve günlük kavramı, toplumsal cinsiyete bağlı kadınlık konumları ve emek, gündeliğin bilinci başlıkları ile analiz etmeye çalışırken, fonda her zaman 'duygulanım' temasının sivrildiği ve filmin ağırlık noktasının duygulanım olduğu, kaçınılmaz bir gerçek olarak sinemanın felsefi ve düşünsel boyutunun da bu hatta bağlandığı görülür. Filmin yönteminde saklı olan bütünleştirici ve öz düşünümsel gücün, seyircinin kendi toplumsal konumu ve özneliği üzerine öz düşünümsellik geliştirebilmesi ise filmin ve hikâyenin gücünü oluşturur. Bu analizin sonuna paralel bir kurguyla, Nesrin'in hikâyedeki sonunu seyirci ile kurulan imgesel bağ üzerinden sonlandırdığımızda imge ile kurulan bütünlük ile karşılaşırız. Kadın imgenin seyircideki karşılığını **Lauretis**'e referansla tartışan **Hande Öğüt**; "kadın seyircinin imgeye psişik yakınlığını, imgeden simgesel farklılaşmasının olmayışını" (Öğüt, 2009: 205) anlatır. *Toz Bezi*'nin seyircisinin imgesi ise filmin kadınları ve filmin ortasında kaybolan Nesrin'dir. Bu durum kadını görünmez kılmaz, aksine duygusal kararlar alırken her an gidebilecek bir kadın simgesine dönüştürür. Yine **Doane**'nin 'yakınlık ve uzaklık' (Van Zoonen, 1994) kavramları üzerinden fiziksel uzaklığı anlattığı

röntgencilik durumu Nesrin için ‘röntgenlenemeyen’ bir kadın özneye işaret eder. **Smelik**, bu durumu ilk feminist film teorisyenlerinin görüşlerine bağlar: “bir filmin feminist sayılabilmesi için geleneksel anlatı ve sinema tekniklerinden kaçınılması, bunun yerine deneysel pratiğe ağırlık verilmesi gerektiğini” belirtir (Smelik, 2008: 6). Nesrin’in filmdeki kayboluşu deneysel bir hikâye anlatısına işaret eder. Onu hapsedemeyen seyirci gözetleyemez de. Hapsedilemeyen bir kadın protagonist, seyircinin de kendisini görsel temsiliyet üzerinden ekrana hapsetmesine izin vermez. Hele ki bu kaçışın şevkine varabilecek seyirci, kendi düşünsel hapsinden kolayca kaçabilecek alanları düşler.

Bu alan ise yazı boyunca tartıştığım; önce gündelik ve günlük kavramlarının düşünsel boyutunu, sonra kadınlık ve emeğin bütünsel boyutunu ve nihayet bilincin seyircide oluşturduğu duygulanım halini zirveye ulaştırabilecek direniş boyutunu oluşturur.

Deleuze bir gün sinema hakkında konuşurken her yaratma eyleminin her zaman bir direniş eylemi de olduğunu söylemişti. Peki ama direnmek ne anlama geliyor? Her şeyden önce var olanın yaratımını-bozma, gerçeğin yaratımını-bozma, orada duran olgudan daha kuvvetli olma anlamına geliyor. Her yaratma eylemi aynı zamanda bir düşünme eylemidir ve bir düşünme eylemi yaratıcı bir eylemdir, çünkü düşünme her şeyden önce gerçek olanın yaratımını-bozabilme kapasitesiyle tanımlanır. (Agamben, çev. Ulus Baker)

Sinemanın tekrara dayalı biçimsel gücüne, yapı bozum kapasitesine ‘göz’ aracılığıyla dâhil olan seyircinin öznel konumları hikâye ile kurulan özdeşlikten sonra ‘aynı’ seyirci olarak kalmadığımızı gösterir. Yazının girişinde bahsettiğim öznel deneyimimde de aslında bu analize dâhil ettiğim toplumsal ve zihinsel bir direniş biçimi vardır. “Hangi açıdan bakarsanız bakın bireysel yaratım edimi görünür bir toplumsal eylemdir.” (Wolff, 2000:115) Bu durum sinema sanatının gücünü ve büyüklüğünü açık eder. “Sanatın büyüklüğü ancak yaşamın günbatımında ortaya çıkmaya başlar.” (Debord, 2012:141) **Toz Bezi** aracılığıyla kurulan bütünlük ve ilişkisel anlatım da gündelikle başlayan ve kendi üzerine düşünebilmeye evrilen bir anlatımı sağlar. Bu anlatım içinde ise benim öznel deneyimimin toplumsal olarak analiz edilmesi ve anlatılması örneğindeki gibi öznenen ‘biz’e bir eksen bulunur. “Bir an gelir, benden bize geçilir. Peki ya bu an yeni bir başlangıç gibi özgün bir an değil midir?” (Ricoeur, 2012: 138) Nesrin, Hatun ve Asmin’in hikâyesine tanıklık eden ‘ben’ler olarak ‘biz’in tanıklığı yeni

bir çevrim oluşturur. “Topluluğun bilincine eşlik eden şeyin sadece bireysel tanıklık olduğunu düşünürsek, özneler tek tek; ‘oradaydım’ demekle kalmaz, ‘bana inanın’ da der.” (Ricoeur, 2012: 186) Ve tek tek karakterlere tanık olan bizler, kendi deneyimlerimize ve hikâyelerimize de tanıklık etmiş oluruz.

Kaynaklar

- Agamben, G. (1995). “Guy Debord’un Sineması.” (Çev. Baker, U.) *Körotonomedy*. ([bağlantı](#))
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan*. (Çev. Kasap, O.) İstanbul: Say Yayınları.
- Bresson, R. (1960). *Bresson (on cinema)*. (Söyleşi) ([bağlantı](#))
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar*. (Çev. Şenel, A.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (2012). *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ekmekçi, A.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Derman, D. (1993). *Jean-Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Ajans.
- Lefebvre, H. (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (Çev. Gürbüz, I.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Öğüt, H. (2009). “Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema.” *Cogito*, 58, 202-217.
- Öztürk, R. (2003). *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza Tarih Unutuş*. (Çev. Özcan, M. E.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi- Ve Ayna Çatladı*. (Çev. Koç, D.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Toffler, A. (2006). *Şok-Gelecek Korkusu* (Çev. Sargut, S.) İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Traverso, E. (2009). *Geçmiş Kullanma Klavuzu*. (Çev. Ergüden, I.) İstanbul: Versus Kitap.
- Van Zoonen, L. (2007). “Seyircilik ve Bakış.” (Çev. Yörük, A.) *Sosyoloji Notları*. Ankara: Ideal Copy.
- Virilio, P. (2003). *Enformasyon Bombası*, (Çev. Şahin, K.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. (Çev. Demir, A.) İstanbul: Özne Yayınları.
- Yetişkin, E. (2011). “Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’ün Sinema Yaklaşımına Giriş.” *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, No. 40, İstanbul, s. 123-141.

AİDİYET VE ARINMA*

Onur Keşaplı



Burak Çevik'in yazıp yönettiği, otobiyografik içeriğiyle olduğu kadar Türk sineması için yenilikçi ve öncü sayılabilecek biçimiyle de ses getiren 2019 yapımı *Aidiyet*, belgesel, deneysel, kurmaca – ve hatta fragmanı da hesaba katıldığında canlandırma – türlerini içeren bir film. Eklektik bir yapı tercih eden ve türler arası melezleşen *Aidiyet*, çağdaş anlatıyı karşılayan biçimiyle zıtlaşarak *arınmaya* da (*katharsis*) imkân tanımaktadır. Bu sayede film, türlerin sınırlarını muğlaklaştırdığı kadar, filmlerin daha geniş çerçeveli kategorileştirilme eğilimini de olumlu anlamda giriftleştirerek çeşitlendirmektedir.

Sinemanın tarihine ve şimdisine yönelik değerlendirmelerde belirleyici bir nitelendirme halini alan gişe filmi-sanat filmi söylemi, esasında, biçimci bir tavırla haklı olarak geliştirilen klasik anlatı-çağdaş anlatı kıyasına işaret etmektedir. Söz konusu anlatı farkları, filmlerin gişeye yönelik beklentileri kadar sanatsal yapıtlar ortaya koyma gayelerinin de bir arada mümkün olabileceği gerçeği göz önüne alındığıdaysa boşa çıkmaktadır.

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2020 Üçüncüsü

Ana akım veya konvansiyonel olarak da adlandırılan klasik anlatı sinemasının çağdaş anlatıyla ayrıştığı noktalar, içerikten ziyade biçim üzerine yoğunlaşmaktadır. Çekim, aydınlatma ve kurgu tekniklerinde tercihlerin farklılaşması, biçimsel olarak birbirinden uzakta konumlanan bu iki üslubun, içerik başlığında da farklılaşmalarını sağlamaktadır. İlk olarak ana akımın giriş-gelişme-sonuç izleğini kıran çağdaş anlatılar, kimi zaman klasik izleğin sırasını değiştiren, kimi zamansa sonuç sağlamayan içerikleriyle dikkat çekmektedirler. Bununla birlikte, iki üslup arasında dikkat çeken en büyük ayrımlardan biri özdeşleşme-yabancılaşma diyalektiğiyle vücut bulmaktadır.

Konvansiyonel sinemada karakter analizleri, çekim ölçekleri, diyaloglar ve senaryonun seyri, izleyicinin seyretmekte olduğu kişiler ve olaylarla öncelikle duygudaşlık kurup akabinde *özdeşleşme* yaşamalarını destekler niteliktedir. Modern ya da post modern ön takılarıyla anılan çağdaş anlatılarsa, aynı başlıklarda farklı yöntemler uygulayarak, izleyicinin seyrettiğine mesafeli durmasını ve duygusal bir bağ yerine akılcı bir etkileşim kurmasını hedeflemektedir. Çağdaş anlatıda izleyicinin karakterlerle ve yaşananlarla özdeşleşmesi yerine *yabancılaşması* esastır. Yedinci sanatın üretim aşamasında bu iki temel ancak zıt uygulamanın paydaş oldukları belirleyici kavram ise *katharsis*dir. *Arınma* olarak da adlandırılan *katharsis*, ilk olarak **Aristoteles**'in *Poetika*'sında ortaya konmuştur. Kavramı daha çok tragedya ile bağdaştıran düşünür, sanat disiplinlerinin odaklarından biri haline gelen *katharsisi* şu şekilde açıklamıştır:

[...] tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [*mythos*] değildir. 'Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir.' (Aristoteles, 2004: 22)

Aristoteles'in daha çok acıma ve korku duygularıyla sınırlı tuttuğu kavram, sanat tarihi boyunca tüm duygulanımları kapsayacak bir ölçüğe taşınmıştır. Pek çok entelektüelin de üzerine yoğunlaştığı *katharsisi*, *Estetik* adlı yapıtında irdeleyen **Georg Lukacs** ise arınma eylemini, tüm aşamalarıyla beraber **Aristoteles**'e nazaran çok daha geniş bir uzamda değerlendirmiştir. Ona göre *katharsis* hem sanatı da kapsayacak şekilde yaşamın ta kendisinde yer etmektedir hem de sanat yapıtının yaratıcısı kadar alımlayıcısı açısından da öznellikler taşıyan estetik bir devinimdir. **Lukacs** şu şekilde görüşünü açar:

Her estetik *katharsis*, özgün biçimleri yaşamın kendisinde bulunabilen sarsıntıların bilinçli olarak yaratılan, yoğunlaştırılmış yansımasıdır; yaşamda bu sarsıntılar doğal olarak eylemlerin ve olayların akışı içerisinde kendiliğinden ortaya çıkar. Bu nedenle, sanatın yol açtığı ve *katharsisten* kaynaklanan bunalımın, alımlayıcıda bu tür yaşam konumlarının başlıca çizgilerini yansıttığını saptamak gereklidir. (aktaran Kulak, 2016)

Buradan hareketle, izleyicinin seyir eylemi esnasına belleğinde getirdikleri vesilesiyle, sanat eserinin yaratıcısının amacının veyahut yapıtın sağladıklarının ötesinde bir *katharsis* yaşamasının mümkün olabileceği görülmektedir. Böylelikle ısrarla klasik anlatıya eklenen *arınma* sağaltımının, nesnel çoğulculuk kadar bağımsız öznel tekillikler arasında da meydana gelebilmesi ve çağdaş anlatıların da *katharsise* imkân tanıyabilmeleri olasıdır. **Burak Çevik**'in yönettiği *Aidiyet*, tam da bu noktada dikkat çeken bir örnektir. Zira film, otobiyografik özülle yönetmen için dışavurumsal bir *arınmaya* tekabül edebildiği gibi, yönetmenin sunduğu biçim aracılığıyla, seyirciler de tekil *arınmalara* yol alabilmektedirler. Ne var ki *Aidiyet*, *arınmacı* bir deneyime kapı aralarken biçim açısından çağdaş anlatıdan bir an olsun sapmamaktadır.

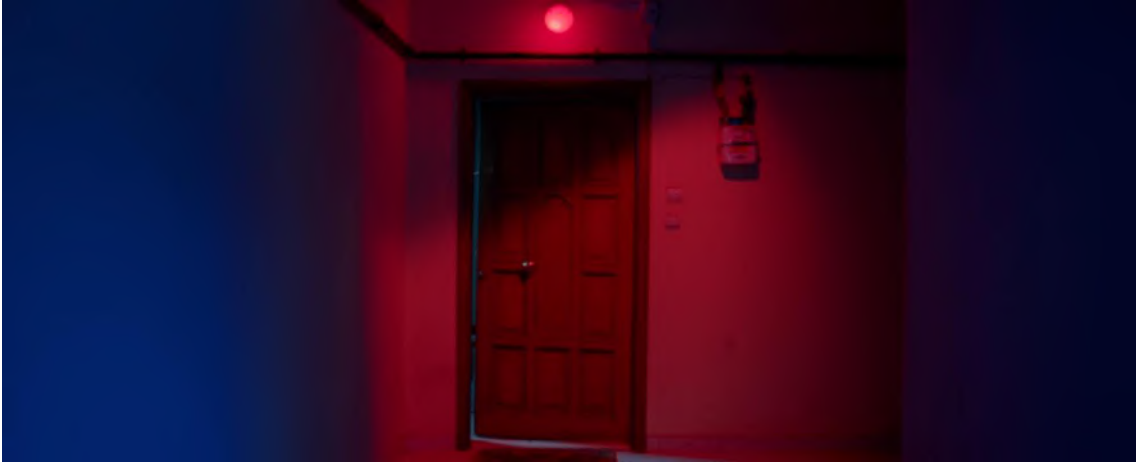


Burak Çevik'in kendi ailesinde yaşanmış bir cinayetten yola çıkarak yazıp yönettiği *Aidiyet*, birbirine yalnızca olay örgüsüyle bağlı üç farklı epizotla şekillenmektedir. Açılış epizodunda yönetmen, cinayetin öznesi konumundaki teyzesine yazdığı mektubu okurken görüntü kanalı görüntüsüz bırakılmıştır. Yaşananları sinemaya dönüştürme noktasında teyzesinden izin alarak başlayan mektubun, yönetmenin olayların kendisinde bıraktığı tortular açısından bir dışavurum izahı ve bildirisi halini aldığı görülmektedir. Filmin geri kalanında

izleyicinin nelerle temas edeceğine dair fikir vermesi açısından bir meraklandırıcı fragman hüviyetine de bürünen bu kısa ve karanlık epizot, izleyicinin hiçbir yere konumlandıramadığı, adeta aidiyetten mahrum bırakılmış ve bu sebeple tedirgin gözüken bir bireyin, geniş aç göğüs çekim görüntüsüyle sonlanmaktadır. Aynı zamanda filmin ilk görüntüsüne tekabül eden bu çekimde kişinin kameraya dönük olması ve stüdyo gibi hiçbir yere ait hissettirmeyen görünümü merak unsurunu tekinsizleştirmektedir.

Aidiyet'in ikinci epizodu, cinayetin faili olduğu anlaşılacak olan bir erkeğin anlatıcı dış sesinin öznelliğinde beliren ve ona eşlik eden, fotoğraf durağanlığındaki mekân görünümleriyle somutlaşmaktadır. Yönetmenin bir önceki mektup sekansında, elinde bir tek polis tutanakları ve sorgu kayıtları olduğunu dile getirmesinin tamamlayıcılığında, ikinci epizotta ifade edilenlerin sorgu esnasında söylenenler olduğunu anlaşılmaktadır. Burada ilk olarak kendisini tanıtan anlatıcı, işlenecek cinayete giden süreci, anları, kişileri en ince ayrıntılarıyla aktarmakta, böylece betimleyici bir konum kazanmaktadır. İlk epizodun meraklandırıcı fragmanı, ikinci epizotta olay örgüsünün tamamının, giriş-gelişme-sonuç olarak ses kanalından iletilmesiyle karşılanırken, **Aidiyet**'in hudutları da böylece somutlaşmaktadır. Çoğunluğu durağan, bir bölümüyse kesit haldeki genel çekim kadrjaların, olayların yaşandığı mekânlarla sağladığı aidiyet, filmin bu bölümünün karakterlerden arındırılmış bir fotoroman halini almasını sağlamaktadır. Anlatı, karakterlerle vuku bulmadığı, kaba tabirle canlandırılmadığı için, izleyici, sesli bir kitap dinletisi eşliğinde gözünün önünde beliren mekânlarda yaşananları ve kişileri kendi kurgulamak mecburiyetindedir. Boşlukların doldurulmasını izleyicinin etkinleşmesine bırakan bu hamleyle **Çevik**, kendi kişisel anlatısına seyircinin dâhil olmasını sağlamaktadır. Bunu yaparken dayatmacı bir anlatı yerine, izleyicinin özgür bırakıldığı ve böylelikle bir kişinin - yönetmenin - *arınması*ın izleyici üzerinde tahakkümü yerine tek tek tüm izleyicilerin öznel arınmalara varabileceği bir *katharsise* imkân tanımıştır.

Cinayetin nasıl ve kimler tarafından, ne yönde bir tanışıklıktan ve olay örgüsünden sonra meydana geldiğinin aktarıldığı bu bölüm, ilk epizottaki gibi monolog şeklinde ilerlemekle birlikte, ses kanalında *post rock*, *dream pop*, *ambient* türlerinin alaşımı hissindeki huzursuz edici, depresif bir müzikle desteklenmektedir. Çoğunluğu sabit planlarda ise birbiriyle tezat oluşturabilecek, kırmızı, mavi gibi renklerin eğreti bir aradalığı göze çarpmaktadır.



Başından sonuna dek neler olduğunun izleyiciye anlatılması sonucunda *Aidiyet*'te işlenen cinayetin, Pelin ve Onur çifti tarafından planlandığı anlaşılmaktadır. Bu epizodun anlatıcısı olan Onur, Pelin'le tanıştığı geceyi, sonrasında uzak mesafelere rağmen tutkun bir halde sürdürülen ilişkilerini soğuk ses kanalı ve görüntü parçacıklarıyla zıtlaşacak bir samimiyetle dile getirmektedir. Anlatımından anlaşılacağı üzere Pelin, Onur'dan ebeveynlerini öldürmesini talep etmektedir. Bu radikal talebin nasıl bir planla, üçüncü sayfa gizemi taşıyan bir sonuca vardığının izleyiciyle paylaşılmasının ardından geriye kalan yegâne merak unsuru, bu cinayetin Pelin tarafından niçin istendiğidir. *Aidiyet*'in ikinci epizodu, gerekçenin boşlukta kalmasıyla açığa çıkan merak esnasında sonlanmakta, filmin adı ise ekrana bu esnada yansımaktadır.

Filmin üçüncü ve son epizodu, video mektup ve deneysel/belgesel tonundaki ilk iki epizodun avangartlığına nazaran, nispeten daha bilindik ancak yine de çağdaş sinematografik zeminde kalan bir kurmacadır. **Çağlar Yalçınkaya**'nın oynadığı Onur ile **Eylül Su Sapan**'ın oynadığı Pelin'in tanıştıkları akşamla başlayan epizot, birlikte geçirdikleri gecenin ardından ertesi sabah yaptıkları kahvaltı sonrası vedalaşmalarıyla noktalanmaktadır. Yönetmenin bu tercihinde, hâlihazırda, önceki epizotta öğrenilen olay örgüsünü canlandırarak tekrara düşmekten öte, cinayet fikrine sebebiyet verebilecek nüvelerin izinin sürülebileceği bir girizgâhı sahneleme amacı yatmaktadır. Oyuncuların klasik anlatıyla çelişecek doğallıkları ise, *Aidiyet*'in kurmacasını temsil seviyesine indirmektedir ancak oyuncu yönetimindeki bu tercih, filmin gerçekçiliğini destekler niteliktedir. Yaşanılanların sonuç itibarıyla bir trajediye evrilmesi ve **Aristoteles**'e göre *katharsis*in tragedyaadaki temsile yaslanır oluşu *Aidiyet*'in arındırıcılığına hizmet etmektedir. Aristoteles bu noktada temsil ve *katharsis*e taklit ile öykülemeyi de eklemleyerek şunları söylemektedir:

Tragedya, bir eylemin taklididir. Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, – çünkü, bu iki etkenle eylemler belli bir özellik kazanırlar –, o halde karakter ve düşünce, trajik eylemin iki etkeni olarak ortaya çıkar; kişiler, eylemlerinde bu iki etkene uyarak ereklerine [mutluluğa] ulaşırlar ya da ulaşamazlar. (...) O halde, bir eylemin taklidi, öykü'dür (*mythos*). Öykü deyince, olayların örgüsünü; *karakter* deyince, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yorduğumuz şeyi; *düşünce* deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi anlıyorum. (2004: 23)

Burak Çevik, cinayete yol açacak tanışıklığın ilk anlarına odaklanırken, sabit ya da hafif devinimli aktüel kamera kullanımlarıyla kotarılmış uzun planları ve diyalogları tercih etmektedir. *Aidiyet*'in üçüncü epizodunda, Onur ve Pelin'in tutkulu bir ilişkiye yol alacak etkileşimleri, filmin önceki epizotlarının karanlık ve ürkütücü tonlarından arındırılarak verilmekte, akabinde ilişkilerinin neden olacağı cinayet, öngörülemeyen bir eyleme dönüştürülmektedir. 20'li yaşlarında, gençlik hayallerindeki özgürlük hissini yerini gerçekliğin bağlayıcılığının aldığı ve dolayısıyla buhran içindeki iki gencin, gündelik sohbetine tanık olunan epizot, kendi bütünlüğünde değerlendirildiğinde bir aşk filmi hissi uyandırmaktadır. Öyle ki, ikilinin diyaloglarında sembolik motifler halini alan çiçek ve binicilik anlatıları her ikisini de bekleyen özerklik yitimine işaret etmektedir. Pelin'in çiçeklerinin sade ancak kaplayıcı, ele geçirici karakteristik özellikleri ile Onur'un askerlik görevi esnasında at merakıyla açığa çıkan ve Pelin kadar izleyiciler için de izah ettiği *join up* tekniği, bir atın özgürlüğünden vazgeçip aidiyet kurduğu binicisine boyun eğmesi olarak yorumlanmaya açıktır.



İkinci epizottaki soğuk renk paletinin yerini daha bütünlüklü ve sıcak bir dokuya – bilhassa Pelin’in giysisiyle alenen dışavurulan sarıya – bıraktığı bu bölüm, ses açısından da önceki bölümlerle farklılaşarak kasvetli ve ürpertici olmaktan uzaktır. **Aidiyet**’in kurmacası, kimi ince ayrımlar içermekle beraber, Pelin’in mezuniyet fotoğrafı, mekân benzeşimleri eşliğinde birbirine bağlanırken, yönetmenin bu bölümde kesit halinde, yer yer dışlayıcı/dışarıda bırakıcı kadrajlarla görüntü dilini inşa ettiği görülmektedir. Sahnelerin ses-görüntü bağıntısını da ortadan kaldırması **Çevik**’in, göstermekten çok duyumsatmayı amaçladığı hissini uyandırmaktadır. Üçüncü epizotta ses ve görüntünün birbirine yönelik aidiyetlerinin gevşeyişi, kimi rüya hissi uyandıran zamansız doğa yürüyüşü sahneleri gibi, klasik bir cinayet öyküsünün çerçevesinde konumlandırılmayacak pastoral görünümüyle de aidiyetsizliği pekiştirmektedir. Fakat üçüncü epizodun bitişinin ardından, ikinci epizodun devamı niteliğindeki pasaj, gözler önüne serilen naif kurmacanın naifliğiyle bağdaştırılması güç neticeyi hatırlatmaktadır. Onur’un sorgu anındaki ifadesinin tamamlayıcısı olan cümleler, bir kez daha karakter taklidi sunmayan ancak mekân temsili sağlayan, sabit planlar eşliğindeki çiçek motifli mezarlık görüntüleriyle karşılanmaktadır.



Filmin, başından sonuna değin izleyicisiyle paylaştığı, ancak göstermediği olaylar, tragedya hissini arttıran gerçeklik verileriyle belirgin bir hissiyata yol açmaktadır. Bu hissiyatın tekinsizliğinin nedeni, izlenen film neticesinde cinayetin gerekçelendirilememiş olmasıdır. İzleyici, ilk epizotta meraklandırıldığı video mektubun ardından merakının büyük ölçüde giderildiği deneysel/belgesel polisiye etkili ikinci bölümde mekânlarına kavuşup karakter yaratma noktasında etkinleştirilirken, üçüncü ve son epizotta karakter temsiliyle karşılaşmasına

rağmen umduğu *arınmayı* yaşayamamıştır. Yönetmenin kendisinde de eksik olan gerekçeleri olduğu gibi eksik bıraktığı *Aidiyet*'te mutlak bir *arınma* yaşamak imkânsız bir hal olsa da, **Lukacs**'in değindiği üzere, izleyicinin seyir esnasına beraberinde taşıdığı kendi gerçekliği vasıtasıyla filmde olan bitenlerle bağ kurup, etkin bir gözleyiciye dönüşerek kendi *katharsisine* yönelmesi olasıdır.

Burak Çevik'in, annesine adadığı dışavurumu, aynı olaya yöneltilecek bakışlarla yaşanacak farklı alımlama ve çıkarımlama durumlarını açık etmeye elverişli bir biçim sunmaktadır. *Aidiyet*'in, bir bilinmeyene yönelik meraklandırıcı girizgâh olan mektup bölümü **Burak Çevik**'in kişisel bakış açısını ortaya koyarken, sanıkların ifadelerinin olay mahali çerçevesinde mekân odaklı gösterildiği epizodun zanlıların bakış açısını ve taklitle temsili harmanlayan kurmaca bölümüyse, bu kez bir sanatçı olarak yerini alan **Çevik**'in yönetmen bakışını ortaya koymaktadır.

Aidiyet, **Chris Marker**'dan **Richard Linklater**'a, **Jonas Mekas**'tan **Eric Rohmer**'e uzanan, birbirine benzemez üslupların post modern kolajını anımsatacak şekilde heterojen bir sinematografi önyargısı uyandırmasına rağmen, anlatıya hizmet ve bütüncüllük noktasında oldukça modernist bir yapıt olarak göze çarpmaktadır. Bu filmiyle **Burak Çevik**, klasik anlatı içeriğinin bir unsuru olarak kabul edilen *katharsisin* tek başına bir yapıtı ana akıma dönüştüremeyeceğinin altını çizmektedir. Meydana getirdiği çağdaş sinema diliyle **Çevik**, yedinci sanatın biçim öncelikli bir sanat olduğunu vurgulamaktadır. Buradaki vurgusunu, klasik anlatı unsuru kabul edilen *katharsisi*, öznel bir dışavurum aracına çevirerek kullanan yönetmen, *Aidiyet*'i hem yaratıcısı hem de alımlayıcısı için sağaltıcı bir arınmaya dönüştürmektedir.

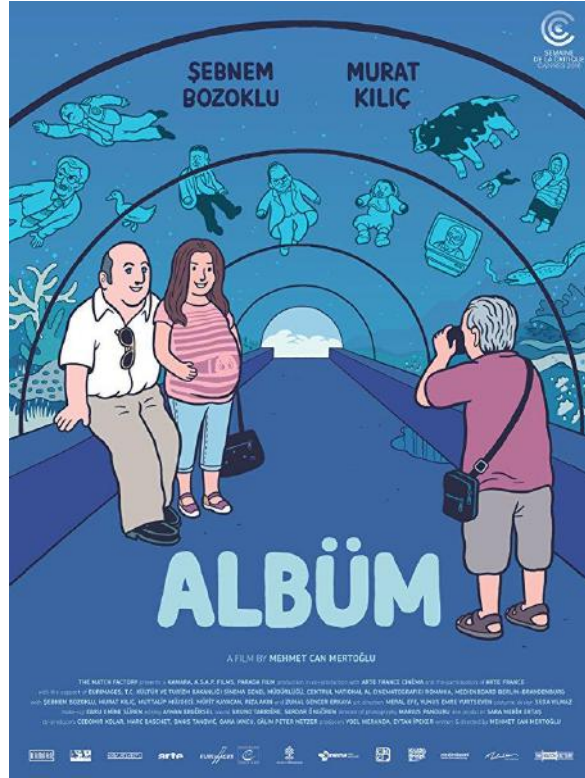
Kaynaklar

Aristoteles (2004). *Poetika* (11. Baskı). İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi.

Kulak, Ö. (2016). *Georg Lukacs'ta Katharsis Kavramı: Anlık Bir Uyanış*. ([bağlantı](#)) Erişim tarihi: 17.05.2020.

ALBÜM: GÜNDELİK HAYATIN SIRADIŞI FOTOĞRAFLARI

Aysu Uğur Balcı¹



Gündelik hayatın vazgeçilmezi olan fotoğraflar... Benliğimizi, kimliğimizi, rollerimizi ve hakkımızdaki fikirleri belirleyici kılan modern göstergelerden biri fotoğraf. Çerçevenin içinde gördüklerimizi yorumlamamızı sağlayan birer gösterge. Sinema da aynı imajları yansıtan bir sanat dalıdır. Fotoğrafın sosyolojik boyutu olduğu kadar filmlerin de sosyolojik ipuçları bulunmaktadır. Sinema, gündelik hayatın içinden gelir. Iskaladığımız tüm duyguları, deneyimleri, bilmediğimiz dünyaları gözlerimizin önüne sermektedir.

¹ Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümü.

Fotoğraf, statik formuyla birer iletişim göstergesi olurken sinema hareket imajlarla ontolojisini² kurmaktadır. **Gilles Deleuze** (2004: 82) sinemanın hareket ve zaman bloklarıyla oluştuğunu ileri sürmektedir. Bu düşünceler sinemanın estetik imajlarıyla seyirciye aktarılmaktadır. Böylece filmler düşünür, eleştirir, gözlemler ya da betimler. **George Gerbner** (2014: 314) insanın temel büyüünün hikâyeler oluşturması, sanat veya kitle iletişim araçlarıyla hikâyeyi yayması olduğunu söylemektedir. Sinemanın ontolojik yapısı düşünüldüğünde yeni hikâyeler anlatma isteği, temsil/gerçek ilişkisi, deneysel imajlarla yeniyi keşfetme arzusu, gündelik hayata ışık tutması, kör alanları kadrajına alarak görünür kılması vb. birçok neden sayılabilir. Sinema kültürleri, yaşam biçimlerini görünür kılması ve yeri geldiğinde düzeni eleştirebilme özelliği ile öne çıkmaktadır. **Albüm** (Mehmet Can Mertoğlu, 2016) filmi tam da bu noktadan hareketle anlatısını kurmaktadır. Bir gündelik hayat eleştirisi, aile olma çabası, toplumsal rolleri yerine getirerek uyumlu olma gayreti... Filmde uzun süreli evli olan ancak çocuk sahibi olamayan bir çiftin evlat edinme isteği ve süreci trajikomik bir şekilde anlatılmaktadır. Gündelik hayatın görünen ve görünmeyen yüzünü gösteren film, kimi zaman hicveden kimi zaman da güldüren diliyle seyirciyi sürekli şaşırtmaktadır. Filmin yönetmenliğini **Mehmet Can Mertoğlu** yapmıştır. Film 69. Cannes Film Festivali Eleştirmenler Haftası bölümünde Yılın En Yenilikçi Yönetmen ödülünü, Saraybosna Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü ve 23. Uluslararası Adana Film Festivali'nde En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ödülleri kazanmıştır.

Filmin giriş sekansında bir anne ineğin doğum sahnesi gösterilir. Görevliler, anne ineğin doğurmasına yardımcı olur ve bir yavru meydana gelir. Bu alegorik (simgesel) anlatı sinemanın yan anlamlar kurmasının bir yeteneğidir. Filmin devamında kurulacak olan hikâyeye gönderme yapan bu sekans, film ilerledikçe daha net anlaşılacaktır. Çünkü çocuk sahibi olamayan ve bunun çok önemli olduğunu düşünen insanlar, hayvanlardan farklı olarak çocuk edinme yöntemlerini arayacaktır. Hayvanlar doğanın kanununu içgüdüleriyle yerine getirerek bir yavru dünyaya getirmektedir ancak insanlar bunun farklı yollarını çoktan bulmuştur. Onlardan biri de evlat edinmedir. Bu sekansta gerçekleşen doğum ilk başta normal gibi gözükmemektedir ancak burada da ineğin suni yollarla yavru sahibi olması durumu anlatılmaktadır. İnsanlar hayvanların üremesine de müdahale etmeye

² Varlık, var olma amacı taşıyan.

başlamış ve suni dölllenmeyle onların yavrular doğurmasını sağlamıştır. Bu suni dölllenme mercek gözüyle bize gösterilmektedir. Anne inek yavrusunu yalayarak temizlemeye başlar. Bir sonraki sahnede ise hamile bir kadın ve eşinin fotoğraf çektiği görünür. Çift, poz verirken gülümsemekte sonrasında ise bıkkın hallerine geri dönmektedir. **Erving Goffman**'a (2014: 33) göre toplum bireyleri sınıflandırmada ve anlamada birer araçtır. Toplumsal kimliğimiz bizim kabul görmemizi sağlamaktadır. **Goffman** (2014: 33) *damgalı birey* kavramını kabul görmeyen, toplumsal kimliği lekelenen insanlar için kullanmıştır. O aynı zamanda kişilerin toplumsal hayatta rol yaptığını, bu roller sayesinde kendilerinden emin olduğunu söylemektedir. Toplumsal rollerimiz modern hayatta tek boyutlu olmamaktadır ancak tüketim toplumunun ve bıkkınlığın yarattığı tek boyutlu bireylerde roller gittikçe azalmıştır. Bahar ve Cüneyt'in öncelikli rolü anne ve baba olmaktadır. Onlar, mahalle baskısını üstünde hisseden, başkaları ne der diye düşünen ve toplumsal kimliğini kendi yaratmaya çalışan bir ailedir. Hayatlarını geleneksel toplum kodlarıyla kurmaya çalışırlar. Bu toplumda ise anne ve baba olmak bir ailenin temel görevidir. Bahar ve Cüneyt *damgalanmamak* için çaba harcamaktadır. Çocuk Esirgeme Kurumu'na geldikleri zaman doğurganlık bahsi geçtiğinde Bahar'ın yüzündeki hayal kırıklığı onun dışlanma korkusunu gösterir. Onlar anne ve baba rolünü dışlanmamak için istemektedir. Bahar ve Cüneyt'in fotoğraf makinesine poz verirken de mutlu rolü yaptıkları görülmektedir. Film boyunca albüm için çekilen fotoğraf görüntüleri sıkça yer almaktadır ve roller devam etmektedir. Kamera açıları ve kameranın genellikle sabit konumda oluşu ise filmin anlatısını desteklemektedir. Sabit fotoğraf görüntülerini andıran karelerde kamera gözlem yapan bir göz olarak sabit durmaktadır. Görüntü sabit kalırken ses imajlar devam etmektedir. Modern sinemanın zaman imgelerini içerdiğini belirten **Deleuze**'ün (2009) zaman imgeleri bu sekansta kendini hissettirir. Akıp giden zamanı eş zamanlı olarak hissederiz. İşitsel imge, zaman imgenin bileşenlerindedir. "Zaman-imge, zamanın artık harekete tâbi olmadığı imgedir. Algının bütünüyle maddeden özgürleşmesi ile var olur." (Yetişkin, 2011: 135) Zaman imge düşüncenin yoğun olduğu, kurgusal hareketlerden uzak olan imgedir.

Hareketli kameradan ziyade sabit açılarla çekilen görüntüler aynı zamanda karakterler arasındaki iletişimsizliği ve durağanlığı da simgelemektedir. Uzun planlardan oluşan sekanslar, karakterlerin mutsuzluğu ve memnuniyetsizliğinin pekiştirmektedir. Film boyunca dinamik hareketlerden ziyade sabit, kimi zaman ağırkanlı hareketler göze çarpmaktadır.



Resim 1. Sabit açı ve fotoğraf imajı.

Sonraki sahnelerde Cüneyt'in iş yerindeki mutsuz halleri görülmektedir. Lise öğretmeni olan Cüneyt sınıfta sessizliği sağlayamamakta, öylece oturmaktadır. Aynı şekilde Bahar da memur kimliğiyle son derece mutsuz görünmektedir. Modern iş hayatında ve toplumsal yaşamda mutsuz olan birey, kent hayatının tüm ağırlığını üstünde hissetmektedir. Kapitalizm, ağır iş yükü, evdeki huzursuzluk, amaçsızlık ve aile olamama hissi Bahar ve Cüneyt'i iyice mutsuzlaştırmaktadır. Bahar ve Cüneyt, gittikleri her yerde albüm için fotoğraf çektirir. Bu fotoğraflar Bahar'ın hamilelik sürecini gösterir niteliktedir. Evli çift Antalya'daki hayatlarından uzaklaşarak farklı bir ilde yeni bir hayata başlamak için tayin isterler. Bu albüm ise yeni hayatlarının somut niteliğinde olacak ve evlat edinecekleri çocuğa bir geçmiş yaratmak için kullanılacaktır. Çünkü onlar için çevre baskısını azaltacak, toplumsal kimlik ve rollerini gerçekleştirecek olan şey, albüm ve fotoğraflardır.

Karakterler arasında geçen diyaloglar gündelik hayatta duyduğumuz bazen de anlamsız konuşmalardan ibarettir. Örneğin Cüneyt'in ailesiyle konuştuğu havadan sudan muhabbeti ya da okul müdürünün kravat indirimi üzerine sohbeti vs. gündelik hayatın diyaloglarını anımsatmaktadır. Uzun plan sekanslar da zamanın eş zamanlı olmasını desteklemekte, zaman imajların gerçek boyutuyla algılanmasını sağlamaktadır. Bahar'ın karşıdan karşıya geçmesi kesmeden gösterilir ya da karakterler bir yerden bir yere giderken yürümleri uzun plan sekanslarla gösterilir. Böylece *hareket imaj*lardan ziyade, *zaman imaj*lar ön plana çıkar ve zaman, normal hayatın akışıyla birlikte hissedilir. Bir başka sahnede ise evli çiftin yemek yemesi uzun planlarla gösterilir. Cüneyt ve Bahar'ın iştahla yemek

yediği sahnede başka hiçbir hareket yoktur, kamera sabittir ve sadece yemek yemeleri gösterilir.

Bahar ve Cüneyt evlat edinme işlemleri için kurum müdürüyle görüşürken aralarında garip bir diyalog yaşanır. Bahar: *“Evlat edinmek için bir bebek gösterecektirdi bize”* der. Müdür: *“Kız bebek mi tercih ediyorsunuz yoksa erkek mi?”* Bahar: *“Bizim tercihimiz erkek bebek.”* Ancak müdür gösterilecek bebeğin kız bebek olduğunu söyler. Bahar ve Cüneyt gösterilen bebeği beğenmediklerini söyler. Filmin giriş sekansında verilen inek anne ve yavrusu arasındaki ilişkiden çok farklı bir yavru seçimi sahnesidir bu. Anne inek suni döllemeyle yavrusunu dünyaya getirmiş ancak seçme hakkı olmamıştır. Evli çift ise cinsiyetine, hatta görünüşüne göre bir evlat arayışı içinde olmuştur. Onların ebeveynlik rollerinin gerçekleşmesi için seçecekleri bebek kendi istedikleri gibi olmalıdır.



Resim 2. Bebekle çekilen fotoğraflar.

Müdür, Bahar ve Cüneyt'in toplamda üç bebek görebilme hakkında bahsetmektedir. Evli çift bu sefer başka bir kuruma gelirler ve buradaki erkek bebeği evlat edinirler. Ardından bir hastaneye gelirler ve doğumu gerçekleştirmiş gibi fotoğraflar çektirirler.

Aile, doktor ve hemşire ile de fotoğraf çektirmeye devam ederler. Sabit görüntülerin arkasından fotoğraf makinesinin sesi ve Bahar'ın fotoğrafı nasıl istediğine dair yönlendirmesi duyulur. Kamera da adeta anı yakalamaya çalışan fotoğraf makinesi gibi sabit kalmaktadır. **Susan Sontag** (2008: 184) fotoğrafın bir saklama aracı olmasını şöyle değerlendirmektedir: "Fotoğraf, şekilden şekle giren bir saklamayı temsil eder."

Fotografik görüntü imaj yaratmanın yanı sıra bilgi veren birer göstergedir. Cüneyt ve Bahar tüm film boyunca fotoğrafın kanıt ve bilgilendirici yönünden yararlanarak yeni rollerini destekleyici belgeler yaratmıştır. Bebeği evlat edindikten sonra Kayseri'de yaşamaya başlarlar. Bahar da artık evli ve çocuklu arkadaşları arasındaki yerini almıştır. Çocuk parkı annelerin kamusal alanı ve iletişim mekânı olarak gösterilmiştir. Bahar artık arkadaşlarıyla çocukları hakkında sohbetler etmektedir. Ev yaşamı, gündelik rutinler hep çocuğa göre yeniden düzenlenmiştir. Ancak bu düzenleme bebeğe iyi bakmaktan ziyade gösteri niteliğindedir. Çocuklu arkadaşlarıyla bir araya gelmekten zevk alan Bahar, evdeki özel yaşamında bebekle pek ilgilenmez. Bebek oynarken Bahar'ın televizyon izlemeye devam etmesi, karakolda bebeğin altını değiştirmeyi gereksiz bulması, bebeğin yanında sigara içmesi gibi durumlar onun rolünü kamusal alanda gösterdiğini belirtir.

Filmin başından beri hiç gülmeyen Bahar kimi zaman gülmeye başlamış kimi zamanda eski haline yeniden dönerek bıkkın görünmüştür. Günlük rutinleri ev, iş, alışveriş merkezi üçlüsü içinde olan ebeveynler modern yaşamın yıpratığı ve amaçsızlaştırdığı kişilere dönüşmüştür. Alışveriş merkezi, kalabalık yapısı, eğlence ve tüketim odaklı biçimiyle insanların ilgisini çekmektedir. Bu tüketim merkezi, modern hayatın kamusal mekânı olarak insanları ortak bir yerde buluştururken yalnızlaştırmaktadır. "Gündelik hayat, tüm insan eylemleriyle derinden ilişkilidir ve onları farklılıkları ve çatışmaları ile birlikte kapsar; bağları ve ortak zemini onların birleşme yeridir." (Esgin, 2018: 19) İnsanın edimleri gündelik hayatın kendisini oluşturmada ve bu bireysel edimler toplumsal ritüellere dönüşmektedir. Modern kent hayatının bir ritüeli de alışveriş merkezleridir. Sinema, anlatımın yanı

sıra göstergelerle konuşmaktadır. Yönetmen alışveriş sahnesinde bunu tam anlamıyla göstermektedir. Sessizce alışveriş merkezinde gezinen ve büyük boy gazlı içecekleri yanından ayırmayan kişilerin bir eleştirisi bu. Cüneyt ve Bahar'ı eğlence, tüketim odaklı alışveriş merkezi de tatmin etmemektedir. Onlar her yerde bıkkın şekilde gezmeye devam ederler. Modern toplumsal hayatta aile olmak hatta birey olmak işte bu denli zordur. Yönetmen temelde evlat edinme konusu üzerinden öykünün dramatik yapısını kursa da yer yer düzene, sisteme, insanlara getirdiği eleştirilerle konunun başka boyutlarını da ele almaktadır. Modern dünyanın yarattığı suniliği devam ettiren, yaptıkları işe hatta kendine yabancılaşan insanların aile olamama haline getirilen bir toplum eleştirisi bu. Sinema bunu bir ya da iki sahneyle bile yapabilmektedir. Çünkü sinemada görüntüler konuşur, görüntüler öykü bağlamında yeni anlamlar elde eder.



Resim 3. Alışveriş merkezi.

Karakterler evlerine döndüklerinde eve hırsız girdiğini fark ederler, hırsız acele edip balkondan düşer ve ölür. Bunun üzerine karakola giden Cüneyt ve Bahar'ın sistemde çocuk evlat edindikleri yazmaktadır. Bahar bunun öğrenilmesini istememektedir. Panikler ve yine şehir değiştirmek ister. Bahar ve Cüneyt aslında kendi yaşantılarından kaçmaya çalışırlar. Damgalanma korkuları tekrar başlar ve çözümü şehir değiştirmek olarak görürler. Yeni bir sayfa, yeni bir kimlik onlara göre tanımadıkları insanlar arasında yeniden oluşabilir. Ancak sistemdeki bilgiler, kayıt altında olan evraklar onların peşini bırakmamaktadır. Çocuk sahibi olsalar da dertleri bitmemektedir. Bunu kabullenip yaşantılarına devam edemezler.

Sonraki sahnede Bahar ve Cüneyt çocuklarıyla birlikte bir şelalenin önünde durmaktadır. Bunu neden yaptıkları gösterilmez. Günlük rutinlerin dışında yapılan sıra dışı hareketler karakterlerin tek boyutlu olmasını önlemektedir. Sadece iyi ya da sadece kötü olmayan karakterler ana akım sinemada olduğu gibi özdeşleşme amacıyla kurgulanmamaktadır. Filmdeki ana karakterler, Cüneyt ve Bahar, farklı davranışlarıyla, kimi zaman hareketsiz ve mimiksiz ifadeleriyle çok şey anlatmaktadır. Yan rolde olan müdür, polis, kurum müdürü, komşular gibi kişiler bir olayı anlamaktan ziyade farklı konularda sohbet açmakta, konudan uzaklaşmaktadır.

Filmin sonunda bu çiftin şelaleye doğru yürüdüğü görülmektedir. Film açık uçlu bir sonla biterken, izleyicinin olaylar üzerine düşünmesini amaçlamaktadır. Göstergelerin yan anlamlarını seyircinin açması beklenmektedir. Filmin renkleri de anlatıyı destekler niteliktedir. Karakterlerin durgunluğu gibi renkler de soluk, maviye ya da griye yakın bir tondadır. Hayat koşturmasının olduğu alanlarda bile bu çift son derece yavaş ve durgundur. Renkler ve kamera açıları da bu düşünceyi desteklemektedir.

“İnsanın çoğalma, bütünlenme isteği de gösteriyor ki bireyden ötede bir şeydir insan. Bütünlüğe ancak başkalarında kendi yaşantısı olabilecek yaşantıları görüp onları kendinin kılmakla varabileceğini sezer.” (Fischer, 1990: 6) **Albüm** bir ailenin bütünlenme isteğinden yola çıkılarak hazırlanmış bir film ancak tam anlamıyla bir bütünleme yaşanmamaktadır. Evli çift ne birbirleri ile ne bebekleri ile ne de içinde yaşadıkları toplumla bir bütünleşme yaşamıştır. Yönetmen özelde bir ailenin genelde ise toplumun bazı kesimlerinin albümünü sunar. **Albüm** filminin gündelik hayatın sıra dışı fotoğraflarını yansıtması hem çok bilindik konuşmalar, kişiler ve mekânlar üzerinden hikayesini kurmasından hem de bir o kadar absürt ve

trajikomik durumları ele almasından kaynaklıdır. Böylece sinema, görünmeyeni gösteren ya da sıradan görünen şeylerin gizli anlamlarını ortaya çıkaran bir sanat dalı olmaktadır. Aynı zamanda sinema eleştiren, hicveden, eğlendiren ve düşündürdüren teknik ve estetik bir medyadır.

Kaynaklar

- Deleuze, G. (2004). *Sinema I: Hareket İmge*. (Çev. Demir, S.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2009). *Cinema 2: The Time-Image*. (Translated by Tomlinson, H. & Galeta, R.) London: Continuum.
- Esgin, A. ve Çeğin, E. (Ed.). (2018) *Gündelik Hayat Sosyolojisi* Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Çapan, C.) Verso Yayıncılık, İmge Kitabevi.
- Goffman, E. (2014). *Damga*. (Çev. Geniş, Ş., Ünsaldı, L., Ağırnaslı, S.N.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Gerbner, G. (2014). *Medyaya Karşı*. (Çev. Batmaz, V., Ayas, G., Kovacı, İ.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yetişkin, E. (2011). "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş." *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, No (40), 123-141

KAZIM: MEKTUPLARIN İZİNDE BİR BELGESEL

Söyleşi: Handan Erdil

Yönetmen **Dilek Kaya**¹ bitpazarında bulduğu mektupların izini sürerek mektupların merkezindeki **Kazım Küçükcalp**'in hikâyesini **Kazım** belgeseliyle² anlatıyor. 19 yaşında dağ tırmanışında hayatını kaybeden **Kazım**'ın kısacık yaşam öyküsü, mektuplardan yola çıkılarak ulaşılan aile üyeleri ve arkadaşlarının tanıklıklarıyla kurgulanıyor. Yönetmen bu kurguya kendisinin **Kazım**'ı keşfediş hikâyesini de ekleyerek iki öyküyü iç içe geçiriyor ve belgesel, bu yönüyle, bol karakterli tanıklık anlatılarından farklı bir yere oturuyor. Yönetmenin ve karakterin paralel giden öyküleriyle ilerleyen bu anlatı yapısı, sonunu daha en başından açık eden belgeseli ilgiyle izlettiriyor. Yönetmeni **Dilek Kaya** ile **Kazım** belgeselini ve belgeselin anlatısını nasıl kurduğunu konuştuk.



¹ Prof. Dr. Dilek Kaya, Yaşar Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

² Belgeseli Vimeo'da izlemek mümkün. ([bağlantı](#))

HE: *Kazım'ın bize ulaşan hikâyesi bitpazarında bulduğunuz kimlik cüzdanı ve mektuplarla başlıyor. Mektuplardan yola çıkarak Kazım'ın ailesine, abisine ve yeğenine ulaşıyorsunuz. Sonrasında da sizin deyiminizle "bir sessizlik oluyor", keşif ve hikâye kesintiye uğruyor. Ardından ajandasındaki arkadaşlarına ulaşmanızla da hikâyenin akışı devam ediyor. Bütün bu akışın ya da keşfin neresinde başladınız belgesele? Bunu çekmeliyim ve Kazım'ın hikâyesini belgesel film yapmalıyım, dediğiniz an ne zaman veya hangi keşiften sonra?*

DK: Aslında mektupları ve kimlik cüzdanını bitpazarından alırken detaylı incelememiştim. Kimlik cüzdanını, eski plastik cüzdanlardan olduğu için ve üzerinde Hacettepe logosu olduğu için aldım. Mektup zarflarını sadece içleri dolu mu diye kontrol ettim. O sırada yetmişli yıllarda yazılmış olduklarını gördüm. Bu dönem Türkiye'de sinema üzerine akademik çalışmalarında da ilgilendiğim bir dönem. Ayrıca, bir dönemin gündelik hayatını ve hissiyatını sıradan insanların gözünden anlamak için eski mektupların önemli belgeler olduğunu düşünmüştümdür hep. Yani o malzemeyi o gün bitpazarından alırken, eski şeyler olmalarının dışında, ne aldığımı farkında bile değildim. Bütün bu malzemenin aslında birbiriyle ilişkili olduğunu ve hepsinin merkezinde, kimlik kartının sahibi **Kazım**'ın olduğunu mektupları okuyunca fark ettim. Ve o **Kazım**'ı, temsil ettiği gençliği, ona mektup yazan arkadaşlarını gerçekten sevdim. Meraklı, maceracı, hem zeki hem *yaramaz*, müzik düşkününü, çok yönlü, biraz da yitik bir gençlik... Gerçekten neden, nasıl bilmiyorum ama bu sevdiğim, yer yer hayran olduğum gencin ismini internete girdim. Ve 1974 tarihli bir mektupta bahsi geçen dağ tırmanışında ölmüş olabileceğinden şüphelendim. Teyit etmem uzun sürmedi. Gerçekten şok oldum, öfkelenim, hazmedemedim; mektuplardaki o capcanlı, hayat dolu, güzel gencin 19 yaşında bu şekilde hayata veda etmesini kaldıramadım. Onun için bir şey yapmalıydım. Aklıma gelen, bütün bu karşılaşmayı ve **Kazım**'ı anlatan bir yazı yazmak oldu. Üniversitedeki arkadaşlarıma olanları anlatırken bu olayın herkesi çok etkilediğini, benimle aynı yoğun duyguyu yaşadıklarını gördüm. İşte o konuşmalar esnasında, yazı yazmaktan öte, **Kazım**'ı arayan ve ondan geriye kalanlarla onun hayatını yeniden kurmaya çalışan bir belgesel film yapmak fikri doğdu. Elimde bitpazarından aldıklarım dışında hiçbir şey yokken, heyecanlanmış bir grup arkadaşla ve eldeki imkânlarla süreç başladı.



HE: *Bu akışta iki hikâye birlikte ilerliyor. Hem Kazım'ın hikâyesini katman katman kuruyorsunuz hem de sizin Kazım'la ilişkiniz ve belgeseli yapış süreciniz ana hikâyeye iç içe geçiyor. Filmin yönetmeni olarak siz kendinizi hikâyeye dâhil etmeye nasıl karar verdiniz?*

DK: Belgeseli yapmaya karar verdiğimde beni bilinmezliklerle dolu bir arayış süreci bekliyordum. Filmin hem benim arayışımı (**Kazım**'ın peşinden çıktığım yolculuğu) anlatması hem de **Kazım**'ı anlatması en başında verdiğim bir karardı. Filmde bu iki hikâye iç içe geçecekti. Öncelikle, **Kazım**'ın abisini ve arkadaşlarını yani elimdeki mektupların sahiplerini arayacaktım. Ama onları bulabileceğimden, bulsam bile beni ve film fikrini nasıl karşılayacaklarından emin değildim. Nitekim daha en başlarda mektupların gönderildiği İzmir'deki adrese gittiğimde **Kazım**'ın yetmişlerde yaşadığı apartman hâlâ ayakta idi ama kimseyi bulamamıştım. Apartmanın altındaki dükkâna girdim, olaydan bahsettim ve **Kazım**'ı tanıyıp tanımadıklarını sordum. İçerdeki bir beyefendi **Kazım**'ın ortaokuldan arkadaşı olduğunu söyleyiverdi ve hızla bir şeyler anlatmaya başladı. Çok heyecanlanmıştım, bunları kameraya da anlatmak isteyip istemediğini sordum. Bazı kişisel -**Kazım**'la ilgisi olmayan- sebeplerden dolayı istemedi. Ayrıca, bana "Bunlar önemli kişiler değil ki niye bunların filmini yapmak istiyorsunuz?" diye sordu. Kendimce anlatmaya çalıştım ama ikna olmadı. Bence, belgesel bir dildir ve tarihsel olarak önemli addedilmişlerin dışında kalanların hikâyeleri de anlatılmalıdır. O gün yanımda bir kamera yoktu ama olsaydı ve karşımdaki kişi kabul etseydi aramızda geçen bu diyalogu da filme koymak isterdim. Sonuç olarak,

ne kadar devam edeceği bile belli olmayan bir yolculuğa çıkmıştım ve bu yolculuğun da kaydı tutulmalı, hikâyesi anlatılmalı diye düşündüm. Kafamı kurcalayan tek şey iç içe geçecek iki hikâyeyi dengeleme, **Kazım**'ın hikâyesinin önüne geçmeme, meselesiydi.

HE: *Öznel olarak aralarda izlediğimiz anlatımlarınız ikinci hikâyeyi oluştururken, aynı zamanda, bütünü oluşturan parçaları da bir araya getiren bir tutkal işlevi görüyor. Bu anlatımlar kurgusal bir tercih miydi?*

DK: Dediğim gibi filmde benim de olmam baştan verilmiş bir karardı. Ama bahsettiğiniz o araya giren öznel anlatılar kurgu aşamasında, hatta son anda ortaya çıktı, diyebilirim. Yollarda görünmem, insanlarla konuşurken görünmem çok sorun değildi ama hikâye anlatıcısı olarak o öznel ara anlatılarla kendimi bu kadar açık etme fikri çekimler yapılırken veya kurguya başlandığında yoktu. Üstelik, daha önce de söylediğim gibi, **Kazım**'ın önüne geçmekten de çok endişe duyuyordum. En baştan beri filmin kendini nasıl anlatacağı sorusu vardı tabii. Aklımdaki ilk fikir bir metin yazıp filmi kendi üst sesimle örmektir. Bunu denedik ama içime hiç sinmedi. Ne kadar dikkat etsem de -üst sesin doğasından da kaynaklı olarak- o seste sanki her şeyden emin, olan bitene yukarıdan bakan bir özne oluyordu. Metni direkt kameraya bakarak, konuşur gibi anlatsam mı, diye de düşündüm ama önceden yazılı bir metin olduğu sürece içime sinmeyeceğini, yaşadığım deneyimin duygusunu geçirmeyeceğini anladım. Tam anlamıyla kurguya geçtiğimizde elimizde bir sürü çekim vardı ama anlatının akabilmesi için, sizin de dediğiniz gibi, parçaları bir araya getirecek tutkal hâlâ eksikti. Ne yapmayacağımı biliyordum ama ne yapılabileceğinden hiç emin değildim. Bir gün şunu düşündüm: Filmde, **Kazım**'ı tanımış olanlar bana kendi yaşanmışlıklarının içinden **Kazım**'ı, birlikte yaşadıklarını ve ona ilişkin duygularını anlatıyorlardı. Sonuçta ben de hayatının belli bir noktasında, cismen olmasa da, **Kazım**'la tanışmış, onu yanıma alıp yolculuğa çıkmış biriydim. Bir şeyler yaşamıştım, bir şeyler hissetmiştim. Ben de diğerleri gibi yaşadıklarımı, tanıdığım **Kazım**'ı ve hissettiklerimi spontane bir çekimde anlatsam mı diye düşündüm. Süreci başından beri bilen yakın arkadaşım **Fulya Ertem**'den film ve **Kazım** hakkında benimle bir röportaj yapmasını istedim. Neler soracağı konusunda onu tamamen özgür bıraktım ve soruları önceden görmedim. Bir gün bir ağacın dibine oturduk ve konuşmaya başladık. Kamera da bu konuşmayı doğal akışıyla, hiç tekrar çekim yapmadan kaydetti. Bu röportajdan kesitleri filmin içeriğine ve akışına göre kurguda uygun yerlere yerleştirdik ve bu

anlatı yöntemi diğer alternatiflere göre daha fazla içime sindi. Gene de kişisel olarak filmde fazla yer kaplamanın endişesi içimde kaldı, diyebilirim ama film izleyiciyle buluştuğunda bu yöntemin seyirci tarafından da benimsendiğini gördüm. Onların deyişyle, film bu şekilde daha doğal ve samimi bir hava kazanmıştı.



HE: *Kazım, anlatıcısı bol bir belgesel: Jenerikte saydığım kadarıyla 30 katılımcısı var. Ailesinden, arkadaş çevresinden ve tırmandığı dağın çevre köylerinden katılımcılar bildikleri, tanıdıkları ya da sadece gördükleri Kazım'ı anlatıyor. Bütün bu kişilere ulaşmak ve çekimleri gerçekleştirmek ne kadar zamanda tamamlandı? Zorlu bir çekim süreci geçmiş olmalı.*

DK: Çekimler katılımcıların yaşadığı şehirlere paralel olarak İzmir, Ankara, İstanbul, Bodrum ve Artvin'de gerçekleştirildi. Bir yıl kadar çekimlerin tamamlanması, bir yıl da post-produksiyonu sürdü. Çok zor olmasa da çok heyecanlı ve yer yer stresli bir süreçti diyebilirim. Filmde **Kazım**'ı anlatan dört farklı gruptan insan var: Aileden abisi ve yeğeni; Ankara Fen Lisesi'nden arkadaşları; yetmişli yıllarda dağcılığa gönül vermiş olup **Kazım**'ın hayatını kaybettiği Altıparmaklar çıkışına katılmış olan gençler ve Altıparmak (Barhal) köyünün bugünkü sakinleri. Bunlar, birbirinden bağımsız gruplardı ve **Kazım**'ın hayatının farklı boyutlarına tanıklık etmişleri. Her biri yapbozun bir parçasıydı da diyebilirim: Her gruptan bir kişiye ulaştınca diğerlerine de ulaşabildim bir şekilde ama bu bir anda olmadı, dediğim gibi. Örneğin: Diğer röportaj çekimlerini bitirip

en son Artvin için yola çıktığımızda orada konuşacak birilerini bulup bulamayacağımızdan pek emin değildik. **Kazım**'ı yetmişlerde tanımış olan, hatta düştüğü yerden kurtarma operasyonuna katılmış olan köylülere rastlamamız ve olayın köyde hâlâ hatırlanıyor olması müthiş sürprizdi bizim için. Köylüler içtenlikle karşıladılar bizi. Kadınlara ulaşmak biraz zor olsa da Barhal köyü sakinleriyle hiç zorlanmadık, diyebilirim. Dağa ne kadar çıkabileceğimizden, daha önce bir dağcıdan edindiğimiz fotoğraflardaki yerleri bulup bulamayacağımızdan emin değildik. O konuda da eskiden, turist dağcı gruplarına rehberlik yapmış ve bölgeyi iyi bilen **Mevlüt [Delioğlu]** Amca'ya rastlamamız büyük şans oldu. **Kazım**'ın ailesinden hayatta kalan tek kişi olan abisi, mektupları yazan Ankara Fen Liseli arkadaşları ve **Kazım**'a eşlik etmiş olan dağcılarla ilgili olarak en zorlu mesele ise onlarla ilk temasa geçtiğimde ne diyeceğim ve beni ciddiye alıp almayacaklarıydı. **Kazım**'ın ölümünden kırk yıl sonra bitpazarında mektuplar bulduğunu söyleyen bir yabancı tarafından aranıyorlardı sonuçta. Bu konudaki tereddüdüm, çekinikliğim, heyecanım -filmde de yer verdiğim- Abi'yle yaptığım ilk telefon konuşması kaydından da anlaşılıyordur, sanırım. Neyse ki, temas kurduğum herkes **Kazım**'ı çok sevmişti, bu acayip karşılaşma onları da heyecanlandırmıştı ve geç de olsa **Kazım** için bir şey yapmak istiyorlardı. Zaman içinde ilk temasları kurup görüşme çekimleri için randevulaştıktan sonra süreç kolay ilerledi, diyebilirim. Çekimleri de doğal bir akış içerisinde, teknik bir sorun çıkmadıkça tekrar çekim yapmadan gerçekleştirdik. Kameranın arkasında değil, onlarla birlikte önünde olmamın katılımcılara rahatlık sağladığını, daha samimi olabildiklerini gördüm. Tabii, aynı sebeple, ne çekildiğini göremiyor olmam bir dezavantaj olarak düşünülebilir. Ama, sonuçta, görsel sezilerine ve teknik becerilerine güvendiğim arkadaşlarımın elindeydi kameralar ve bu filmin biraz da kurguda ortaya çıkacağını en baştan biliyordum.

HE: Başka bir zorluk da çekimleri tamamladıktan sonra başlıyor tabii. Bu kadar çok parçayı bir araya getirip güçlü bir anlatı kuruyorsunuz ve biz sonunu bildiğimiz bir hikâyeyi ilgiyle ve merakla izliyoruz. Biraz da, en zor ve kritik kararların alındığı bu kurgu sürecini konuşalım mı?

DK: En çileli kısım... Belgesel yapmak senaryolu film çekmeye benzemiyor. Hele de parçaları süreç içinde ortaya çıkacak, hem anlatılanın hem anlatanın hikâyesi olacak böyle bir belgeselin baştan net bir senaryosu olamayacağından (ya da ben bunu tercih etmediğimden) sihir kurguya kalıyor. Filmin İzmir'de bitpazarında

başlayıp Artvin’de dağda biteceğine çekimlerden çok önce karar vermişim ama, bırakın senaryoyu, elimde iyi yapılandırılmış bir hikâye akışı bile yoktu. Mektupların içeriklerine ve ön araştırmama göre bir yol haritam vardı. Duraklar belliydi ama her durakta karşılaştığım insanların anlatacakları ne olacağını belirleyecekti. Araştırmam ve, özellikle, röportaj çekimleri ilerledikçe yani hikâyenin detaylarını öğrendikçe bir hikâye akışı oluşturmaya çalıştım. Röportajların hepsinin deşifresi yapıldı ve ben ilk önce bu röportajlardaki temalara göre kâğıt üstünde kaba bir kurgu yaptım. Bunlar esas kurguda kullanabileceğimiz parçalar olacaktı. Birkaç öğrenci arkadaşımız kâğıt üstünde yaptığım kurgu parçalarına göre röportaj çekimlerini kesti. Tabii, bu, akan bir hikâye oluşturmak için yeterli değildi. Başlangıçta filmin kurgusunu ben yapmayacaktım ancak hikâyenin her detayını bilmeme ve iki yıl bu filmi hayatımın merkezine koymuş olmama rağmen hikâyeyi toparlamakta zorlanırken kurgucu arkadaşımın bunu beklemenin yanlış olduğuna kanaat getirdim ve kurgu işini üstlendim. Yoğun bir çalışmayla, her çekimi tekrar izleyerek, tekrar keserek, akışta çok defa değişiklikler yaparak, ek görseller bularak, biraz da deneye-yanıla kaba bir kurgu oluşturdum. Bu kurgu hatırladığım kadarıyla üç saatin üzerindeydi. Nelerden vazgeçebilirim, hangi kısımları karakterin gelişimi ya da olay akışının ilerleyişi açısından işlevsiz gibi sorularla bu kurgu üzerinden daha sonra defalarca gittim. Filmin ritmi, duygusal aksı üzerine kafa yordum. Bu arada, daha önce bahsettiğim, parçaları yapıştıracak tutkalı da bulmuştuk. Sonuçta, epey sancılı da olsa, 100 dakika civarında akan bir kurgu çıkarmayı becerebildim. Profesyonel kurgucu arkadaşım **Aziz Günhan İmamoğlu** bu kurguyu daha da ince hale getirdi ve filme 85 dakikalık son halini verdik. Bu film gerçekten kurguda çıkan bir film oldu, diyebilirim. Bu arada, **Kazım**’ın ölmüş olduğunu sona saklamayı düşünmedim değil ama bu ölüm beni ve bu filmi motive eden esas unsurdu. Film hem **Kazım**’ın hem benim hikâyem, daha doğrusu onun peşinden çıktığım yolculuğun hikâyesi, olacağından ölümü sona saklarsam benim yolculuğum motivasyonsuz kalıyordu. Bu durumda izleyicinin benimle kalması zor olabilir, diye düşündüm ve **Kazım**’ın ölmüş olduğunu baştan vermeye karar verdim. En başta bu ölümü kabullenemeyip **Kazım**’ı tamamen ölmekten yani unutulmaktan kurtarma isteğim üzerinden izleyicinin benle özdeşleşmesini, en azından empati kurmasını, benimle yolculuğa çıkmasını ve yol ilerledikçe yitik **Kazım**’ı, bir dönemin gençliğini ve Türkiye’sini tanımasını veya hatırlamasını istedim.



HE: *Kazım'ı tanıyan, onunla ilişkide olan herkes bu belgesel aracılığıyla 40 yıl sonra tekrar hatırlama, hatta bir yüzleşme deneyimi yaşıyor. Arkadaşları bu deneyimi -Kazım'ı da tarif ettikleri gibi- bir coşkuyla karşılarken Ailede yani abisinde sanki daha donuk bir karşılama hissediliyor. Bunun sebebinin, Kazım'ın kaybından ailenin ve abinin daha fazla etkilenerek bu kaybın travmasıyla daha uzun süre baş etmek zorunda kalmış olmalarından kaynaklandığını düşündüm.*

DK: **Kazım**'ın ölümü tüm aile için büyük bir yıkım oluyor. Anne yanıyor ve adeta abiyi de yakıyor. Abi o süreçte annesiyle ilgilenmekten, neredeyse **Kazım**'ın yasını tutacak fırsat bile bulamıyor. Üstelik kendi hayatı da altüst oluyor. Abi kendine bir hayat kurmaya çalışan yirmili yaşların ortasında bir genç o yıllarda. Annesinin ısrarıyla nişanlısından ayrılıyor. Anne, doktorların önerisiyle, ruh sağlığı için başka biriyle evlenip çocuk yapıyor. Çocuğun bir adı da **Kazım** konuyor. **Kazım**'ın ve annenin ağırlığı abinin tüm hayatına sinmiş gibi. Evliliğini de sürdüremiyor ve sonuçta bugün tek başına, evlenmeden önce annesinin yaşadığı evde yaşıyor. Filmde de kısmen görülen o ev zamanda donmuş sanki. Duvarda, annenin altında uyuduğu, **Kazım**'ın büyük fotoğrafı asılı hâlâ. **Kazım**'a 1974'te alınan müzik dolabı sanki **Kazım**'ın ölümünden sonra bir daha hiç açılmamış gibi, öylece duruyor. **Kazım**'ın plakları, müzik bantları kırk küsur yıl önce bırakıldığı gibi kalmış gibi. Abi için, geçmiş, ağır bir travma ve **Kazım** boğazında bir düğüm bence. Oralara dönmekten çekinmesi çok anlaşılır bir durum. Üstelik, acıyı ve sevinci yaşamamanın pek çok farklı biçimi var. Onun yaşadıklarını ne anlayabiliriz ne de yargılayabiliriz.



HE: *Sizin filminizin karakteriyle, Kazım'la kurduğunuz ilişki filmde yoğun olarak hissediliyor. Bir belgeselci refleksiyle başlamış gibi görünen toplama, biriktirme veya keşfetme merakı zamanla duygusal ve güçlü bir bağa dönüşüyor. Hatta Kazım'ı beyaz bir otobüste beyaz gömleli bir halde rüyanızda görüyorsunuz. Hiç tanışmadığınız bir kişiyle kurduğunuz bu bağ siz nasıl anlamlandırılıyorsunuz?*

DK: Gördüğüm rüyanın sebebi **Kazım**'ın en azından 8 mm bir film görüntüsünü bulmayı çok isteyip de bulamamam olabilir. Onu fotoğrafların dışında canlı olarak görmeyi ve göstermeyi çok isterdim gerçekten. Onu canlı gördüğüm rüya bu arzunun dışavurumuydu belki de. **Kazım** daha mektuplarda beni yakalamıştı. Aramızda 18 yaş olsa da kendi gençliğimden şeyler görmüştüm onda. İkimiz de yatılı okumuştuk, arkadaşlarla büyümüştük, basket oynamıştık, müziği seviyorduk, dağa gitmiştik... O, bunları yetmişlerde -benim gençliğimdekinden daha yoksun yıllarda- yapabiliyordu. Onu bulan o acayip ölüm gerçekten öfkelenirdi beni. Mutlaka, sembolik de olsa, onu geri getirmek için bir şey yapmalıydım. Belki bu, kendim için de, eksik yaşadıklarım için de bir şey yapmaktı. Ayrıca, **Kazım**'ın hikâyesiyle bir dönemin gençliğini ve hikâyesini de kısmen anlatabileceğimi düşündüm ki o dönem benim de yakınlık duyduğum, yitmiş bir dönemdi. **Kazım**'ın arkadaşlarıyla tanıştıkça; kişiliğini, yaşadıklarını öğrendikçe; filmin içine gömüldükçe duygusal bağ daha da kuvvetlendi. Hatta acaba ben daha önce dağdan düşerek öldüm mü, diye düşündüğüm oldu açıkçası. Sonuçta hikâye bir belgesel olarak insanlara ulaştı ama benim için belgeselden öte bir şey. Ben bir

daha hayatımda tekrarı olmayacağını bildiğim özel bir deneyim yaşadım. Bu filmi yaptım diye kendimi belgesel yönetmeni olarak da görmüyorum. Bununla birlikte belgeselin bir amaç değil, araç olması gerektiğine inanıyorum. Bir konuyla kişisel bağ kurabilmeyi, konu hakkında tutkulu olmayı önemsiyorum. Ayrıca, klasik belgesel konvansiyonlarını kıran belgesel anlatıları daha ilgimi çekiyor. Hiç inanmadığım bir nesnellik anlayışına dayalı, yönetmenin konuya ve karakterlere mesafeli durması gerektiği düşüncesi ilgimi çekmiyor. Tam tersi, benim için belgesel ilgi duyduğum karakterlere ve konuya yakınlaşmak için bir araç olabilir ancak. Bu arada, hep *ötekinin* hikâyesini anlatma eğilimindeki geleneksel belgesellerden ziyade kamerayı kendine çeviren birinci şahıs belgeselleri de çok sevdiğimi eklemek isterim.

HE: *Filmde Kazım'ın müzik merakından epey bahsediliyor ve Kazım'ın özellikle zamanının rock müziğini yakından takip ettiğini görüyoruz. Filmin müziklerini neye göre belirlediniz?*

DK: Müzik bazı geçiş kolajlarına ya da sekanslarına eşlik ediyor. Aslında en başından beri bu kısımlarda, **Janis Joplin** ve **Wishbone Ash** başta olmak üzere, **Kazım**'ın dinlediği müzikleri kullanmak istiyordum. Ancak, telif ücreti her biri için 1000 dolar kadar çıkınca bunlardan vazgeçmek zorunda kaldım. Bu durumda belki hiç müzik kullanmayabilirdim ama müziğe bu kadar önem veren **Kazım**'ın filminde müzik olmalı, diye düşündüm. Epey bir inceleme yaptıktan sonra ilgili sekansların ruhuna uygun bulduğum ve internet üzerinden çok daha ekonomik bir ücrete satın aldığım **Håkan Eriksson**'ın birkaç eserinde karar kıldım. Fakat filmin **Janis Joplin**'in *Mercedes Benz* şarkısıyla bitmesi önemliydi benim için çünkü bu şarkı sabahları yatakhane **Kazım**'ın, arkadaşlarını uyandırmak için hoparlöre verdiği şarkıydı. **Kazım**'ın, arkadaşlarını **Janis Joplin**'le uyandırdığı filmin bir yerinde geçiyor. Film karardığında, karanlıkta bu şarkı çalsın ve jenerik geçerken de devam etsin istiyordum. Bu, bir nevi, **Kazım**'a “Uyan!” demekti benim için. Şarkıyı olduğu gibi kullanmamın imkânsız olduğu ortaya çıkınca, en azından birkaç dizesini ben mırıldanabilirim, diye düşündüm ve öyle yaptım. Şarkıya başlayıp yarım bırakıyorum ve sessizlik eşliğinde jenerik akıyor. Niyetimin filmde hiç anlaşılmadığından eminim ama bu çok da önemli değil. Filmin anlamından bir şey eksiltmiyor. Ankara'daki bir gösterimden sonra bir izleyici, söylediğim şarkının kesilişiyle **Kazım**'ın hayatının aninden kesilişi arasında ilişki kurduğunu ve bu fikri çok sevdiğini, belirtmişti. Aslında fikrim bu değildi ama çok güzel bir yorumdu benim için.



HE: *Belgeselde de söylediğiniz gibi: “Hepimizi çok güzel bir yolculuğa çıkardı Kazım.” Bu yolculuğu Kazım’ı tanıyanların nasıl deneyimlediğini gözlemlene imkânınız oldu mu? Film tamamlandıktan sonra, gösterimlerde abi, yeğen ve arkadaşlarıyla bir araya gelebildiniz mi?*

DK: Filmin İzmir’de Yaşar Üniversitesi’nde gerçekleşen galasına **Kazım**’ın İzmir’de yaşayan abisi, İstanbul’da yaşayan yeğeni ve Ankara’dan lise arkadaşları da katıldı. Onları sahneye davet ettiğimizde -filmde *donuk* bulduğumuz- abisi, herkes tarafından fark edilir şekilde ağlıyordu. Yeğeni “Ben sayenizde amcamı tanıdım.” dedi ve o da çok duygulandı. Onlar da dâhil, **Kazım**’ı tanımış herkes bu hikâyeyi ve hikâyenin anlatımını sevdi. Onlardan gelen tepkilere ve yorumlara bakarak filmin onlar üzerinde terapötik bir etkisinin olduğunu söyleyebilirim. Sanki içlerinde kalmış bir şeyi sonunda dışarı çıkardılar, boğazlarındaki düğümü çözdüler ve rahatladılar. Filmde konuştuğumuz dağcılardan bazıları İstanbul gösterimlerine geldiler. İzmir gösterimine gelemeyen ve filmde olmayan başka arkadaşlarıyla da İstanbul ve Ankara gösterimlerinde buluştuk. Fen Liseliler bu hikâyeyi **Kazım**’ın ötesinde kendi hikâyeleri olarak benimsediler. Aynı şekilde, farklı dağcı grupları da bu filme sahip çıktı. Onlarla özel gösterimlerde de buluştuk. Filmi Altıparmak (Barhal) köyü meydanında köylülerle izleme hayalim vardı ama bir türlü gerçekleştiremedim. Onların ne düşündüğünü pek bilmiyorum. Çekimler sırasında pansiyonlarında konakladığımız ve filmde de yer alan genç **Ahmet Karahan**’la hâlâ diyalog içindeyiz. Onun sonuçtan memnun olduğunu biliyorum sadece. Bunların dışında, hiç tanımadığım bir sürü insandan filme ilişkin çok samimi mesajlar, güzel yorumlar aldım. Bu film pek çok kişiye iyi geldi diyebilirim.

ERDEM TEPEGÖZ İLE SON FİLMİ GÖLGELER İÇİNDE ÜZERİNE

Zehra Yiğit*

Zerre filminin ardından ikinci filmi *Gölgeler İçinde* (2020) ile ödülleri toplayan **Erdem Tepegöz** ile son filmi üzerine detaylı ve keyifli bir sohbet gerçekleştirdik. Ayrıca bu söyleşide, pandemi günlerinde film çekme ve festival katılımı süreçlerine dair **Tepegöz**'ün düşünceleri ile beraber yeni projeleri hakkında bilgiler ve daha pek çok sorunun cevabı bulunuyor.



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

ZY: Erdem merhaba, ilk uzun metrajlı filmin Zerre çok konuşulmuş, yaklaşık 30 ülkede gösterilmiş ve ödül toplamıştı. Zerre 2012 filmi ve Gölgeler İçinde 2020 yılında gösterime girdi. İki film arasındaki bu 8 yıl neye karşılık geldi senin için? Bu süreçte neler yaptın?

ET: Jarabulus isimli uzun metraj projem vardı. Onu yazıp, yarısını fonlayıp, ertelemek zorunda kaldım. Kıydakiler projesinin ortak yönetmenli olarak yapımcılığını yaptım. Üniversite’de ders veriyordum tüm bu dönem içinde. Son 2-3 yıllık süreç de Gölgeler İçinde’nin oluşumu ile geçti.

ZY: Zerre daha çok bir kadın hikayesi olarak tanımlandı. Gerçekçi bir dille Zeynep’in maduniyet hikayesini izledi izleyici ancak bu sefer karşımızda bir bilimkurgu distopyası var. Cesur bir karar, zira Türk sinemasında örnekleri de çok az bu türün. Çünkü kültürel kodlar anlamında bilimkurgu edebiyatı denildiğinde akıllara sanırım ilk Britanya gelecektir, sinemasal türde hakimiyet ise Hollywood’un elinde olmalı. Gölgeler İçinde’nin hikayesi nasıl başladı? Çok üst üste olacak sorular ama bağlantılı diye devam ediyorum. Filminin türünün bilimkurgu distopyası olmasına ne zaman karar verdin ve türünden dolayı karşılaştığın zorluklar oldu mu?

ET: Bilim kurgu, distopya, ütopya denilince bilinen birçok klişe hikaye var. Özellikle Hollywood’un kullandığı kalıplar. Onun ötesinde ise bağımsız bilim kurgu edebiyatı daha heyecan verici bir deneyim vaat ediyor. Bu bilim kurgusal edebi metinler ve felsefi fikirler beni hep etkiliyordu ama sinemada cesaret edebilmek kolay olmuyor. Gölgeler İçinde’nin hikayesinin bu alanlara yakın olması, bu tür üzerine çalışmaya karar vermemi sağladı.



Hikayenin başlangıcı, içinde bulunduğumuz yapıları ve sistemleri sinemasal açıdan sorgularken, farkındalık kazanan bir karakter yaratma amacı üzerine şekillendi diyebilirim. Çok zorlandığımı itiraf etmem gerek. Hikayenin geçtiği

dünyanın kodlarını oluşturmak, ritüellerini ve atmosferinin uyumlu olması sadece yazarak mümkün olmuyor. Mekânı görüp, yoğun okumalar yaparak, detayları tekrar tekrar oluşturup, kurguda çoğu şeyin yeniden tasarlanması ile bu dünyaya sızmaya çalıştım.

ZY: Sistemin uyuşturduğu bireylere, “baş kaldırmak için ne bekliyorsun” sorusunu soran Gölgeler İçinde’ye sistem alegorisi yapan bir uyanış filmi diyebiliriz sanırım. Film günümüz dünyası ile hem çok bağlantılı hem de bu bağlantı çok belirsiz. Bu belirsizliğin özel bir nedeni var mı? Çünkü bu durum filmin alımlanmasını da, başarısını da riske atıyor. Biraz daha bu bağlantının altını çizen bir film yapmayı tercih etmez miydin?

ET: Zamandan ve mekândan bağımsız bir hikaye olması istediğim bir durumdu. Her döneme ve her türlü sisteme uyarlanabilecek bir sembolik anlatım olması için alegorik bir metnin oluşması gerekiyordu. Bu alegorik anlatım da her zaman risk barındırır. Ama hikayenin katmanlı olması da buradan besleniyor.

Tabii ki günümüzle de bağlantısı olduğunu, izleyicinin yorumları ile şekillenecek bir anlam birliği oluşacağını da düşünüyorum. Filmde hissedilen belirsizliğin, kolay cevaplar bulmaya olan yatkınlığımızla ilgili olduğu kanaatindeyim. Belli noktalardan seyirciyi zorladığının ve cevapları kolay bulmasına hizmet etmediğinin farkındayım. Ama gerçekten izleyenlerin bilincine ve bilinçaltına hizmet etmek istiyorsanız, bu yolu tercih etmek durumunda kalıyorsunuz. Bunu başarıp başaramadığımı zaman gösterecek, lakin bu yol bana sinemanın gücünü ve türün zenginliklerini deneyimleme fırsatı veriyor.



ZY: Gözetleme-iktidar ilişkisi söz konusu olunca aklıma ilk olarak Foucault ve panoptikon ilişkisi geldi. Burada iki unsur önemli. Birincisi gözetleyen olarak sistem, ikincisi gözetlenen olarak insanlar. Bu sistemin, insanları 7/24 gözetleyip, belli bir standarda göre kontrol ettiği, onları

ceza/ödül sistemi ile düzeltip, normalleştirdiğinden hareket edersek filmde sistem ne üretiyor ve insanları nasıl biçimlendiriyor? Sistemin devamı için insanları ehlileştirme yöntemi nedir?

ET: Filmde fiziksel olarak gördüğümüz, çalışanlar madenlerden taş çıkartıyorlar ve o taşı makinelerde yıkıyorlar. Onlar da ötesini bilmiyor. Çoğu emekçinin büyük endüstrilerin içinde, buldukları o küçük noktada ne işe yaradıklarını tam bilemedikleri gibi. Kurulmuş bir sistem, düzen var. O düzenin içinde hoparlörler ile yönetilip, kendi makineleri harici bir yere geçmemeleri telkin ediliyor. Bu şekilde ehlileştirilmeye çalışılıyorlar. Ama filmde de vurgulamaya çalıştığım asıl amaç; içinde buldukları bu illüzyonun ötesine geçebilecek bilince kavuşup, 'ne yapıyoruz biz burada' diye sormaya başlamaları. Ancak bu noktadan sonra gözetlenen olmaktan çıkıp, gözetleyen tarafa geçebiliyorsunuz ki bu bence çok büyük bir dönüşüm. Sorgulayarak taraf değiştirmek, yeni tür bir bilinçlenme haline ve uyanmaya sebep oluyor.

ZY: Birinci sorudan hareketle filmde tek taraflı bir izleme/gözetleme söz konusu ve izlenen, yanlış hareketinin ceza getireceğini biliyor. Panoptikon evrenindeki mahkumdan yola çıkarsak yine, kendisinin ne zaman izlendiğini bilmeyen mahkum, sürekli izlendiğinden hareket etmek zorunda kalıyor. Bu da mahkumun her an izleniyormuşçasına kendini kontrol etmesinin nedeni oluyor. Bir yandan mahremiyetini yitiren mahkum kendisine duyduğu saygı ve özgüveni de yitirebiliyor. Gölgeler İçinde'de su ve yemek vermeme, sarsıntı verme, sistemin dışına itilme gibi cezalar söz konusu. Merak ediyorum, insanlar sistemden kaçarak neden kendilerine yeni bir düzen kurmuyorlar, onları engelleyen nedir? Neden o binanın dışına hiç çıkmamışlar? Ürettiklerini getiren götüren birileri yok mu? Yeni işçiler mesela, nereden geliyorlar?

ET: Neden sistemden kaçsınlar, neden yeni bir düzen kursunlar ki? Mutsuz değiller, hiç yakınmıyorlar veya başka bir yol denemek için farkındalıkları, bilgileri yok. Hallerinden memnun görünüyorlar. Eylem ve uyanış bilgi ile olur. Biz onları aslında yargılıyoruz, içinde bulunduğumuz modernite dediğimiz yapıya alıştığımız için. Her gelişmiş, bir önceki gelişmişlik düzeyini etkilemeye çalışıyor. İşte asıl sorgulama bu noktada başlıyor. Bir düzen var, bunu kim kurdu ve bu nasıl ayakta kalıyor? Arkada kim var? Binaların ötesinde, kameraların arkasında ne var? Bu soruların cevapları filmde bir çok noktada var. Cevapların ne olduğunu kendimce söylemek bu soruları ve cevaplarını çok değersizleştirir ve zaten benim görevim de

bu değil. Cevap bulmaya programlanmış gibiyiz. Deneyime kendimizi bırakmak ve soruların yeni sorular doğurmasına izin vermek aslında en değerli farkındalık.



ZY: Filmdeki karakterlerin isimleri yok ve belirsiz çizilmişler ancak tamirci karakteri çok net şekilde tarif edilmiş. Senin için karakterin anlamı ne? İkincisi, sistemin devamı için tamirci ne anlama geliyor?

ET: Zaman, mekân, isim, rakam, yazı, para bildiğimiz çoğu kavram yok. Karakterler de öyleler genelde, robot veya köle gibiler. Bir makinenin parçası gibi döngünün içindeler. Tamirci, o bölgede hepsinden uzun kalmış ve yapıyı çözmek için bize birçok ipucu veren eski bir işçi. İpin ucunu sarmaya başlamış, devamını ana karakterimiz getirmeye çalışıyor ve sonunu belki de izleyici sarmış olacak.

ZY: Filmin ismi olan Gölge İçinde'yi izleyici nasıl okumalı? Gölge asıl olana yani gerçeğe mi gönderme yapıyor? Gölge ironik bir şekilde varlığımızın da kanıtı ise gölgeler içinde gölge olan insanların varlıklarını bulmaları sistemi yıkmaları ile mi mümkün? Hegel'in köle efendi diyalektiğinden hareketle köle, efendinin efendi olma nedeninin kendi varlığından kaynaklandığını fark ettiğinde hem köle hem de efendi bu tutsaklıktan kurtulabilir mi? Bunu şu yüzden soruyorum filmin finalinde makineleşen bir dünyada makineleşen işçiler arasında bir uyanışın mümkün

olduğu görülse de sistemin sesi duyulmaya devam ediyor, yani sistem varlığını devam ettirecek görünüyor.

ET: İzleyiciye bir yol haritası vermek bana düşmez. Her izleyen kendi yorumlamasını yapıp; sistem, izleyen, izlenen, duvar, gölge gibi kavramlar için kendi adlandırmasını ve çözümlemesini yapacaktır. Ama özetle gölgenin kaynağı tüm insanlık için her zaman merak unsuru olmuştur. **Platon**'un mağarasında duvara yansıyanlara göre kurduğumuz tüm kalıplar, yapılar ve sistemler bir korkuyu ve tutsaklığı da yanında getirdi. Gölgenin asıl kaynağını bulmak için mağaranın dışına çıkabilmek kölelikten kurtuluşu simgeliyor. Bunu insanlık olarak halen tam başarabilmiş değiliz. Mağarayı yıkarak çıkış yolunu bulabileceğimizi düşünmüyorum. Filmde de öyle, sonunda ne olursa olsun sistemin sesi gelmeye devam ediyor. Bu açıdan filmin sonunun yorumuna açık olduğu kanaatindeyim.

ZY: Filmde izleyicinin ortak kanaatle beğendiği unsur sanırım mekânın kullanımı, çünkü mekân gerçek anlamıyla filmin öğelerinden biri olarak var oluyor. Filmini Gürcistan'ın ortasında Sovyetler Birliği'nden kalma bir maden kasabasında çektin. Bizlere mekânın kullanımını, bu mekânı tercih nedenlerini anlatır mısın?

ET: Film, Gürcistan'da 7-8 fabrikadan oluşan bir maden bölgesinde çekildi. Açıkçası bölge görsel olarak etkileyici olsa dahi, sinematografik atmosferi ve görsel dünyayı oluşturmak çok fazla ön hazırlık ve çalışma gerektirdi. Hikayede mekân, bir ana kahraman olarak görev alıyordu. Bu açıdan sanki canlı bir varlık hissi veren fabrikaların olduğu bu bölgeyi ilk gördüğümde çok etkilenmiştim. Türkiye'ye komşu olması, mekânın zenginliği ve halen aktif olarak fabrikanın faaliyette olması orayı tercih etmemi sağladı.



ZY: Festival sürecin başladı. 42. Moskova Film Festivali'nden, 57. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nden ödüllerle döndün. Hem aldığın alacağın

ödüller için hem de bu kadar dürüstçe sinemada kendine yer bulduğun için seni gerçekten tebrik ediyoruz. Festivallere geri dönersem festivaller aynı zamanda izleyici nabzının tutulduğu yerler olarak da önemli. İzleyicilerinden aldığın dönüşler neler?

ET: Teşekkür ederim. İçinde bulunduğumuz pandemi dolayısıyla çoğu festivalin iptal edilmesi şu dönem açısından filmin seyirci ile kısıtlı buluşmasına neden olduğu için açıkçası üzülüyoruz. Hem Moskova'da hem Türkiye'deki festivallerde yapılan söyleşilerden beklediğimden daha mutlu ayrıldım. En uzun süre üzerine konuşulan filmlerden biriydi. Özellikle izleyiciler, şu an içinde bulunduğumuz pandeminin arkasında ne olduğu ile filmde anlatılan sistemin arkasında ne olduğu sorgulamalarını karşılaştırdılar. Film, 'neyin içindeyiz' sorusunun günümüzde karşılık bulmuş hali gibiydi. Filmin yaratım sürecinde var olmayan bir kavramın, film ile bağdaştırılıp üzerine düşünülmesi, bu katmanlı yapı sayesinde mümkün olabilmişti. Bu durum başka bir zamanda ve mekânda filmin farklı okumalara da açık hale geleceğine beni ikna etti diyebilirim.

ZY: Filminin gösterim süreci ve belki de post prodüksiyon süreci pandemiye denk geldi. Pandemi film çekme ve festival sürecini nasıl etkiledi? Pandemi ile etkinliklerin online ya da hibrit olması durumunu nasıl değerlendiriyorsun? Sence izleyicilerin geleneksel izleme alışkanlıkları değişiyor mu? Ya da bu süreçten yeni bir yapılanma çıkar mı?

ET: Evet, pandemi doğrudan bizi ve tüm sektörü etkiledi, hem festival hem de gösterim süreci açısından. Sinemanın değişimde olduğu çok açık. Salon sayısının azalacağını ve seyircinin salonlara dönmesinin çok uzun yıllara yayılacağını öngörüyorum. Sinemanın endüstriyel yapılar yerine, tiyatro gibi daha bağımsız bir yapıya evrileceğini düşünüyorum. Festivallere bence çok büyük bir görev düşüyor artık. Film festivalleri sadece film izlemek için değil; iletişim ağı kurmak, yeni insanlar tanımak, ilham almak ve bir sinema disiplini elde edebilmek için değerli bir ortam sağlıyorlar. Bu açıdan online festivaller bence bir dalga olarak kaldı. Çok etkili olduklarını düşünmüyorum. Gelecekte fiziki festivallerin yerini alacağını da sanmıyorum.

ZY: Üzerinde çalıştığın yeni bir senaryo var mı? Yeni filmlerinde işçi temasını görmeye devam edecek miyiz?

ET: Evet, çalıştığım bir kaç proje var. Tema veya tür olarak planladığım bir hedefim yok. Beni heyecanlandıran ve bir yolculuğa çıkartabilecek her hikaye benim için öncelik taşıyor.

GÜNEŞSİZ'DE HİKÂYE ANLATICISININ HATIRLADIKLARI

Can Öktemer

Ersan Ocak ve Kurtuluş Özgen Hocalarıma

Deneme, edebiyatın önemli türleri arasından kabul edilmektedir. Düşünceler arası serbest gezinti yapmak, farklı konuları birbirine bağlamak ve yeni sorular üretmek olarak da tarif edebileceğimiz denemeyi, nedenlere ve sonuçlara bağlı bir bilgi üretimi yerine merakın peşinde sonsuz kanaatler oluşturma edimi olarak da tarif edebiliriz. Deneme konu olarak birden çok uğrak noktası olan bir yorumlama biçimidir aynı zamanda. **Adorno** (2004, s.37), denemede bir meseleyi tartışmanın tek bir patika üzerinden hareket eden bir süreç olmadığını bunun tam aksine metinde ele alınan konuların farklı patikalardan hareket edip ortak bir noktada buluştuğu bir örgü olduğunu söyler. Deneme bu doğrultuda kendi yolunu ve düşüncesini bu farklı yollardan hareketle inşa eder. **Adorno**, denemeyi çocuksu bir merak olarak tarif edip şu yorumu yapar:

(...) deneme, kendi sorumluluk alanının dışardan dayatılmasına izin vermez. Bilimsel bir şey üretmek ya da sanatsal bir şey yaratmak yerine, çocuksuluğun esinini yansıtır onun çabası, hiç sıkılmadan, başkalarının çoktan yapmış olduğu şeylere tutulur. Sınırlandırılmamış bir çalışma ahlakını model alıp da tını hiçlikten yaratılmış olarak tasarlamaya kalkışmaz, bunun yerine sevileni ve nefret edileni yansıtır. Talih ve oyundur onun için en önemli şey. (2004, s.19).

Adorno'nun yukarıdaki alıntıda ifade ettiği gibi denemede konu edinen bir mesele nihayete ermiş değildir. Bunun tam aksine metin içinde tartışılan konuya yeni sorular eklenerek mesele derinleştirilmeye çalışılır. O yüzden denemeyi

bilimsel bir iddia yerine anakronik bir düşünce pratiği olarak da görmek mümkündür. Yine **Adorno**'nun tarifıyla: “Âdem ile Havva'dan değil de, neden söz edecekse ondan başlar; o konuda içinden ne geçiriyorsa onu söyler ve kendini sona gelmiş hissettiği yerde durur, söyleyecek bir şey kalmadığı yerde değil.” (2004, s.19)

Deneme edebiyatın bir alt türü olarak bilinse de sinema ve görsel sanatlarla da yakın bir ilişki içindedir. Özellikle 20. yüzyılın başlarında belgesel ve avangard sinemaya farklı bir bakış getirmeye çalışan sinemacılar kuşağı, edebiyattaki deneme türünü bu alanla buluşturmaya çalışmışlardır. Deneme, belgesel ve avangardın yan yana gelmesi de hiç şüphesiz yeni bir sanatsal ifade biçiminin önünü açmıştır. Deneme film fikri ilk olarak 1930'lu yıllarda Sovyet sinemacılarla yaygınlık kazanmış bir türdür. **Sergei Eisentein**'in **Karl Marx**'ın *Kapital*'ini deneme film olarak uyarlamaya çalışması ilk girişimler arasında sayılmaktadır (Rascaroli, 2017, s.2). Deneme filmin kavramsallaştırılması ve teorize edilmeye başlanması ise 1950'li yıllarda olmuştur. 1960'lı yıllarda ise başta Fransız Yeni Dalga sinemacıları olmak üzere birçok sinemacının ifade alanına girecektir. **Alexandre Astruc**, örneğin, kamera-kalem kavramını ortaya atmıştır. **Astruc**, 1948 yılında yayımladığı *Kamera-Kalem* metninde sinemanın tıpkı resim ve roman ve başka sanat alanlarında olduğu gibi bir ifade aracına dönüşeceğini aktarır (2010, s.22). Fransız yazar, makalesinde sanatsal ifadenin soyut düşüncelere ve sanatçının öznel bakışına dayandığını söyleyerek; sinemada da yönetmenlerin tıpkı edebiyatta yazarların kalem kullanmaları gibi filmlerini inşa etmeleri ile benzer bir aktarım haline dönüşebileceği inancındadır (2010, s.22). Elbette, **Astruc**'un işaret ettiği durum popüler sinema değil 1930'lu yıllarda öne çıkmaya başlayan avangard sinemadır. Bu doğrultuda deneme film, sinemanın doğuştan sahip olduğu anlatı ve geniş kitleleri etkileme maharetini kullanarak hem kişisel ve politik düşünceleri görselleştirebilecek hem de yeni bir düşünme pratiği olarak bu tahayyüllerdeki etki ve derinliği genişletebilecek kapasiteye sahiptir. **Astruc**, avangard sinemanın gücüne o kadar inanmıştır ki **Descartes** için şu ifadeyi kullanır: “**Maurice Nadeau**, ‘Eğer **Descartes** bugün hayatta olsaydı roman yazardı’ demiştir. **Nadeau**'ya saygısızlık etmek istemem ama bugün bir **Descartes** yanına bir 16mm kamera ve biraz da film alarak kendisini yatak odasına kilitler ve düşün dünyasını filme alırdı.” (2010, s.22)

Deneme film kişisel bir ifade aracı olduğu kadar belgesel ve kurmaca türlerini de kendine göre yorumlar. **Hans Richter**, deneme filmin sınırları aşan, başka türlerle ve olaylarla bağlantısı olan, özgürlükçü bir ifade biçimi olduğunu aktarır (2017, s.3). Sinemadaki deneme türünü, tıpkı edebiyattaki deneme gibi fikirler arasında serbest bir gezintiye çıkılan bir mecra olarak tarif edebiliriz. Bu gezintiler de hiç kuşku yok ki montaj sayesinde bir araya gelir. Örneğin, **Dziga Vertov**, birbirleriyle bağlantısız gibi görünen imgeleri ve konuları montajla bir araya getirip yeni bir anlam oluşturmaya çalışmıştır. **Hans Richter**, 1940 yılında yazdığı “*Yeni Sinemanın Doğuşu*” isimli makalesinde deneme filmin, düşünen bir sinema olduğunu ve soyut düşüncede görülmeyeni görünür kılmaya çalıştığını belirtir (Richter’den aktaran Alter, 2006, s.17).

Deneme filmlerin esas olarak kişisel bir ifade aracı olması onun politikayla ve bellekle yakın bir ilişkide olduğunu imlemektedir. **Richter** bu doğrultuda deneme filmi sinemadaki yeni bir ifade biçimi olarak adlandırıp, tıpkı yazılmış bir deneme gibi deneme filmin de oyunbaz, farklı konuları barındıran ve oldukça politik yapımlar olduğunu dile getirir (Richter’den aktaran, Alter, 2006, s.17-18). Deneme filmin dünya çapında ilgi görmeye ve güçlü bir sanatsal ve politik ifadeye dönüşmesi ise 1960’lı yıllarda olmuştur. Bilindiği üzere 1960’lı yıllar “tarihin uyanışı” olarak adlandırılıp başta Güney Amerika olmak üzere birçok ülkede kolonyalizm ve sömürgecilik karşıtlığının öne çıktığı, ulus devlet fikrinin sorgulandığı, farklı kimliklerin kamusal alanda kendilerini ifade ettiği ve antikapitalist hareketlerin ivme kazandığı bir dönemdir. Dönemin politik atmosferi de sinemaya doğrudan yansımıştır. Deneme film de modern artistik bir form olarak politik hareketliliğin içerisinde yer almıştır. Bu doğrultuda film yapımındaki teknolojik gelişmelerin getirdiği yeni olanakların, bağımsız sinemanın da önünü açtığı söylenebilir. İlerleyen dönemlerde videonun sunduğu imkânlar doğrultusunda deneme film güçlü bir ifade biçimine dönüşmüştür. Özellikle **Fernando Solanas** ve **Octavio Getino**’nun 1976 yılında yazdıkları *Üçüncü Sinema Manifestosu* ve çektikleri filmler bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Rascaroli, 2017, s.4). Özetle, deneme film kişisel anlatı biçimi olduğu kadar politik meselelerle, özellikle tarih, bellek ile güçlü bir bağlantısı vardır.

Deneme film özet olarak imajlarla siyasi, kültürel ya da politik olarak düşünebilmeyi amaçlayan hem sinema hem de edebiyatın farklı alanlarını

bünyesine katabilmiş; belgeselin ve klasik kurmacanın anlatı kalıplarını sorgulayan; görsel rejim inşasında, üst ses kullanımında ve montaj tekniğinde yenilik arayan bir tür ola gelmiştir. Bununla beraber deneme film tıpkı edebiyatta olduğu gibi otobiyografik, biyografik, tarihsel gibi birçok türü içerisinde barındıran ve uyarlayan bir alandır. Erken dönem Sovyet avangard sinemacılar, 1940'lı yıllardaki Alman yönetmenler ve sonrasındaki Fransız sinemacılar deneme film ve belgeseli bir arada ele almaya, yaptıkları işlerde bu yaklaşıma yer vermeye çalışmışlardır. **Anges Varda, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard** gibi isimler kurmaca filmleri yanı sıra deneme film türünde de yapımlar vermişlerdir. Bu sinemacılardan çok azı kendisine doğrudan “denemeci” demeyi tercih etmiştir. 1950'li sinemacılar kuşağından ayrıksı bir isim olarak tarif edebileceğimiz **Chris Marker** ise kendini doğrudan denemeci olarak tarif etmiştir. **Marker**, sinemanın imkânlarının **Godard**'ı nasıl bir anlamda romancı haline getirdiyse kendini de denemeci yaptığını ifade etmiştir (Alter, 2006, s.16).

Chris Marker, işlerinde deneme filmi hem bir arayış hem de politik ve sanatsal bir ifade aracı olarak kullanmaya çalışmıştır. **Marker**, hem belgeselin hem de kurgunun sınırlarını zorlamış ve deneme filmin önemli temsilcileri arasında yer almıştır. Yönetmen, filmlerinde, yeni medya teknolojilerinden, hafızaya, tarih yazımına, gezginliğe ve seyahatliğe varana kadar çok farklı alanlardaki meselelere ve temalara değinmiştir. Yukarıda da değinildiği gibi **Marker** denemenin yapısına uygun olarak filmlerinde cevaplar bulmak yerine yeni sorular ortaya koymaya çalışmıştır. Kendisinin en çok bilinen ve deneme türünün en önemli yapıtları arasında yer alan filmi, **Güneşsiz**'dir (Sans Soleil, 1983). **Güneşsiz** filmi, tarih, hafıza ve kent bağlamında sorduğu sorularla her izlenişte farklı okumalar yapılabilecek bir filmidir. Özellikle deneme filmin özünde yer alan gezginlik, bellek ve tarihle olan ilişkisi ve sorduğu sorular **Güneşsiz** filmini daha da katmanlaştırmaktadır. Bu yazıda, **Chris Marker**'ın **Güneşsiz** filmi ve onun film boyunca sorduğu sorular üzerinden deneme film, hafıza, kent, politika ve hikâye anlatıcılığı ilişkisi ele alınmaya çalışılacaktır.

Hikâye anlatıcılığı ve seyahatlik

Deneme film örneklerinde yolculuk öne çıkan bir tema olarak kabul görmektedir. Bu filmlerde egzotik yerlerden, metropollere, dünyanın farklı

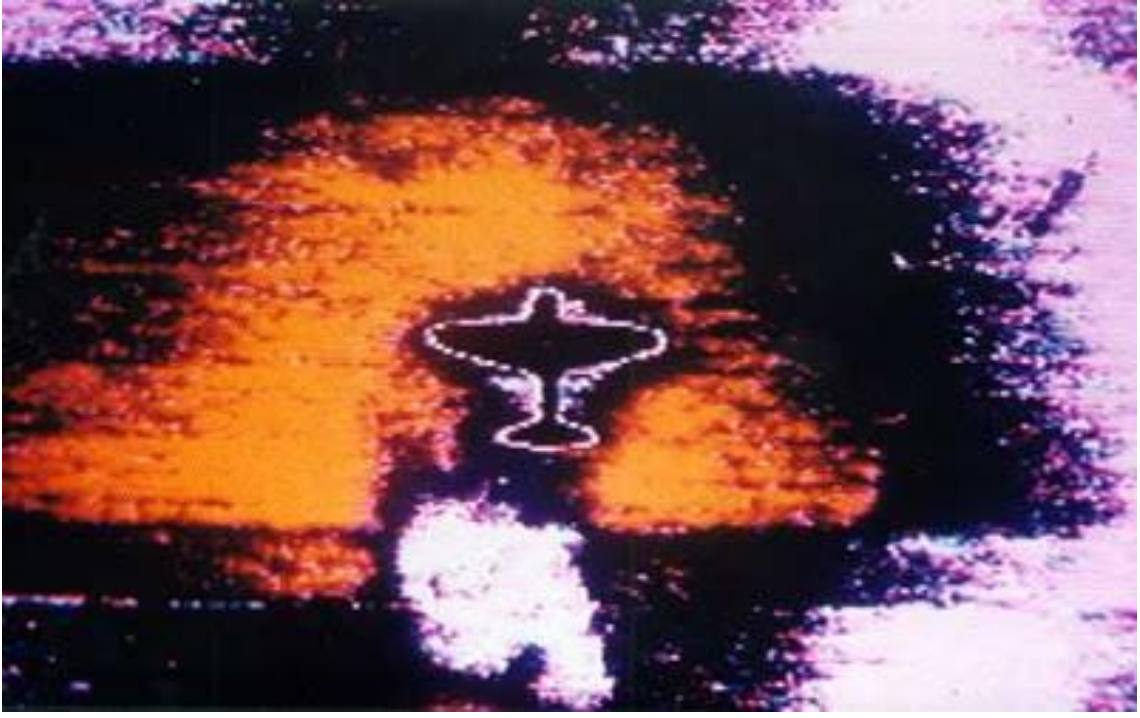
yerlerine ve mekânlarına geziler yapılır. Gezilerin konusunda da gündelik hayatın etnografisi ve otantik kültürlere dair imgeler yer almaktadır. Bu filmlerde seyyahlık edilen yerlerdeki gündelik hayata dair detaylar ve mekânların tarihi ya üst ses tarafından ya da bizzat sahnelerin içerisinde yer alan hikâye anlatıcısı tarafından bizlere aktarılır. **Timothy Corrigan** (2011, s.104), edebiyattaki denemelerde okuduğumuz gezginliğin ve farklı coğrafyalara seyahat deneyiminin türün önemli temalarından biri olduğunu vurgulayarak benzer bir şekilde deneme film mantığında da mekânlar ve ülkeler arası gezginliğin sinemanın imkânları doğrultusunda yeni deneyimlere kapı araladığını belirtmektedir. **Corrigan**'ın tarifinden hareketle, yukarıda da ele alındığı gibi, deneme nasıl metinde yer alan düşünceler arası serbest bir gezinti haliyse, seyahat halinde olmak da bir anlamda düşünceleri hem zihinsel hem de bedensel bir yolculuğa çıkarmak anlamına gelir bir yerde. Bu bağlamda **Timothy Corrigan**'ın deneme film içerisinde gezi-denemesi olarak tarif ettiği türün en bilenen yapımları arasında **Chris Marker**'ın *Güneşsiz* filmi yer almaktadır. Film, kurmaca bir karakter olan Sandor Krasna'nın yazdığı mektup üzerinden ve ismini bilmediğimiz bir kadın anlatıcı tarafından okunur. Film boyunca Japonya, İzlanda, Cape Verde ve Fransa'ya gidilmektedir. Bu seyahatlerde Sandor Krasna'nın metnine ve görsel kadrāja giren imgelerin odağında ise otantik ve geleneksel kültürler vardır.

Filmde karşımıza çıkan birbirleriyle hiçbir ortak kültürel ya da tarihsel bağı olmayan bu ülkeler arası seyahatlerin ortak bağı ne olabilir? Bu soruyu “Aralık” kuramıyla açıklayabiliriz. **Ulus Baker** (2011, s.209), “Aralık” kuramının birbirinden uzakta olan iki “şey” arasındaki mesafeyi değil tam aksine o iki şey arasındaki yakınlığı ölçmeye yaradığını belirtmektedir. Kavramı biraz daha açacak olursak; “Aralık” kuramı, matematikte, fizikte, felsefede ya da müzikte birbirine uzak olan şeylerin arasındaki yakınlığı ölçen bir ölçüt olarak kabul edilmektedir (Baker, 2011, s.209). Buna göre uzak gibi görünen kavramların bağlantıları “Aralık” denilen boşlukta bir araya gelebilir. Böylelikle politik bir eylem, bir düşünce mesafeyi daraltıp o iki şeyi aynı hat üzerine oturtabilir. Bununla beraber “Aralık” mesafeleri daraltabileceği gibi iki zıt durumu da yana getirebilir. Farklı olasılıklara açıktır. Örneğin, havanın ani değişimi rüzgârın esmesi, yaprakların hışırdaması huzuru çağırıştırabileceği gibi yağmurun habercisi de olabilir (Baker, 2011, s.210). Bu doğrultuda **Ulus Baker**, “Aralık” kuramının

sinematik karşılığını **Vertov** sineması üzerinden ele alır. Yazara göre, bu kuramın sinemadaki karşılığı **Vertov** sinemasındaki montajdır. **Vertov**'un montaj ilkelerinde “Aralık” birbirine uzak iki imge arasındaki boşluktur (Baker, 2011, s.209). “Birbirinden uzak ve bağlantısız görünen iki imgenin ya da görüntünün arasında yer alan şeydir. **Vertov**'a göre, iki imgenin arasında bir boşluk yoktur, aksine bir yakınlık vardır ve bu sinematografik imge adı verilen şeyden başkası değildir.” (Baker, 2011, s.209) Dolayısıyla montaj sayesinde zıt gibi görünen iki imajdan bir anlam hatta metafor üretilebilmektedir.

Bu noktadan tekrar filme dönersek, film **T.S. Eliot**'un şu alıntısıyla başlar ve bir anlamda farklı ülkeler arası seyahati ve bağlantıları imler: “*Ülkeler arasındaki mesafeler, zamanın aşırı yakınlığını bir ölçüde telafi eder.*” **Eliot**'un bu tarifi ve **Güneşsiz** filminde gezginlik teması ülkeler arası mesafelerin aslında ne kadar yakın olduğuna bir göndermedir. Bununla beraber **Güneşsiz** filminde “Aralık” kavramı ile birbirine uzak yerleri bağlayan durum ise politikadır. Filmin başında İzlanda'da çekilmiş ve Sandor Krasna'nın tarifiyle mutluluğun imgesi olan üç çocukla, paralel sahnede savaş uçakları görüntüsü karşımıza çıkar. Krasna filmde bu zıtlığı şöyle tarif eder: “*Bunun kendisi için mutluluğun resmi olduğunu ve diğerleriyle bu imge arasında birçok kez bağ kurmaya çalışmışsa da bunun hiç işe yaramadığını söyledi. Bir gün, bunu bir filmin başına; uzun, siyah bir giriş parçasıyla birlikte öylece koymak zorunda kalacağını yazdı. Resimdeki mutluluğu göremeyenler en azından siyahlığı görebilirdi.*”





Yukarıda da tarif ettiğimiz gibi “Aralık”ta mesafeleri yakın eden durum zıtlık da içerebilir. Bu doğrultuda **Chris Marker**, İzlanda gibi bir ada ülkesinde çocuklardaki mutluluk imgesiyle, savaşla iç içe yaşadığımız çağ arasında bir bağlantı kurmuş olur. Dolayısıyla çocukların imgesindeki huzurla, yetişkinlerin modern dünyasındaki savaşa hazır halin arasında bağlantı bu noktada filmin anlatısı içerisinde politik bir eleştiri haline gelir. Filmde karşımıza çıkacak bir başka örnek ise Gine Bissau’da geçen hikâyedir. Gine Bissau’yu filmde önemli kılan ise ülkenin tarihinde önemli bir yerde duran **Amiral Cabral**’dır. **Amiral Cabral**, Portekiz ordusunu mağlup edip ülkesinden çıkarabilmiş bir komutandır. Filmde Gine Bissau’nun geçirmiş olduğu devrim mücadelesi, tarih yazımı ve dünyayla olan bağlantısı nasıl yorumlanabilir? **Güneşsiz**’de Gine Bissau’ya geçtiğimizde anlatıcı bize “*Burayı Cape Verde adalarının müziğiyle sunmalıyız.*” der. Cape Verde adası da tıpkı Gine Bissau gibi eski bir Portekiz kolonisidir. Yine Gine Bissau gibi fakir ve küçük bir liman kentidir. İki ülkenin kaderi de kendi tarihlerini yazmaları da aynıdır. Peki, bu ülkelerinin kaderinin benzerliği dünyanın geri kalanı için ne ifade etmektedir? Ya da “Aralık” kuramının sinemasal karşılığı bu anlamda ne ifade etmektedir? Gine Bissau’nun anti-kolonyal mücadelesi, kendi tarihini yazması ve kaderini “tayin” etmesi dünyanın geri kalanındaki antiemperyalist hareketleri de kapsayacak bir tarihi olaya dönüşür bir anlamda. Gine Bissau’da **Amiral Cabral** mücadelesi kendi ülke sınırları dâhilinde olmakla birlikte, en nihayetinde dünyanın herhangi bir

yerindeki politik eylemin söylemsel karşılığı olarak hiç kuşkusuz evrenseldir, sınırları aşar. Filmde Krasna'nın ifadesiyle: “Çünkü onlar yapabileceklerini yaptılar; özgürleştiler, Portekizlileri kovaladılar. Portekiz ordusunu öyle sarstılar ki; bu, diktatörlüğün devrilmesine ve bir an için de olsa Avrupa’da yeni bir devrim doğduğuna inanılmasına neden oldu.” **Ulus Baker** ise “Aralık” kavramını şu şekilde genişletmektedir: “Neden Chipas yerlilerinin isyanıyla uğraşıyoruz? Açıkçası, bunun nedeni, onların herhangi bir dayanışma ya da katkı beklemeden, herkesin ‘bulunduğu yerde’ direnmesinin olanaklı olduğunu gösterebilmeleridir. Bu yüzden mücadeleleri yalnızca buldukları mekânla sınırlanmıyor, bir bütün olarak Yeni Dünya Düzeni diye dayatılan şeyi karşısına alıyor.”

Sinemasal imgelerin “yersiz - yurtsuz” olması ve sınırları aşabilmesi ve geniş kitlelere ulaşabilme konusundaki kabiliyeti bu doğrultuda “Aralık” kavramının işleyişi açısından bir kolaylık sağlamaktadır bir anlamda. Dolayısıyla bu imgelerdeki politik angajman ya da göndermeler sınır ötesi bir hale gelip dünyanın geri kalanıyla bir bağlantı kurabilir. **Ulus Baker**'in bu tarifinden yola çıkarak **Güneşsiz**'de **Chris Marker**'ın imgeleri de politik metnin sınırlarını aşmaktadır bir anlamda. Bu imgelerde herkes kendinden bir şeyler görebileceği gibi dünyadaki antiemperyalist mücadeleleri birbiriyle aynı söylemde buluşturabilir.

Filmde gezi teması üzerinden öne çıkan bir başka durum da hikâye anlatıcılığıdır. **Walter Benjamin** (1993, s.98), hikâye anlatıcılığını insanlığın en önemli deneyim ve hafıza aktarma aracı olarak kabul etmektedir. Gerek antik dönemde gerekse modern dönemde hikâye anlatıcıları bir taraftan toplumların hafızasını oluşturmakta diğer taraftan aktarılan deneyimlerle bireylerin hayatlarında önemli bir işlev görmektedir. **Benjamin**, günümüzün enformasyon bombardımanı altında, her gün değişen gündemlerle birlikte hem hikâye anlatıcılığının öneminin yitirildiğinden hem de deneyimin artık paylaşılamadığından bahseder (1993, s.99). Deneyimin düzgün bir şekilde paylaşılamadığı bir ortamda da ne savaşla ne de başka bir felaketle yüzleşilebileceğini söyler:

Savaş bittiğinde cepheden dönenlerin dilsizleştiğini, başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler bakımından zenginleşmediklerini, aksine yoksullaşmış olduklarını fark etmemiş miydik? On yıl sonra ortalığı saran savaş kitaplarının, ağızdan ağıza aktarılan deneyimle hiçbir ilgisi yoktu. Bu, hiç de şaşırtıcı değil. Çünkü deneyim hiçbir zaman, stratejik

deneyimin siper savaşı, iktisadi deneyimin enflasyon, bedensel deneyimin mekanik savaş, ahlaki deneyimin iktidar sahipleri tarafından boşa çıkarıldığı bu dönemdeki kadar yalanlanmamıştı (1993, s.98-99).

Bu doğrultuda **Benjamin**'in tarif ettiği karamsar durum aynı zamanda otantik olanın, yerel olanın da yitimine neden olmuştur bir anlamda. Özellikle modernlik deneyimi sonrasında dünyanın kültürel anlamda dönüşümü ve küreselleşme fikri yerel kimliklerin ve kültürlerin aşınmasına neden olmuştur. Hikâye anlatıcılığının işlevinin de ortadan kalkmasıyla beraber bu kültürler yavaş yavaş dünya tarihinden silinmeye başlanmıştır. **Güneşsiz** filminde de **Chris Marker**'ın kadraji başta Tokyo olmak üzere gezilen yerlerde hem otantik olanın hem yerel olanın peşine düşüyor. Filmin bir yerinde Krasna “*Dünyayı dolaştım ama artık sadece banallik bana ilginç geliyor.*” cümlesini kurmaktadır. Bu cümle yukarıda **Walter Benjamin**'in hikâye anlatıcılığı tarifiyle paralellik taşımaktadır bir anlamda. Hikâye anlatıcısının ve deneyiminin giderek kaybolduğu bir dünyada **Chris Marker**, modernlik fikrinin altında kaybolan kültürleri, inançları ve yaşayışları ısrarla kamerasına kaydetmeye çalışır. Tokyo'daki Kedi Tapınağı, yerel danslar, Japon İmparatorluğu'na dair eski masallar filmin içerisinde karşımıza çıkan detaylardır. Bu noktada **Marker**'ın özellikle “banallığın” ya da yerel kültür ve inançların kaybolmasına dair ağırlık noktası olarak Tokyo'yu seçmesi anlamlıdır.





Batılılaşma fikri, sadece iktisadi bir kalkınma ve aydınlanma perspektifiyle hareket eden ilerlemeci anlayış değil aynı zamanda yeni bir yaşam tahayyülünü imlemektedir. Kentler, yaşayış biçimlerimiz, inançlarımız bu doğrultuda Batılılaşma fikri altında yeniden düzenlenmiştir. **Kevin Robins** ve **David Morley**'in tarifıyla “Modernliği yaratanın Batı olduğunu kabul edersek; Batı olarak tanımlanan hayali mekân ve kimliği yaratanın da modernleşme olduğunu kabul etmemiz gerekir.” (2011, s. 207) Japonya gibi geç modernlik yaşayan ülkelerde Batılılaşma oldukça sancılı bir şekilde gerçekleşmiş, geleneksel toplumla, modern toplum pratiği Japonya’yı iki tahayyül arasına sıkıştırmıştır. Özellikle 1980’li yıllarla birlikte hızla iktisadi bir kalkınma içerisine giren Japonya’da bu doğrultuda aynı hızla geleneksel toplum yapısından Batılı hayat tarzına dönüş yaşanmıştır. Japonya’nın hızlı modernleşmesi **Kevin Robins** ve **David Morley**’e göre neredeyse postmoderne dönüşecek kadar modernleşmiş olmasıdır (2011, s.207). **Nora Alter** (2011, s.105), Japonya’nın 1960’larda başladığı büyük modernleşme hamlelerinin 1980’li yıllarda tamamlandığını ve **Chris Marker**’ın filminin de Tokyo’nun modern bir kent olarak dönüşümünü yansıtmaya çalıştığını aktarır. Bu doğrultuda, film boyunca karşımıza çıkan Tokyo imgesinde neon ışıklı, rock gruplarının videolarının döndüğü çok katlı binalar ve trenler kentin aslında kendine has otantikliğinin yitimini imlemektedir. Tokyo, artık dünyanın başka yerlerindeki metropollerin bir yeniden yorumuna dönüşmüştür; kentin kendine has otantik imgesinin yerini

bowling salonları, gökdelenler almıştır. Dolayısıyla kendine has biricik imgeler artık yoktur. **Güneşsiz** filmiyle ilginç bir bağı olan **Wim Wenders**'in **Tokya Ga** filminde **Werner Herzog** kentin kendine has imgesinin yitimini şöyle açıklamaktaydı: “Bugünlerde elimizde pek fazla imge kalmadı. Çevreye bakarsan neredeyse yalnızca binalar görürsün. İmgeler artık neredeyse olanaksız. Çaresizce, uygarlığımızın ve içsel dünyalarımızın durumu ile uyumlu imgelere ihtiyacımız var.”

Dolayısıyla buradaki otantiklik ve kendine has kültürün yitimi filmin hikâye anlatıcısında bir tür melankoli hissiyatı yaratacaktır. Unutulmamalıdır ki, 1980'li yıllar yeni bir dünya düzenini imlemektedir. Özellikle bu yıllardaki küreselleşme fikri kültürel anlamda farklı coğrafyaları birbirine yakın kılmıştır. Bu yakınlığı sağlayan da hiç kuşkusuz televizyonun varlığıdır. Televizyonun varlığıyla birlikte daha çok enformasyona ulaşmamız ve o mecrada hakikatin yeniden üretilmesi de **Walter Benjamin**'in tarif ettiği hikaye anlatıcısı figürünün giderek önemsiz hale dönüştüğünü imlemektedir bir anlamda. **Walter Benjamin**, her yeni gün yeni haberler aldığımızı ama bunların çok azının hikâyelerimize karşılık geldiğini belirtmektedir. “Bu böyle, çünkü artık bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla ulaşıyor. Başka bir deyişle, günümüzde olup bitenler hikâye anlatıcılığının değil enformasyonun işine yarıyor.” (1993, s.105) Tüm bu anlık geçici olaylar silsilesi içerisinde hikâye anlatıcısının işlevi ortadan kalkmakta ve bunun sonucu olarak da toplumların yüzyıllardır anlatısal hale getirdiği kültürler, ritüeller ortadan yok yolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum hem her şeyin aynılaşmasına neden olmakta, hem de hafızasızlık tehlikesini yaratmaktadır. Filmde bu durum Krasna'nın anlatımıyla daha belirginleşmektedir:

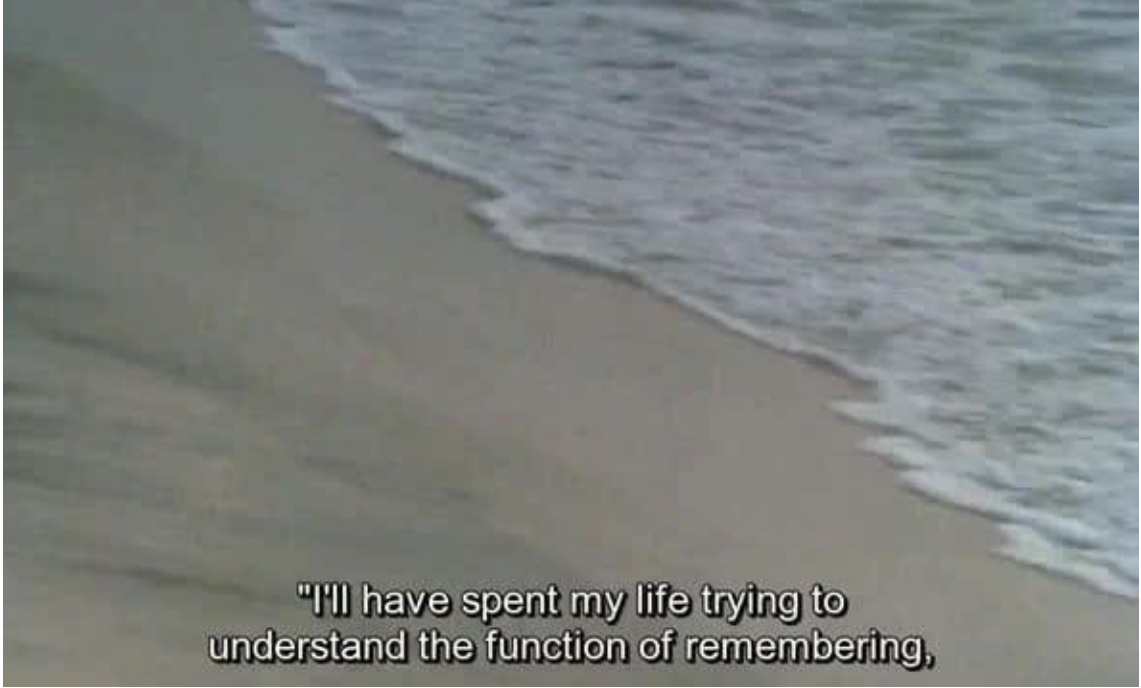
Her topluluğun rahipleri var; horolar. Japonlar, konumlarını adım adım savundular. Günün sonunda, L bölüğünden geriye kalanlardan oluşan iki yarım müfreze, tepenin ancak yarısına varabilmişti. Arınma ayini yapmaya giden bu köylülerin peşinden gittiğim bu tepe gibi bir tepede. Norolar denizin, yağmurun, toprağın ve ateşin tanrılarıyla konuşuyorlardı. Kutsal kadının önünde herkes eğiliyor. Şafakta Amerikalılar geri çekildi. Savaş, ada, modern dünyaya teslim olana kadar bir aydan fazla sürdü. 27 yıllık Amerikan işgalinden ihtilaflı Japon egemenliğinin yeniden inşasından sonra Bowling salonları ve benzin istasyonlarından iki mil mesafede 'noro'lar, tanrılarla konuşmaya devam ediyorlar. Onlar gidince diyalog da bitecek. Erkekler, ölmüş kadınlarının onları izlediğini artık bilemeyecek.

En nihayetinde **Güneşsiz** filminde **Chris Marker**'ın imgesine sızan melankolisinin nedeni Tokyo'da karşısına çıkanların gelip geçici olduğunu ve son kuşaklarla beraber birçok ritüelin ve kültürün ortadan kalkacağını bilmesidir. Dolayısıyla filmdeki imgeler bir anlamda bu değişime direnç de göstermektedir. Filmde, Japonya'da eski ritüelleri, inançların hafızasını hikaye anlatıcısı gibi gelecek kuşaklara aktaran kadınlardan bahsedilir. Krasna filmde bu durumu şöyle ifade eder: “Kadınlarını, hafızasının koruyucusu yapmak adalara ait bir özellik midir? Bijagoslar'da olduğu gibi burada da kutsal bilgiyi aktaranlar kadınlar mı?” Görüldüğü üzere, hikaye anlatıcılığı modern Japonya'nın tuzla buz ettiği modern olmayan kültürlerine dair bir direniş halini almıştır. Lakin buradaki açmaz şudur: deneyime tanıklık edenlerin sayısı azaldıkça, deneyimin geleceğe aktarılma ihtimali de kalmayacaktır. Bunun için kamera **Benjamin**'in *Hikâye Anlatıcısı* metnindeki gibi bir arayış içindedir. **Marker**'ın kamerası bu anlamda aynı zamanda gelip geçiciliğe direnen bir hafıza biçimini de imlemektedir: “Oysa hikâye farklıdır: Kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirebilir.” (1992, s.106) Dolayısıyla **Güneşsiz** filminin bir diğer önemli ağır noktası ise hafıza ve hatırlama üzerine olacaktır.

Hafıza, tarih ve hatırlamanın imkânları

Hatırlama ve unutma arasında sıkı bir bağ söz konusudur. Hafızalarımız bizi biz yapan hatta toplumları bir arada tutan en önemli bağlardan biridir. Lakin insan beynindeki hafızanın sınırlı olması nedeniyle zaman ilerledikçe deneyimlediğimiz birçok olayı unutmak durumunda kalırız. Geçtiğimiz son otuz yılda hafıza çalışmalarının hem akademide hem de diğer başka alanlarda büyük ivme kazanmasının en büyük nedeni de hafızanın nasıl korunacağı sorunsalı olmuştur. Özellikle Holokost dehşeti deneyimini yaşayan kuşakların sayısının giderek azalması sebebiyle, Holokost hafızasının nasıl canlı kalacağı önemli bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Holokost gibi bir insanlık suçunun unutulma tehlikesi, hafızayı bir noktada politik bir mesele haline getirmektedir. Toplumları ilgilendiren siyasi olaylar, soykırımlar, savaşlar geleceğe nasıl kalacaktır? Tarih yazımı bu noktada nerede durmaktadır? Resmi tarih yazımında hangi olayların bastırıldığı, hangilerinin kolektif belleğe dâhil edildiği önemli sorulardır.

Chris Marker'ın filmi hafızayı bu anlamda politik yönüyle ele almaya çalışmaktadır. Özellikle bellek ve tarih arasındaki ilişki ve bu ilişkinin olmazsa olmazı hatırlama-unutma ikiliği, **Marker**'ın film boyunca sorduğu sorular oluyor. Modern dünyada hangi olayların tarih yazımına ya da tarih akışına girdiği hangilerinin kolektif hafızanın bir parçası olduğu **Marker**'ın deneme filminde sorguladığı önemli patikalardan biri haline gelmektedir.

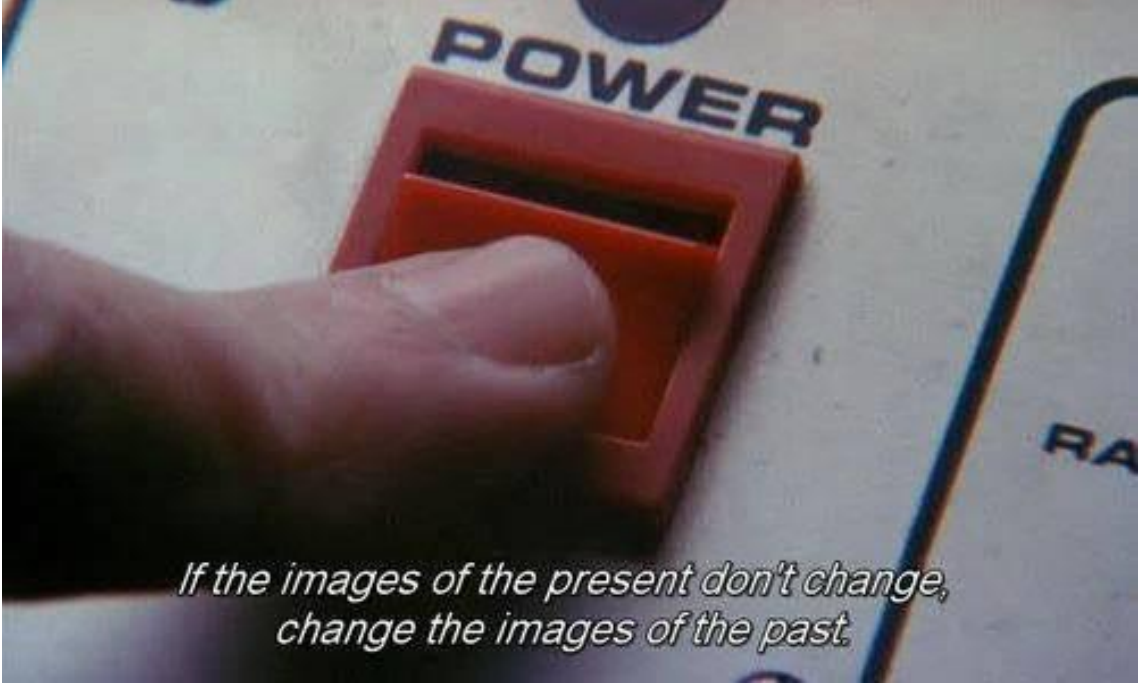


Filmde karşımıza çıkan **Amiral Cabral**'ın mücadelesi, **Marker**'ın hafızaya dair sorgulamalarında önemli bir patikada durmaktadır. Filmde, Sandor Krasna **Cabral**'ın zaferine yönelik bize şunu sorar: “*Ama bütün bunları hatırlayan kim?*” Krasna sonrasında devam eder, bu sefer de şu soruyu yöneltir: “*Böylesine küçük ve fakir bir ülke, dünyanın neden umrunda olsun?*” Burada Krasna'nın bize yönelttiği soru bir bakıma resmi tarih yazıcılığına dair sorgulamadır. Resmi tarih yazıcılığı kralların, zafer kazanmış komutanların kısacası egemenlerin hikâyesini anlatır. Bu anlatı çemberinde azınlıklar, mağluplar yer almaz. **Walter Benjamin**'in ifadesiyle: “Gel gelelim belli bir dönemin iktidar sahipleri, daha önceki bütün galiplerin mirasçılarıdır. Bu durumda galip gelenle özdeşleşme, her zaman tüm iktidar sahiplerinin işine yaramaktadır.” (2002, s.40-41) Üstelik tarihin ilerlemesi ve zamanın hızlanması sebebiyle, yaşanan olaylar kaydedilmediği gibi neredeyse hiç yaşanmamış hale gelebilir. Sandor Krasna, filmde bu sorudan kısa bir süre sonra **Amiral Cabral**'ın trajik sonuna değinip şu cümleyi kurar: “*Tarih, işini bitirdiklerini fırlatıp bir köşeye atıyor.*”

Dolayısıyla Krasna'nın sorduğu soru resmi tarih anlatılarının sahip olduğu hakikati çarpıtma veya eksik aktarma tehlikesidir. Resmi tarih yazımı, en nihayetinde, olayları seçme bir akış dâhilinde kendi dünya görüşüne ve ideolojisine göre yontar. Bu durumun bir neticesi olarak da geleceğe aktarılan bellek sınırlı olabilmektedir. “Ama bütün bunları hatırlayan kim?” sorusu da “Kolektif belleğe dâhil anlatı kimin?” sorusunu beraberinde getiriyor.

1960'lı yıllar “tarihin uyanışı” adı verilen bir dönemi imlemektedir. Bu dönemde büyük anlatılara dâhil edilmeyen azınlıklar, kadınlar ve imparatorluk çağının kolonyal ülkeleri bağımsızlıklarını ilan etmiş, kendi tarihlerini yazmaya başlamıştır. Filmde **Amiral Cabral** ve Bissau-Guinean'ın antiemperyalist mücadelesi ve ülkede yaşanan devrim tam da bu dönemi imlemektedir. Lakin **Chris Marker**'ın geçmişten geleceğe bakışı biraz melankoliktir. “*Tarih, işini bitirdiklerini fırlatıp bir köşeye atıyor.*” sözüyle Bissau-Guinean'daki devrimin başarısız olmasını, **Amiral Cabral**'ın öldürülmesinin paralelinde verir. Filmdeki ifadeyle: “*Tarihin, onu yazmaya yeni başlayanlar arasında hayır ya da çıkar amacıyla paylaştığı bir amneziye inanası geliyor insanın. Amilcar, kendi kurduğu partinin üyelerince öldürüldü.*” Bununla beraber, **Marker**'ın Afrika'ya dair dikkat çekmek istediği bir başka husus da eski kıtanın yaşadığı açlık ve su sıkıntısıdır. 1980'li yıllarla birlikte Afrika kıtasında açlık ve sefalet trajik boyutlara

ulaşmıştır. Hatırlanacak olursa 1985 yılında Afrika'daki açlığa dikkat çekmek için dünyaca meşhur müzisyenlerin katılımıyla oluşan Live Aid konseri gerçekleşmişti. Filmin hemen başında "İnsan susuzluğu nasıl hatırlar?" sorusu da yine bu hat üzerinden okunabilir. Modern dünyanın ilgilenmediği bir coğrafyanın yaşadığı trajediler kimin umrundadır ya da bunları kim hatırlayacaktır?



Tarihin iyimser ilerlemeciliği bu anlamda kısa sürmüş ve geriye yine kaos kalmaktadır. Film içerisinde Japonya'daki havaalanı protestosu bölümü bu

duruma örnek olarak gösterilebilir. Sandor Krasna, 10 yıl önce Japonya'da yapılması planlanan Narita havaalanına yönelik protestoların 10 yıl sonra neredeyse aynı sloganlarla ve polisin vermiş olduğu aynı karşılıkla gerçekleştiğini aktarır örneğin. Buradaki tarihsel kriz sadece ilerlemecilik üzerine değildir. Tarihin her yeni dönemde yeniden yazılmasıdır. En nihayetinde tarihin her dönem yeniden yazılması, olayların akışındaki değişimler kolektif bellekte boşluklar bırakmaktadır. Modern dünyanın hafızasının kesikliği, yakın dönemlerdeki trajedileri ve yıkımları bu denli çabuk unutulması da bu yüzdendir. Filmde Krasna'nın tarifıyla: “Ömrü boyunca, hatırlamanın; unutulmanın zıttı olmayan, onu da kapsayan hatırlamanın işlevini anlamaya çalıştığını yazdı. Bizler hatırlamayız, tıpkı tarihin yeniden yazılışı gibi, hafızamızı yeniden yazarız.” Peki, buradan çıkış nasıl olabilir? Kolektif hafızada açılan yarık ve tarih yazımındaki sürekli değişimlere nasıl direnilir? **Güneşsiz**'de karşımıza Krasna'nın arkadaşı Hayao Yamanenko'nun **Tarkovski**'den ilhamla kurguladığı “Zone” adını verdiği bir işlem vardır. Yamanenko'nun “zone”u geçmişin imgelerini *synthesizer*le değiştirip yeniden yorumlamaktadır. Krasna, Yamanenko'nun girişimini “Eğer bugüne ait imgeler değişmiyorsa; geçmişin imgelerini değiştir.” cümlesiyle tarif eder. Yamanenko'nun “Zone” kavramı, **Walter Benjamin**'in “Tarih Meleği” kavramıyla beraber okunabilir. Benjamin'in bu kavramında geçmiş unutarak ilerleyen modern zamana, felaketleri, trajedileri sayfasına not etmeyen, geçmişin yükünü kenara iten tarih yazımına dair bir eleştiride bulunulur. **Benjamin**, hakiki bir ilerlemenin ancak geçmişle yüzleşilerek olabileceği inancındadır (2012,42). Bu tarife göre, Yamanenko'nun “Bugüne ait imgeler değişmiyorsa; geçmişin imgelerini değiştir.” sözü de bu bakış açısının paralelindedir. En nihayetinde Yamanenko'nun “zone”u bir taraftan gelecektir diğer taraftan da geçmişin imgelerini yeniden ve yeniden yorumlamaktadır. Bu doğrultuda, Yamanenko'nun “zone”unun ana önermesinde geçmişle yüzleşmek ve ilerleyebilmek ancak geçmişe bakarak olur. **Walter Benjamin**'in tarifıyla:

Klee'nin *Angelus Novus* adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı

yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır (2012, s.42).

Peki, modern çağlarda nasıl hatırlıyoruz? Zamanın bu denli hızlı aktığı, tarihin sürekli olarak yeniden yazıldığı dönemde deneyimler geleceğe nasıl kalıyor? Bu noktada hafıza çalışmalarında *postmemory* kavramı öne çıkmaktadır. Buna göre, *postmemory* kavramını ilk ortaya koyan **Marianne Hirsch**, günümüzde bellek aktarımının sözel olarak değil kitle iletişim araçları sayesinde dolaylı olarak gerçekleştiğini aktarmaktadır (Hirsch'ten aktaran Sarlo, 2012, s.80). *Postmemory* kavramına göre modern dünyada hikâye anlatıcısı gibi deneyim aktarıcılarının yerini fotoğraflar, filmler ve medya almıştır. İnsanlar kitle iletişim araçları sayesinde kolektif bir hafıza oluşturmaktadırlar artık. Filmde bu noktaya Krasna şu şekilde değinmektedir: “Tokyo’daki ocak ayını hatırladım. Daha doğrusu, ocak ayında Tokyo’da çektiğim film görüntülerini hatırladım. Hafızamda asıllarının yerini almışlardı. Artık anılarım onlardı. Filme almayan, fotoğraf çekmeyen veya banda almayan insanlar nasıl hatırlıyorlar acaba?” Burada Krasna’nın da tarif ettiği gibi modern dünyada artık hafıza aktarıcılarının kalmamış olması nedeniyle insanlar hafızalarını dolaylı yollardan birer aygıt sayesinde korumaktadır. Bu hafıza aktarım biçimi, deneyimin korunması için kıymetli olsa da, televizyonun ve propaganda sinemanın varlığı sebebiyle belleğin çarpıtılması ya da eksik aktarılması da söz konusu olabilir. **Chris Marker**, burada dolaylı hafızayı hem olumlu hem de olumsuz anlamda kullanmaktadır. **Marker** bir hikâye anlatıcısı olarak modern dünyanın unutmaya başladığı modern öncesi ritüelleri ve kültürleri kaydetmekte ve **Ulus Baker**’in tarifıyla *Video Ars Memorativa* oluşturmaktadır. **Marker**’ın çabası **Benjamin**’in şu tarifıyla bir uyum içindedir:

Olayları, aralarında büyük ve küçük ayrımı götmeksizin anlatan vakanüvis, bir kez olmuş hiçbir şeyin tarih açısından yitip gitmiş sayılmayacağı gerçeği doğrultusunda davranmış olur. Doğal olarak, ancak bütünüyle kurtuluşa erebilmiş bir insanlık geçmişine de bütünüyle sahip olabilir. Anlatılmak istenen, şudur: Ancak kurtuluşa ermiş bir insanlık için geçmişi, her anıyla alıntılanabilir nitelik kazanmıştır. Yaşanmış anlarından her biri, gündemdeki bir alıntıya dönüşmüştür - mahşer gününün gündeminde olan bir alıntı (2012,s.38).

Diğer taraftan da televizyon gibi iletişim araçları ise hem hafızayı hem de tarihi çarpık ve eksik bir şekilde aktarmaktadır. Bu durum da kolektif hafızaya zarar vermektedir. Bu da bu çağın trajedisidir. **Chris Marker**'ın imgeleri de hiç kuşku yok ki bir taraftan bu duruma direnmekte diğer taraftan çağın melankolisini imlemektedir.

Sonuç niyetine

Deneme film ele aldığı konuyu belirli sınırlara dahil etmeden özgür ve kişisel bir bakışla ele alır. Bu doğrultuda, deneme filmin biçimsel olarak hiçbir türe tam olarak bağlı kalmaması onu farklı patikalar eşliğinde ele alma ve yorumlama imkânı sağlar. **Güneşsiz**, **Chris Marker**'ın denemeci üslubunu şiirsel ve politik bir şekilde aktardığı farklı dönemlerde farklı okumalar yapılacak bir filmidir. **Marker** film boyunca, denemenin “düşünen sinema” kavramına uygun olarak, belgesel sinemanın neden-sonuç eksenli anlatı yapısının dışına çıkarak, sürekli seyirciye sorular sormaktadır. Seyirciyle kurulan bu diyaloga da belgesel sinemada sıklıkla karşımıza çıkan her şeyi bilen bir üst ses yerine, şüpheli ve mesafeli bir anlatıcıyla hasbihal edilmektedir. Bu hasbihalde mutlak bir hakikat arayışı veya bilimsel otorite yoktur tam aksine yaklaşılan her konuya meraklı ve mesafeli bir bakış vardır. **Marker**'ın bu noktada üst ses olarak erkek değil de bir kadını tercihi etmesi anlamlıdır. En nihayetinde klasik belgesel filmlerinde üst anlatıcının erkek olması ve neredeyse Tanrı konumundaymışçasına bir ses tonuyla olayları aktarması bir iktidar pozisyonunu işaret etmektedir. **Marker**'ın üst ses olarak bir kadını tercih etmesi iktidar pozisyonunun sarsılmasına neden olmuştur bir anlamda.

Filmde bize yönelen bu sorular da politik meselelerden hafızaya ve seyahatliğe kadar geniş bir perspektiften oluşmaktadır. Filmler, doğrudan çekildiği dönemin siyasi ve politik atmosferini yansıtır. **Marker**'ın soruları da bu hat üzerinden okunabilir. **Chris Marker Güneşsiz**'de 1980'li yılların “Yenidünyası”nda küreselleşmeyi, otantikliğin kaybını, her yerin birbirine benzemesini, televizyonun hayatımıza etkilerini melankolik bir şekilde anlatmaktadır. Yeni dünya tahayyülünün hafızasında nelerin yer alacağı, hangi olayların tarih yazımına dâhil edileceği çarpıcı bir şekilde aktarılır. Bununla beraber elinde kamerasıyla dünyayı dolaşan **Marker**, seyahatliğin “Batılı” kadrajını da

sorgulamakta, “kamera_göz”le üçüncü dünyanın bakışını bir araya getirmektedir. Bu eşleşmede de "kamera-göz"ün arkasında üstten bakan bir bakış yoktur tam aksine kadrajda eşitlik söz konusudur. Böylelikle geçmişten bugüne beyaz, batılı kadrajın otantik imajı hem sorgulanmış olur hem de bu bakışı kırmanın yollarını gösterir.

Marker'ın “düşünen sineması” tek filmde birden fazla perspektif sunarak denemenin doğasına uygun bir oyuna davet etmektedir. **Marker**'ın bu oyun davetinde çağın melankolisi, hafıza, tarih ve politika vardır. Modern dünyanın trajedisi, nasıl hatırladığımız ve birbirine uzak gibi görünen coğrafyaların aslında ne kadar yakın olduğu çarpıcı insanlık halleriyle **Güneşsiz**'de vücut bulur. Deneme nasıl bitmiş, nihayete ermiş bir kanaatler bütünü değilse, **Chris Marker**'ın **Güneşsiz** filmi de bitmiş, nihayete ermiş bir düşünen sinema değildir tam aksine her izlenişte başka bir patikanın açtığı merak ve bakış açısı filmi zamansız ve sınırsız kılmaktadır.

Kaynaklar

- Adorno, T. (2004) (Çev.: Yücesoy S., Koçak O.) *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Metis Yayınları
- Alter, N. (2006) *Chris Marker (Contemporary Film Makers)*. USA: University of Illionis Press
- Alter, N. & Corrigan T. (Ed.) (2017) *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press
- Astruc, A. (2010) (Çev. Özer, N.) “Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem”, (Ed. Karadoğan, A.) *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: de ki Yayınları
- Baker, U. (2011) (Der. Berensel, E.) *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları
- Benjamin, W. (2012) (Çev.: A. Cemal) *Pasajlar*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Benjamin, W. (1993) (Yayına hazırlayan Nurdan Gürbilek) *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları
- Corrigan, T. (2011) *The Essay Film from Montaigne, After Marker*. Oxford University Press
- Rascaroli, L. (2017) *How the Essay Film Thinks*. Oxford: Oxford University Press
- Richter, H. (2017). “The Film Essay: A New Type of Documentary Film.” (Ed. Alter, N., Corrigan, T.), *Essays on the Essay Films*. New York: Columbia University Press
- Robins, K. & Morley, D. (2011) (Çev. Zeybekoğlu, E.) *Kimlik Mekanları Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sarlo, B. (2012) (Çev: Ekinci, D. & Charum, P, B.) *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*. İstanbul: Metis Yayınları

SYNONYMS / EŞ ANLAMLI LAR

Nazif Coşkun

Kelimelerin eş anlamları olduğu gibi ülkelerin, kimliklerin ve değerlerin/değersizliklerin de eş anlamları var. *Eş Anlamlılar* (Synonyms, Nadav Lapid, 2019) temel olarak kimliklerin ve ulusların aynılığı üzerine bir film. Yönetmen bu soruşturmaya kahramanı Yoav'a Fransızca bir sözlük aldırarak başlar. Kelimelerin anlamları üzerinden başlar soruşturma: *literal* anlam ve figüratif anlam. Yoav işe kelimelerin *literal*, yani sözlük anlamıyla ve onların eş anlamlılarıyla başlar, ama hayat kelimelerin sözlük anlamlarının dışında, yani figüratif olanda cereyan eder. Sözlük anlam, ilk ve temel anlamdır, ancak figüratif olan kendini dayatır. Film ilerledikçe yönetmenin dildeki bu arayışının özellikle ulus kimliklerle ilişkili olduğunu görüyoruz. Dille hayat arasında özenli bir alegori kuruluyor. Yoav'ın Yahudi-İsrail kimliğinden kurtulup Fransız kimliğine geçme çabası ve bunun akıbeti filmin temel izleğini oluşturur. Yönetmen **Nadav Lapid**, bu arayışı sosyolojik, felsefi, sosyal psikoloji ve ekonomi politik gibi temellerde ele alıyor, ancak bu yazının kapsamı tüm bu yönleri açıklamak için yetersiz olduğu için burada sadece sinematik ve felsefi temellerini ele alacağım.

Film, Yoav'ın Paris sokaklarında yağmurlu bir havada başı önüne eğik aceleci yürüyüşüyle başlar. Film boyunca Yoav'ı bir yerlere hep bu şekilde yürürken görürüz. Yoav askerlik görevini yaptıktan sonra İsrail'den kaçıp Paris'e gelmiştir. İsrail'in militarist ve düşmanlaştırmacı sistemini eleştirmiş ve ondan kurtulmak için buraya kaçmıştır. İbranice konuşmayı dahi reddedip Fransız olmak ve Fransızca konuşmak ister. Bir kimlikten bir başka kimliğe geçmek ister. *Airbnb* evine gelir. Evde hiç mobilya yoktur. Duşa girer. Bu sırada bir hırsızlığa uğrar. Hırsızlar tüm eşyalarını çalmıştır. Çıplak bir şekilde binanın içinde sağa sola koşturur, ama kimseyi bulamaz. Binadaki diğer dairelerin kapılarını çalar ancak kimse cevap vermez. Eve döner, ısınmak için tekrar duşa girer. Daha sonra onu bayılmış halde

evin ortasında buluruz. Her anlamda çıplaktır. Artık hem bedenen hem de zihnen çıplaktır. **Lapid**, İsraili Yahudi kimliğinden kurtulmak isteyen Yoav'ın çıplaklık durumunu film boyunca farklı çağrışımlarıyla ele alır.



Aynı binada yaşayan burjuva bir çift olan Emile ve Caroline onu bulduklarında Yoav yeniden doğuşunu gerçekleştirir. Bu sahne bir Venüs tablosu gibidir adeta. Emile, Afrodit'e kıyafetler uzatan bir su perisi gibidir. Giyinip kuşanan Yoav, onlara *hikâyesini* anlatır. Her şeyden önce bir hikâyesi vardır onun, ama onların bir hikâyesi dahi yoktur. Canları sıkılan bir çift modern kaygısız burjuvadır onlar. Çalışmak zorunda olmayan, *sevimli*, yardımsever ve *tatlı* bir çifttir. Emile yazar olmaya çalışmaktadır ama bir hikâyesi yoktur. Caroline bir orkestrada obua çalar ama başarısız kabul edilir. Zira bir orkestrada obua çalmak, Emile'in deyimiyle patates yetiştirmektir. Yoav ilginç görünür onlara. Ona kıyafet, para ve bir de telefon verirler. İsrailiği ve Yahudiliği arkasında bıraktığını düşünen Yoav, Fransa'ya ve Fransızlığa hazırdır. Peki, bu mümkün olacak mıdır?

Kimlik nedir, nasıl edinilir ve ondan kurtulmak ya da onu değiştirmek mümkün müdür? Yönetmen film boyunca bu sorulara cevaplar arar. Aslında, içinde bulunduğumuz zamanın ve anlayışın başka türlü olma ihtimali var mıdır, sorusunun cevabı arar. Yoav, İsrail kimliğini Fransız kimliği ile değiştirmek ister çünkü İsrail ve İsraililik kirli, kötü, düşmanlaştırıcı kimliklerdir onun için. Fransa'yı ve Fransızlık'ı olumlu görür başta. Film ilerledikçe Yoav, İsraililik ve Yahudi kimliklerini geride bırakmadığını görür. O kurtulmak istedikçe bu kimlikler onu daha da sıkır. Durmadan ona İsraili ve Yahudi olduğu hatırlatılır. Öyle ki para kazanmak için modellik yaptığı fotoğrafçı özellikle onun bu yönüyle ilgilenir. Hatta

onun Filistinli bir kızla birlikte fotoğraflarını çekmek ister. Batılı beyaz adamın gözünde en fazla, otantik bir nesneye dönüşür. Öte yandan Fransız kimliğini de edinmek o kadar kolay değildir, birtakım yükümlülükler gerektirmektedir. Sonunda tüm kimliklerin birbirleriyle eş anlamlı olduğunu görür. Tüm ulus devletler ve ulus kimlikler birbirleriyle eş anlamlıdır. İsraili ya da Fransız olmak arasında çok da bir fark yoktur. İkisi de otoriter ve bağınaz bir tekliği gerektirir.

“*Horoz Fransız’dır.*” der Fransız öğretmen. Yoav, kimlik alabilmek için gittiği eğitimde, İsrail ile özdeş gördüğü tüm kötülüğün burada Fransızlık üzerinden kendisine yeniden dayatıldığını görür. Yukarıdaki absürt cümle sarf edilir ciddi bir şekilde ve inanılarak. Hikâye aynıdır. Milli marş, bayrak, ülke, ana vatan, kan, kurucu liderler, toprak ve yüce ulus. Hepsi birbiriyle eş anlamlıdır. Hepsi de “hayali cemaatlerdir.” (Anderson, 2007) Ulus yaratmak adına bütün çokluklar bir teklik adına feda edilir.

Lapid, ulus kimlikler başta olmak üzere din, inanç, mezhep, cinsiyet ve ideolojik kimliklerin 21. yüzyılda nasıl performe edildiklerini ve yaşam içindeki güncel hallerini soruşturuyor. Spesifik olarak İsrail Yahudi kimliği ile Fransız kimliğinden yola çıkarak genel anlamda kimlik konusunu işliyor. Yalnız bu noktada yönetmenin kimlik konusunu modernleşme ile birlikte ele aldığını görüyoruz. Benzer şekilde **Michel Foucault** da kimlik ile modern özneyi birlikte analiz eder. “Modernite, kimliklendirme suretiyle insanları öznelleştirir.” der (2016: 84). Kimliklendirilme yoluyla öznelleştirildiğimizi savunuyor düşünür. O kimlikleri performe eden özneleriz aslında. Bu noktada birbirinden farklı gibi görünen iki olgunun birlikte var olduklarını, hatta kimliğin öznelleşmenin koşulu haline geldiğini görüyoruz. Dört başı mahmur, kendinden emin ve kendine içkin özne (birey) kimlik edinme sonucu ortaya çıkmıştır. Modernitenin bize dayattığı kimliklerin öznelerine dönüşüyoruz. Yaşam içinde bu kimliklerin dayattığı modern öznel deneyimleri sergiliyoruz ve bunu bir tek biz yapıyormuşuz gibi kendimizi de farklı, ayrıksı ve özgün sanıyoruz. Peki, bu süreç nasıl gerçekleşiyor?

Foucault, modern öznenin bilgi, iktidar ve öznelleşme olmak üzere üç aşamada oluştuğunu savunur (2016: 38). Bu sürecin 17. yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkan modern bilim dallarının insana, hayata ve kendisine dair yeni bilgiler üretmesiyle ortaya çıktığını düşünür (2016: 39). Bu bilgi alanları cinsellik, hastalık, akıl hastalığı ve suça dair yeni bilimsel veriler üretir ve insanın bu konulara dair yeni bakış açıları kazanmasını sağlar. Ancak **Foucault** bu bilgi alanlarının ürettiği verilerin iktidar tarafından tam bir denetim altında tutulduğunu savunur (2016: 40). Dolayısıyla bu

bilgilerin son derece ideolojik veriler olduğunu ve onların salt bilimsel-güvenilir hakikatler olmadıklarını savunur (2016: 80). Bu bilgi alanlarının sağladığı veriler ışığında normal davranış biçimleri tanımlanır. Bu normlar önce doğru, daha sonra ise ahlaki iyiler olarak tanımlanırlar. Son aşamada bir çeşit tartışılmaz dogmalar haline gelirler.

İnsanlardan bu normlar ile düşünsel ve duygusal bir ilişki içine girip, yaşamlarını bu bilgi verilerine göre düzenlemeleri istenir. Bu bilgi türleri insanı hem içerden hem de dışardan kuşatırlar. Bu noktada din, inanç, mezhep, cinsiyet ve milliyet gibi kimlikler ve bu kimliklerin normatif davranış tutumları oluşturulur. İnsanlardan bu kimliklerin özneleri olmaları talep edilir. Bu süreç insanların, kimliklerin öznelerine dönüşme süreci olur. İnsan, akıl sağlığını, cinsel durumunu, biyolojik sağlıklı olma halini ve suç ile ilişkisini bu ideolojik normlara göre düzenlemek zorunda bırakılır. Dolayısıyla insan, kimliklerin gerektirdiği tutumları sergiler. İnsandan bu kimliklerin sınırları içerisinde yaşaması istenir. Kimliklerin sınırları içene hapsolan insan, büyük bir yalnızlık ve toplumdan uzaklaşma yaşar. Sonuç olarak kimlikler arasında büyük bir iletişimsizlik ortaya çıkar. Belirli kimliklerin öznelerine dönüşen ve bu kimliklerin kuşatıcı sınırları içine hapsolan özne, başka kimliklerden ve toplumdan bağımsız atomik bir yapıya dönüşür. Ancak bu durum iktidar açısından tam bir kontrol sistemi sağlar. Birbirinden bağımsız atomlara dönüşen ve bizzat sınırlarını kendi kendine yaratan atomik bireyleri kontrol etmek çok daha kolaydır. Hür iradesiyle seçtiğini sandığı kimliklerin öznesine dönüşen insan, kimliklerin sınırları içinde yaşamayı kabul ederek kendi kendini tutsaklaştırmış olur.



Filmin kahramanı Yoav, önce İsrailcilik kimliğinden kurtulmaya çalışıp Fransız olmak ister, ancak ikisi de olmaz. İlk ulus kimliğinin yakıcı sınırlarıyla karşılaşır ancak bunun sadece kendi ulus kimliği olan İsrailcilik'e özgü olduğunu sanır. İsrailcilik kimliğinden kurtulabilirse özgürleşebileceğini sanır. Hatta İsrailcilik'i kötü olan her şeyle eş anlamlı olduğunu söylediğinde Emile gülerken bir ülkenin tek başına bu kadar kötü olamayacağını söyler. Fransızlık kimliği de ondan pek farklı değildir. Her iki kimliğin kaynağının modernite ve onun tahakkümünün somut bir sonucu olan modern öznellik olduğunu görür. Bunun kimliklerle bölünmüş ve kuşatılmış tüm gezegenin ortak sorunu olduğunu görünce doğrudan modernitenin yarattığı bütün kimliklere ve onun somut öznel deneyimlerine saldırır. Bu nedenle asıl mücadele etmesi gerektiği mefhumun modernite, modern öznellik ve öznel deneyimler olduğunu anlar.

Lapid, Foucault gibi direnişin kaynağının insanın kimliklenme suretiyle öznelleşmesinde bulur. **Foucault**, kimliklerden ve dolayısıyla öznellikten vazgeçildiği anda ortaya çıkan yeni durumu *tekillik*¹ olarak tarif eder (2011: 231). Öznellik yerine kimliklerin dışında *tekil* olmayı önerir. **Foucault** bu zorunlu öznelleştirme haline karşı insanı *tekil* bir direnişe çağırır. Bugünkü tahakküm biçimi bireyin kendisine yöneldiği için direniş de bu *tekil* biçimde olmalıdır. Dolayısıyla yapılması gereken bu dayatmayı reddetmek ve bu öznelleşmeye karşı çıkmaktır. **Foucault** kendimizi gerçekleştirmeyi değil gerçeksizleştirmeyi önerir, kimliklenmeyi değil kimliksizleşmeyi savunur.

Lapid, Foucault'nun analizini parodik bir mizahla hayata geçirir. *Tekillik* hali tam da Yoav'ın Fransızlık kimliğinin diğer tüm kimlikler gibi kuşatıcı ve tutsak edici olduğunu anlayıp ondan uzaklaşmasıyla ortaya çıkar. Yoav *tekil* olmanın özgürleştirici gücünü keşfeder. Artık hiçbir kimliğin üyesi, müridi ya da mülkü değildir. Tekil olmanın hafifliğini ve özgürleştiriciliğini görür. Öğrendiği bu hakikati herkesle paylaşmak ister. "*Sizi kurtarmaya geldim.*" der Emile ve Caroline'e. O zamana dek onu otantik bulan Fransız arkadaşı Emile ve sevgilisi Caroline ona karşı çıkarlar. Çünkü onlardan hapsedikleri kimliklerden dışarı çıkmalarını istemiştir. Onların bu karşı çıkışları Yoav'ı durduramaz.

¹ Tekillik tartışması Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze ve Giorgio Agamben gibi düşünürler tarafından ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Ortak kanı kimliklerle birlikte ya da onlarsız bir insan olma durumudur. Etnik, dini, toplumsal, cinsiyet ve cinsel yönelimin dışında kişinin salt kendi oymaklığıyla tanımlanan bir hali ifade ederler. Bu durum için özne ya da birey yerine tekil ifadesi kullanılır.

Tanrı tanımaz bir hakikat arayıcısıdır o. *Gerçeği ararken parçalanmayı göze almış bir yüzdür o* (Ayhan, 2010: 131). Kahramanı Hector gibi toplumunu kurtarmak ister. Yönetmen, parodi ve hiciv gibi mizahı yöntemleri bu amaçla kullanır. Bu biraz da hakikatin yakıcılığına karşı mizahın rahatlatıcılığına başvurmak anlamına da gelir. Gülersek belki bu yakıcılığa karşı koyabiliriz ya da en azından yaşayabiliriz. Böylelikle ortaya çıkan yeni tekil hal, yöntemini de bulmuş olur.



Lapid, modern kentin tüm öznel hallerini parodileştirir. Mizahla saldırır moderniteye, kimliklere ve öznelliğe. Tüm modern halleri, deneyimleri, kabulleri ve ritüelleri hicveder. Özellikle Yoav'ın kendisi gibi bir İsraili Yahudi olan arkadaşı Yaron'la metrodaki sahnelerinde bu hicvin tonu artırılır. Yaron, metrodaki kayıtsız modern insanları rahatsız eder. Onların yüzlerine bağırır, kulaklıklarını çıkarıp onları daha da rahatsız eder. İnsanlar o kadar kendi dünyalarına kapanmışlardır ki küçük bir tepki dahi göstermezler. Akıllı telefonlarına daha da gömülür ve tepkisizliklerini sürdürürler. Hepsi birer Narcissus'tur sanki. Telefonlarındaki profillerine saplanıp kalmış gibidirler. Yönetmen burada özellikle akıllı telefon ve sosyal medyanın yarattığı öznenin güncel halini tarif eder ve onu hicveder. Daha önce dış dünyaya kayıtsız olan birey, bu teknolojilerle çok daha büyük bir ıssızlığa ve yalnızlığa gömülmüştür. Metro ise özellikle içinde yaşadığımız çağda modern hallerin en çok performe edildiği alana dönüştü. Modern bir ritüel alanı adeta. **Lapid** bu modern halleri hicvetme konusunda bu konuyu daha önce işlemiş bazı önemli yönetmenlere ve düşünörlere selam verir sanki. Modern insanı beyaz,

soğuk, ölü yüzler şeklinde satirik bir biçimde betimleyen **Roy Andersson**'u ve **Luis Buñuel** ile onun burjuvalarını selamlar.

Lapid, toplu taşıma konusunu bu yönüyle çalışmış sosyolog **Georg Simmel**'i de selamlar. **Simmel**, toplu taşıma ile birlikte tarih boyunca yaşanmamış bir durumun tecrübe edildiğini söyler (2010: 28). İnsanlık tarihi boyunca bu kadar uzun süre yüz yüze bakarak yolculuk yapıp birbiriyle herhangi bir biçimde iletişime geçmemiş hiçbir *homo sapiens* görülmemiştir. Özellikle trenin keşfiyle bu yeni durum ortaya çıkmıştır. Yüzüne bakılan kişi ne bir dost ne de bir düşmandır. Dost olsa muhabbet edilecektir; düşman olsa kavga edilecektir. Peki, nedir ve kimdir bu karşımızda oturan kişi? Bir yabancı. Modern kentteki pek çok yabancı gibi bir yabancı. **Simmel** bu durumun sanayileşmenin sonucu köylerden kentlere akan büyük göçün sonucu olduğunu söyler (2010: 29). Köyde sınırlı sayıda insan ve uyarıcı vardır. Bu insanlar ve uyarıcılar tanıdık ve bildiktir. Oysa modern kentte binlerce tekinsiz yabancı vardır. Peki, insan böyle bir durumda nasıl bir tutum almıştır? İnsan bu binlerce yabancı ve tekinsiz uyarıcıyı tanıyıp anlamlandıramadığı için ona kayıtsız kalmayı seçmiştir. Bu kayıtsızlık giderek artmış ve genel bir yaşam tutumu haline gelmiştir. İnsan, yabancı, tekinsiz ve tehlikeli yabancılarla dolu bu ortama karşı kendine çekilmiş ve büyük bir kayıtsızlığa sığınmıştır. **Lapid**, bu durumu fark eder, sinemanın yaratıcı teknikleriyle bu durumu hicvederek bu modern ritüeli bozar ve muzip bir gülümsemeyle **Simmel**'e perdeyi araladığını söyler. Bu gerginliğe bir çomak sokar sanki. Toplu taşımadaki bu sessiz, mesafeli, uygar kayıtsız ritüeli bozar. Ancak modern birey, esaretinde o kadar kristalize olmuştur ki bu meydan okumaya dahi tepkisiz kalır.

Bu sahneye benzer iki sahne daha var. Birincisi Yoav'un aç olduğu için girdiği bir otelin barında yaşananlar. Yoav, bardaki kalabalığın arasına karışır ve yiyecek bir şeyler arar. Bir ekme bulur ve onu yemek ister. Fakat bir taraftan da dans eden kalabalığa eşlik eder. Genç bir kadınla masaların üzerine çıkar ve dans ederek ekmeği kadın için bir fantezi nesnesine dönüştürürken kendisi gerçekten aç olduğu için ekmeği yemeye devam eder. Tezatlara dansı gibidir bu sahne. Özneler arasında giderek artan mesafeyi eleştirmek için ilginç bir yola başvurur yönetmen. Fakirler için gerçek olan "ekmek", zenginler için bir eğlence nesnesine dönüşür. Kullanılan yiyeceğin ekme olması da ayrıca manidar.

Bir başka sahnede ise Yoav, Caroline'in klasik müzik konserine gider. Müziği beğenmez, Caroline'i görmek için kulise gider. Tüm orkestraya yaptıkları müziğin berbat olduğunu söyleyerek hakaretler yağdırır. Hatta onu "medenice" sakinleştirmeye çalışan bir kemancının yakasından sıkıştırır ve bağırır: "*Müziğin için dövüş benimle!*" Adam hiçbir şey yapmaz. Hiç kimse hiçbir şey yapmaz. Yoav'ın hakaretlerine karşı yine aynı uygar kayıtsızlıkla cevap verirler. Sonra konserlerinin ikinci bölümü için sahneye dönerler. Filmin sonunda Yoav, Emile'e ödünç verdiği hikâyelerini geri ister. Caroline'i görmek için eve gelir ve kapıya çalar, ama Caroline kapıyı açmaz. Film, Yoav'ın ısrarla kapıyı çalmaya devam etmesiyle son bulur. Burada kapının Orta Doğulu modernite karşıtı biri tarafından ısrarla çalınması bir metafor olarak düşünülebilir. Hem reel politik hem de kimliklerine hapsolan öznenin dışardan ısrarla çağrılması şeklinde okunabilir. Yine mülteci sorununun Batı'nın kapılarına dayanması şeklinde yorumlanabilir. Her açıdan kendilerine bir yeryüzü cenneti kurmuş Batılı beyaz adamın cenneti dışardan tehdit altındadır. Caroline'in de yaptığı üzere Batı, modern, uygar, kayıtsız tutumuna devam edip çalan kapıyı duymamaya devam edecek mi? Yönetmen bu açık uçluluk ile filmi bitirir.

Yönetmen çok zor bir konuyu işliyor. Modern toplumda kimliklerine, koltuklarına ve konforlarına sıkı sıkıya yapışmış olan insanlara yeni bir tahayyülde bulunuyor. O tahayyül, tüm hayatı değiştirmeyi içeriyor. Yeni olan her zaman acı doludur ve anlaşılması hiç kolay değildir. Onun filmi, yazısı, kitabı, tiradı ve şarkısı da kolay değildir. Maalesef *Gelecek Uzun Sürer...*

Kaynaklar

- Ayhan, E. (2010) *Bütün Yort Savul'lar!* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
Foucault, M. (2016). *Özne ve İktidar*. (Çev. Ergüden, I.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
Foucault, M. (2011). *Felsefe Sahnesi*. (Çev. Ergüden, I.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
Simmel, G. (2010) *Modern Kültürde Çatışma*. (Çev. Tanıl, B.). İstanbul: İletişim Yayınları

SİNEMA TARİHİ YAZINIMIZIN ÜVEY ÇOCUĞU: 1950'LER VE YEŞİLÇAM'IN DOĞUŞU

İlker Mutlu



Giriş

1950 öncesini bilirsiniz, 1960 sonrasını da. 1950 öncesi ta sinemanın bize gelişinden başlar, Muhsin Ertuğrul sultasıyla sürer ve Geçiş Dönemi - aslında hâlâ Ertuğrul'un egemen olduğu- 40'ların ikinci yarısının bitişiyle sona erer. 1960 sonrası ihtilalle birlikte gelen görece özgürlük ortamının serbestliğinde toplumsal gerçekçiliğin öne çıkması, bu arada Yeşilçam kültürünün iyice yerleşmesi, yönetmenler kuşağının giderek sözünün geçmesi, Yılmaz Güney'in gelişile ileri gerçekçiliğin, siyasi sinemanın yayılması, bu arada 70'lerdeki seks ve sonrasında

onlara eşlik eden arabesk filmleri, 80'lerde Atıf Yılmaz'la başlayan ve asla bir patlama yapmayı beceremeyen kadın hikayeleri, 90'larda **Eşkuya** sonrası sinemamızın yeniden toparlanması ve 2000 sonrası gelişen kişisel sinema. Bu iki dönem tüm detaylarıyla ele alınır ve milim milim anlatılır sinema yazarlarınca. Ama 50'ler, nedense çok azının ilgisini çekmiştir.

Halbuki Türk Sinema Tarihi'nin en büyük kırılma anı bu 10 yılda, bütün dünya için savaş sonrası bir yenilenmeyi temsil eden 50'lerde yaşanmıştır. Tabii ki benimki bir tez, bir yaklaşımdır; karşı çıkanlar olabilir. Ama gelin hikayeyi benden dinleyin. Durun, biraz başa sarayım önce. Evet başlıyoruz:



Faruk Kenç

Her Şeyin Başı Mısır Filmleri

Mısır filmlerinin etkisi bizde erkenden göstermeye başlamıştı kendisini. Müzikli melodramlar sayıca artarken Münir Nurettin Selçuk, Müzeyyen Senar, Malatyalı İbrahim gibi gözde şarkıcılar bu filmlerde görünmeye başlamışlardı 1940'ların ilk çeyreğinde Necip Erses 1943'te Şişli'de Ses Film Stüdyosu'nu kurdu. Şadan Kamil **On üç Kahraman**'la ilk filmini çekmeye girişti. 1944'te, Geçiş Dönemi'nin yönetmenlerinden bir başkası olan Faruk Kenç İstanbul Film'i, Fuat Rutkay Halk Film'i, Çetin Karamanbey de kısa ömürlü olacak Kurt Film'i kurdu. 15 Ağustos 1945'te İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle sinemamız rahat bir

nefes aldı. Kenç *Hasret*'i, tiyatrocuların Talat Artemel *Hürriyet Apartmanı*'nı, Muhsin Ertuğrul ise *Yayla Kartalı*'nı yaptı. Sinema dergileri gittikçe çoğalıyordu; Kasım'da *Sinema Postası*, hemen ardından da *Haftanın Filmleri* çıktı. Turgut Demirağ, Sirkeci'de And Film'i açtı. Geçiş Dönemi, tiyatro dışından oyuncu gelişini de hızlandırmıştı. 1945'te Oya Sensev geldi örneğin. Muhsin Ertuğrul, Nazım Hikmet'in senaryosundan *Kızılırmak-Karakoyun*'u, çekmeye başladı. Nazif Duru ve Murat Köseoğlu bir araya gelerek, ele alacağım dönemin simge firmalarından Atlas Film'i kurdular.

Bunlar olurken, geleceğin Yeşilçam'ının temellerinin atılacağı, 50'ler Sineması'nı başlatan olayların tetikleyicisi siyasi hareketlenme de 1945'te başlamıştı. Bayar, CHP'den istifa etti, Menderes ile Köprülü de partiden çıkarıldı. İnönü çok partili rejime geçişi istediğini belirtti Meclis'te. İstanbul'da komünist aleyhtarı nümayiş gerçekleşti, ünlü Tan Matbaası yerle bir edildi.



1946'da Geçiş Dönemi sinemacıları tiyatro dışından gelen Sadri Alışık, Orhan M. Arıburnu, Enver Orhon ve Berin Aydan gibi oyuncularını piyasaya sürmeye devam ettiler. Ankara Film, Sema Film, Birlik Film, Erman Film, Şark Film, Duru Film, Acar Film gibi yeni kurulan yapımevleriyle sayı birden arttı. Naci ve Nazif Duru, Mecidiyeköy, 2. Taşocağı Caddesi üzerinde Atlas Film Stüdyosu'nu kurdular. İpek Film yeniden yapıma geçti. Geçiş Dönemi'nin bir başka yönetmeni olan Şakir Sırmalı, *Unutulan Sır/Domaniç Yolcuları*'nı çekmeye girişti. Yerli

Film Yapanlar Cemiyeti ve Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti kuruldu. Yerli filmlerden alınan vergiler %75'ten %25'e indirildi ve İpek Film şirketi tekrar yapıma başladı.

Demirkıratın Ayak Sesleri

Ve 1946'da Demokrat Parti, Türkiye Sosyalist Partisi, Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi kuruldu. Yeni, tek dereceli seçim kanunu kabul edildi. Tek dereceli ilk genel seçimde CHP 395, DP 64 sandalye kazandı.

1947 yılında Geçiş Dönemi yönetmenlerinden Turgut Demirağ da zamanı ölçüsünde hayli pahalı bir üstün yapım olarak öne çıkan **Bir Dağ Masalı** ile adını duyuruyordu. Fuat Rutkay, Bakırköy'de Halk Film Stüdyosu'nu açtı ve yapıma başladı. Bunlar olurken, DP, kısmi seçimlere girmeme kararı aldı. Marshall Planı bildirildi. Milli Eğitim Bakanı ilkokul mezunu çocuklar için din eğitimi veren kurslar açılacağını söyledi. TSP ve TSEKP duruşmaları başladı. İzmir'de Menderes'in konuşmasını basan gazeteciler tutuklandı. Başbakan değişti, Hasan Saka hükümeti kuruldu. İstanbul'da 1940'tan bu yana yürürlükte olan sıkıyönetim kalktı.



1948'de Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 9 Temmuz'da memleketin ilk film müsabakasını gerçekleştirdi. Kazananlara ödülleri 10 Eylül'de Açık hava Tiyatrosu'nda verildi. En iyi film **Unutulan Sır/Domaniç Yolcuları**, ikinci film **Bir Dağ Masalı** çıktı. En İyi Yönetmen ve Senaryo ödülleri de **Bir Dağ Masalı** ile Turgut Demirağ'a gitti. Tiyatro dışından oyuncular gelmeye devam ediyordu: Sezer Sezin, Reha Yurdakul, Ayla Karaca ve Memduh Ün sinemaya girdiler

mesela. Bu esnada CHP, İlahiyat Fakültesi, imam-hatip kurslarının açılmasını, ilkokulların 4. ve 5. sınıflarına din dersi konulmasını kabul etti. Sabahattin Ali öldürüldü. Millet Partisi kuruldu. DP'nin katılmadığı ara seçimler yapıldı. İstiklal Mahkemeleri Kanunu kaldırıldı ve Ankara'da komünist aleyhtarı Kıbrıs Mitingi gerçekleştirildi.



1949 yılında Lütfi Akad, Geçiş Dönemi'ni kapatıp artık Sinemacılar Dönemi'ni başlatacak olan *Vurun Kahpeye*'yi çekti. Aydın Arakon, *Çılgılık*'la sinemamızın korku türündeki ilk örneğini verdi. Tiyatro dışından piyasaya yeni giren oyuncular Gülistan Güzey, Hümaşah Hiçan ve Muzaffer Tema'ydı. Duru Film, Ülkü Film, Milli Film, Azim Film, Güneş Film firmaları açıldı. Kuzey Atlantik İttifakı Antlaşması (NATO) imzalandı. Türk Ocakları yeniden kuruldu. İstanbul Radyosu yayına başladı. İstanbul'da Kıbrıs Mitingi gerçekleştirildi. Bu arada Atlas Film *İstanbul'un Fethi* filminin hazırlığındaydı.

Türk Sineması'nın yeni dönemine geçişini oluşturan şartlar biraz da DP'nin gelişile şekillenmişti. 1949'da salonlarda gösterilen filmlerin %75'i ABD'den geliyordu. Sinemamızın Yeşilçam döneminin daha doğumu gerçekleşmek üzereyken bu Hollywood egemenliğini pekiştiren de yerli dağıtımçılarımızdı; İpekçiler, Filmerler bu anlamda başı çekmekteydiler. Sinemanın yeni eğlence halini alması ve artan film talebini stüdyolarımızın yerli filmlerinin karşılayamaması buna bir nedendi elbette. Bununla birlikte Türk film endüstrisi 1923-1939 arasındaki 17 senede sadece 18, onu izleyen 7 senede 21 film

yapabiliyor. Peki, nasıl oluyor da film üretimi 1947'den itibaren çok hızlı bir artış gösteriyor? 1947'den 1949'a, üç yılda sene başına yapılan ortalama film sayısı 16'yı geçer. Bu, sinemaya giderek artan ilginin bir sonucuydu elbette. 1940'lı yıllar boyunca sürekli açılan yeni film şirketleri, elde edecekleri kazancın hayaliyle birbiri ardına kurulmuş firmalardı, fakat sinemamızın henüz bu talebi karşılayacak sayıda yetişmiş elemanı, yönetmeni, oyuncusu yoktu.

Bizde film yapımındaki bu artışın bir nedeni de İstanbul'daki sinema işletmecilerinin ve film yapımcılarının 1946'dan itibaren örgütlenmeye girişmeleriydi. Amaç, Türk sinemasının iktisadi ve endüstriyel sorunlarına hem hükümetin hem de kamuoyunun dikkatini çekmekti. Devlet, bu alana müthiş ilgisiz ve kayıtsızdı. İstanbul'daki işletmeci ve yapımcı 30 üyeden oluşan Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti (SFC), 1946'da ana nizamnamesini hazırlayıp yayımladı. 1947'de kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (YFYC) ise 11 İstanbullu kurucu yapımcı-üyeden oluşmaktaydı. YFYC, Türk filmlerinin kötü kalitesini sermaye yokluğu, filmlerimizin yabancı filmlere karşı korunmaması ve vergilerin yüksekliğine bağlıyordu. YFYC için filmin tek sorumlusu yapımcının kendisi olup, film de her şeyden önce ticari bir üründü. Kısacası YFYC için ekonomik şartlar sanatsal değer önüne geçmekteydi; film bir sanat eseri olarak değil de öncelikle kâr etmesi gereken ticari bir ürün olarak düşünülmekteydi. Bu saf ticari anlayış genel bir kaide olarak sonradan Yeşilçam sinemasının yapım tarzına nüfuz edecekti.

Sinemamızın Siyasetle İmtihanı

Türk Sineması, geçerli dönemin siyasetine uyumlu hareket eden bir yapıya sahipti. CHP, kendi dönemindeki pek çok Avrupa ülkesindeki totaliter yönetimlere uyum sağlama çabasıyla, biraz da memlekette hızla yerleştirme derdinde olduğu devrimler nedeniyle tek adam rejimi ile yürütüyordu idareyi. Atatürk'ün erken ölümüyle devrimlerin henüz tamamlanamamış olduğuna inandığından olmalı (aslında hemen 1939'da başlayan savaş da onu buna mecbur bırakmış olabilir), İnönü de aynı sisteme devam etti. Türk Tiyatro ve Sineması da bu tek adam anlayışından nasibini aldı ve yıllarca Muhsin Ertuğrul'un sultanı altında kaldı. Yine onun kendi ekibinden olan başka birkaç tiyatrocunun haricinde kimse 1940'lara kadar yönetmen olarak Ertuğrul'un karşısına çıkmaya cesaret edemedi.

1950'de ise iktidar el değiştirmiş, çok partili bir döneme girilmişti ve buyurgan politikanın yerini popülist olanı almıştı. lke içinde elektriğin daha da yaygınlaştırılmasıyla sinema salonları çoğalacak, film üretimini teşvik için yerli filmlerden alınan vergi de kaldırılacaktı. Film sayısı hızla artacak, bu artışın gerektirdiği kadroları karşılamak için de bulunabilen herkes piyasaya dahil edilecekti. Ama yeterli parasal sermayesi de yoktu bu piyasanın. Bir nevi veresiye sistemi olan bu sistemi işleten bileti alan seyircidir. O yüzden 1950'ler boyunca esas patron olan seyircinin istekleri doğrultusunda kendine özgü, yerel bir sinema oluşacak ve çoğu Beyoğlu Yeşilçam Sokak'a kümelenecek film firmaları sebebiyle de bu sinemanın genel adı Yeşilçam olacaktı.

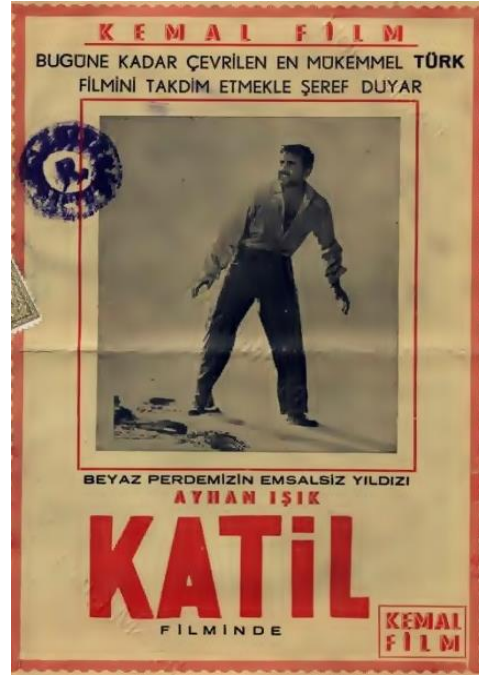
1950 ve sonrasında, DP'nin popülist söylemlerinin verdiği ivmeyle hızlı bir i g gerçekleşecek (izleyen yıllarda artık bunun n alnamayacaktı!) ve büyük kentler kırsal kesimden gelen insanlarca adeta istila edilecekti. Daha önceleri kentli olan sinema seyircisinin de yapısı değişmiş oldu böylece. Kimliğini kırsal ağırlıklı seyircinin geleneksel szly kültüründen alan Yeşilçam sineması da gelenekselleşecekti.



Muhsin Ertuğrul

Kemal Film Tekrar Sahnedede

Askerde olan Osman Seden'in dönüşü, kafasında ana teması Kasımpaşa'da oturan bir genç kızın Beyoğlu'nun ışıklarına tutulması olan bir film konusu ile Akad'ın da tekrar Kemal Film'e dönüşünün önünü açmıştı. Neticede oradan **Öldüren Şehir** çıktı. Seden'in elinde de kendi yazmış olduğu, sonradan **Katil** adını alacak olan **Hepimiz Katiliz** adında bir film senaryosu vardı. Amcalarının Amerika'ya film almaya gönderdiği dönem boyunca Hollywood'da gördüğü stüdyo sistemini burada kurmaya kararlıydı Osman Seden. Kontrata bağlayacağı yeni, pırıl pırıl oyuncularla iç içe filmler çekecekti. Belgin Doruk, Neriman Köksal, Muazzez Arçay, hatta Kenan Pars. Yeşilçam tarihini yazacak isimlerin neredeyse tümü Kemal Film'de toplanıyordu...



Sinemacılıktan gelen Seden Kardeşler'in kurdukları Kemal Film, Türkiye'nin en köklü firmalarından biriydi. 1922'de kendi stüdyolarını kurmuş ve film yapımına geçmişlerdi. 1924'te kiracı oldukları stüdyoyu boşaltmak zorunda kaldıktan ve mali yönden de darbe aldıktan sonra, bir müddet film ithalatı yapmışlardı. Osman Seden, amcası Şakir Seden'i 1951'de ikna etmeyi başarınca, Kemal Film tekrar film yapımına dönmüştü. 1952'de Lutfü Akad'ın yönetmen olarak onlarla çalışmaya başlaması şirketin önünü daha da açmıştı.

Kemal Film'le gelen suç hikayeleri iş yapınca, bir ekol halini aldılar. Halk tutmuştu bu filmleri. Birbirinden gösterişli oyuncular da bu yapımların ilgi

görmesine katkı sağlıyordu elbette. 1951-1959 arasında Kemal Film, 28 uzun metraj film çekerek sene başına üç film üretir hale gelmiş, üretimde Halk Film'in ardından ikinci sıraya oturmuş, artık yapımcılığa odaklanmıştı. Adresi Yeşilçam Sokağı'nda olmayan Kemal Film, (tıpkı Halk Film gibi) dönemin Türk sineması içinde farklı türleri deneme, melezleştirme ve yaymada etkinleşir. Ayhan Işık'ı gerçek bir sinema yıldızı ve kültürel bir ikon yapan, Turan Seyfioğlu'nu daha da parlatan, suç temasını polisiye ve melodram türleri ile harmanlayan, Cilalı İbo ile yerli tipe dayanan uzun ömürlü bir komedi serisi yaratan, fantastik (*Görünmeyen Adam İstanbul'da*), tarihi (*İstanbul Kan Ağlarken*, *İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı*, *Bulgar Sadık*, *Düşman Yolları Kesti*) ve köy filmi (*Bir Avuç Toprak*) türlerini de deneyen, Zeki Müren'li, ortalığı kırıp geçiren şarkılı melodramlar (*Berduş*, *Altın Kafes*, *Gurbet*) üreten bu yapımevi, ticari başarı ile teknik kaliteyi birleştirir. Peki, öncü bir film şirketi olan Kemal Film'in 30 yıl kadar sonra yapımcılığa dönmesi ve zamanla sadece bu işle meşgul olması nasıl açıklanabilir? 1948-49 sezonuna kadar devamlı Mısır filmleri oynatan ve hasılat rekorları kıran Taksim sineması, artık Türk filmlerine de yer verir olmuştur. O zamanlar Anadolu'da film işletmeleri henüz açılmamıştı ve Anadolu sinemacıları sık sık İstanbul'a gelerek senelik ihtiyaçlarını buradan karşılardı. Bu sinemacılar gitgide yapımcılardan Türk filmi istemeye başladılar. Önceleri bu istekleri pek önemsemeyen büyük şirketler, zamanla etkilenmeye ve birbirlerinden gizli hazırlıklar yapmaya giriştiler. Fitaş (İpekçiler) zaten prodüksiyona açıldı. Lale Film, bir büyük prodüksiyona gireceğini ilan etti ve herkes 1933 ile 1949 arası RKO'nun Türkiye'deki tek dağıtıcısı olan Kemal Film'in ne zaman kolları sıvayacağını merak eder oldu. Yani Kemal Film'in yapımcılığa dönmesi kaçınılmazdı.

Çeşitlenme Başlıyor

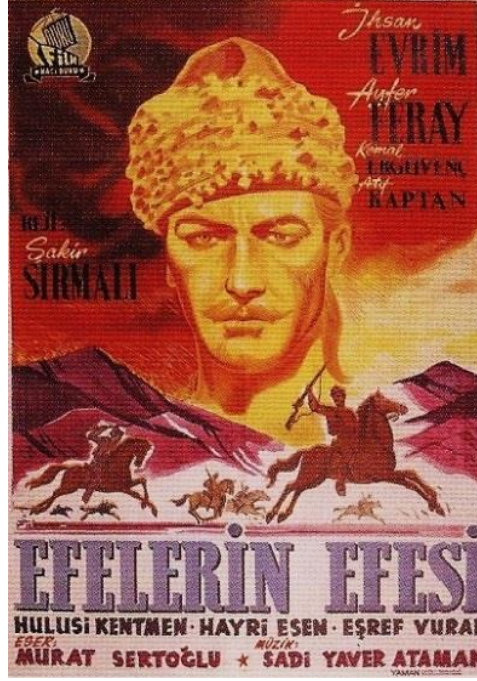
1953, birkaç "ilk" in de yılıydı: Muhsin Ertuğrul'un sinemadaki son eseri olan ve sonrasında film çekmeyi bırakacağı *Halıcı Kız*, sinemamızın ilk renkli yapıımıydı. Arakon'un *Çılgılık*'ının pek korkutmadığı söylenir. Dolayısıyla esaslı bir gerilim vaat eden Mehmet Muhtar'ın *Drakula İstanbul'da*'sını ilk korku filmimiz olarak alabiliriz. Cahide Sonku, Sami Ayanoğlu, Orhon M. Arıburnu üçlüsünün yönettiği *Beklenen Şarkı*, Zeki Müren'i perdeye taşıdı. Çetin Karamanbey'in *İstanbul*

Canavarı, Amerikanvari bir polisiye, hatta fena sayılmayan bir kara film örneğiydi. Bunların yanında melodramlar (*Affet Beni Allahım*, Şinasi Özönük; *Aşk İstiraptır*, Atif Yılmaz) hâlâ revaçtaydı. Tek tük komediler de çekiliyordu (*Çeto Salak Milyoner*, Orhan Elçin; *Zıt Kardeşler Polis Hafiyesi*, Mehmet Muhtar, Nişan Hançer).



1940'lı yıllarda sinemamızda film üretimi çoğaldığı gibi, 1940'ların ikinci yarısında ve özellikle 1950'li yıllarda yapım şirketlerinin sayısı da arttı. Yeni şirketler, yeni yönetmen ve oyuncular getirdiler. Konular da çeşitlenmeye başladı. Sinema alanındaki gelişmeler, filmlerin konularını belirledi. Yukarıda DP'nin iktidara gelmesiyle gerçekleşen iç göç sonucu değişen seyirci ile sinemamızın iyice halka endekli bir hale gelişini anlatmıştım. Halkın beklentileri, istekleri film piyasasını etkilemeye başlamıştı. Yapımcı, sinemalara seyirci çekmenin yolunun bu beklentinin karşılıksız bırakılmamasından geçtiğini biliyordu. Filmlerin konuları, özellikle kırsal kökenli bu insanların görmek istedikleri üzerinden kurgulandı. Örneğin, tarihsel film başlığı altında toplayabileceğimiz filmler, bir dönem seyircinin aradığı türdendi. Kostümlü, serüven filmlerinin sayısında artış görüldü. Bazı filmler "özel" bir alt tür olarak, efe/zeybek kültürü üzerine kuruldu. Elbette bunların çoğunun efeliğin, zeybekliğin gerçek yanlarıyla bağlantısı tartışmalıydı. Bunlarda genelde efenin dağa çıkışı, eşrafın, ağanın kötülüğü sonucu oluyordu. Bir süre kötülerle çatışan, onu yok eden, seyircinin kahramanı efe, çok defa filmin sonunda ölüyordu. Arada mutlaka bir aşk

hikâyesine de yer veriliyordu. Söz konusu filmlerde, Arap, Hint filmlerinin temel yapılarından bazı unsurlar, örneğin, dansözlü sahneler, şarkılar, türküler, acıklı sahneler de filmin vurdulu kırdılı akışıyla harmanlanınca, ortalama seyirci, izlediğinden tatmin oluyor, yapımcı da iyi bir hasılatı garantiliyordu.



Bu efe filmleri furyasını başlatan yapım, Şadan Kamil'in *Efe Aşkı*'ydi (1948). Bunu hemen Murat Sertoğlu'nun Çakırcalı üzerine yazdığı seri romanlarının aktarımı izledi. Faruk Kenç, 1950'de bunlardan iki bölümlü bir film çıkarmıştı. Filmler yüksek hasılat getirince 1952'de Kenç, yine aynı konuya döndü ve *Çakırcalı Mehmet Efe'nin Definesi*'ni çekti. Aynı yıl Şakir Sırmalı da *Efelerin Efesi*'ni yaptı. Bu filmlerin içine Nergis Moğol, Nana gibi dansçıların bol dekolte sahneleri de eklenerek filmler daha da çekici kılınmaktaydı.

Ama Muharrem Gürses sinemasının bütün özelliklerini taşıyan *Kara Efe/Zeynep'in Gözyaşları*, bu filmlerin arasında en çok iş yapanıydı. Akım, Münir Hayri Egeli'nin *Sarı Zeybek* (1953), Semih Evin'in *Yanık Efe* (1954) filmleriyle sürdü. Efe filmleri rüzgarı 1960'lara kadar esmeye devam edecek, sonrasında ise bitmeyecek ama yerini hafif bir melteme bırakacaktı. Bu yapımların o ilk 10 yıldaki en iyi örneği olarak, bir Metin Erksan klasiği olan *Dokuz Dağın Efesi* (1958) öne çıkar.

Bu yapımlara olan seyirci ilgisi, kırsalın sözlü edebiyata olan yatkınlığıyla, sevdasıyla açıklanabilir. Bu masal ve efsaneler, genellikle yalnız kahramanların

cesur maceralarını içermektedirler ve halk tarafından çok tutuluyorlardı. Bu dönemde tarihi filmlere de ağırlık verilmesinin sebebi bu olmalı. Nitekim dönemi başlatan filmlerden biri Arakon'un *İstanbul'un Fethi*'dir (1950). Vedat Örfi Bengü, *Estergon Kalesi* (1950); Vedat Ar, *Üçüncü Selim'in Gözdesi* (1950), *Lale Devri* (1951); Münir Hayri Egeli, *Cem Sultan* (1951), *Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan* (1951), *Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk* (1952); Baha Gelenbevi, *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951); Sami Ayanoğlu, *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (1952) filmlerini çektiler.

Öte yandan 1950'ler boyunca sinemamızın asıl temelleri de atılmaktaydı, bunu yadsıyamayız. Bu dönemde ucuz melodramlar ve tiyatro oyunlarının dışında bir arayışa girildiği bir gerçektir. Ayrıca teknik yetersizlikler, bu döneme kadar sinemamızı stüdyolara tıkmıştı. Şimdi ise kamera sokağa çıkıyordu. Çekim ölçekleri, kamera hareketleri ile sinemamızda evrensel bir dil oluşturma çabasına girişilmişti.

Halit Refiğ, sonradan *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında, "Tek Parti devrinin karakterini çizen Muhsin Ertuğrul sinemasına karşılık, Demokrat Parti'nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam Sineması, aynı yıllarda siyasetin halka açılışı gibi sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından sinema tarihimizde ileri ve olumlu bir adımdır." diyecekti.

Kore Savaşı Filmleri İstilasası

Türk sineması bir yandan halka açılıyor, bir yandan da kendi dilini yaratıyordu. Bunu yaparken tiyatronun sinemaya aktarılması şeklindeki bir birikimden başka ellerinde hiçbir şey yoktu. Şu durumda her şeyi el yordamıyla yapmak, bulmak durumundaydılar. Sinemanın çok büyük bir maddi yatırım gerektirmeyen iyi bir kazanç kapısı olduğunu sezen girişimciler, Yeşilçam Sokağı'nın çevresini film yazıhaneleriyle doldurdular ve kolayca kaçarak, başarılı olmuş filmleri taklit etmeye başladılar. Yetişmiş insan ve teknik altyapı eksikliğine rağmen film üretimi arttı. Böylece Türk Sineması, 1950'lerle birlikte daha fazla insanı içine alıp her sene bir öncekinden fazla film üretti. 1950'lerde tiyatro ağırlıklı yönetmenler Türk sinemasında son dönemini yaşamaktaydı. 1951'de tarihsel film dönemi başlarken, İstiklal ve Kore Savaşı filmleri de ağırlığını gösterdi. 8 Kurtuluş Savaşı ve 5 tarihi film çekildi. Bu dönemde tarihi filmler ve efe filmlerinin

yanında iş yapan ve çoğalma eğilimi gösteren bir başka tür de Savaş, özellikle Kore Savaşı Filmleriydi.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, Batı denilince akla artık Avrupa değil, Amerika gelmeye başlamıştı. Bu noktada 1950'de iktidara gelen DP'nin dış politikasını, ABD ile yakın ilişkiler kurulması ve korunmasına yönelik arayış ve girişimler oluşturuyordu. Kore Savaşı, Türk dış politikası açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Türkiye, Birleşmiş Milletler üyesi olarak ABD'nin asker yardımı isteğine karşılık vererek bu savaş içerisinde fiilen yer almıştır. Başka nedenlerin yanı sıra bu savaşa desteği sonucunda Türkiye, NATO üyeliğine kabul edilmiş ve Batılı ülkeler arasındaki yerini pekiştirmiştir.

Önemli sonuçlara yol açan Kore Savaşı, henüz savaş devam ederken Türk sinemasında ele alınmıştır. *Kore Gazileri* (Seyfi Havaeri, 1951), *Kore'de Türk Süngüsü* (Vedat Örfi Bengü, 1951), *Kore'de Türk Kahramanları* (Seyfi Havaeri, 1951), *Kore'den Geliyorum* (Nurullah Tilgen, 1951), *Yurda Dönüş* (Nedim Otyam, 1952) ve *Şimal Yıldızı* (Atıf Yılmaz, 1954) gibi filmler, dönemin dış politikasındaki temel unsurları anlayabilmek açısından önemli birer kaynaktırlar.



Filmler, tarihteki bir dönemin gerçekliklerinin bir hayli aydınlatıcı olan toplumsal göstergeleridir ve film yaratıcıları bir dönemin olaylarını, korkularını, hayallerini ve umutlarını ele alıp, o dönemin toplumsal deneyim ve gerçekliklerini sinemada ifade ederler. Başlı başına tarihsel ve toplumsal koşullara

bağlı bir ürün olan kurmaca filmler vasıtasıyla toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerleri yansıtılır. Yani toplumdaki baskın ideoloji, filmlerde sunulan ideolojiyle daha da güçlenir. Çünkü filmler, her gün karşılaşılan ideoloji ile ekrandaki ideoloji arasında bir fark olmadığı konusunda izleyicinin güvenini tazelerler. Her film onu üreten ideoloji tarafından belirlendiği için de, filmde kullanılan nesnelere, stiller, biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği vs. hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer.

Kore Savaşı'nı konu edinen filmler, dönemin siyasi söylemlerinin tahvil edildiği gösteriler olarak okunabilir. Türkiye'nin Amerika'nın yanında saf tutması, kültür hayatını da etkilemiştir. ABD ve DP hükümeti işbirliği halinde, ABD'nin Türk toplumuna tanıtılması ve sevdirmesi için yoğun bir halkla ilişkiler çalışması yürütmüşlerdir. Dönemin popüler şarkıcılarından Celal İnce, "Amerika, Amerika / Türkler dünya durdukça / Beraberdür seninle / Hürriyet savaşında / Bu bir dostluk şarkısıdır / Kardeşliğin yankısıdır / Kore'de olduk kan kardeşi / Sönmez bu dostluğun ateşi" şeklinde sözlere sahip olan "Dostluk Şarkısı" nı plağa okumuş, Türk-Amerikan kardeşliğini vurgulayan bu plağın binlerce kopyası Türkiye'de ücretsiz olarak halka dağıtılmıştır.

Neticede, Türkiye'nin 1950 Eylülünde Kore'ye asker göndermesi, Türk sinemasında tarihsel filmler furyasını başlatan ana etkenlerden birisi olmuştur. Zira sayıca az da olsa bir bölük askerin binlerce kilometre ötedeki bir ülkeye savaş için gönderilmeleri, bu savaşta yaşanan kayıplar ve kahramanlıklar, sinemada ister istemez bir "savaş filmi" eğilimine yol açar. Kurtuluş Savaşı kazanıldıktan sonra ilk defa bir savaşın içinde yer alınması ve Kore'ye giden Türk tugayının kendilerine verilen görevleri başarıyla yerine getirmeleri sonucu buradan çıkan kahramanlık öyküleri, Türk sinemasının ilgisini çekmiş ve çekilen filmlerle de Türk dış siyasetine destek verilmiştir. Bu nedenle söz konusu filmlere hem ordu hem de devlet yakın ilgi göstererek her türlü desteği sağlamışlardır.

BM komutanlığı altında savaşmak üzere gönderilen Türk tugayı, 1950 Ekiminde Kore'ye ulaştıktan sadece 6 ay sonra Kore filmleri gösterime girmeye başlamıştır. Kore'de savaş devam ederken, Türk seyircisi sinemalarda bu filmleri izlemiştir. Bunlarda, arşiv görüntüleri ile kurmacanın iç içe kullanılarak gerçeklik etkisinin artırılmaya çalışıldığı dikkati çeker. Türk askerinin, Türk milletinin el ele bu savaşa verdiği desteği göstermek amacıyla arşiv görüntülerinden sıkça faydalanılır. Dış ses eşliğinde filmin başında ve aralarında gösterilen bu

görüntülerde, Kore Savaşı'nda BM'nin ve özellikle ABD'nin etkin rolüne değinilir ve Türk askerinin Kore'ye uğurlanışı ayrıntılarıyla seyirciye aktarılır. Bunların yanı sıra Kore'deki savaş görüntülerine yer verilmekte, Güney Kore halkı mazlum olarak gösterilmekte, hürriyet için bu mazlum millete elini uzatan ABD önderliğindeki BM desteklenmekte ve son olarak da BM ideali uğruna savaşan Türk askeri övülmektedir. *Şimal Yıldızı*'nda Teğmen Kemal'e göre bu savaş, "dünya kurulalı yapılan harplerin en manalısı"dır. Çünkü burada insanlık ideali, iyinin kötüye, haklının haksıza galebesi, ebedi hürriyet ve bütün gerçek değerler için savaşılmaktadır.

Sinema, içinden çıktığı toplumun aynası, tarihin görgü tanığı ve etkili bir kitle iletişim aracıdır. Dönemin öne çıkan ideolojisi ve siyasi iklimi filmler aracılığıyla anlaşılabilir. Kore Savaşı olayı da sinemamıza bu şekilde yansıtılmıştır.

Yeşilçam Sinemasının Adı Konmak Üzere

1954, Yeşilçam sineması diyeceğimiz olgunun artık kendini iyice belirginleştirmeye başladığı bir yıldır. Film sayısı artmaya başlamıştı (1950'de 23, 1951'de 31, 1952'de 50, 1953'te 52 ve nihayet 1954'te 51 film). DP'nin gelişi ve elektrifikasyon sonrası sinema Anadolu'ya yayılıyordu, iç göç ile büyük şehirlere akan kırsal kökenli halk, bu eğlence türüyle yeni tanışıyor ve yerli film talep etmekteydi. Bu pek çok fırsatçının da gözünü açtı ve çoğu bu tez zamanda para yapma sevdalılarından oluşan kalabalık bir yapımcı grubu, Beyoğlu'na, genellikle de Yeşilçam Sokağı'na kümелendi. İstiklal Caddesi'nde, Rüya ile Lüks Sineması'nın arasındaki sokaktı Yeşilçam. O yılan misali dolanarak uzayan sokak üzerinde Emek Sineması, Yeni Ar Sineması vardı. Sola kıvrılınca da ileride kocaman Pesen Film binası. İşte bu sokak zamanla bir arastaya dönüşmüş, neredeyse tüm yapım şirketlerini bir araya getirmişti.

Sinemamızın yeni seyircisi ne istiyordu? Elbette öncelikle piyasayı çoktan ele geçirmiş olan ve Karagöz'le perde tanışıklığı sayesinde sinemayla kolayca bağ kuran yeni seyircinin de o dönemde ucuz olması nedeniyle tek eğlencesi haline gelen sinemada görme imkanı bulduğu ürünler sırf bunlar olduğundan talep ettiği Amerikan filmleri, o seyircide alışkanlık oluşturmuştu. Bu filmler, yapılan anlaşmalar gereği paket halinde geliyor ve bu paketin çoğunluğunu da kötü yapımlar oluşturuyordu. İstanbul'un kentli seyircisinde belli bir yabancı film seyri

kültürü gelişmişti; bu nedenle sinemalar, özellikle de Beyoğlu'ndakiler, sadece bu filmleri, en çok da Amerikan yapımlarını göstermekteydiler. Bunlar, seslendirme aracılığıyla yerleştirilen yapımlardı ve daha sonra bu teatral dublaj, bizim sinemamıza da yansıtılacaktı. Neticede sözlü kültürden, masallardan, destanlardan, türkülerden beslenmiş bu insanlar, Amerikan sinemasını sevmemiş değillerdi ama kendilerine ait bir şeyin de arayışındaydılar. Sonuçta sayıları giderek artan yapımcılar, biraz da deneme-yanılma yoluyla, her geçen gün bu seyircinin ne istediğini daha iyi anlamaya başladılar ve 1954'te daha adı konmamış olan Yeşilçam Sineması doğmuş oldu.



Bu sinema, aynı halk kültüründeki sözlü anlatılar gibi, tiplere dayanan, bunlar üzerinden yürüyen bir sinemaydı ve yıllarca aynı destanı, aynı masalı dinlemekten bıkmamış olan halkın aynı filmi izlemekten de bıkmayacağını farkına varılmıştı. Buna biraz da zorunluydu bu şirketler, çünkü farklı senaryolar üretecek onlarca senarist, senede 100 film üretecek teknik ekip, yönetmen, oyuncu yoktu ortada. Halkın zaten alışkın olduğu, bildiği, Amerikan filmlerinden aşına olduğu öyküler, nüans arayışına bile girilmeden, farklı farklı oyuncularla çekilip durmaktaydı. Yaratılan bu alışkanlık, uzun yıllar sürecek bir yapının oluşmasına neden olacaktı: Yeşilçam'ın.

Bu yapının iyice yerleşmeye başladığı 1954'te, melodramlar sayıca üstün gibiydi (*Leylaklar Altında*, Süavi Tedü; *Son Şarkı*, Sırrı Gültekin; *Evlad Acısı*, Avni Dilligil). Güldürüler de vardı (*Nasrettin Hoca ve Timurlenk*, Faruk Kenç; *Şarlo*

İstanbul'da, Muharrem Gürses; *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar*, Lütü Akad). Kemal Film'in çok tutulan polisiyeleri de ayrı bir akım oluşturmuştu; o yıl Orhan Elmas bu türde *Üçüncü Kat Cinayeti*, Şadan Kamil *Kaçak*, Şakir Sırmalı *Vahşi İntikam* filmlerini yaptılar mesela. Şarkılarıyla özellikle radyoda hayli sükse yapan Zeki Müren, üç yönetmenli *Beklenen Şarkı* ile (Cahide Sonku, Sami Atanoğlu, Orhan M. Arıburnu) perdeye getirildi. İyi, Vatan, Birsell, Akar, Day, Kobra, Örs, Türk gibi irili ufaklı pek çok yapımevi, Yeşilçam Sokağı'nda kümelenmeye başladı.



Değişen seyircinin gelişi meselesinin bir benzeri sermaye piyasasında da yaşanmaktaydı. Yine kırsal kesimden gelen pek çok yatırımcı, inanılmaz güç kazandı. Cumhuriyet devrimlerinin erişmeyi başaramadığı yerlerden başlayarak bir gerileme dalgasının da baş gösterdiği bir gerçektir ve bu yeni yığın, 1954'teki genel seçimlerde DP'yi ezici çoğunlukla meclise getirerek ona olan güvenini yeniden gösterdi.

İşte o yığından çıkmıştı yeni seyirci ve aslında henüz toparlanmaya başlayan, kendi kadrolarını getiren Türk Sineması da o seyirciye göre gardını alacaktı. Bugün bu sinemayı "Yeşilçam Sineması" diyerek küçümsemeye çalışanlar, görmezden gelenler, aslında nasıl bir birikimi göz ardı etmekte olduklarının farkında değiller. Bu hali biraz da ısrarla yabancı film izleyerek sinema kültürlerini oluşturan sinema yazarları oluşturdu. Eski film dergilerini bir

karıştırırsak, çekilen filmlerimize dair olumlu yazı bulma şansımız çok azdır. Yazılarında bir filmimize yer ayırdıklarında da o filmi yabancı sinema örneklerinin, özellikle de Amerikan sinemasının kıstasları üzerinden değerlendirirler. Oysa bizim sinemamız kendine özgüdür. Uyarlama olanı bile birebir alma şeklinde değildir; onu yerlileştirmeyi başarmıştır. Hem de o yoklukta, o seyirciye rağmen!

Kişiliğini Buluyor mu Ne?

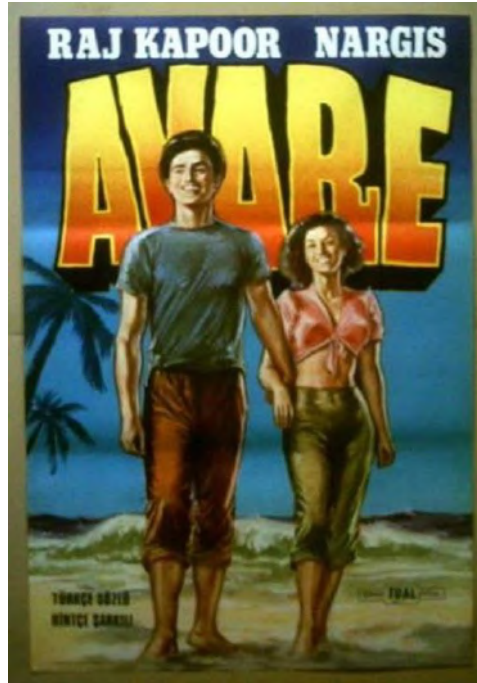
1955 60 filme ulaşan yapım sayısı ile 1950'ler ortalamasının biraz üstüne çıkmanın başarıldığı bir yıldır. Bu ortalamanın tutturulması da bir zorunluluktan aslında. Halkevlerine dağıtılan makine ve filmler sayesinde aslında sinemaya pek de yabancı olmayan halk, DP'nin elektrifikasyon ve otoyol politikasıyla yurdun her köşesine elektriğin yayılması ve ulaşımın sağlanması sonrası her yanda çoğalan yazlık ve kışlık sinemaların da katkısıyla sanatın bu dalıyla iç içe olmuştu. Ucuzluğu dolayısıyla da halkın en yaygın eğlencesi haline gelen sinemada zamanla bu yığın tek belirleyici hale geldi ve geçen beş yıllık dönem boyunca deneme-yanılma yoluyla artık yapımcılar da üretmeleri gereken ürünlerin çeşidinin ne olması gerektiği konusunda görüş birliğine varmışlardı. Benzer filmlerin çokça bulunmasının nedeni aslında biraz da buydu. Sinemada zaten yeterli sayıda yönetmen ve senarist de bulunmuyordu ve bu yetersizliklere ve halk baskısına rağmen 1950'li yıllar, içerik yönünden orijinal kalma çabasıyla aynı zamanda. 1955'te artık farklı deneylere de girişilmesi, bunun bir işaretiydi; Lütfi Akad *Görünmeyen Adam İstanbul'da*'yı, Orhan Erçin *Uçan Daireler İstanbul'da*'yı, Orhan M. Arıburnu da bu ikisinin boyutunda olmasa da fantastik bir yapıt olan *Sihirli Boru*'yu çekiyordu örneğin. Akad için vasat bir yıl olmuştu, ama bu durum gerçekçi bir köy filmi denemesi olan ve Fikret Hakan'ı bir anda üne kavuşturan yarım başarı, *Beyaz Mendil*'i yapmasına mani olmadı. Fikri Rutkay, risk alarak, İtalyan bir yapımeviyle ortaklaşa, yabancı oyuncular ve İtalyan bir yönetmenin eşliğinde *Safiye Sultan*'ı çekti.

1955, Lütfi Akad'ın yorgunluk dönemi ve Atıf Yılmaz'ın da yeni bir başlangıca yönelme öncesi olarak anılıyordu. Hakikaten de Akad, *Görünmeyen Adam İstanbul'da* ve *Meçhul Kadın*'la hayal kırıklığı yaşatmaktaydı günün eleştirmenlerine göre. Yılmaz ise yaptığı melodram ve roman uyarlamalarına artık

bir süreliğine ara vereceği 1956 öncesi *Kadın Severse*, *Dağları Bekleyen Kız* ve *İlk ve Son* filmlerini yaptı.

Seyircinin eğilimleri gereği melodram ve güldürülerin ağırlıkta olduğu 1955'te, polisierler de ihmal edilmiyordu: *Kanlarıyla Ödediler* (Osman Seden), *Ölüm Korkusu* (Mehdi Özgürel), *Yolpalas Cinayeti* (Metin Erksan)...

Gittikçe karışmakta olan iç siyaset, hele 6-7 Eylül Olayları ve sıkıyönetim ilanı gibi meseleler, sinemamızı etkilemişe benzemiyordu. Sansür karşısında da kendi bilinen tedbirlerini almış olan yapımcılar, ne yapmaları gerektiğinin tümüyle farkındaydılar artık. Adı henüz konulmamış olsa da, Yeşilçam'ın oluşumu tamamlanmak üzereydi ve İstanbul artık, sınırlı sinema salonuyla da olsa kendini yerli filme açmıştı. Eleştirmenlerle sinemamızın barış ilan etmesine ise vardı daha...



Avare filmi de Yeşilçam Sineması'nı tümünden etkileyen, ayrı bir olaydır. Türk insanının sadece Batılı filmlerin tesirinde kalmadığının da bir göstergesidir. Toros Film'in sahibi Ermeni yapımcı Toros Şenel, Türk filmlerini pazarlamak için gittiği Hindistan'da umduğunu bulamayınca, eli boş dönmek için Raj Kapoor ve Nargis'in başrolleri paylaştığı *Avare* ve *Barsaat* filmlerini almış. 1954 Kasımında İzmir'de vizyona giren ve izleyici rekoru kıran *Avare*, 14 Şubat 1955'te de İstanbul'da Sümer Sineması'nda gösterime girmişti. Bu akıllara gelmeyecek bir şeydi. Bir Hint filmi var, hiçbir yerde de oynamamış. İyi mi değil mi, o da bilinmiyor. Görülmemiş bir rağbet oldu. Hem de seyircinin alışık olmadığı uzunca süresine rağmen! *Avare*, Yeşilçam eserlerini en fazla etkileyen film oldu.

Muharrem Gürses Okulu Diye Bir Şey Var

1956'da Türk Sineması, ister istemez daha tecimsel işlere kayma eğilimi gösteriyordu. Usta yönetmenlerimizin elinden çıkan sanat filmlerinin hepsi iki seksen yatarken Muharrem Gürses'in çektikleri, sinemalarda rekor kırıyordu. Bu filmler ağdalı melodramlardan ibaret olan Arap filmlerine benziyorlardı. Melodram türüyle Yeşilçam, seyircinin istediği akımı bulmuştu. İşte biraz acı, peşine çok az komedi, sonra daha yoğun acı, bir rahatlama evresi, yükselen dram ve seyircinin rahatlamasını sağlayan mutlu son. Kısaca seyirciyi yükseltecek anlar ve arada gazını alacak boşluklar yaratmaktı işin sırrı. Muharrem Gürses, artık bu işin kompetanıydı; işleri sarpa sarmış bir prodüktör, hemen onun kapısını çalıyordu, bir film yapsın ve kendisini düştüğü kuyudan çıkarsın diye. Rahatlama anlarını göbek dansları, şarkılar türküler, komiklikler, kavgalar sağlıyordu. Sonrasında gelsin mezarlık, cami, bol kahır çekme sahneleri. İşte buydu artık seyirciyi çeken.

Gürses'i yapımcıların gözünde çekilir kılan bir başka unsur, senaryolarını da kendi yazan Gürses'in, yapımcıları etkileyecek, senaryoyla alakasız, ama o sahnede vermeyi planladığı pek çok duyguyu, etkiyi senaryonun bir tarafına sıkıştırmasıydı ve bu anlamda klasik senaryo yazımının da dışına çıkıyordu. Bu durumu keşfeden diğer yönetmen ve senaristler de zamanla aynı yöntemi kullanmaya başladılar.



Bir yandan da haklıydı Gürses. O yeni oluşan sinema ortamı, aslında işi bu olmayan pek çok hevesliyi de film yapmaya çekmişti. Gürses, ne diyordu?

Hepimizin ruhunda şöyle bir idea yatar. Güzel bir eser yaratayım, sanat eseri olsun, hayran olunsun. Bir film düşünüyorsunuz, ondan sonra karşınıza yapımcı olarak kömürcü geliyor. Onun önem verdiği tek şey, 'nasıl kazanırım' ve bunun için 'ne lazım'? Bakıyor halk ezanı seviyor, göbeği seviyor, Muharrem Bey, gel şöyle yapalım diyor. Yapmayalım demek bir şey ifade etmiyor. Yapımcılara para kazandırdıkça yapımcı daha çok kazanmaya niyetleniyor. Böyle olunca da, bir hafta içinde üç-dört tane film yaptırmaya kalkıyor.

İşte başta Ün olmak üzere diğer yönetmenler de onun yolundan gittiler ve bu durum kendine özgü bir yapısı olan Yeşilçam Sineması'nın doğuşuna neden oldu. Lütfi Akad *Kalbimin Şarkısı*'nı, Çetin Karamanbey *Fakir Kızın Kısmeti*'ni, Memduh Ün *Zeynep'in İntikamı*'nı, Orhan Elmas *Günahsız Yavrular*'ı, Muzaffer Arslan *Günah Yolcuları*'nı, Abdurrahman Palay *Üç Yetimin İstirabı*'nı yapmak durumunda kaldı. Böylece Gürses Okulu denen olgu, kendini iyiden iyiye hissettirmeye başladı.

1956, sinemamızın başlangıcı sayılan *Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı*'nı çektiği söylenen Fuat Uzkınay'ın öldüğü yıldır. Sebahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun *Hitit Güneşi* belgeseli, Berlin'de Gümüş Ayı kazandı. Yerli Film İmalcileri Derneği kuruldu.

Yeşilçam Sineması, rüştünü ispat edeceği, sinemamızın altın yılları denen 1960'lara doğru emin adımlarla ilerlemekteydi...

Kore Savaşı Etkisini Yitirirken Kıbrıs Olayları Başlar

1957'de Lütfi Akad'ın *Ak Altın* ve *Kara Talih*, Şakir Sırmalı'nın *Kamelyalı Kadın*, Atıf Yılmaz'ın *Beş Hasta Var* ve *Gelinin Muradı*, Osman Seden'in *Bir Avuç Toprak*, Orhan M. Arıburnu'nun *Lejyon Dönüşü* ve Faruk Kenç'in *Çölde Bir İstanbul Kızı* filmleri, vizyona giren dikkate değer yapımlardı. Melodramların sayısında inanılmaz bir artış yaşanmıştı; bunda elbette Gürses Okulu'nun ve bu Okul'un etkilediği yönetmenlerin payı büyüktü. Ama *Kamelyalı Kadın* ve *Lejyon Dönüşü* gibi kişisel anlatımlara sahip yapımlar da göze çarpıyordu.



Yapılan film sayısı 60'ı aşmıştı ve yapılan neredeyse her yapım, özellikle Anadolu'da iş yapıyor, en azından masrafını iki kere çıkarıyordu. Bu da yeni yeni insanların sektöre olan iştahını kabartıyordu ister istemez. Yeşilçam Sokağı film yazıhaneleriyle dolup taşmıştı. Muzaffer Aslan As Film'i, Özdemir Birsnel de Birsnel Film'i açtı mesela. Artan film sayısı yeni oyuncular girmeye devam ediyordu sinemaya; Fatma Girik, Leyla Sayar ve Orhan Günşiray, bunların en dikkat çekenleriydi. Sabahhattin Eyüboğlu-Mazhar Şevket İpşiroğlu ikilisi, **Siyah Kalem** adlı belge filmleriyle Berlin'de bu defa mansiyon aldılar.

1958'de film sayısı bir anda 100'e yaklaştı. Film talebinde patlama yaşanmaktaydı. Anadolu'daki işletmeler artık bayağı bayağı söz sahibiydiler çekilecek olan filmlerde. Artık neredeyse sırf sipariş üzerine film çekme dönemine girilmişti. Buna rağmen, Memduh Ün **Üç Arkadaş'ı**, Atıf Yılmaz **Bir Şoförün Gizli Defteri'ni**, Metin Erksan **Dokuz Dağın Efesi'ni**, Osman Seden **Berber Ölelim'i**, Süavi Tedü **Yaprak Dökümü'nü** yapma fırsatı buldu. Hele o zamana kadar çevrilen en iyi yerli film olarak lanse edilen ve uzun zaman öyle anılan **Üç Arkadaş**, seyirciden de ilgi gördü. Elbette içerdiği melodram öğelerinin de bunda payı vardı. Ama yalın, ölçülü anlatımıyla seyirci ve eleştirmenleri ortak paydada toplamayı bilmişti (1959'da Cannes'a katılması için başvuruda bulunacak olan filme Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nden izin çıkmayacaktı!). **Dokuz Dağın Efesi**, kimi yönleriyle Elia Kazan'ın 1952 yapımı **Viva Zapata'sından** esinlenmiş izlenimi bıraksa da, yönetmenin sinemasında bir aşamayı.

Hareketlenen Kıbrıs olayları (yılın ilk yarısında adaya İngiliz askerleri çıkmış ve eylem yapan soydaşlarımıza ateş açarak bazılarının ölümüne, epeyce kişinin de yaralanmasına neden olmuş, memleketin pek çok yerinde toplu eylemler, yürüyüşler gerçekleştirilmişti) nedeniyle Kurtuluş Savaşı filmleri furyası yeniden başladı. Nejat Saydam *Bu Vatan Bizimdir*'i, Rahmi Kafadar *İstiklal Uğrunda*'yı, Ağah Hün *Meçhul Kahramanlar*'ı çekti.

Ama sayıca ağırlık, yine melodramlardaydı. Ağustos kararlarıyla devalüasyona gidilmesi ve doların 2,80 TL'den 9,00 TL'ye fırlaması üzerine yabancı film ithali kotalara bağlandı. Yerli film sayısının çoğalmasının bir nedeni de buydu.



1950'lerin Sonuna Gelince

1959'da film sayısı yine 95'ti ve bu yıl senarist ve oyuncu olarak Yılmaz Güney'in sinemaya giriş yılıydı aynı zamanda. Atıf Yılmaz *Bu Vatanın Çocukları* ve *Alageyik*'te, Arıburnu *Tütün Zamanı*'nda rol verdi oyuncuya. Akad, ikisi de Fransız sineması etkisinde olmakla suçlanacak olan *Zümrüt* ve *Yalnızlar Rıhtımı* filmlerini çekti. Seden *Düşman Yolları Kesti* ile ilk önemli klasliğini verdi. Arakon *Fosforlu Cevriye* ile Neriman Köksal'ı yıldız mertebesine çıkardı. Film, argo, kabadayılık ve erkeksi kadın kahraman içeren yapımların önünü açacaktı. Saydam da *Kalpakkıllar*'la ortalamanın üstünde bir Kurtuluş Savaşı filmi ortaya koydu.



Andığım Kıbrıs olayları nedeniyle, Kurtuluş Savaşı filmlerine, bu yıl da doğrudan Kıbrıs'ı ele alan yapımlar eklenmişti: Nişan Hançer *Kıbrıs'ın Belalı Kızıl EOKA'yı*, Behlül Dal *Kıbrıs Şehitleri*'ni çekti örneğin.

Piyasa romanları uyarlamalarında da bir patlama yaşandı ki bu durum 1960'lar boyunca artarak devam edecekti. Bu furyaya ivme veren eser, Nevzat Pesen'in çektiği, Göksel Arsoy ve Belgin Doruk'u çift haline getiren Kerime Nadir Uyarlaması *Samanyolu*'ydu ve hayli izleyici çekti.

Feridun Karakaya adındaki komedyen, 1955'te Seden'in Zeki Müren'li Berduş filminde yarattığı Cilalı İbo tiplemesini artık tutulan bir seri haline getirmişti. 1959'da seri, Cilalı İbo Casuslar Arasında ile sürdü. Karakaya bu anlamda sinemamızda bir ilkti.

Ve işte bu yıl, yani 1959'da İstanbul Belediyesi'ne ait "Lale Film Deposu" yandı ve içinde tutulan, sinemamıza ait pek çok eski eser, onunla birlikte kül oldu...

Kaynaklar

Ayça, E. *Şu Sinema Dedikleri*. Artshop Yayıncılık, İstanbul, 2016.

Onaran, A. Ş. *Türk Sineması*. Kitle Yayınları, Ankara, 1994.

Özön, N. *Türk Sineması Kronolojisi*. Ankara Üniversitesi Basımevi, 1968.

DR. JEKYLL VE MR. HYDE

İlker Mutlu

Her birimizin bünyesinde iki varlık bulunur; iyi olan ve kötücül olan..

Sağ elimi kullanıyorum diye, sol elimi hiç mi kullanmayacağım?

Bir insan dürtü olduğunu söyleyerek içindeki canavarı reddedemez.



Geçen sayıda 1920'ler Hollywood'una ve Amerika'da sinemanın bir endüstri haline gelmeye başlamasına kısaca değinmiştim. Konular çeşitlenmeye başlamış, türler artık iyice oturmuştu. Sinema ilk starlarını çoktan vermeye başlamıştı ve edebiyat klasikleri en gözde uyarlamalar halini almıştı. *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, John S. Robertson), bu uyarlamaların o seneki en iyilerinden biriydi.

Korku türü, sinemanın neredeyse başlangıcından beri seyircinin en fazla rağbet ettiği türlerden biri olmuştur. **Georges Melies**, Fransa'da daha 1890'larda korku denemeleri üretmekteydi (*Le Manois du Diable*, 1896; *La Caverne Maudie*, 1898). 1890'ların ikinci yarısıyla 1910 arasında Amerika, Almanya, Japonya, İtalya ve İspanya'da korku kısıları çekilir oldu. 1910'da Edison Stüdyoları *Frankenstein*'in ilk

sinema versiyonunu veriyordu. **Henrik Galeen** *Der Golem* (1915), Otto Rippert *Homunculus* (1916) ve **Robert Wiene** de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) ile türün ilk büyük klasiklerini ortaya koydular.

Robertson'unki romanın ilk uyarlaması değildi. **Robert Louis Stevenson**'un romanı daha önce Amerika'da 1908-1914 yılları arasında yedi kez filme alınmıştı. Hatta aynı yıllar arasında Danimarka'da (*Den skæbnesvangre Opfindelse*, 1910) ve Almanya'da da (*Ein Seltsamer Fall*, 1914) birer uyarlaması yapıldı; Amerika'daysa 1920'de üç *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* filmi çekildi (diğer ikisi **J. Charles Haydon** ve bilinmeyen bir başka yönetmence çekilmiş).

Hollywood'un korku sinemasının asıl klasiklerini üretmeye başlaması 1930 sonrasında olacaktı; ama biz Frankensteinların, Draculaların, mumyaların, zombilerin ortalığı saracağı bu yılların daha öncesinde, 1920'de kalarak bu sayıda doğum gününü kutlamakta olduğumuz filme odaklanalım.

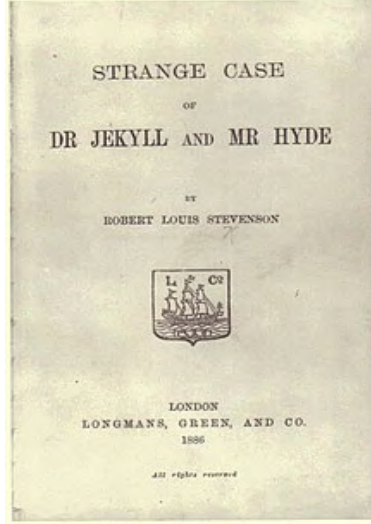
Korku türünün ufkunu sonsuza açan gotik edebiyat, Batı'da on sekizinci yüzyıl sonunda Aydınlanma Hareketi'nin rasyonalist ortamına bir tepki olarak ortaya çıkmış ve cin, peri, vampir, hortlak gibi doğaüstü unsurlardan beslenerek okurda korku hissi uyandırmayı hedefleyen edebi bir türdü. Tür, insanın en temel duygularından birine hitap etmesinin de katkısıyla tüm zamanların en çok okunan eserlerini kapsamakla kalmamış, günümüze kadar da kendini aynı etkinlikte taşımayı bilmiştir.

Türün ilk örneklerini veren **Mary Shelley**, **Richard March**, **Ann Radcliffe**, **Edgar Allan Poe**, **H.P. Lovecraft** ve **Bram Stoker** hâlâ okudukları gibi, her birinin yarattığı kahramanların öyküleri defalarca sinemaya uyarlandı ve bıkmadan izlendi.

Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'ı yazan **Robert Louis Stevenson** da saydığım büyük yazarlardan biriydi. (Onun bir başka önemli kitabı olan *Define Adası* da hepimizin çocukluğunda önemli bir yer tutmuştur.) İskoçyalı yazar, romanı 1886'da, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* adıyla yayımlamıştır. Roman çıkar çıkmaz çok satanlar arasına girmiş ve günümüze değin raflarda kalmıştır. 1908'den itibaren günümüze dek 120'nin üzerinde sinema ve TV uyarlaması yapılmıştır.

Roman, kişilik bölünmesi üzerinedir ve Victoria İngilteresinde, nazik ve saygın hekim Dr. Henry Jekyll'in zaman zaman şehvet düşkününü bir canavar olan Mr. Edward Hyde'a dönüşmesini anlatır. Hikâye Dr. Jekyll'in yeni asistanı olan, ama hiç onunla yan yana görülmeyen, şeytani görünüşlü asistan Mr. Hyde'ın esrarı ile ilerler. En sonunda Doktor'un bıraktığı bir itiraf notundan Hyde'ın aslında Jekyll'in kötü yarısı olduğu öğrenilir. Roman zaten insanın doğasında bulunan kişilik

farklılıklarının bir alegorisidir. *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* insan ruhundaki iki farklı kişiliğin; iyinin ve kötünün çatışmasını anlatmaktadır. Hikâye, arkadaşı Dr. Jekyll'ın Mr. Hyde adında garip ve kötücül birinin ortaya çıkmasına neden olan gizli deneylerini araştıran Mr. Utterson'ın perspektifinden anlatılmaktadır (Utterson filmde pek etkin bir rolde değil). Hyde çılgınca davranmaya başlar ve şeytanileşerek sonunda işi cinayete kadar vardırır. Jekyll canına kıymadan önce bir mektupla Utterson'a öyküsünü anlatır.



Kitabın ilk baskısının kapağı

Perdede gördüğümüz hikâye kitapla birebir örtüşmez. Aslında yapılan filmler temelini 1887'de **Thomas Russell Sullivan**, **Luella Forepaugh** ve **George F. Fish**'in yazdığı sahne uyarlamalarından alır. Tüm bu oyunlar, Mr. Hyde'in gizemiyle, Hyde ve Jekyll arasındaki ahlaki savaştan daha çok ilgilenir. Ayrıca romanda olmayan bir gönül ilişkisi eklerler. Filmdeki dönüşüm sahnelerinin oyunla verilmesi biraz da bu sahne deneyimlerinden kaynaklanıyor olmalı.

Kitap Hyde'ı uğursuz ve ürkütücü olarak tanımlar ama film versiyonlarındaki gibi deforme, canavar görünümlü olarak tarif etmez. Filmlerde, Jekyll'ın kendisinin de ahlaksız olup, Hyde'ı gizli işlerini görebilmek için tekrar tekrar yarattığını unuturlar.

Romanın ele aldığımız 1920 uyarlaması, haliyle siyah beyaz ve sessiz. Yine de özellikle **John Barrymore**'un oyununun da katkısıyla hayli etkili bir seyirlik olduğunu belirtmeliyim.

Film, daha açılışında ara yazılarda meramını göz önüne serer ve insanın içinde iyi ve kötünün çatışmada olduğunu ve seçimin insanın elinde olduğunu belirtir. Hemen ardından gelen yazıda ise başkarakter "*Henry Jekyll, idealist ve hayırsever bir doktordur,*" diye tanıtılır. Sonrasında Jekyll'ı mikroskobu başında ciddiyetle

çalışırken görürüz. Onu izleyen başka bir doktor arkadaşı olan Richard Lanyon ise merakla onu izlemektedir, ama şüphecidir de. Jekyll yeni bir buluşun heyecanıla tutuşurken arkadaşı onun doğaüstü, tehlikeli işleri kurcaladığını düşünmektedir. Buldukları oda, bu tür filmlerin alamet-i farikası olan raflarca tüpler ve bir sürü alet edevatla doludur.



Yardımcısı gelir ve kliniğe geçmesi gerektiği bilgisini ulaştırır Jekyll'a. Fakirlerin bakıldığı ve Jekyll'ın kendi parasıyla yürütüldüğü belirtilen kliniği gördüğümüzde kahramanımızın kişiliği hakkında bir kere daha bilgilendirilmiş oluruz. Klinik sahnesinde, Rus filmlerinden fırlamışa benzeyen fakir hastalarla, silindir şapkası ve peleriniyle mükemmel bir şekilde yansıtılan Viktoryen İngiltere'nin üst sınıfının tezatlığı derhal göze çarpar.



Bunun hemen ardından gelen parti sahnesindeki birbirinden şık, mutlu insanlar, seyredende her an sınıfsal mücadeleye dair laflar edilecek bir ortamın doğabileceği bir hikâye izlemekte olduğu etkisini bırakmıyor değil, bir önceki sahnedeki sefil hasta topluluğunu gördükten sonra. Kapıya üstü başı yamalar içinde, fakir bir oğlan çocuğu gelir ve peruklu, üniformalı uşağa bir not verir. Not okunduğunda çocuğun klinikten gönderildiğini anlarız; Dr. Jekyll yemeğe gecikeceğini bildirmektedir. Jekyll'in sevgilisi de oradadır ve habere üzülür.

Jekyll nihayet eve döndüğünde konuklardan Sir George onun üzerine gider, özellikle *“Bir insan, dürtü olduğunu söyleyerek içindeki canavarı reddedemez.”* diyerek onu hınçlandırır ve dediklerini ispat için Jekyll'ı geç vakitlerde, baştan çıkarıcı İtalyan bir dansçı olan Gina'nın çıktığı müzikhole götürür. İçeri girmeye tereddüt eden Jekyll'ı *“Günahtan mı korkuyorsun?”* diyerek kışkırtır. Bir locaya otururlar ve yarı çıplak dans eden Gina'yı seyrederek. George, Gina'yı yanlarına çağırırtır. Jekyll'ı gören Gina manalı gülümseyerek masaya gelir ve Jekyll'a kur yapar. Jekyll ise arkasını döner ve gider.



Bir parça da Sir George'u haksız çıkarma gayretiyle, Jekyll insan vücudundaki iyiyi kötüyü ayırmayı kafasına koymuştur. Gece gündüz demeden çalışır ve nihayet ürettiği iksiri kendi üzerinde dener. **Barrymore**, Jekyll'ın Hyde'a dönüşmesini iksiri içtiği andan itibaren kesintisiz bir çekim içinde öyle bir başarıyla verir ki, ilave bir makyaja bile ihtiyaç duyulmayacaktır! Sadece ilave birkaç planla yönetmen deforme oluşu ve dönüşümü tamamlamıştır.

Kötü, çirkinleşmiş haliyle laboratuvarından çıkar ve eve geçer. Bulduğu bir kandille yüzünü aydınlatarak aynada kendini uzun uzun seyrederek. Sonra tekrar laboratuvara dönerek ilacın kendisini yeniden Jekyll yapıp yapmayacağını dener ve aynı etkinlikteki oyunuyla verdiği dönüşüm sahnesinde yeniden Jekyll olur. Yeniden yüzünü kontrol etmek için eve döndüğünde karşılaştığı uşağına Hyde adında yeni bir arkadaşı olduğunu, onun eve özgürce girip çıkabileceğini ve her

şeye yetkisi olduğunu söyler ve ondan laboratuvarına uzun bir ayna koymasını ister. Böylece Hyde'ın gizli hayatı başlar. Jekyll'ın yuvası nasıl yüksek gelirli burjuva dünyasındaysa, Hyde'inki de batakhaneler arasındadır. Hyde, bu kılıkta ve bu ortamda artık Jekyll iken yapamadığı şeyleri rahatlıkla yapabilecektir.



İlk işi, o müzikhole gitmek ve aslında etkilenmiş olduğu, fakat Jekyll kişiliğinde bunu dışa vuramadığı kadını, yani Gina'yı masasına çağdırtmak olur. Başta Hyde'dan korkan kadının parmağında içinde zehir haznesi olan bir yüzük vardır. Hyde o yüzüğü çeker alır. Bu arada Jekyll'ın sevgilisi, bir evlenme teklifi alır, fakat reddeder. Jekyll'ı beklemeye kararlıdır.

Jekyll, kafasındaki tehlikeli planı gerçekleştirebilmek için küçük bir oyun hazırlamıştır. Başına bir şey geldiği takdirde mal varlığının Edward Hyde'a geçeceğini bildiren bir vasiyet yazar. Dostları onu sevgilisi Millicent'ı göz ardı etmekle suçlarlar. Hyde ise bir nevi kapatması yaptığı Gina'yı "*Seninle işim bitti!*" diyerek evinden kovar.

Jekyll'ın dünyasında kadınların tek işi süslenip püslenip piyano çalmakken erkekler günlerinin yarısını çalışmakla, yarısını da içkili davetlerle geçirirler. Bu dünya genellikle aydınlık ve şatafat içindedir. Hyde'ın yaşamayı seçtiği yerler ise pejmürde, dökük, karanlık, izbe yerlerdir ve müdavimleri kayıp içinde, kendileri de yitik fakirlerdir. Hyde onları hep aşağılar, iter, kakar.



Öte yandan kendisi de bir ucubedir ve deforme bedeni nedeniyle ancak kalın bir bastona dayanarak hareket eder. Uğursuzca uğradığı mekânların kapılarını da bu bastonla çalar ve insanlara da ellerinden çok bu bastonla dokunur. Çinlilerin hizmet verdiği ve evsizlerin yurt tuttuğu izlenimi edineceğiniz bir nevi sığınma evleri, Hyde'in dünyasının değişmez parçasıdır.



Kötülük, zamanla Jekyll'in sevgilisi Millicent'in dünyasına da sızmaya başlar. Zira Millicent günlerdir Jekyll'dan haber alamamaktadır ve bu üzüntüsünü aynı zamanda babası olan Sir George'a açar. Sir George da Jekyll'ın gizemli yok oluşunun sırrını çözmeye çalışır. O bir arkadaşıyla olayı araştırırken, sokakta karşılaştıkları Mr. Hyde, oyun oynayan bir çocuğu bilerek düşürür ve yaralar. Çocuğun ebeveyni üzerine gelince de tazminat vereceğini söyler ve etrafını saranlardan kurtulup aceleyle Jekyll'ın laboratuvarına dalar, 100 poundluk bir çek yazar. Çıkışta Sir George'un arkadaşı onu görür ve ardına düşer. Hyde, çeki çocuğun babasına verir. Sir George çeki incelediğinde imzanın Jekyll'a ait olduğunu görür. Bu arada daha önce evde olmadığı söylenen Jekyll'ı görmek için onun evinin kapısını çalarlar. Uşak onlara Mr. Hyde'dan ve eve giriş çıkış izni olduğundan bahseder. Durum Sir George'u şüphelendirmiştir. Jekyll, diğer kişiliği olan Mr. Hyde'in artık hayatını domine etmeye başladığını düşünmektedir. Sir George, gece onu laboratuvarında ziyaret eder ve ona Hyde gibi bir adamla ne işi olduğunu sorar. Cevap almazsa kızıyla evliliklerine karşı çıkacağını da ekler. Jekyll, onu uyguladığı sinizmle bu hale getirenin Sir George olduğunu haykırır ve bu öfke anı Hyde'a dönüşmesine sebep olur. Hyde, bastonuyla Sir George'u feci şekilde döver ve hatta öldürücü hamleyi bir nevi vampir ısırığıyla yapar! Sessiz dönem sinemasının en ürkütücü sahnelerinden biridir bu. Kahkahalar atarak Sir George'a defalarca indirir bastonunu. Gürültüyü evin hizmetçileri de duyarlar ve bahçeye

koştuklarında Sir George'un cesediyle karşılaşırlar. Hyde ise arka kapıdan kaçmıştır. Evin baş uşağı konuyu polise bildirir.



Hyde, yine batakhaneler mahallesinde tuttuğu izbe odaya döner. Olayı araştıran polisler, Hyde'in adresine ulaşırlar. Yakalanacağını fark eden Hyde, bastonunu şöminenin ateşinde yakar ve odayı terk eder. Eve gelen polisler, aynı zamanda cinayet aleti olan bastonu tümüyle yanmadan önce bulurlar. Bu arada haberi alan Millicent yıkılmıştır. Hyde, laboratuvara döner ve kapıları kilitler. İksiri içer ve yine Jekyll olur. Kapıyı açar ve soruşturmacıları içeri alır. ıktığında başında polislerin beklediği Sir George'un bedenini ve ötede babasının dostlarının omuzlarında ağlamakta olan Millicent'i görür. Millicent ondan bu cinayeti işleyen canavarı bulmasını ister.

Sabah uyandığında bedeninden çıkan dev, tüylü bir örümceğin, üzerine çıkıp tekrar kendisiyle birleştiğini görür korkuyla Jekyll. Mr. Hyde'a dönüşmüştür yine. Jekyll, Millicent'in görüşme taleplerini türlü bahanelerle geri çevirmeye devam eder ve bu durum kızı çok zer. Konuyu ortak dostları olan Doktor Lanyon'a açar. Hlbuki Jekyll hiç kimseyi görmemektedir. Bilmiyorlardır ki Jekyll bu dönüşümleri artık kontrol edememektedir ve tüm kaçışı bundandır. O iksiri yaptığı çözelti de tükenmiştir artık. Çözeltiyi bulmaya gönderdiği baş uşağı da Londra'nın hiçbir yerinde ilacı bulamaz. Konuyu bildirmek üzere laboratuvarın kapısını çaldığı anda Jekyll nöbet geçirmeye başlar ve bunun gecikmesi için kendini sıkar, dua eder. Sahne harikadır: Jekyll yarı araladığı kapının arasından elini hevesle uzatır, ama ilacın gelmediğini görünce yıkılır ve ağlar. Bir yandan lanetler okurken bir yandan da istavroz çıkarır. Ama dönüşümün başlamasına mani olamaz.

Baş uşağının ağırttığı Millicent, onu görmeye gelmiştir. Son bir çabayla ondan gitmesini ister Jekyll. Gina'dan gasp ettiği yüzüğü açar ve içindeki zehri içer. Ama

geç kalmıştır; Hyde'dır artık. Kapıyı açtığına gördüğü şey karşısında dehşete düşen Millicent'in üzerine yürür. Kızı yakalayan Hyde sınıksız sarılır ona, ama zehir vücuda iyice yayılmıştır. İçeri dalan Lanyon, Hyde'ın cansız bedeniyle karşılaşır. Beden yavaş yavaş Jekyll'a dönüşecektir. Lanyon, Millicent'a gerçeği söyler: "Hyde, Dr. Jekyll'i öldürdü!"



Jekyll ve Hyde öyküsü, sonraki pek çok bilimkurgu-korku öyküsüne ve çizgi romana da ilham kaynağı olmuştur. *Hulk*, bu yüzlerce çizgi kahramandan bana göre Jekyll ve Hyde'a en yakın olanı. Diğer dönüşüm öykülerinin çoğu da ya bilerek ya da kazayla gerçekleşen bir deney esnası hasarıyla başlıyor.



Yukarıda saydıklarımın haricinde, romanın pek çok sinema ve televizyon uyarlamasının olduğunu söylemiştim. 1931 ve 1941'deki uyarlamalar da çeşitli nedenlerle, en az ele aldığımız 1920 uyarlaması kadar ünlü. İlkinde başrolü oynayan

Fredric March, bu rolüyle Oscar almıştı. En az onun kadar başarılı bir oyunu da 1941 versiyonunda **Spencer Tracy** vermişti.

Elbette yeküne kattığımız uyarlamaların çoğu romana birebir sadık değiller. Çoğu, romanın kahramanlarını da konusunda barındıran devam filmleri ve seriyaller (*Son of Dr. Jekyll*, 1951; *Daughter of Dr. Jekyll*, 1957), hikâyeyi ti'ye alan yapımlar (*Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1953; *The Ugly Duckling*, 1959; *The Nutty Professor*, 1963) ve onları çeşitli başka dönüşüm kahramanları ya da süper kahramanlarla bir araya getiren filmlerdi (*The League of Extraordinary Gentlemen*, 2003). Hatta **Ralph Bates** ve **Martine Beswick**'in oynadığı bir versiyonda Jekyll, enfes bir kadın olan Hyde'a dönüşüyordu (*Dr. Jekyll and Sister Hyde*, 1971). Romanın yine 1920'de Almanya'da **F.W. Murnau** tarafından yapılan uyarlaması *Der Januskopf*u görmek istiyor insan elbette ve inanıyorum ki hikâyeye bambaşka, dışavurumcu bir yorum getirilmişti. Ama film bugün kayıp hazineler arasında hâlâ. Yabancı uyarlamalar arasında en ilgimi çekenleri, henüz izleme fırsatı bulamadığım Rusya (1985) ve Hindistan (1967) uyarlamaları oldu. 1989'daki *Edge of Sanity*'deki **Anthony Perkins**'in yorumu da hayli etkileyiciydi. 1990'daki TV uyarlamasında yer alan **Michael Caine**'i de Jekyll ve Hyde olarak izlemek isterdim doğrusu...

Yine doğum gününü kutladığımız **Robertson** uyarlamasına dönersek... Filmin Kanada doğumlu yönetmeni **John Stuart Robertson** (1878-1964), sinemaya 1916'da aktör olarak girmiş ve iki yıl içinde dokuz filmde yer almıştı. Sonunda yönetmenlikte karar kıldı ve kısalı uzunlu yirmi beş film yönettikten sonra *Dr Jekyll ve Mr. Hyde*'i ele aldı. Komediten drama, neredeyse her türde eser veren yönetmenin en başarılı çalışmaları korku türündeki işleri ve onların da en ünlüsü *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* oldu. Yönetmen olarak 1920'lerdeki yapımlarda düzenli bir şekilde kameraman **Roy. F. Overbaugh** ile çalıştı. İkilinin en büyük başarısı, Paramount için yaptıkları ve yaş gününü kutladığımız yapımdı.



Hem Jekyll'ı hem de Hyde'ı büyük bir yetkinlikle canlandıran **Johnny Barrymore** (1882-1942), genç yaşta başarıyı yakalayıp da Hollywood'un en trajik düşüşlerinden birini yaşayan bir yıldız. Amerika'nın en ünlü tiyatrocusu ailesinden gelen aktörün hakiki soyadı Blyth iken sahne adı olarak Barrymore'u kullanmaktaydılar. Annesi **Georgie Drew** de (ki torun **Drew Barrymore** da ileride büyük bir yıldız olacaktı) aktör **Jon Drew**'ün kızıydı. Aile, çocukları **John**, **Lionel** ve **Ethel**'i de oyuncu olarak yetiştirdi ve üçü de efsanevi yıldızlar oldular. John yakışıklı, gösterişliydi. Babasının yapımlarından birinde, 18 yaşında sahneye çıktı, ama ressam olmakla daha fazla ilgiliydi.



Oscar Heykeline de ilham veren John Barrymore

Sanat Okulu'ndan mezun olduktan sonra, serbest çizer olarak bir süre The New York Evening Journal'da çalıştı. Zamanla ailesinin mesleği onu çekti ve 1905'te çizerliği bırakarak ülkeyi oyunlarıyla turlamaya başladı. 1909'da Broadway'in tanınmış bir aktörüydü. 1922'de ise kendi jenerasyonunun en başarılı "Hamlet"iydi. Ama aynı zamanda filmlerde de görünmekte ve başarılı oyunculuğunu orada da sergilemekteydi. İlk sinema oyunculuğunu 1914'teki *An American Citizen*'da yaptı (gerçi bazı kayıtlar pek çok kayıp filmin üzerinden onun sinema kariyerini 1912'ye kadar taşımaktadır). Filmlerdeki başarısıyla diğer kardeşlerini gölgede bırakmaktaydı.

Vurucu yakışıklılığıyla "Büyük Profil" adıyla anılıyordu, ama bu özelliğini sık sık korku filmlerindeki ürkütücü makyajlarla örtmekten de geri kalmıyordu. Sesli sinemanın gelişiyiyle romantik jön olarak da aranır oldu, fakat gençlikten kalma içki alışkanlığı şiddetlenmişti ve zamanından önce yaşlanıverdi. Karakter rollerinde kimi unutulmaz oyunlar sergilediyse de bunlar zamanının büyük yıldızlarının

başarısıyla gölgelendi. Son birkaç filmi kendisinin tatsız karikatürlerine dönüşmüştü. 29 Mayıs 1942’de, daha önce ölen eşinin yasını tutarken acı içinde öldü.



Jekyll’in sevgili “nişanlısını” canlandıran **Martha Mansfield** ise (1899-1923) sessiz dönemin çarpıcı perde aktrislerinden biriydi. 1916’da **Max Linder** adına film işine girdiğinde New York’un müzikal komedi yıldızlarından biriydi. **Dr. Jekyll ve Mr. Hyde**’daki rolü ilk önemli rollerinden biridir ve aktrisi sinema dünyasına tanıtmıştır. Gelecek vaat eden güzel oyuncu 1923’te Fox Stüdyolarıyla anlaşma imzaladı ve **The Warrens of Virginia** (1924) filminde çalışmaya başladı. Bir çalışma dönüşü oluşan esrarengiz bir yangınla (dikkatsizce atılan bir yanık kibrit diyor kimi kaynaklar) arabasının içinde yanarak öldüğünde 24 yaşındaydı.



Filmin baştan çıkarıcı dansçısı, **Nita Naldi**, sonradan Hollywood’un en büyük vamlarından olacaktı; özellikle **Rudolph Valentino** ile karşılıklı oynadığı pek çok filmle. Bu filmlerin içinde **The Ten Commandments** (1923) ve **Hitchcock**’un ikinci filmi olan **The Mountain Eagle** (1925) da vardı.

Egzotik sahne adı bir yana, **Nita Naldi** New York'ta bir İrlanda-Amerikalı işçi sınıfı aileden, Mary Nonna Dooley olarak doğmuştu. **Nita Naldi** zamanında genellikle başka bir vamp olan **Theda Bara** ile karşılaştırılıyordu.

Naldi efsanevi Ziegfield Follies'de iyi bir sahne tecrübesi edinmişti. *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* onun ilk film rolüydü ve perdede bir parça teatral dursa da oyunu güzel tepkiler almıştı. Asıl **Rudolph Valentino** karşısında öne çıktığı 1923 yapımı *Blood and Sand*'den önce, **Harry Houdini**'nin bilimkurgusu *The Man from Beyond*'da (1922) küçük bir rol kapmıştı. Bir parça baliketi oluşu eleştiriler almasına neden oluyordu ama yine de popülerdi. 1926'da Paris'e taşınıp evlendi ve 1926-1927 arasında Avrupa'da üç film daha yaptı. 1931'de New York'a döndü, iflası ilan edildi ve eşinden ayrıldı. Ama kocasının 1945'teki ölümüne değin resmen evli kaldılar. Sahneye devam etmesine karşın hiç sesli film yapmadı ve ancak televizyonun ilk zamanlarında bazı programlara çıktı. 1961'de 66 yaşındayken bu dünyadan göçtü.

Roman, hakikaten etkili ve insanın en temel sorunlarından biri olan iyi ile kötü çatışmasını ele almasından dolayı da asla eskimeyen ve hep gündemde kalan, çeşitlemeleri yapılan bir eser. Bu ölümsüz romanın en gözde uyarlamalarından biri olan, ele aldığımız versiyona *Youtube* üzerinden ulaşılabilir. Mutlaka izlemenizi ve aynı sahne içinde, plan değişmeksizin bir canavara sadece oyunla nasıl dönüşüleceğini görmenizi isterim. Yüzde doksan dokuz bu sahneden etkilenilmiş olan, Ash'in (**Bruce Campbell**) kendiyile mücadele ettiği muhteşem korku klasiği *The Evil Dead* (**Sam Raimi**, 1981) geliveriyor insanın aklına!

GÜNEY KORE SİNEMA TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Süheyla Tolunay İşlek

92. Oscar Ödülleri'nde En İyi Yönetmen, En İyi Uluslararası Film ve En İyi Orijinal Senaryo ödülleri yanı sıra ilk kez İngilizce olmayan bir film olarak En İyi Film seçilen *Parazit*, Oscar tarihine damga vurur ve tüm dünyanın dikkatini çeker. Türkiye bu başarıdan etkilenmiş olmalı ki Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nün, 93. Akademi Ödülleri En İyi Uluslararası Film ödülü için aday adayı olarak seçtiği *7. Koğuştaki Mucize* (Mehmet Ada Öztekin, 2019) bir Güney Kore filmi olan *7-beon-bang-ui seon-mul*'den (Lee Hwan-Kyung, 2013) uyarlanır. Bu Türk filmi, naif hikâyesiyle ödül alamasa, hatta Oscar'a aday olamasa da ülkenin sinema gündemine Güney Kore sinemasını getirmiş olur. Ancak Güney Kore sinemasını yakından takip edenler, Kore toplumunun son 20 yıldır geçirdiği değişim ve dönüşümü cesur bir dille anlatan, hukuk sistemini yerden yere vuran ve sıklıkla sınıf meselesine değinen Güney Kore filmlerinin varlığından ve aldığı uluslararası ödüllerden haberdar. Sistem eleştirisi yapan 2000 yılı sonrası Güney Kore filmleri, adeta geçmişin baskı ve sansür uygulamalarının acısını çıkartmak istercesine toplumsal yapıda aksayan birçok konuya değinmeye çalışıyor.

Bu dosya için seçtiğimiz Güney Koreli üç yönetmen ve beş filmin ayrıntılarına geçmeden önce, filmlere tarihsel bir bağlam oluşturması açısından Güney Kore tarihine ve ülke için önem teşkil eden tarihsel dönemeçlere yer veren bazı filmlere kısaca göz atalım... 1900'lerin başında Japon işgaline uğrayan Kore, II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Japon baskısı altında kalır. Japonya'nın yönetimi altında Koreliler, savaşlarda cepheye sürülür, zorla çalıştırılır, kadınlar da ordunun kurduğu genelevlerde çalışmaya zorlanır. Japon işgali, Kore'de uzun bir süre bağımsız ve özgür bir sinemanın ortaya çıkmasını engeller. Arka planına ülkenin bu sıkıntılı tarihini alan filmler ise ancak 2000'li yıllarda çekilecektir.

Örneğin **Park Chan-wook**'un, 1930'larda Japonya işgali altındaki Kore'de yaşanan ve tüm egemen değerlere karşı çıkan bir aşk hikâyesini anlattığı filmi **Hizmetçi** (Ah-ga-ssi / The Handmaiden) 2016'da çekilir. Filmdeki aşk hikâyesinin tarafları ise üst sınıftan, soylu, varlıklı bir Japon kadın ile onun hizmetçiliğini yapan alt sınıftan Koreli bir genç kadındır. **Kim Ki-duk**, 2001 yılında çektiği ve Venedik Film Festivali'nin açılış filmi olan **Address Unknown**'da (Suchwiin bulmyeong) üç kimsesiz gencin trajedisini anlatırken, Japon sömürgeciliğinin ülke üzerindeki etkilerini hissettirir. **Kim Ki-duk**'un, benzer şekilde 2007 yapım tarihli filmi **Nefes**'in (Soom) büyük bir bölümü de, Japon sömürgesi zamanlarından kalma, Koreli bağımsız savaşçıların işkenceye maruz kaldığı eski bir hapisanede çekilir.



The Handmaiden, Park Chan-wook, 2016

II. Dünya Savaşı bitiminde, Japonya'nın yenilip, tam tamına 35 yıl işgal altında tuttuğu Kore'den çekilmesinden sonra 1945'te Kore Yarımadası, 38. Paralel sınır kabul edilerek iki bölgeye ayrılır. 38. Paralelin kuzeyinde Sovyetler Birliği destekli, güneyinde ise ABD'nin himayesinde iki hükümet kurulur. 1948 yılında ise bu iki hükümet iki farklı devlet haline gelir. Soğuk Savaş konjonktüründe yaşanan anlaşmazlıklar sonucu çıkan Kore Savaşı (1950-1953) sonunda ise bugünkü iki devletli yapı ortaya çıkar. Yarımadanın kuzeyindeki "Kore Demokratik Halk Cumhuriyeti" ile güneydeki "Kore Cumhuriyeti" arasındaki gerilim uzun yıllar devam eder, etkileri bugün bile birçok filme konu olur. Örneğin **Kim Ki-duk**'un 2017'de çektiği filmi **Ağ** (Geumul / The Net), kayığıyla Güney Kore sularına sürüklenen Kuzey Koreli bir balıkçının hikâyesi üzerinden iki ülke arasındaki politik gerginliği anlatır.

1950-1953 yılları arası süren Kore Savaşını konu edinen **Ode to My Father** (Gukjesijang, JK Youn, 2014) ve **The Brotherhood Of War** (Taegukgi

hwinalrimyeo, Kang, Je-gyu, 2004) gibi filmler savaş ve politik gerilimlerle dolu Güney Kore tarihinin sinemaya yansıyan örneklerindedir. Ancak filmler dışında bir hayat hikâyesi vardır ki Kuzey-Güney gerginliğini anlatan birçok kurmaca filmde daha etkileyicidir. Bu hikâye Güney Koreli yönetmen **Shin Sang-ok**'un gerçek hayat hikâyesidir. Kuzey Kore'nin eski diktatörü **Kim Jong-il**'in emriyle 1978'de kaçırılan ve kendisinden Kuzey Kore için filmler çekmesi istenen Güney Koreli yönetmen **Shin Sang-ok**, Kuzey-Güney Kore gerginliğini bizzat kendisi yaşamış bir yönetmendir. "Güney Kore Sinemasının Prensi" olarak anılan **Shin Sang-ok**, 1950'li ve 1960'lı yıllarda, kadınların Güney Kore toplumunda gördüğü baskılar üzerine filmler çeker. Kaçırıldığı yıl olan 1978'de, bir sinefil olan ve elinde 15 binlik bir film arşivi olduğu söylenen eski Kuzey Kore başkanı **Kim Jong-il**'in, Kuzey Kore için film çekme tekliflerini önceleri reddeder. Ancak, birkaç yıl sonra Kuzey Kore sinemasına birçok yenilik getiren filmler çekmeye başlar. **Shin**'in 8 yıl zorla tutulduğu Kuzey Kore'de, Kuzey Kore için çektiği filmlerden en bilinen ikisi 1985'te çektiği **Salt** (Sogom) ve **Pulgasari**'dir. Bir film gösterimi için gittiği Viyana'da ABD Büyükelçiliğine sığınan ve iltica talebinde bulunan **Shin Sang-ok** ve eşi hemen ABD'ye gönderilir. Başkan **Kim Jong-il** ise, çiftin ABD tarafından kaçırıldığını iddia eder.

1950'li yıllar, Güney Kore Sineması'nın altın çağı sayılır. Kore Savaşı'nda Kuzey Korelilere karşı şiddet içeren yaptırımlarda bulunan Güney Kore Başkanı **Yi Seungman**, 1960'a kadar başkanlık yapsa da hükümet, sinema üzerindeki vergileri azaltarak sinema sektörünü canlandırır ve çok sayıda film çekilir. **Rıza Oylum**, senede beş film üretebilen Kore Film endüstrisinin 1959 yılına gelindiğinde 100 filmin üzerinde bir sayıya ulaştığını söyler. **Lee Gyu-hwan**'ın 1955 yapımı filmi **Chunhyang-jeon** bir peri masalı olarak görülür ve dönemin en çok izlenen filmi olur (Oylum, 2016: 105). Aynı hikâye, daha önce 1923 ve 1935 yıllarında filme alınmıştır. Ardından filmin 1955 yılındaki *yeniden çevrimi* ile de yetinilmez ve 1961, 1971 ve 2000 yıllarında hikâye yeniden filme alınır. Filmin uyarlandığı romanın 120 farklı versiyonu vardır ve sınıfsal ayrımların çok sert çizildiği Joseon hanedanı zamanında üst sınıf mensubu asil bir erkek ile mesleği Kore'de *yangbanlar*¹ ve kralları eğlendirmek olan alt sınıf mensubu sanatçı bir kadının aşkını konu alır.

¹ Yangban, Joseon Hanedanlığı'nda geleneksel yönetici sınıf üyesi veya Kore Hanedanı'nın seçkin sınıf üyesi olan memur, subay, toprak sahibi veya topraksız aristokrat.

1960 yılında **Kim Ki-young**'ın çektiği *Hanyo* (The Housemaid) ve **Yu Hyun-mok**'un çektiği *Obaltan* (Aimless Bullet) Kore sinema tarihinin en çok izlenen filmleri olurlar. Ancak bu parlak dönem 1961'de Amerika desteğiyle yönetime el koyan General **Park Chung-Hee** hükümeti ile sona erer. Askeri darbe ile birlikte General'in 1979'da bir suikast sonucu ölümüne kadar sürecek olan baskılar, sansürler, yolsuzluklar ve katliamlar dönemi başlar ülkede. Solcu gruplar, sendikalar ve sanatçılar baskı altına alınır. Bu süreçte çıkarılan Sinema Denetim Kanunu'na göre senelik film üretimine kota getirilir ve bu nedenle ülkedeki birçok yapımcı şirketi kapanmak durumunda kalır. Ayrıca, sinemadan korkan Güney Kore hükümeti, Kuzey Kore'deki sansürü aratmayacak sansür politikalarıyla ülkedeki sinemacılar üzerinde ağır baskı oluşturur (Oylum, 2016: 104-105).

1973 yılında kurulan Kore Film Destek Ajansı'nın amacı, görüldüğünün aksine, yerli yapımları desteklemek değil, içinde sosyalizm, komünizm, eşitlik, emek, işçi sınıfı propagandası olan filmleri sansürlemektir. General **Park Chung-Hee** hükümetinden sonra 1979 yılında başa geçen **Chun Doo-Hwan**'ın baskı döneminde de bu durum değişmez.

1980'li yıllar hem ülkenin demokratikleşmeye başladığı, hem de ülke sinemasının baskıdan kurtulduğu ve dünyaya açılmaya başladığı yıllardır. Otoriter yönetim 1987'de sona erer, 1988'de seçimler yapılmaya başlanır. Bu politik gelişmeler, sinemaya da yansır, sansür politikaları yumuşamaya başlar. 1981 yapımı, **Im Kwon-taek**'in yönetmenliğini üstlendiği *Mandala* isimli film, Avrupa'da bir film festivalinde gösterilen ilk Güney Kore filmi olarak tarihe geçer (Oylum, 2016: 106).

1990'larda otoriter rejimin sona ermesi sonucu başlayan demokratikleşme hareketi ile beraber sansür de ortadan kalkar. 1993'le beraber Güney Kore filmleri yurt içinde gişe başarısı elde ederken, yurt dışında da uluslararası başarılar elde etmeye başlarlar. Örneğin Güney Kore'nin **Eric Rohmer**'i olarak görülen **Hong Sang-soo**, 1996'da çektiği *Domuzun Kıyıya Düştüğü Gün* (Daijiga umule pajinnal / The Day a Pig Fell Into the Well) ile Rotterdam ve Vancouver'da aldığı ödüllere ilave olarak Kore'deki Blue Dragon Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülünü alır. Bir başka Güney Koreli yönetmen **Lee Chang-dong**'un yönettiği ilk uzun metrajlı film *Green Fish*'in (Chorok mulkogi, 1997) aldığı 14 ödül, **Lee**'nin 2000'li yıllarda çekeceği başarılı filmlerin habercisi olur. **Lee**, bu filmde, neredeyse iki yıl süren askerlikten sonra eve dönen bir adamın yaşadıkları

üzerinden Güney Kore'deki çarpık kentleşme, ekonomik büyümeye eşlik eden yozlaşmış ilişkiler, yeni zenginler ve mafya dünyasını konu alır. Güney Kore'nin en tanınan yönetmeni olan ve yakınlarda kaybettiğimiz **Kim Ki-duk**'un 1998'de çektiği *Birdcage Inn* (Paran Daemun) filmi ise Berlin Film Festivali'nde gösterilir.



Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring, Kim Ki-duk, 2000

2000'li yıllara gelindiğinde Güney Kore Sineması'nda, yatırımların karşılığı görülmeye başlanır ve sinema sektöründe büyük bir patlama yaşanır (Oylum, 2016: 107). Örneğin **Kim Ki-duk**, 2000'den 2019'a kadar geçen sürede 20 film çeker. Bu filmlerden *İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış... Ve İlkbahar* (Bom Yeoreum Gaeul Gyeul Geurigo Bom / Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring, 2003) gerçek bir görsel şölen olup San Sebastian Festivali'nde "İzleyici Ödülü"; Locarno Uluslararası Film Festivali'nde "Don Quixote Ödülü", "Netpac Ödülü", "Genç Jüri Ödülü" başta olmak üzere birçok ödül alır. Dağların arasında kalan ıssız bir gölün ortasındaki Budist Tapınağı'nda geçen film, aralarında 10-20 yıllık süreler olan mevsim isimlerinden oluşan beş bölümden oluşur. **Kim Ki-duk**, Budist bir keşiş aracılığıyla bir insanın, doğumdan ölüme kadar her daim anlamaya çalıştığı birçok kavrama değinir: şiddet, aşk, bağlanma, sahiplenme duygusu, öldürme isteği, olgunlaşma, benlik... **Kim Ki-duk**'un filmleri ayrıca cinsellik ve şiddet öğelerinin rahatsız edici biçimde kullanılmasıyla bilinir. 2004 Berlin Altın Ayı Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ödülü aldığı *Fedakâr Kız* (Samaria, 2004) ve Venedik Film Festivali Altın Aslan Ödülü aldığı *Acı* (Pieta, 2012) şiddet ve cinselliği ön plana aldığı filmlerdir.

Güney Kore sinemasını dünyaya tanıtan bir başka yönetmen ise, korku filmleri ile tanınan **Kim Jee-woon**'dur. **Kim**'in 2003-2018 arasında çektiği 14 filmde en

çok bilinenleri; *Karanlık Sırlar* (Janghwa, Hongryeon / A Tale of Two Sisters, 2003), *Acı Tatlı Hayat* (Dalkomhan insaeng / A Bittersweet Life, 2005), *İyi Kötü Tuhaf* (Joheunnom nabbeunnom isanghannom / The Good, The Bad, the Weird, 2008) ve *Şeytanı Gördüm*'dür (Ang-ma-reul bo-at-da / I Saw the Devil, 2010).

Güney Kore Sineması'nın üretken yönetmeni **Park Chan-wook** ise çektiği birçok diziye ilave olarak 20 film çeker. **Park**'ın en çok bilinen filmleri intikam üçlemesi olarak bilinen *Haklı İntikam* (Boksuneun nau geot / Sympathy for Mr. Vengeance, 2002), *İhtiyar Delikanlı* (Oldeuboi / Oldboy, 2003) ve *İntikam Meleği*'dir (Chinjeolhan geumjassi / Sympathy for Lady Vengeance, 2005). Diğer bilinen filmleri ise *Birleşik Güvenlik Bölgesi* (Gongdong gyeongbi guyeok / Joint Security Area, 2000), *Ben Bir Robotum Ama Sorun Değil* (Ssa-i-bo-geu-ji-man-gwen-chan-a / I'm a Cyborg but That's OK, 2006), *Kan Arzusu* (Bakjwi / Thirst, 2009) ve *Hizmetçi*'dir (Ah-ga-ssi / The Handmaiden, 2016).



Right Now, Wrong Then, Hong Sang-soo, 2015

Filmleri Cannes, Berlin Film Festivallerinde gösterilen **Hong Sang-soo**, 2000'li yıllarda belgesel ve kısa filmlerini de sayarsak 27 film çekmiş üretken bir yönetmendir. Ülkemizde de çok sevilen **Hong**, 35. İstanbul Film Festivali'ne damgasını vuran yönetmen olarak hatırlanır. Zira Locarno Film Festivali'nde Altın Leopar Ödülü alan filmi *Doğru Zaman* (Ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neunteul-li-da / Right Now, Wrong Then, 2015) 2016 Nisan'ında Taksim Fitaş'ta birçok sinemaseverin kuyrukta bilet beklediği bir film olmuştur. 2004 tarihli *Woman Is the Future of Man* (YeoJaneun namjau miraeda) filminden bir yıl sonra çektiği *Tale of Cinema* (Geuk jang jeon, 2005) **Hong Sang-soo**'nun Cannes'da yarışan ilk filmi olur. **Hong**, filmlerinde toplumsal konular yerine yalnız, bencil insanların

yüzeysel, sahte, çıkarı dayalı ilişkilerini konu alır. 2017 yılında çektiği *The Day After* (Geu-hu) *Cahiers du Cinéma*'nın, o yılın en iyi 10 filminden biri olarak seçtiği filmlerdendir. Son filmi *Koşan Kadın* (Domangchin yeoja, The Woman Who Ran, 2020) ise 70. Berlin Film Festivali'nde Gümüş ayı kazanır.



The Day After, Hong Sang-soo, 2017

2000'li yıllar Güney Kore Sineması'na damgasına vuran bir diğer yönetmen ise, **Lee Chang-dong**'tur. Aynı zamanda senarist-yazar olan ve film çekmeye 40 yaşında başlayan Lee, sinema kariyerinden önce öğretmenlik yapmıştır. 2000'lerde çektiği *Peppermint Candy* (Bakha satang, 2000), *Oasis* (Oasiseu, 2002), *Screet Sunshine* (Milyang, 2007), *Poetry* (Shi, 2010) ve *Şüphe* (Beoning / Burning, 2018) birçok ulusal ve uluslararası ödül almıştır. Bu dosyada iki filmini (*Poetry* ve *Burning*) inceleyeceğimiz **Lee Chang-dong**, bütün filmlerinde 1990 sonrası değişen Güney Kore kültürünün kodlarını, neoliberal yozlaşmayı konu edinir. *Peppermint Candy*'de, 1999'da intihar eden bir polisin, intihar nedenleri geriye dönüşlerle (*flashback*) anlatılırken, 1979-1999 yılları arası Güney Kore tarihi hakkında bilgiler verilir. Yönetmen, sondan başa doğru izleyicisine 1997 IMF ekonomik krizini, 1990'lardaki ekonomik kriz nedeniyle yaşanan işsizliği, 1987'deki diktatör başkan **Chun Doo-hwan** aleyhine yapılan protesto gösterilerini, 1984'teki polis işkencelerini ve 1980'deki askerlerin protestocuların üzerine ateş açması sonucu 207 ölüm, 2932 yaralı ve 987 kayıpla sonuçlanan Gwangju katliamını izletir. Tüm bu tarihi bilgiler, henüz işkenceci bir polis olacağını bilmeyen karakterin intihar nedenlerinin irdelenmesi kapsamında verilir. **Lee Chang-dong**, 2005 İstanbul Film Festivali'nde gösterilen 2005 yapımı *Oasis* filminde ise, imkânsız görünen bir aşk hikâyesini çarpıcı bir üslupla anlatırken, Güney Kore kültürel kodlarını kıyasıya eleştirir.

Dosya yazılarında iki filmini inceleyeceğimiz **Bong Joon-ho** ise, genel olarak bütün filmlerinde sınıf farkları ve sınıf çelişkileri konularına değinir. Yapımcı ve aynı zamanda senarist de olan **Bong**, *Barking Dogs Never Bite*'da (Flandersui gae, 2000) kaybolan/öldürülen köpekler üzerine kurduğu anlatısında Güney Kore sosyo-ekonomik yapısını ironik bir şekilde irdeler. **Bong Joon-ho**, ikinci uzun metraj filmi *Cinayet Günlüğü*'nde (Salinui chueok / Memories of Murder, 2003) askeri diktatörlüğün henüz sonlanmadığı, sansür ve baskının sürdüğü 1990'lar Güney Kore'sinde gerçekleşen seri cinayetleri konu alır. **Bong**, bu filmde 1986 ve 1991 yılları arasında Hwaseong şehrinde işlenen ülkenin ilk seri cinayetlerinin gerçek hikâyesini temel alır. Film, Güney Kore'de 2003'te en fazla izlenen film olur, Cannes dâhil birçok festivalde gösterilir. Türkiye'de de sinemaseverlerin 24. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde izleme şansı bulduğu film, yönetmenin bir seri katil hikâyesi üzerinden Güney Kore polisi ve adalet eleştirisi olarak okunabilir. Gerçek hayatta, cinayetlerden yıllar sonra yapılan DNA testi sonucu kimliği tespit edilen katil, daha önce yakalanmamasına şaşırıldığını söyler. Film, bu itiraftan daha erken bir tarihte çekildiği için filmde katil bulunamaz. Zaten **Bong** için önemli olan, filmde katilin yakalanmasından ziyade hikâyenin, gerçek hayatta sistem eleştirisi yapmanın ve kara mizah kullanmanın önünü açmasıdır.



Memories of Murder, Bong Joon-ho, 2003

Bong Joon-ho benzer şekilde, sonraki filmlerinde de kapitalist sistem eleştirisi için türlü türlü alegori kullanımına başvurur. Başvurduğu alegori, *Snowpiercer*'da (2013) tam teşekküllü bir tren, *Okja*'daysa (2017) genetiğine müdahale edilerek laboratuvar ortamında üretilen bir yaratık olur. Son olarak *Parazit*'te ise bir sanat yönetmeninin baştan sona tasarladığı bir ev olarak izleyicinin karşısına çıkar.

Sonuç olarak, 2000'ler Güney Kore sineması, toplumsal yapıyı kimi zaman gerçekçi, kimi zaman şiirsel bir sinema diline başvurarak, kimi zaman metaforlar kullanarak ya da filmin tamamını bir alegori haline sokarak, *yansıtmaya* çalışan bir sinema. Yaşam gerçeği ile filmin sunduğu gerçeklik arasındaki ilişkide kullanılan imge, simge ya da *anlatım* ne olursa olsun, Güney Kore filmlerinin *anlatılarının* çoğunda gözden kaçmayacak asıl önemli özellik *sınıf eşitsizliği* olgusu. Klasik kapitalizm yasalarının aşıldığı, sınıf mücadelesinin her zamankinden daha keskin olduğu geç kapitalizm, 2000'ler Güney Kore toplumsal madalyonunun bir yüzüne *yeni zenginleri* diğer yüzüne de *işsizler ordusunu* yerleştirir.

Son dönem birçok Güney Koreli yönetmen de, ülkelerindeki sınıf eşitsizliği ve sınıf çatışması temalarına değinmekte, gittikçe daha yakıcı olan kapitalist değerlere ve bu değerlerin içselleştirilmesine eleştirel olarak bakmaktadır. Biz de Sekans'ın bu sayısında 2000 sonrası Güney Kore toplumsal yapısındaki sınıf eşitsizliğini dert edinmiş beş filme *yakın plan* bakan bir dosya yapmaya çalıştık. Yakın mercekten baktığımız filmler; **Lee Chang-dong**'un *Poetry* ve *Şüph*e filmleri, **Bong Joon-ho**'nun *Snowpiercer* ve *Parazit*'i, Kim Ki-duk'un *Boş Ev*'i. Bu beş film, Güney Kore'deki sınıf eşitsizliği olgusunu farklı "görme biçimleri" ile ele alsada, aslen birçok kavramsal ortaklığa sahip. Filmlerdeki ilk ortaklık, şimdiye dek süregelmiş/süregiden kapitalist ve yozlaşmış düzenin devamı için üst gelir grubunun *her yol mubahtır* anlayışı. İkinci ortaklıkta üst gelir grubunun, toplumsal ilişkiler ağı içinde alt gelir grubunu daima *yok sayması* ve onları sadece bir *işlevden ibaret* olarak görmesi. Fakat üçüncü ortaklık, ilk iki ortaklığın panzehri olacak nitelikte: *düzen bozucu aktörler*. Bütün kurulu düzenlerin *düzen bozucuları* vardır ve beş filmdeki *düzen bozucu* ve *özgürlük vaat edici* karakterler, alt gelir grubu bireylerdir. Burada önemli olan, aktörler kadar kapitalist statükonun sona ermesi için başvurulan eylemlerinin niteliği. *Yakmak, yıkmak, görünmez olmak, sanata ve hukuka başvurmak*, filmlerdeki *düzen bozucu aktörlerin* eylemlerinin bazıları... Yöntemler ne kadar farklı ve radikal olursa olsun önemli olan bu aksak düzene müdahale edebilme ihtimali. Kapitalist zincirlerden tamamen özgürleşmek, kısa vadede pek olanaklı görünmese de özgürlüğe giden yolda, *sınıf eşitsizliği* problemine değinen filmler hep baş tacımız olacak. **Jean Mitry**'nin *Esthétique et Psychologie du Cinéma* kitabında yer alan ve **Andre Bazin**'in çok önem verdiği şu sözlerle dosya yazılarına başlayalım o halde: "Sanat, aslında geçiş için bir yol işlevi görmektedir. Bu, özgürlüğe doğru giden bir yoldur." (Bazin, 2011: 13)

Kaynaklar

- Bazin, André. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev. Şener İ.) İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Oylum, Rıza. (2016). *Uzakdoğu Sineması*. Ankara: Seyyah Kitap.
- Schönherr, Johannes. "The North Korean Films of Shin Sang-ok." ([bağlantı](#)) Erişim tarihi: Aralık 2020.
- Taylor-Jones, Kate. (2003). *Rising Sun, Divided Land: Japanese and South Korean Filmmakers*. New York: Columbia University Press.

BURNING: KADIN KUNDAKÇILARI

Erdem İlic

Konu metaforlar olduğunda sinema eleştirisi tökezler. Film çözümlmeyi neredeyse her bir imgeyi soyut bir kavramın metaforuna ya da bir mite gönderme olarak tanımlayıp, spekülatif bir sözlükçeye dönüştürme eğilimi ile sık karşılaşıyoruz: Çekmece bilinçaltı, kuyu teolojik bir kıssa. Bu eğilime, fazlasıyla öznel olduğu, teorik bir çerçeveden beslenmediği ve apofenik bir yaklaşım geliştirdiği gerekçesi ile itirazlar da gecikmez. Filmleri metaforik eğilimlerle çokça yorumlanmış başlıca yönetmenlerden biri olan **Tarkovski**'nin deyişiyle “sinema dolaysız bir araçtır.” (2008: 48) Çekmece çekmecedir. Yolda uyukladığı için boynu tutulan İsa onu kafasının altına koyup amacının dışında kullanır yalnızca (*İklimler*, 2006). Kuyu bir su kuyusudur. Emekli öğretmen İdris'in çorak bir toprak parçasına bereket getirme amacı için kazılır (*Ahlat Ağacı*, 2019). Bütün bunlara karşın, sinematografik imgeler üzerinden metaforik yaklaşımlara kapıları tamamen kapatmak da pek mümkün görünmez. Ana karakteri Melanie'yi telefon kulübesinin içine hapsederek kafesteki kuşa dönüştürdüğünü bizzat **Hitchcock** söyler. *Taxi Driver*'ın (Scorsese, 1976) senaryo yazarı **Paul Schrader** için de taksici, “kentsel yalnızlık” temasının mükemmel bir metaforudur (Whittock, 1990). Metaforu görüntünün kendisi olarak tanımlayan **Tarkovski**, kendisini metaforik yollardan ifade etmeyi tercih ettiğini de söyler: “Hayatımız metafor, başından sonuna kadar. Etrafımızdaki her şey metafor.” (2009: 108)

Yönetmenliğini **Chang-dong Lee**'nin yaptığı *Burning* (Boeing, 2018) filmi ise bu çetrefilli konuyu imgenin esnek alanından çıkarıp, yuvasına, dilin temel edimine döndürecektir. Burada metafor, zenginliğinin nereden geldiği bir muamma olan, kendisi için bu aralar oyun ve iş arasında çok bir fark olmadığını söyleyen Ben'in kibirli ve narsisist oyununun aracına döner. Yemek yapmayı sevmesinin sebebi, bu işin Tanrı'ya kurban vermeye benzemesidir. Ben, metaforun

ne olduğunu bilecek bir kültürel sermayeye sahip olmayan, ancak sözün düz anlamıyla öykünün kurbanı olan Hae-mi ile diyalogunda, “kurban” sözü ile kast ettiğinin metafor olduğunu söyleyecektir. Ancak Ben’in metaforlarla oyunu bununla sınırlı değildir. Yazar olmak isteyen ana karakter Lee Jong-su’ya hobisinin sera yakmak olduğunu söylediğinde, **Faulkner**’in öyküsünden esinlenerek uydurduğu, bulmaca kılığında bir metaforik ifade kullanırken, aynı zamanda bu yaptığını Lee Jong-su’dan gizleyerek onu bir labirentin içine fırlatır. Ben için en iyi tempo budur. Sera yakmak, nabzı hissetmesini sağlar. Bu, elbette başkasının serasıdır. Teknik olarak bir suçtur ama Kore polisi bu tür suçlarla pek ilgilenmez. Kararı Ben vermez. Seralar yakılmayı bekler, O yalnızca bunu kabul eder. Yenisini yakma vakti gelmiştir ve kurban seçilmiştir. Jong-su’ya çok ama çok yakın bir yerde... “Sinemanın büyük labirent yaratıcıları,” der **Pascal Bonitzer** “aynı zamanda sinemanın büyük yaratıcılarıdır. Labirent uzay-zamanda bir yolculuktur, yani bizzat sinemanın içinde bir yolculuk.” (2011: 67) Labirent, metafordur.

Ancak karşımızda, bakışını ideolojisizleştirmeye çalışıp, söz oyunları ya da bilimcilerle ilgi çekmeye çalışan bir film yoktur. Aksine **Burning**, doğrudan toplumsal uzamdaki çelişki, ayırım ve çatışmalar üzerine bir filmidir. Sınıflar, görünüşler, değerler karşısında sahanın çoklu karmaşasından değil, ekranın melodramatik imgesinden beslenmek, ideoloji borazanlığının alışkanlıklarından biridir. Buna karşın **Burning**’de karşımızdaki imge melodramatik değil, dramatiktir. Başlıca üç karakter, üç ayrı sınıfsal konumun temsili konumundadır. Okulunu bitirmiş, yazar olmaya çalışan Lee Jong-su ile yaşamının bu kesitinde karşılaştığı Shin Hae-mi arasında **Pierre Bourdieu**’nun (2015) “kültürel sermaye” kavramına denk düşecek bir ayırım söz konusudur. Eski arkadaşının sözleri ile bir roman kahramanı olmaya uygun, hayatında iniş ve çıkışları olan, gururu ile ünlü, eski asker, köyüne dönüp hayvancılık yapan, ani öfke patlamaları nedeniyle sahip olduklarını kaybeden bir baba ile, evi terk etmiş bir annenin çocuğu olan ana karakter Lee Jong-su, yazar olmayı başarıp kültürel sermayesi ile sınıf atlama kaygısı içinde bir gençtir. Hae-mi, ailesi ile görüşmeyen, naif ve otantik, formel bir eğitim almamış bir işçi iken, Ben ise, servetinin kaynağı belirsiz, bu nedenle Jong-su’nun *Great Gatsby* lakabını taktığı kişileşmiş sermaye olarak kendisini hepsinin üzerinde konumlar.

Lee Jong-su’nun adım adım içine sürükleneceği labirent, Afrika seyahatine çıkan Hae-mi’nin, görünmez kedisini besleme görevini üstlenmesi ile başlar. Ancak

Jong-su, art arda gelen yeni “yokluklar” ile karşılaşmak zorunda kalır. Kedinin yokluğuna, Hae-mi’nin çocukken düştüğü kuyunun yokluğu ve Ben’in yaktığını iddia ettiği seranın yokluğu eklenirken; en önemlisi, en son evinde üstsüz dans ederken gördüğü Hae-mi’nin yokluğu yaşamını bir kabusu çevirir. Üçünün son kez bir araya geldiği, Jong-su’nun evinde geçen sekans, filmin kırılma anlarını içerir. Eski evini görmeye gelen, ama bulamayan Hae-mi, düştüğü kuyudan burada bahsederken; Ben, sera yakma tutkusunu Jong-su’ya burada anlatır. Hae-mi’nin gözyaşları ile sonlanan dansının ardından yönetmenin kamerasını, **Passolini**’nin (1976) “serbest dolaylı öznel” adını verdiği, varlığını hissettiren, poetik üsluba çevirerek günbatımına (ve Kuzey Kore’ye) uzun ve sakin bakışının nedeni de bu anın birçok kırılmayı beraberinde getirecek olmasıdır.



Hiçbir iz bırakmadan kaybolan Hae-mi’nin ardından Jong-su’nun, onu bir labirentin içine atacak olan umutsuz arayışları yalnızca Hae-mi’yi değil kediyi, seraları, kuyuyu da kapsar. Ben’in sözleri ile Hae-mi, görüldüğünden çok daha yalnız bir insandır. Ailesiyle görüşmez, hiç arkadaşı yoktur. Tıpkı terk edilmiş bir sera gibi. Yine Ben’in sözleri ile duman olup uçmuştur. Tıpkı beş dakikada yanan bir sera gibi. Köyün diğer eski sakinlerinin sözlerinin aksine, Jong-su’nun annesi eskiden bir kör kuyu olduğunu hatırlar. Kedi, ustaca bir öznel algı içeren plan ile Ben’in evinde görünür. Ancak Hae-mi, pandomim konusunda söylediği gibi “orada olmadığını unutmanın” haricinde bir daha görünmeyecektir. Çünkü Hae-mi, Jong-su’nun çok yakınındaki seradır. Ben, alçak bir kadın kundakçısıdır. Servetinin kaynağı kadınların bedeninden, narsisist karakteri ise gözyaşı dökenleri sadece ilginç bulmasından, kurbanlarının acılarına olan duyarsızlığından, daha da ötesinde hem kadınları hem de dalga geçip oradan oraya koşturduğu Jong-su’yu

oyununun malzemesi yapmasından gelir. Eşzamanlı bir varoluş iddiasıyla her yerde olduğunu söyleyerek kendisini yüceltir. Eylemini doğanın etiğine bağlar, sanki etik verili bir olguymuş gibi. Bunun karşısına **Nietzsche**'nin bir aforizmasını güçlü yanıt olarak çıkarmakta yarar vardır: "Ahlaki olgular yoktur, yalnızca olguların bir ahlaki yorumu vardır." (2002: 64)

"Labirent yüzün silinmesi ve kaybolması ile başlar, yüz labirent olduğunda çıkış bulunur." (Bonitzer, 2011: 57) Aranan yüz bulunamayacaktır. Labirentten çıkış artık mümkün değildir. Sözün düz anlamı ile metaforik anlamının bu anlatsal kesişmesi, babasının öfke patlamalarından yakınan Lee Jong-su'nun mimetik davranışını Ben üzerinde göstermesi ile gerçekleşir. Kadın kundakçısı, imgenin de düz anlamıyla kundaklanır. Bu, oldukça sert, tartışmaya ve eleştiriye açık bir sondur. Ama ahlaki olgu yoktur.

Kaynaklar

- Bonitzer, P., (2011), *Kör Alan ve Dekadrajlar*, (çev.) İ. Yasar, İstanbul: Metis.
- Bourdieu, P., (2015), *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, (çev.) D.F. Şannan ve A.G.Berkkut, Ankara: Heretik.
- Nietzsche, F. (2002), *Beyond Good and Evil*, (çev.) J. Norman, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pasolini, P.P. (1976), "The Cinema of Poetry", *Movies and Methods*. Vol. 1., der. Bill Nichols, Berkeley: University of California Press.
- Tarkovski, A., (2008), *Mühürleşmiş Zaman*, (çev.) F. Ant, İstanbul: Agora.
- Tarkovski, A., (2009), *Şiirsel Sinema*, (çev.) E. Kılıç, İstanbul: Agora.
- Whittock, T., (1990), *Metaphor and Film*, Cambridge: Cambridge University Press.

KARDELEN EKSPRESİ YOLCUSU KALMASIN! (*SNOWPIERCER*)

Cem Kayalığıl

Snowpiercer (2013), **Bong Joon-ho**'ya Altın Palmiye ve dört dalda Akademi Ödülü getiren *Parazit* gibi (Parasite / Gisaengchung, 2019), sınıfsal ayrıma ilişkin alegorik bir kurgu içeriyor. Filmin düzeneği, **Lob** ve **Rochette** imzalı Fransız çizgi romanı *Le Transperceneige*'deki (1982) post-apokaliptik duruma dayanıyor: Küresel bir felaket sonucunda dünya buzul çağına geçmiş; hayatta kalan insanlar, kendilerini gezegen koşullarından yalıtın, kar ve buzu "delip geçen" (Fr. *transperce* / İng. *pierce*) devasa bir tren içerisinde, sürekli yolculuk halinde. **Bong**'un filminde tren, teknokrat Wilford'ın yarattığı, mühendislik harikası bir devridaim makinesi (*perpetuum mobile*) olarak tanıtılıyor. Bildiğimiz termodinamik yasalarını ihlal eden donanımına göndermeli bir metonimiyle "Motor" (*The Engine*) olarak anılıyor. Gezegen üzerindeki kesintisiz ray hattını kat etmesi tam olarak bir dünya yılını alan tren için *yılbaşı*, Yekaterina Köprüsü'nden geçişle imleniyor; zamansal olmaktan ziyade mekansal bir anlam kazanıyor. Anlatının kurulduğu yıl bize en başta 2031 olarak veriliyor; ama filmsel söylemde bu değil de Motor'un 17 yıldır *işliyor oluşu* vurgulanıyor. Bir başka deyişle, takvimlendirmeye değil, Motor'un tarihine ve yolculuğunun sürekliliğine önem veriliyor. Öte yandan, biz elbette "2031, eksi 17" işlemini yapma hevesini duyuyoruz. Kopya vereyim: Cevap 2014. Yani, aşağı yukarı, filmin seyirciyle ilk buluştuğu yıllara işaret ediliyor. Öyleyse şunu anlamamız gerekiyor: Film hikayesinin dayandığı felaket ve onun getirileri, dünyamızın şimdiki haliyle bağdaştırılıyor. *Snowpiercer* buradan ve bugünden hareketle bir gelecek projeksiyonu yaratma iddiasını taşıyor.

Hikaye tam da Motor'un 18. yılının başlayacağı günde kuruluyor. Silah kuşanmış askerler, izbe vagonlardaki derbeder insanları dizip kelle hesabı yapıyor, sonra hepsine pestilimsi protein barları getiriyor. Filmin yan karakterlerinden Edgar'a bu

iğrenç protein barlarından gına gelmiş; Edgar, ön vagondakilerin yediği bifteklere özeniyor. Edgar onların biftek yediğinden nasıl haberdar, burası cevapsız kalıyor, ama mesele o değil tabii. Bizim buradan öğrenmemiz gereken şey, arka ile ön vagonlar arasında bir ayrımcılığın yapıldığı ve o noktada özdeşleştiğimiz *ezilenlerin* silah zoruyla baskı altında tutulduğu. Sözün özü, bu trende sınıflı bir yapı söz konusu. Ön vagonlardaki belirsiz birtakım ihtiyaçlar yüzünden, yanında konumlandırıldığımız grubun bazı üyeleri zorla alıkonuluyor: Yaşlıca bir adam keman çalması için eşinden, iki küçük çocuk ise boylarına ilişkin —o noktada anlamadığımız— bir hesaptan ötürü ebeveynlerinden uzaklaştırılıp, kapalı kapılar ardından ön taraflara götürülüyor. Bunlara karşı koyanlara, hayal gücümüzü zorlayıcı cezalar uygulanıyor. Sahneye, Wilford'ın sözcüsü konumundaki, son derece gıcık bir aksan ve entonasyona sahip, nefret uyandırıcı Mason çıkıyor (tanınmaz halde bir **Tilda Swinton**); kürk kuşanmış haliyle, “*Sizler ayakkabısınız, ayakkabı ayağa giyilir, başta ise şapka olur; ayakkabı başa giyilmez, başa şapka takılır. Yerinizi bileceksiniz! Bu budur!*” diyor.



Post-apokaliptik renksizliğin tanımladığı çerçevelerdeki bu gülünç yapaylıkla filmdeki ilk grotesk fırça darbelerini atan **Bong**'un, filmin bilge ve iyi (görünümlü) karakterine Gilliam adını koymasına boşuna olmasa gerek. Bu karakterin, **1984**'ün (Michael Radford, 1984) başrol oyuncusu **John Hurt** tarafından canlandırılması da ayrı bir metinlerarası işlev görüyor (dersem aşırı yorum yapmış olmam sanırım): Bütün yolculardan, gerek erişilmez Wilford'ın şahsına gerekse onun bir nimeti olarak tanıtılan Motor'una dönük bir itaat, yüceltme ve tapınma bekleniyor. Oysa

Wilford, tıpkı **George Orwell**'in yapıtındaki O'Brien gibi hayaletimsi bir varlığa/yokluğa sahip. (Zaten, sonlara doğru beden kazandığında da mitik korkunçluğunun içini doldurmaya ihtiyacı olmayan bir ölümlüden ibaret olduğunun altı çizilecek.)

Arka vagonlara sıkıştırılmış insanlar, harekete geçmeye dünden razı ve belki daha önemlisi, farklı ırklardan oluşan çokkültürlü bir grup olarak resmediliyor. Bekledikleri tek şey, filmin ana karakteri Curtis Everett'ten (**Chris Evans**) gelecek işaret. Curtis, akıl hocası Gilliam'la birlikte, kaynağı muğlak olarak kendilerine ulaştırılan şifreleri yorumlayarak zamanın geldiğini anlayıp ayaklanmayı başlatıyor. Bize gösterilen ilk şifre "Namgoong" (daha sonra başka şifreler de alacaklar); bu, trenin ilerisindeki bir hücrede tutulan bir güvenlik uzmanının adı. Önce ona ulaşmaları gerekiyor ki Namgoong (**Parazit**'ten ve **Park Chan-wook** filmlerinden bildiğimiz **Song Kang-ho**), sonraki vagonların kapılarını açsın ve önlere doğru ilerlenebilsin. Tabii asıl varılması gereken yer, bir lokomotiften çok daha fazlası olduğunu anladığımız Motor (ve muhtemelen Wilford da orada). Bu stratejik hedefi Curtis çok manidar şekilde ifade ediyor:

Motor'un kontrolü demek, dünyanın kontrolü demek. Geçmişteki devrimlerin hepsi başarısızdı, çünkü onlar Motor'u ele geçirmedi.

Nefes kesici vurdulu kırdılı sekanslarda, trenin ezilenleri, Wilford'ın farklı beceri ve teknik donanımına sahip askerleriyle savaşıyor; ortalık kan revan, verilen kayıpların hesabı tutulabilir gibi değil! Araya, mutluluk dolu bir yeni yıl kutlaması, bir de buz kütleleriyle çarpışma giriyor; bunlar, savaşan taraflar arasında geçici kader ortaklıkları kuruyor. Ama sevdiğimiz karakterler de birer birer can veriyor.



Mason'ın yaralı şekilde esir alınması, Curtis'in önderliğindeki ekibe kritik bir el üstünlüğü sağlıyor. Ezilenler bu sayede, trenin ön vagonlarında sunulan refahı ilk kez görüyorlar: Meyve-sebzenin üretildiği bahçeler, her nevi su canlısının yetiştiği akvaryumlar, parçalanmayı bekleyen etlerle dolu mezbahalar, zarif bistrolar (kendilerine suşi ikram ediliyor), tıbbi klinikler, konforlu spalar, kişiye özel, lüks terzi hizmeti, seks-dans-uyuşturucunun eksik olmadığı gerçek sefa alemleri... Bir gün önce arka vagondan zorla alınan keman virtüözüyle de karşılaşılıyor; ama o artık adeta ruhsuzlaşmış, tanınmaz bir hale gelmiş. Trendeki üst sınıf yaşamda keyif sürenleri doğal olarak ürkütüyorlar. Onlarla kurulan bu ilk temas özellikle kreş sahnesinde, film hikayesini genişletici ve trendeki yaşamı açımlayıcı etkiler yaratıyor. Bu sahnede, kendilerinden koparılan evlatlarını, trenin mutlu ve bakımlı çocukları arasında eğlenirken bulabilecekleri ümidine kapılıyorlar (elbette boş hayal); kreş çocuklarına, onları görüp görmediklerini soruyorlar (cevap pek iç açıcı olmuyor ve ilerlemelerinin gerekliliğini bir kez daha vurguluyor). Bu arada bize, tren içi endoktrinasyonun nasıl işlediğinin verileri olarak, kreşteki çocuklara izlettirilen bir video (1984'e görsel-söylemsel bir gönderme) ve önceki başarısız ayaklanma girişiminin "ibretlik" sonucu gösteriliyor. Her şeyden habersiz çocuklar tek bir ağızdan, Wilford'ı öven, neşeli, masumane ve açık şekilde abuk şarkılar söylüyor.



Bong bu sahnelerde, arka ile ön vagonlar arasındaki yarılmanın büyüklüğünün (uçurumun kapatılamazlığının) sinemasal kodlarını verirken, öncelikle, mekân odaklı çeşitlilik yaratma yönünden başarılı bir tasarım vizyonuna sahip. Bunun

paralelinde, ölçek ve mizansen tutarlılığı sayesinde, *herkesin* (fakir veya zengin) aynı tren tarafından kuşatılmışlığını ve zorunlu gibi görünen bir *stasis*'in sürekliliğini duyumsatabiliyor. Görsel kurguya zaman zaman *dış dünyadan*, yani trenin içinde yol katettiği, buzul çağındaki gezegenden görüntüler katıyor: Terk edilmiş medeniyet, ölü doğa — *yaşam artık sadece bu trende, başka hiçbir yerde değil*. Destekleyici argüman olarak da sözel düzeyde “denge” kavramını öne çıkartıyor. İlkın Mason’ın anlatımıyla ve sonra Wilford’ın da tekrar edeceği şekilde, Motor/tren, içindeki dengesi hassasça gözetilmesi gereken, kapalı ve kendi kendine yeten bir ekosistem olarak, yani yaşamaya izin veren biricik ortam olarak korunmalı. Ama arka vagondakiler için bu *stasis*, eşitliksiz, ayrımcı bir *sömürülme* deneyimi demek ve bu kabul edilemez bir şey. Onun için ya iktidara zorla el konulacak (Curtis’in hedefi) ya da Namgoong’un yapmak istediği gibi, tren tümünden terk edilecek (*başka bir dünya mümkün*). Her halükarda ön taraflara erişilmesi şart gibi görünüyor. Alegorik okumayla: *Ezilenlerin kurtuluşu topluca ilerlemeye bağlı*. **Bong** karakterlerin fiziksel konumlanışları, hareketlilikleri ve bakış doğrultuları üzerinden, seyircinin yön duyumunu sağlamlaştırıp filmin görsel akışının vektörünü keskinleştirdikçe bu söylem de güçleniyor.

Nihayet Curtis, Wilford’a ve Motor’a ulaşıyor. Son kapı Curtis’e özel olarak açılıyor ve Wilford onu göstermelik bir zorlamayla içeri buyur ediyor. Bununla başlayan *kavuşma* sahnesi, filmin o noktaya kadar sınıf mücadelesine ilişkinmiş *gibi görünmüşlüğü*nü baştan ele almayı dayatıyor. Bu sahneyle Wilford’ın iktidarı, *sistemin bütün bilgisine* sahip olması yönünden akılcılaştırılıyor. “Sistem”, tabii sadece Motor’un teknolojisi ve bunun olanaklı kıldığı yaşam pratikleri değil; bunların, insan faktörünün dahil edilmesiyle örgütlenmesi ve düzenlenmesine ilişkin rejimle de tanımlanıyor. Neticede, *ezilenlerin ayaklanması* olarak okumaya yatkın olduğumuz hikaye düpedüz kof çıkıyor. Anlatılanın aslında *onların* hikayesi olmadığı gerçeği, en yalın haliyle, Curtis’e (ve dolayısıyla bize) söyleniyor: Olan biten hemen hemen her şey, sistemin sürekliliği için, Wilford ve onun gizli ortağı tarafından planlanmış — hem de bütün bu 17 yıl boyunca!

Curtis’in eriştiği hakikat, basbayağı bir komplo kurgusu oluyor. Ve bu öyle bir bilgi ki ona tepside sunulan iktidarın arzulanırlığında da kayba yol açıyor. Tanımı gereği yaşam üreten Motor, sürekli işlerliği için, insan yaşamına doğrudan müdahaleyi, beden sömürsünü ve yeri geldiğinde insan kıyımını gereksiniyor. Burada, sistemin yarattığı çelişkinin çözümsüzlüğü de iki kesinlik kipinde

sunuluyor: (1) Bu denli bilgili bir teknokratın yanılmazlığı bakımından *epistemik*; ve (2) sistemin sürekliliğinin, bu teknokratın kendi iradesiyle veya arzularının tatminiyle kıyaslanamaz bir anlam arz etmesi yönünden *metafiziksel*. Bu bilinç ve beraberindeki kabullenmişlik, Wilford'ı bütün malvarlığı ve gücünü bırakmaya gönüllü ve hazır kılıyor. Curtis içine düştüğü ikilemi, hikayenin başından beri sahiplenemediği kahramanlığını ortaya koyarak (diyetini ödeyip, ezilenlere ait olduğunu kendisine kanıtlayarak) aşıyor. Ancak Namgook ve kızının çaprazda kurgulanan eylemlerinin getirdiği final, Curtis'in seçimini bireysel bir hikaye düzeyine sabitliyor.



Finale ilişkin olarak **Bong**'un, aslında trenin veya Motor'un değil *doğanın* ebedi olduğu yönünde bir yorumu var (Vulture.com, 29 Haziran 2014 [[bağlantı](#)]). Nitekim film metninin de bunu desteklediğini söyleyebiliriz. Bu doğrultuda akıl yürütürsek, Wilford'ın Curtis'e söylediği “*Tren dünyadır.*” sözünün imlediği *vazgeçilmezliğin* yönetmen/film tarafından yanlışlandığı savlanabilir. Yönetmenin, filminden şunu çıkarsamamızı beklediği düşünülebilir: Sistemin yarattığı çelişki, sistemin yarattığı çelişkidir ve bu sistem de —“Wilford”ların inandığı ve inanmamızı istediği gibi— vazgeçilmez değildir.

Pekala; ama filmde böyle bir bildiri almak ne kadar sakıncasız olursa olsun, *film* ile *yaşadığımız dünya gerçekliği* arasında bir anlam uzlaşısı kurmakta yetersiz kalıyor. Öyleyse metni bir çerçeveye giydirmek niyetiyle, trendeki sınıflı yaşamın bu 17 yılda nasıl tesis edildiğine bakalım. Filmde sözlü yoldan aktarılan anlatıya göre, buzul çağı başlayıp da insanlık yok olma eşiğine gelince Wilford treninin

kapılarını herkese açan bir kurtarıcı olmuş. Bu tarihsel anda, verili sınıflı yapının korunması esas alınmış. Dünyanın yeni koşulları ve Motor'un yaşam vaadi, daha eşitlikçi bir düzenin oturtulması için motivasyon sağlayamadığı gibi, alt sınıfların tümünden yok sayılmasına da yol açmamış. Burada Wilford'ın verdiği karar çok kritik: Motor teknolojik yönden ne kadar gelişkin olursa olsun, onun işlerliğini ve sistemin sürekliliğini garantilemek üzere *sömürülebilecek bir alt sınıfın varlığının zorunluluğu* öngörülmüş. Diğer deyişle, sistemin sürekliliği ile sınıflı yapının kullanışlı sürekliliği birbirine koşut olarak düşünülmüş; alt, orta ve üst sınıflar arasında bir temas ve geçişliliğin önünü almak için baskı ve korkutma mekanizmaları en baştan örgütlenmiş. (Bu bağlamda hepten anlam kazanan iki gösterge var: Sınıf atladığını düşünebileceğimiz keman virtüözünün apaçık benlik kaybı ile alt sınıfların, trenin tarihinde kendilerine hiçbir zaman tanınmamış yaşam standartlarıyla ilk karşılaşmalarında dışavurdukları hayret duygusu.) Hemen her şeye yetkin bir üst(ün) akıl, ayrımcı biçimde tanımlanmış bir “yaşam” ideali uğruna her şeyi çekip çevirmiş. Üstelik bunu da bir iktidar ayrıcalığı olarak değil, sistemin kendisine yüklediği ve zamanı geldiğinde devredilebilir bir görev olarak bellemiş.

Bu çerçeve, “*Tren dünyadır.*” veya “*Motor'un kontrolü demek, dünyanın kontrolü demek.*” sözlerinin yaratabileceği bir güdülenmeyle bizi, aceleci bir alegorik yoruma sevk edebilir. Bu tür bir okumada **Snowpiercer**'ın imgesel arzına, deneyimlediğimiz sınıflı toplumu *doğrudan yansıtma* işlevi yükleniyor. Sıralı tren vagonları statik *sosyal katmanlara*, Motor ise *üretim aracı tümeline* denk düşüyor; son tahlilde, emek-beden-duygu sömürüsü rejiminin bir soyutlamasını izlemiş oluyoruz. Böyle okuyunca, filmin ürettiği söylemi, sınıf mücadelesine bakış yönünden muhafazakar ve tehlikeli bulup eleştirmek icap ediyor. Çünkü bu soyutlama, sınıfsal yapının sınıflar arası ve çok yönlü dinamiklerce tesis edilmesini yok sayıyor; insanın maddi varlığına aşkın bir irade —yetkin teknokrat komplo kurgucuları veya onların bile kulu olduğu büyük, metafiziksel bir güç (artık hangisini benimsemeye daha yatkınsanız o)— tarafından tesis edildiği fikrini aşıyor ve olumluyor. O zaman finalin vaat ettiği ümit de ağza çalınan bir parmak bal kadar değer taşıyor: *Başka bir dünya mümkün, yeter ki insanlık Adem ile Havva'nın zamanına geri dönsün!*

Ama başka bir alegorik yorum da mümkün! **Snowpiercer**'ı yukarıdaki doğrudanlıkta çözümlenmek zorunda değiliz. “*Tren dünyadır.*” ve benzeri sözleri, illa ki kurmaca dışı bir gerçekliğe yaptıkları göndermeyle değerlendirmeyebiliriz;

bunları *mimetik* değil *diegetic* kipte görebilir ve film karakterlerinin kendi kanılarının düzlemiyle sınırlandırabiliriz. Bu ikinci tür okumada, filmin yaslandığı alegori, doğrudan yansıtmacılık işleviyle karakterize edilmez. Hikaye zamanını başlatan felaketin öncesindeki verili ve içinden tanıdığımız dünya durumunun bir *projeksiyonu* olarak izlenebilir. Kurmacanın kendi gerçekliğine hakkını veren bu yorum hattında; arka vagondakilerin trenin ilk aylarında indirgendiği doğa durumu (yamyamlık), trendeki sınıflı yapı, sistem ve sistemin içerdiği komplo kurgusu, *o koşullardaki* gerçekleştirmeler (*actualization*) olarak ele alınabilir. Bunları ikna edici buluyorsak,¹ bunların *olanaklılığı* da şimdinizde, kendi gerçekliğimizde saklı demektir.

Bong, sınıflı toplumumuza ayna tutmuyor; ama bize, nasıl bir yere gitmeyi istemeyeceğimizi hatırlatıyor.



¹ Böyle bir yorumlamaya dayanan bir film eleştirisinin, buradaki ikna ediciliği irdelemesi beklenir. Ben *Snowpiercer*'ı burada sıraladıklarımın kurgusu yönünden başarılı buluyorum. Ama Curtis'in kişisel hikayesinin gelişiminde ve ona sistem içinde biçilen rolün oluşumunda boşluklar var. Yönetmenin Curtis'i, bir anaakım sinema kahramanı olarak *yaratmama* çabasında olduğu açıksa da (bir benzeri, filmin *kötüsü* Wilford için de söylenebilir) onu, Wilford'ın deyişiyle "istisna" kılan şeyin, film içerisinde yeterince sunulmadığı kanısındayım. Neyse ki bu bir *karakter filmi* değil!

YAZMADAN BİLEMEZSİN

Derya Şele

Film, karanlık ve tekinsiz akan bir nehrin çok yakından görüntüsü ile açılır ama saniyeler içinde artan ışıkla ve genişleyen kamera açısı ile aslında pek çok insanda huzur duygusuna karşılık gelen bir manzaraya açılır.

Kuş cıvıltılarına karışan çocuk sesleri, nehrin etrafında her şeyin normal ve sıradan bir gün olduğuna vurgu yaparken, nehrin taşıdığı genç kız cesedi aslında hiç de öyle olmadığını gösterir izleyiciye.

Yönetmen **Lee Chang-dong**'un 2010 yılında çektiği beşinci uzun metrajlı filmi olan **Shi** (Poetry / Şiir), kaybolmaya yüz tutmuş kelimeleri ile şiirin peşinde bir kadının hikâyesini anlatır.

Hastanede sırasını beklerken çiçekli elbisesi, şapkası, hasır çantası ile gördüğümüz 60'lı yaşlarındaki Yang Mija, çalan telefonun kendisine ait olmadığını fark ettiğindeki mahcup hali ile hemen sempatisini kazanır izleyicinin.

Mija'nın oturduğu semt, evi, yaşam koşulları çok rahat bir ekonomik hayatı olmadığını gösterir. Geçinebilmek için devlet desteği almakta, aynı zamanda yarı zamanlı bakıcılık yapmaktadır. Kızı büyük ihtimalle başka şansı olmadığı için oğlunu annesine bırakarak Pusan'da çalışmaya gitmiştir. Torunu ile yaşayan Mija, tam bir ergen olan Wook'un isteklerini elinden geldiğince karşılamaya çalışmaktadır. Tüm bu zorlu yaşam şartlarının üstüne bir de Alzheimer'ın başlangıç evresinde olduğunu öğrenmiştir. Ancak her şeye rağmen Mija, yaşama güzellik ve incelik katan, güçlü, şikâyet etmeyen, süslenmeyi seven ve kızının dediği gibi "tuhaf şeylerden bahsetmeyi sevdiği için" özünde şair olan "cıvıl cıvıl bir tarlakuşu"dur.

Süslü giyimine film boyunca göndermeler yapılır. Hatta biraz eğlence konusu olur. İnsanların bu hadsiz ve yukarıdan yorumları statü olarak kendilerini yukarıda gördükleri şekilde okunabilir. Belki de bu şekilde giyinerek sosyal statüsünü

kapatmaya çalıştığı düşünülür. Ne de olsa o kenar mahallede yaşayan ve bakıcılık yapmakta olan bir kadındır.

Torunu ve arkadaşlarının karıştığı bir suç nedeniyle diğer çocukların babaları ile ilk kez bir araya geldiği restoranda, hepsinin maddi olarak iyi durumda olduklarını anlarız. İşlenen suça karşılık Heejin'in annesine ödenecek miktarı hepsi makul karşılar. Oysa Mija film boyu payına düşen 5 milyon won'u nasıl bulacağını düşünecektir. Daha da acıklı olan "5 milyon won" deyince izleyicide oluşan o çok büyük meblağ algısının 2008 yılı için 5000 dolara karşılık gelmesidir. Bundan daha acı olan ise 30 milyon won yani 30.000 doların Heejin'in annesini kızının ölümü nedeni ile dava açmaktan vazgeçmeye ikna etmek için yeterli olmasıdır. Çünkü büyütmesi gereken bir oğlu vardır ve hakkını arayabilmek ise yine zenginlere has bir lüktür.

Filmdeki "öteki" Güney Kore gerçeği dikkat çekicidir. Vatandaşları arasındaki gelir dağılımı dengesi çok bozuktur. Hatta "çocukların Heejin'i kendilerine kurban seçmelerinin nedeni kendini savunamayacak bir sınıfta olduğunun farkında olmaları mıdır?" sorusunu getirir akla. Wook da o sınıftadır aslında ama arkadaşlarının üst sınıftan olmasının ve erkek olmanın avantajlarına sahiptir.

Mija torununun da dâhil olduğu korkunç suçu öğrendiği andan itibaren kadın ve erkek dünyası arasındaki o kapanması imkânsız uçurumları seyretmeye başlarız.

Heejin'in intiharına sebep olan oğullarının paçalarını kurtarmak derdindeki babalar, okulun adı kötüye çıkmasını diye olayı sessiz bir şekilde para ile çözmeye çalışan okul müdürü, olaya müdahil olan herkes, hep üzgünmüş gibi görünseler de aslında hiç kimsenin Heejin için gerçekten üzülmeyeceğini görmek izleyiciyi yaralar.

Erkek egemen bir toplum olan Güney Kore'de, bu erkekleri yetiştiren kadınların içinde belki de en farklılarından olan Mija bile, kızına torununu şikâyet ederken şaka yollu da olsa "*Ama nasıl azarlayacağım, evin erkeği o!*" diyerek bu kültürü beslemeye devam eder.

Film boyunca diğer çocukların annelerini hiç görmeyiz. Bu olayda Mija ve Heejin'in annesi dışında tüm karakterler erkektir. Büyük ihtimalle Mija ve Heejin'in annesinin dâhil olma sebebi de "başlarında" bir erkek olmamasıdır.

Heejin için düzenlenen toplu ağıt töreninde kilisenin en arka sırasındaki üç kız öğrencinin bakışları her şeyi bildiklerini anlatır. Bu toplumlarda kadınlar hep bilir ama hiç konuş(a)mazlar.



Bakıcılığını üstlendiği Bay Kang'in Mija'dan gülümsemesini istediğinde aldığı cevap Kang ile birlikte izleyicide de hüznü bir gülümseme ile karşılık bulur. Bir kadının gülümsemesi erkeklerin dünyasında pek çok şeyin kapısını açan bir anahtardır. Belki Heejin'in de tek suçu gülümsemek olmuştur. Nitekim Mija'nın gülümsemesi yine başına iş açar. Son bir defa "erkek" olmak isteyen Kang, bunun için kendine eş olarak Mija'yı seçer.

Tüm bu cinsiyetçi roller içinde bir grup erkeğin aklına, kızını kaybetmiş anne ile anlaşması için torununu tek başına büyütmede olan bir büyükanneyi göndermek fikri gelir. Birbirinin derdinden kadınlar anlar ve ancak bir kadın başka bir kadını kızının ölümüne karşılık para alarak susması için ikna edebilir! Oysa evladını kaybetmiş bir kadına paradan bahsetmek başka bir kadının yapabileceği son şeydir. İki kadının konuşması gerçekten tam kadın kadına bir konuşmadır. Ama bu erkeklerin düşündüğü şekilde gerçekleşmez. Mija şehirde yaşayan ve çiftlik hayatının zorluklarını bilmeyen bir romantiktir. Heejin'in annesi ise o hayatın içinde tüm zorlukları ile yaşayan bir kadın. Ama birbirlerinden hoşlanırlar. Mija, Heejin'in annesinin zor yaşamında tatlı bir an, ufak bir tebessüm bırakarak ayrılır oradan. Ne kendini tanıtır, ne de neden orada olduğundan bahseder. Zaten bu şekilde olması gerektiğini bilir izleyici.

Mija, yakın zamanda eşini ve kızını kaybetmiş ve zorlu şartlarda yaşam mücadelesi veren bu kadıncağıza en azından kendi payına düşen parayı bir şekilde verecektir. O olgunlaşmış bir kayısıdır ve kendini feda etmeye hazırdır. Bu nedenle Kang'den para isterken onun ne düşündüğü çok umurunda olmaz. Cimriliği birkaç kez gelini tarafından vurgulanan Kang'in çok direnmeden 5 milyon won'u Mija'ya

vermesi de çok şaşırtıcı değildir. Aslında erkek egemen bir toplumda erkek olmak da çok zordur. Erkekler hep güçlü, hep iktidarlı, hep sağlam durmak zorunda hissederler. Çünkü toplumun, zayıflık göstergesine tahammülü yoktur. Bu nedenle yaşlanmak, iktidarı kaybetmek yeterince zor iken üstüne bir de Kang gibi felç nedeni ile gündelik işleri bile yapamaz hale gelmek çok zorlayıcıdır.

Film boyunca Mija'nın torunu ile ilgili ne yapacağına karar verme sürecinde sarkaç, torununa duyduğu sevgi ile onu adalete teslim etme arasında gider gelir.

Mija'nın en baştaki tepkisizliğine anlam veremeyen seyirci, aslında içinde fırtınalar koptuğunu gecenin bir vakti Wook'u yatağından sarsarak uyandırmaya çalıştığında fark eder. Ama aynı gecenin sabahında sular durulmuş, torunu karnını doyursun diye uğraşan büyükanne geri gelmiştir.

Wook'un kendisi yüzünden bir genç kız ölmemiş gibi duyarsız, gündelik hayatına devam ediyor oluşu çıldırtır Mija'yı. Kahvaltı sofrasına koyduğu fotoğraf bir imdat çılgılığı gibidir. "Lütfen pişman olduğunuzu gösterecek bir şey yap, bir şey söyle!" der o fotoğrafla. Ama sokakta hulahop çeviren Wook'un keyfi yerindedir.

Artık sarkacın ne tarafta durduğu bellidir.

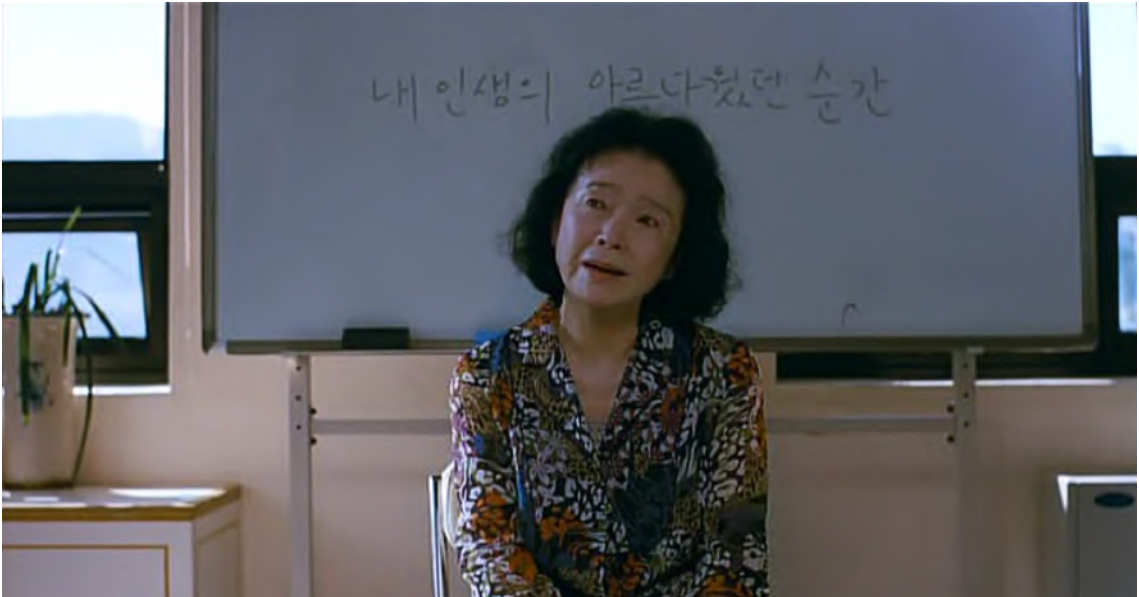


Mija'nın başına gelen bu trajedi ile nasıl mücadele etmeye çalıştığını izlerken bir yandan da şiiri arayışını izleriz. Devam ettiği şiir yazma kursu ve şiir dinletileri aynı, bizlerin de hayatın akışı içinde gitmekte olduğumuz kurslar gibi bir anda çıkarır insanı gündelik hayatın karmaşasından. Filmde kursun öğretmeni rolündeki Şair Kim Yong-taek gerçek hayatta da bir şairdir. Şiir nedir, nasıl yazılır, ilham nedir, şiir ölmeye mahkûm mudur sorgulamaları yapılır.



Katılımcıların sınıfın önünde hayatlarının en güzel anlarını anlattıkları sahneler oldukça etkileyicidir. Özellikle oyunculuklar dikkat çekicidir. Şiir yazabilmek için orada bulunan insanların farkında olmadan yazdıkları, mutluluğun hüznle sarmalandığı şiirlerini dinleriz.

Mija'nın ablası ile olan anısını anlatırken hatırladığı detaylar (ışık, biraz aralık kalan kırmızı perde, elbisesi ve ablasının kendine seslenirken sesinde duyduğu sevgi) onun zaten bir şair olduğunun kanıtı gibidir. Şiir oradadır, sadece serbest bırakılması gerekmektedir.



Mija'nın şiiri arayışı ile Heejin'i arayışı bir yerden sonra birbirine karışır. Film boyu Heejin'i arar Mija. Neler yaşadığını, neler hissettiğini anlamaya çalışır. Başına gelen o korkunç olayla, nasıl daha olgunlaşmadan dalından düşürüldüğünü anlamaya çalışır. Yaşadığı yere, okuluna, tecavüze uğradığı laboratuvara, intihar

ettiği köprüyü gider. Köprüden aşağı bakarken uçan şapkası sanki Heejin'den bir mesajdır. Uçan şapka nehre düşer. Mija, Heejin'i taşıdığı yol boyunca nehri takip eder.



Filmin sonunda yazdığı şiir ise Kim Yontaek'i haklı çıkarır. “Bir şeyi gerçekten görürsen onu hissedebilirsin” demiştir Yongtaek. Mija Heejin'i gerçekten görmüş, hatta görmenin ötesine geçip onunla bir olmuştur ve “Agnes'in Şarkısı”nı yazmıştır. Filmin en son karesi filmin açılışında gördüğümüz açıdan akan nehri gösterir ve “kara nehirden geçen bu yaşlı yürek, parlak bir günün hayali ile O'nu bulmanın huzuru içinde” iken ekran kararır.



Filmin yönetmeni **Lee Chang-dong** Edebiyat Bölümü mezunudur. Yönetmenliğe oldukça ilerleyen yaşlarında başlamış olan **Chang-dong** ağırlıklı senaryosunu kendi yazdığı filmler çeker. Bu nedenle anlattığı hikâyelerin edebi yönü oldukça yüksektir. Onun sinemasında yaşadığı bir travma sonrası evrilen karakterin yolculuğunu izleriz. Bu karakterler hep naif, sanatçı ruhlu ve çoğunlukla fedakârdır. Sanki “normal” hayata uyum konusunda bir engelleri vardır. Bu engellilik halini fiziksel olarak da sıkça kullanır **Chang-dong**. **Chorok Mulgogi** (Yeşil Balık) filminde kahramanımız Mak-dong’un kardeşi engellidir. **Oasiseu** (Vaha) filminde başrollerde akli dengesinden tam olarak emin olamadığımız Jong-du Hong ile bedensel engelli olan Gong-ju yer alır. **Shi** filminde ise Bay Kang geçirdiği felç nedeni ile sonradan engelli olmuştur.

Lee Chang-dong’un filmlerinin çoğunda yolda olma hali, karakterin değişim yolculuğuna eşlik eden bir karakter gibi yer alır. Özellikle trenleri seven yönetmen **Shi**’de otobüsleri tercih etmiştir. Bu yolculuk genelde ölüme götürür kahramanlarını. Mija’nın yolcuğu da ölüme doğrudur ama yönetmenin diğer filmlerinden farklı olarak beraberinde bir yaratım süreci ile ilerlenir bu yolda.

Filmin sonunda izleyicide kalan duygu, güzel ama hüznü bir şarkının sonunda hissedilene benzer. **Chang-dong** doğadan beslenen sevgi, hüznü, arayış ve şiir ile bezenmiş kendi müziğini yapar. Bu nedenle film müziğinin olmaması bir eksiklik değildir. Kim Yong-taek’in dediği gibi “zor olan şiir yazmak değil, onu yazacak yüreğe sahip olmaktır” ve **Lee Chang-Dong**’da o yüreğe sahip nadide insanlardandır.



GÜNEY KORE SİNEMASINDA EVİN SAKLADIKLARI: *PARAZİT*, *ŞÜPHE* VE *BOŞ EV*'DE MİZANSEN ÖĞESİ OLARAK EVİN TEMSİL ETTİKLERİ

Süheyla Tolunay İşlek

Yönetmenler, izleyicilerine sundukları dünyalarda bir anlam yaratırken, *anlatım* (narration) tekniklerinden bazılarında çok daha ayrıcalıklı bir yer verebilir. Bazı filmlerde *kuşu* ön plana çıkarken, bazı filmler *ses* kullanımına ağırlık verir, bazıları ise sırtını *sinematografiye* dayayarak anlam oluşturma çabasındadır. İzleyiciye geçirmek istediği anlamı, *mizansen* öğelerinden birine ağırlık vererek oluşturmak isteyen filmler de vardır. Sinemanın dört temel anlatım tekniğinden biri olan mizansen (*mise-en-scène*) “sahneye koymak” anlamına gelir ve kamera çalışmaya başlamadan önceki tüm öğeleri kapsar. Mekân, ışık, dekor, oyuncular, kostüm gibi mizansen öğeleri, filmde mantıksal neden-sonuç ilişkileriyle örülmüş, zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı birer kurmaca dünya sunmaya yararlar.

Bu yazının kapsamındaki *Parazit* (Gisaengchung/ Parasite, Bong Joon-ho, 2019), *Şüph*e (Beoning/ Burning, Lee Chang-dong, 2018) ve *Boş Ev* (Bin-jip/ 3-Iron, Kim Ki-duk, 2004) iletmek istedikleri anlamları; *kuşu*, *sinematografi* ve *sesten* ziyade mizansen aracılığıyla iletmek isteyen filmlerden. Üç filmin ortak özelliği, yönetmenlerinin, ülkeleri Güney Kore'deki yerleşik kapitalist değerlere eleştirel bakmaları ve eleştirilerini, *anlatıdan* (narrative) ziyade, bir *anlatım* (narration) öğesi olan mizansen aracılığıyla anlatmalarındır. Mizansen olarak seçilen evler ve ev içi dekorlar, filmlerde hem *anlatıyı* ilerletir hem de birçok açık ve örtük anlamın izleyiciye geçmesini sağlar. Filmlerde evlerin açıkça gösterdiği sosyal ve sınıfsal gerçeklikler kadar, Güney Kore'ye özgü üstü kapalı birçok gerçek de var. Gizlenmiş

olanı görünür kılmak için ev ve ev içi dekorlara özel önem veren üç filmde de bana kalırsa bu örtük gerçekler, açıkça gösterilen gerçekler kadar yönetmenlerin dert edindikleri önemli olgular. Zaten birçok örtük anlam, filmlerin güçlü şekilde vurguladığı sınıf çelişkilerinin çok da uzağında değil. Mizansen öğelerinin, anlatıdan bağımsız olarak anlam yaratması, sinemanın gücünün ve aslen görsel bir sanat olduğunun ispatı... Bu yazıdaki amacım *Parazit*, *Şüphesiz* ve *Boş Ev*'deki mizansen öğeleri olarak seçilen evlerin açık anlamlarına değindikten sonra, evlerin sakladığı örtük anlamların peşine düşmek.

EVLERİN AÇIK ANLAMLARI: SINIF ÇATIŞMASI, SINIF FARKLARI

Her şeyden önce üç filmin de birer evler galerisi olduğunu söylemek gerek. *Boş Ev*'deki altı, *Şüphesiz*'deki üç ve *Parazit*'teki iki ev, Güney Kore toplum yapısına ve farklı gelir gruplarına ayna tutma işlevi görür. Seul şehrinin tepesinde ya da yoksul bir kenar semtin bodrum katında konumlanmaları ile, ışık alıp almamaları ile, bir otoparka sahip olup olmamaları ile, içlerindeki eşyaların üst üste istiflenmiş olmaları ya da giysilerin şık dolapların bulunduğu bir giyinme odasında sergilenmeleri ile, bir mimarın elinden çıkma bir eser olmaları ya da bir zamanlar bir sığınak olmaları ile, tuvaletin mutfak lavabosunun yanına iliştirilmesi ya da lüks banyo küvetinin karşısında dev bir televizyon ekranının olması ile, bir bodrum kata sahip olması ya da evin zaten bir bodrum kattan ibaret olması ile evler, aslen çağdaş Güney Kore'nin gerçekçi temsilleridir.

Asya'nın dördüncü büyük ekonomisine sahip Güney Kore'de, gelir dağılımının iki ayrı ucundaki yaşantılarda sınıf farkının daha net görülebilmesi için yönetmenler, *Parazit* ve *Şüphesiz*'de farklı gelir gruplarına ait evleri dönüşümlü olarak gösterir. *Boş Ev*'de gördüğümüz evlerse, gelir dağılımının ortasında bulunanların -fotoğrafçı, boksör, tatilleri üç günle sınırlı olan bir çekirdek aile, kaderine terk edilmiş kanser hastası yaşlı bir adam- yaşadığı evlerdir daha çok. Bu evlerin dışında karısına şiddet uygulayan zengin iş adamının bahçeli evini ve **Kim Ki-duk**'un çok önem verdiği ve sahibinden izin alarak¹ kullandığı geleneksel bir *Hanok* evini görürüz.

¹ Kahoidong.com, "Kim Ki-Duk Selects Our Hanok for "Bin Jip"" ([bağlantı](#))

Parazit'in açılış sekansı yoksul Kim ailesinin yaşadığı *banjiha*² adı verilen bodrum kat dairenin hareketli kamera tanıtımıyla başlar. Kamera, çorapların tavan askısında kurutulduğu küçücük salondan başlayarak hiç ışık almayan odalara doğru kayar. Son olarak yer hizasından bir kot yukarıda duran ve evin tek internet çeken mekânı olan banyoda sabitlenir. Kim ailesi için yaşaması zor ama ucuz olması nedeniyle tercih edilen bu bodrum kat *banjihanın* fiziki özelliklerine ve bunların yoksul aile üzerindeki etkilerine film boyu şahit oluruz. Evin küçücük camından görülebilen tek manzaranın çöp ve atık olmasının yanı sıra işsiz Kim ailesinin yaşadığı bu mekân ışıksızlık nedeniyle küften ve küf kokusundan da mustarıptır. Evin bu küf kokusu, başta masum bir öge olarak gösterilse de koku giderek sonu cinayete kadar gidecek bir sorun haline gelecek, alt ve üst gelir sınıflarının birbirlerine duyduğu karşılıklı nefretin önemli göstergelerinden biri olacaktır.



Parazit'teki malikânenin sığınağı olan ve hizmetçi Moom-gwang'ın eşinin 4 yıl, 3 ay ve 17 gündür saklandığı bodrum kat da güneş ışığı almaz. Zira burası birçok zenginin evinde bulunan, Kuzey Kore saldırırsa ya da alacaklılar kapıya dayanırsa diye yapılmış sığınaklardandır. Ancak yüklü miktardaki borçları nedeniyle tefecilerden kaçan hizmetçinin eşi için güneş ışığı görmek, çok da gerekli olmayan bir ihtiyaç halini almıştır.

² *Banjihaların* tarihi, Kuzey ve Güney Kore'nin çatıştığı döneme uzanır. 1968 yılında Kuzey Kore komandoları, Güney Kore Devlet Başkanı Park Chung-hee'yi suikast sonucu öldürmek ister. Saldırı engellenir ama iki ülke arasındaki gerilim artar. Silahlı Kuzey Kore ajanları da Güney Kore'ye sızır ve ülkede bir dizi "terör saldırısı" düzenlenir. Bu gerilim sonucu Güney Kore'de tedbir olarak binalar güncellenir. Yeni inşa edilen düşük katlı apartmanlar, ulusal acil durumlarda sığınak olarak hizmet verebilecek bodrumlar haline getirilir. Başlangıçta, bu tür *banjihaları* kiralamak yasa dışıdır. Ancak 1980'lerde yaşanan konut krizi sırasında, başkent Seul'de yer yetersizliğinden dolayı Güney Kore hükümeti yeraltındaki bu alanların kiralanmasını yasallaştırmak zorunda kalır. Kiralar hızla artarken, yarı bodrum daireleri insanlar için hesaplı bir çözüm haline gelir. Kaynak: Bbc.com, "Parazit filminin gerçek yüzü: Seul'de bodrumlarda yaşayanlar" ([bağlantı](#))



Yoksul Kim ailesinin fertlerinin teker teker işe başladığı zengin Park ailesinin malikânesi ise bir rüya evdir ve yönetmen her sahnede, evin ayrıntılarını incelememiz için bize zaman tanır. Filmde evin, bir üst gelir sınıfı göstergesi olarak Namgoong Hyeonja isimli ünlü bir mimar tarafından tasarlandığı bilgisi birkaç kez tekrarlanır, mimarın resmi yakın çekim gösterilir. Ancak gerçekte böyle bir mimar olmadığı gibi, ev de film için özel olarak yapılmış bir set yani mizansen elemanı olup sanat yönetmeni **Lee Ha Jun**'un tasarımıdır. **Parazit**'te her ayrıntının ince ince hesaplandığı ev, anlatıya katkı yapan bir mizansen ögesi olmanın ötesinde *anlatıyı belirleyen*, hatta *anlatıyı mümkün kılan güçlü ve baskın bir anlatım aracı* halini almıştır.



Parazit'i izleyen herkesin, Park malikânesi gibi özel otoparklı, modern mimarili, geniş bahçeli bir eve sahip ailenin bireylerinin mesleklerini merak edeceğini bilen, hatta bunu kasıtlı olarak isteyen yönetmen, aşırı yakın çekim ile duvardaki bir iş ödülünü gösterir. Ödül, Bay Park'ındır ve bu ödülü New York'taki Central Park için yaptığı bir sanal gerçeklik ürünü olan *hibrit modül harita* sayesinde almıştır. Bu ödül mizansenine yapılan yakın çekim sayesinde izleyicinin, zenginliğin

kaynağının ne olduğu hakkındaki merakı giderilmiş olur. Bu noktada belirtmek gerekir ki yönetmen **Bong Joon-ho**, ev sahibi Bay Park'ın işi konusunda suçlayıcı değildir. Fakat onun, yeni zengin sınıf mensubu biri olarak -eşi, daha önce bu kadar paralarının olmadığını söylemiştir- çalışanlarına olan kibirli ve aşağılayıcı tavırlarını film boyu gözler önüne sermekten geri durmaz. Yönetmen ayrıca her daim şık kıyafetler, lüks aksesuarlar aracılığıyla gösterdiği Bayan Park'ın, emektar çalışanlarını bir kalemde işten çıkartmasını filmin ilk yarısında mizah yoluyla göstermeyi tercih etse de, ailenin bu tutumunun yarattığı sonuçlar, filmin ikinci yarısında çok dramatik bir hal alır.

Şüphe'de yönetmen **Lee Chang-dong**, **Haruki Murakami**'nin kısa öyküsü *Barn Burning*'i **Jungmi Oh** ile beraber sinemaya uyarlar. Orijinal hikâyede **Murakami**, 1980'lerde Japonya'nın giderek daha da materyalistleşen ekonomik balonunun ortasındaki erkek kahramanının kayıp hissini tasvir etmek için kadın karakterin ortadan kaybolmasını anlatır. **Şüphe**'deki anlatı da, benzer şekilde *bir şeyin orada olmadığını unutmak* anlatısı üzerinden ilerler. Ama film asıl olarak günümüz Güney Kore'sinin sosyo-ekonomik koşullarını eleştirel bir gözle irdeler.

Anlatının kilit noktaları olan kedi, kuyu, sera gibi mizansen öğeleri bir noktaya kadar gerçeğe hayal olanın sınırlarını muğlak bırakır. Dolayısıyla izleyici ister istemez ana karakter Jong-su'nun peşine düştüğü Hae-mi'nin bir hayal ürünü olup olmadığı -diğer bir deyişle *orada olmadığını unuttuğu ve varmış gibi davrandığı* biri olup olmadığı- sorusunu sorar. Bu sorunun cevabı filmde uzun süre yoruma açık bırakılsa da film boyu gördüğümüz evler, sınıf eşitsizliği ve toplumsal öfke hiçbir surette hayal ürünü değildir. Evler, yönetmen **Lee Chang-dong**'un izleyicisine göstermek istediği Güney Kore gerçeğinin vücut bulmuş halleridir. Sonuç olarak **Şüphe** Güney Kore'deki yaygın sınıf eşitsizliğini evler üzerinden göstererek ciddi bir sistem eleştirisi yapar.

Şüphe'de üç ev karşımıza çıkar. İlk gördüğümüz ev, kredi kartı borçları yüzünden annesi ile ilişkileri kopan Hae-mi karakterinin kaldığı, Seul kent merkezindeki bir apartman bloğunda yer alan, ev denilemeyecek küçüklükteki bir mekândır. Burası, bodrum kat bir *banjiha* olmasa da çok az ışık alan 10-15 metre karelik tek göz bir odadan ibarettir. Evin penceresinden görünen beton denizi manzarası Güney Kore'deki yapılaşmanın ve nüfus yoğunluğunun sembolik bir temsilidir. Üç filmde de alt gelir grubunu sembolize eden ve yer yokluğu nedeniyle üst üste yığılarak istiflenmiş eşyalar, Hae-mi'nin odasının temel karakteristiği olarak en göze çarpan mizansen öğeleridir. Gününbirlik geçici işlerde

çalışan Hae-mi, kendi gibi alt gelir sınıf mensubu arkadaşı Jong-su'ya odasının kuzeye baktığı için her daim soğuk ve karanlık olmasından dert yanar.



Şüphede’de ikinci gördüğümüz ev; Jong-su’nun babasının, Kuzey Kore sınırında, kırsal bir yer olan Paju’daki evidir. Jong-su’nun babasının evinin doğa manzarası, Hae-mi’nin evi ile tam bir karşıtlık içerse de evdeki tencereler, kutular, leğen gibi mizansen öğeleri tıpkı Hae-mi’nin odasındaki eşyalar gibi üst üste yığılı ve alt gelir sınıfı damgalıdır. Evdeki televizyon ilk bakışta önemsiz bir mizansen öğesiymiş gibi görünür fakat güçlü bir anlam oluşturmak için, yönetmenin ülkedeki işsizliği anlatan iç sesi olarak işlev görür. Zira yemek yiyen Jong-su’nun görüntüsünün üstüne, bir üst ses olarak, televizyonda haber sunan spikerin şu sözleri düşer: “Gençler arasındaki işsizlik değişmez bir sorunken bunu tasdikleyen rakamsal veriler de açıklandı. Kore’deki işsiz gençlerin sayısı diğer OECD ülkelerine kıyasla hızlı bir şekilde artıyor.” Ardından başka bir haber kanalındaki başka bir spiker de: “Kore’deki işsizlik artışını gösteren veriler, diğer OECD ülkelerine nazaran hızla yükseliyor.” cümlesini tekrarlar. Yönetmen, bu bilgiyi iki kere vererek, seyircinin film boyu işsizlik temasını akıldan çıkarmamasını ister.

Şüphede’deki üçüncü ev ise ne iş yaptığı sorulduğunda açık bir cevap vermeyen zengin ve umarsız Ben’in evidir. Yönetmen Lee, evi tanıtmaya çok tipik bir üst gelir grubu göstergesi olan lüks arabaların olduğu otoparkı göstererek başlar. Otoparktan eve geçiş yapıldığında karşımıza her dekorun özenle seçildiği ve zenginlik çağrıştırdığı teraslı bir ev çıkar. Evdeki tüm eşyalar şık ve steril, resim ve heykeller ise burjuva toplumu zenginliğini çağrıştıran meta halini almış eserlerdir. Jong-su, *Great Gatsby*’ye benzettiği Ben’in zenginliğinin kaynağını hem sorgular hem de bu tarz *Great Gatsby*’lerden Güney Kore’de çok olduğunu söyler.

Boş Ev'de, hayalet genç adam Tae-suk'un, zengin ve zorba kocası tarafından sürekli şiddete uğrayan Sun-hwa'yı kurtardığı ev, *Parazit*'teki malikânenin neredeyse küçük bir prototipi gibidir. Tepede konumlanması, bahçesi, otoparkı, bahçeye bakan boydan boya camları, dönemine göre lüks ev eşyaları ile tipik bir yeni zengin evidir. *Parazit*, *Şüpheli* ve *Boş Ev*'deki tüm üst gelir grubu evler, şehrin tepesinde yer aldıkları ve cam oranı fazla olan lüks yapılar oldukları için bol ışık alırlar. Mercedes ve Porsche marka arabalarını park ettikleri özel otoparkları ve bir peyzaj mimarının elinin değdiği çok belli olan bakımlı bahçeleri de iki gelir grubu arasındaki eşitsizlik ve sınıf farkını gösteren mizansen öğeleridir. *Boş Ev*'de bahçedeki küçük golf alanı ise, çok bilinen bir üst-orta sınıf göstergesi olarak işlev görür. Sonuç olarak, sınıf eşitsizliği, yeni zenginler ve gittikçe fakirleşen alt gelir grubunun durumu üç filmde de asıl vurgulanmak istenen temalardır. Filmlerin bu kadar başarılı ve gerçekçi birer Güney Kore temsili olmalarının nedeni de, mizansen olarak seçilen ya da tasarlanan evlerin ve içindeki eşyaların otantikliği ve gerçeğe yakınlıklarıdır.

EVLERİN SAKLADIKLARI

Filmlerin açıkça gösterdiği sınıf eşitsizliği olgusuna ilaveten özenle seçilen mizansen öğeleri aracılığıyla su yüzüne çıkarılmak istenen üstü örtülü gerçekler de çoğunlukla kapitalist toplumun yozlaşması ile bağlantılıdır. Gelir dağılımdaki uçurumun çok büyüdüğü ve sistemin yalnızca varlıklı aileleri koruduğu Güney Kore'de yaşanan hukuk ihlallerinin, erkek şiddetinin, hâlâ devam eden Kuzey Kore-Güney Kore gerginliğinin izlerini, filmlerdeki yoksul evlerle dönüşümlü olarak gösterilen üst gelir grubu evlerinde görürüz. Üç filmde çok farklı üst gelir grubu evleri görsek de, bu evlerin sakladığı gizler, çarpıcı bir şekilde ortaktır.

Erkek Tahakkümü ve Kadına Şiddet

Boş Ev bir golf topunun, bir filenin ardındaki kadın heykeline doğru atılmasını göstererek başlar. Golf oynanan bahçenin olduğu evde yaşayan genç kadın Sun-hwa, kocası Min-kyu tarafından sistematik olarak şiddete uğramaktadır. Golf, genelde zenginlik sembolü olarak bilinir. Ancak *Boş Ev*'de golf topu ya da golf sopası, ataerkil kültürün kadın üzerindeki tahakkümünü ve kadına şiddeti

çağırıştırır. Bahçedeki kadın heykeli ise, bir sanat eserinden ziyade, evde kocasından *şiddet gören kadın* metaforu olarak akıllarda kalır.



Sun-hwa, filmin ilerleyen sahnelerinde, kapitalist sisteme dâhil olmayı reddeden sevgilisi Tae-suk'un da erkek egemen maço kültürden izler taşıdığını görür. Genç kadın, birçok kere, sessizce ve kararlılıkla, sevgilisini golf topuyla atış talimi yapmaktan caydırmaya çalışır. Tae-suk'un atış yapacağı golf topunun, bağlı olduğu ipten çıkarak masum bir kadının ölümüne neden olmasından sonra, golf topunun çağrışımı artık tamamen *fiziksel şiddet* olur. **Kim Ki-duk**, golf topu ve sopası mizansen öğelerini son olarak, Tae-suk'un hapisaneden çıkış sahnesinde kullanır. Genç adamın bir nevi tekâmüle erdiği sahnede bile başvurduğu yöntem, hayali de olsa şiddet doludur.



Şüphe'de servetinin kaynağı bilinmeyen zengin karakter Ben, sistematik şekilde öldürdüğü kişilerin birtakım kişisel eşyalarını, adeta koleksiyon yaparmışçasına

biriktirir. Bu eşyalar filmin *anlatısına* hiç dâhil olmayan mizansen öğeleridir, fakat bir *anlatım* ögesi olan mizansenin anlam oluşturmadaki gücünü göstermeleri açısından çok önemlidirler. Ben'in tüm kurbanları kadındır ve öldürülen kadınların eşyaları adeta kurban sayısının unutulmaması için biriktirilir. Ben'in banyosunda gördüğümüz bu mizansen ögesi sayesinde izleyici olarak biliriz ki Ben'in yaktığı şeyler sadece boş seralar değil, kimsesi olmayan, fakir genç kadın bedenleridir aynı zamanda. Filmde, kadın şiddetinin bitmeksizin devam edeceği ise, kurban kadınları bir ritüel şeklinde hazırlamak için Ben tarafından kullanılan ve ağzına kadar dolu makyaj çantasından anlaşılabilir.

Parazit'te ise bir mizansen ögesi ile temsil edilen fiziksel bir kadın şiddeti görmesek de, zengin ev sahibesi Bayan Park'ın *akıllara durgunluk verecek derecede saf ve beceriksiz bir tiplene* şeklinde gösterilmesi çok rahatsız edici. Şoförünün "karınızı seviyor musunuz?" sorusuna Bay Park'ın "Elbette seviyorum, bunun adına *sevgi diyelim*" diye cevap vermesi, karısının beceriksizliği ile alay etmesi, bütün ev işlerini ve çocukların tüm sorumluluklarını karısının üzerine yıkmaması, erkek egemen kültürün kadın üzerindeki fiziksel olmasa da psikolojik şiddetinin göstergeleri olarak okunabilir.



Yoksul Bay Kim ise eşine daha saygılı bir karakter olarak karşımıza çıksa da, karısının hamam böceği şakasından sonra yaptığı sert hamleyle akıllarda soru işareti bırakır. Karısına yönelttiği sert davranışından vazgeçmesinde eşinin bir gülle atma şampiyonu olması bahane gibi gösterilse de, oğlunun uyarısı ile hayatlarında bir kere yaşayacakları o *zengin* gecede kavga etmenin gereği olmadığını düşünüp, elini karısının boynundan çeker. Bayan Kim'in bir gülle atma şampiyonu olması yönetmenin filmde çok önem verdiği bir ayrıntı olsa gerek ki çerçevenilmiş gülle madalyası mizansenini hem filmin açılış sekansında yakın çekim

gösterilir hem de yoksul evi sel basması sahnesinde Bay Kim'in kurtardığı birkaç parça eşyadan biri olur. Ancak ne yazık ki yoksul Bayan Kim'in ödülünün, zengin Bay Park'ın ödülü yanında esamesi okunmaz; zira iş hayatında üst gelir sınıfı bir erkeğe daha çok para ve ün kazandırmaya yarayan bir iş ödülünden ziyade, alt gelir sınıfı bir *kadının* çoktan geride kalmış bir spor müsabakası ödülüdür en nihayetinde.

Hukuk İhlalleri

Kim Ki-duk, *Boş Ev*'de yozlaşmış bir kolluk kuvveti, parayla satın alınabilen haklar ve hukuk ihlalleri izletir. Sun-hwa'nın zengin kocası Min-kyu, dahil olduğu kapitalist toplumun egemen sınıfı olarak, para karşılığı husumet içinde olduğu Tae-suk'u istediği şekilde cezalandırma gücünü/hakkını elde eder. Anlatının neredeyse hiç olmadığı ve her şeyin sadece iki mizansen ögesi ile anlatıldığı araba içi sahnede, öfkeden gözü dönmüş Min-kyu, Tae-suk'u golf sopasıyla dövmek için polisle anlaşır. Dövme sahnesine geçmeden, evden getirilen golf sopası ve polisin içindeki parayı kontrol edip ceketinin cebine koyduğu zarf, izleyiciye bir sonraki sekansta neler olacağını sezdirir. Rüşveti alan polis uzaklaşır, rüşveti veren üst gelir sınıf mensubu koca, polis tarafından elleri kelepçeli olarak arabadan atılan alt gelir sınıfı Tae-suk'u öldüresiye döver.

Şüpheli'de, zengin Ben ve fakir Jong-su'nun, Paju'daki evin bahçesinde marihuana içip sohbet ettikleri akşamüzeri Ben, kırsal alanlarda terk edilmiş eski seralar bulup yakıldığını söyler. Bu yakma eylemini suç olduğunu bile bile yapan Ben, çok sayıdaki işe yaramaz seranın yakılmasını Kore polislerinin umursamadığını söyler. Devlet tarafından cezalandırılmayan Ben, sistematik olarak her iki ayda bir yakma edimine devam eder. Bir mizansen ögesi olarak seralar "*sanki ta en başından hiç var olmamış gibi*" cümlesi ile Ben tarafından filmin anlatısına dâhil edilse de seranın içinde neler yakıldığı ancak Ben'in banyosundaki saklı mizansen öğeleri sayesinde anlaşılır. Dolayısıyla, sahipsiz ve kendi haline bırakılmış seralar; ailelerinin, arkadaşlarının, devletin, sistemin sahip çıkmadığı genç kadınların metaforu sayılabilir. Yönetmen **Lee Chang-dong**, sera yakmak, cezası *hukuki olarak* asla verilmeyecek olan kadın cinayetlerine eşdeğerdir, der gibidir adeta. Ben'in onca cinayet işlemesine rağmen cezasız kalmasına karşılık, tek suçu kendisine kaba davranan devlet memuruna sandalye fırlatmak olan Jong-su'nun fakir babasının tam tamına iki yıl hapis cezası alması, Güney Kore'deki hukuk sisteminin çarpıklığının göstergesidir.



*Şüph*e’de zengin Ben’in ne iş yaptığı bilgisi izleyiciye verilmez. Buna karşılık, Jong-su’nun babasının Paju Jaeil Lisesi’nin birincisi olduğu, Ortadoğu’da köle gibi çalışıp döndükten sonra kazandığı parayla Gangnam’da bir daire almaktansa memleketi Paju’da damızlık hayvan yetiştirmeyi tercih ettiği bilgisi avukat arkadaşı tarafından verilir. Bu bilgilere ilaveten Jong-su, babasının öfke sorunu olduğunu, bu yüzden evi terk eden annesinin bütün eşyalarını yaktığını söyler. Böylesine fevri bir davranışın nedenini açıklamak adına yönetmen, anneyi filmin sonlarına doğru tüketim bağımlısı bir karakter olarak tanıtır. Ancak en yakınındaki kız arkadaşını/komşusunu tanımaktan aciz Jong-su, annesinin tercih ettiği ama babasının tasvip etmediği zenginlik ve haksızlığın, babasının öfkesinin asıl sebebi olduğunu da anlayamaz. Sonuç olarak filmdeki iki adet yakma edimi, iki ayrı gelir grubu için bambaşka anlamlara gelmektedir: Üst gelir grubu için cezasını almayacaklarını bildikleri bir suç işleme özgürlüğü, hatta cinayet özgürlüğü; alt gelir grubu içinse kapitalist sisteme ve bu sisteme dâhil olan eşe duyulan öfkedir. Bir diğer deyişle, boş seraların yakılması üst gelir sınıfının aldırmaçlığının temsili iken, alt gelir grubunun öfkesinin sembolü olur.



Jong-su'nun babasının Paju'daki evinde kilitli bir dolapta bulduğu bıçakların, babası tarafından ne amaçla saklandığını ilk anda anlamak zordur. Zira bıçaklar da, üç filmdeki birçok mizansen ögesi gibi *anlatıda* (narrative) bir işleve sahip değildir, bir *anlatım* (narration) aracı olarak filmdeki sembolik anlamının, izleyici tarafından anlaşılması beklenen mizansen öğelerindedir. Evdeki bıçaklar hakkında yönetmen **Lee Chang-dong** anlatısal olarak hiçbir bilgi vermez. Ancak izleyici olarak bizler bu mizansen ögesinin Jong-su'nun babasının, haksızlıkların hüküm sürdüğü ülkesine, kapitalist sisteme, onu anlamayan eşine olan öfkesine yenik düşerse, hayatına son vermek için kullanacağı araç olduğunu sezeriz. Zira iki yıl hapis yatmamak için gereken özür mektubunu bile yazmayı reddeden bir babanın gururu ve inadı, ona *harakiri* yapacak cesareti verecek kadar büyüktür.



Parazit'te bir hak ihlali yokmuş gibi görünse de zengin Park ailesinin, emeklerini sömürüp sonra görüşlerini bile almadan çalışanlarının işine son vermesi tam anlamıyla bir hak ihlalidir. Filmin ilk yarısındaki komedi türü konvansiyonları, bu ihlali bir güldürü unsuruna dönüştürür. Ancak, haksız gerekçeyle kovulan hizmetçi Moon-gwang, borç içinde yüzen ve evin gizli sığınağında saklanan eşinin açlıktan ölme tehdidi nedeniyle Park malikânesine geri döndüğünde ve uğradığı haksızlığı öğrendiğinde, komedi türü gerilim türüne evrilir. Ev sahiplerinin bile varlığından haberdar olmadığı sığınak, film için çok önemli bir mizansen ögesidir. Çünkü Güney Kore'de birçok zenginin evinde olan ve yapıma amacı ya Kuzey Kore saldırısından ya da alacaklılardan kaçmak olan sığınakların birer temsili olma işlevine sahiptir.



Park malikânesinin sakladığı en büyük sır olan sığınak, ışık açılmadığı zaman simsiyah bir boşluğu andıran eşikten sonra varılan *merdiven* mizanseni aracılığıyla, evin asıl bölümünden ayrılır. Bu ev, merdivenlerle zengin ve fakir mekânlarının ayrıldığı Güney Kore kentinin bir mikro kozmosu gibidir. Zira *Parazit*'teki *merdiven* mizanseni, iki işleve sahip olup hem ev içindeki hem de şehir içindeki sınıfsal ayrışmayı ve insanca yaşama hakkının ihlalinin ifşa eder. Plansız kentleşmenin hüküm sürdüğü şehrin çukurda kalan bölgeleri, bitmek bilmeyen şehir merdivenleri ile şehrin tepesindeki korunaklı zengin mahallelerinden ayrılır. Hem ev hem de şehir düzeyinde üsttekiler, alttakilerin varlığından haberdar bile değilken, alttakiler *yaşamak* ve *açlıktan ölmek* arasındaki ince sınırı aşmamak adına her şeyi yapar hale gelmişlerdir. Bu durum, hem alacaklıları tarafından öldürülmemek için sığınakta saklanan eş için geçerlidir, hem de yağmurlu bir gecede, kentin aşağı mahallesinde yaşayan ve evlerini sel bastığı için canlarını kurtarmaya çalışan Kim ailesi için...



Bay Kim, güvenlik görevlisi ilanına 500 üniversite mezunun başvurduğu bir ülkede Park ailesinin yanında iş buldukları için çok şanslı olduklarını söylediğinde, izleyici olarak bizler de hakkı yenen eski ev çalışanlarını unutup Kim ailesi ile özdeşleşir, onlar adına seviniriz. Ancak yönetmen, filmin ikinci yarısında bambaşka bir sorunu, ev içindeki merdiven mizansenini aracılığı ile izleyiciye aktarır. İki yoksul ailenin, sığınağın merdivenlerinden -adeta dört ayak üzerinde- sürünerek üst kata çıkmaya çabaladığı sahneler çok metaforik olup, onları *birbiri ile çatışan ve yarışan parazit* temsiline hapseder. Ancak asıl sorun, kapitalizmin, kasıtlı olarak alt sınıflar arasındaki sınıf bağıını kopartması ve sınıf bilincini tamamen çökertmesi gerçeğidir. **Bong Joon-ho** bu sorunu, anlatıdan bağımsız olarak sadece mizansen yardımıyla yapar.



Görünmeyen Gizli Düşman: Kuzey Kore

Şüpheli'de Jong-su'nun babasının Paju'daki evi, Kuzey Kore ve Güney Kore sınırında kırsal bir yerdedir. Jong-su, evin bahçesinde Hae-mi ve Ben'i ağırlarken, Kuzey Kore'nin Güney Kore için yaptığı propaganda yayını duyulur. Hae-mi'nin çok alışkın olduğu bu yayınlar Ben'in, birçok Güney Koreli gibi hiç bilmediği bir olgudur. Zira kapitalizmin hâkim olduğu Güney Kore'de, özellikle Kore Savaşı'nı hatırlayamayacak kadar küçük olanlar için görünmez statüsünde olan Kuzey Kore, iki ülke arasındaki kanlı savaşı hatırlayan Güney Koreliler için hâlâ tehdit ve korku unsuru olarak görülür. Aslında teknik olarak iki ülke hâlâ savaşta ancak ateşkes

içinde yaşamaktadır ve Paju'nun da bulunduğu 38. Paralel³, dünyanın en tehlikeli sınırlarından birisi olarak kabul edilir.⁴

Yönetmen **Lee Chang-dong**, bazılarınca düşman bazılarınca sadece bir hayaletten ibaret olan Kuzey Kore'yi, filmin görünür ya da görünmez olma anlatısına, Jong-su'nun babasının evi aracılığı ile yerleştirir. Ayrıca *bir zamanlar olan ama şimdi olmayan* Hae-mi'nin evi ve yıllar önce düşüp düşmediği muallakta bırakılan kuyu da tıpkı Kuzey Kore gibi, yönetmen tarafından varlık ve yokluk arasında bırakılan mizansenlerdendir. Yalnız, Kuzey Kore'nin **Şüphe**'deki statüsü, **Murakami**'nin *orada olmadığı unutulmuş şeyler* kategorisinin tam tersi bir kategoride yani *orada/sınırdaki olduğu unutulmuş şeyler* kategorisinde yer almaktadır.

Parazit'te ise **Bong Joon-ho**, günümüz Güney Kore'sinde, görünmez olması istenen ama toplumsal bilinç dışında hâlâ bir tehdit olarak yer etmeye devam eden Kuzey Kore'yi iki mizansen aracılığı ile hatırlatır: *sığınak* ve *akıllı cep telefonu*. Sığınak, Park ailesinin, varlığından haberdar bile olmadığı ama birçok zengin Güney Kore evinde bulunan bir ev bölümüdür. Eski hizmetçi Moon-gwang'ın eşine "ev" olan sığınak, bugün Seul'de binlerce kişinin yaşadığı *banjihalar* gibi, Kuzey Kore saldırıları için yapılmıştır.



Park'ların hizmetçisi Moon-gwang'ın akıllı cep telefonu ise, filmin mizahi dozunu en çok arttırma gücüne sahip mizansen öğelerinden biri olsa da benzetildiği şey oldukça yıkıcı bir işleve sahiptir. Kuzey Kore sunucusu taklidi yapan eski hizmetçi Moon-gwang sığınaktaki sekansta, Kim ailesinin önünde diz

³ 38. Paralel, Kore yarımadasının ortasından geçen, Kuzey Kore ve Güney Kore arasındaki sınırı belirleyen çizgi olarak anılmaktadır.

⁴ Bbc.com, "Kuzey Kore sınırında yaşamak nasıl bir şey?" ([bağlantı](#))

çöküp onlara yalvarırken, bir sonraki sekansta akıllı cep telefonuyla çektiği video sayesinde egemen konumuna geçer. Kim ailesinin gerçek kimliklerini ifşa etmek üzere çekilen video gerçekten de Kim ailesi üzerinde hizmetçinin de söylediği gibi, Kuzey Kore Füze Ateşleme Sistemi'nin Güney Kore üzerinde yarattığı gerilim benzeri bir gerilim yaratır.

Aynı cep telefonu, bir sonraki sekansta ise -hizmetçi ve eşinin hayallere dalmasını fırsat bilen Kim ailesinin saldırısı sekansında- sınıf çatışmasını temsil eden en simgesel mizansen ögesi olur. Kim ailesi görünürde telefonlarını yeniden elde edip bir önceki güçlü pozisyonlarına geri dönmüş gibi görünseler de üst gelir sınıfı karşısında bir türlü anlaşılamayıp birbirlerini öldürme noktasına gelen iki alt gelir sınıfı aile, çıkışsız bir yola çoktan girmiştir bile...

SONUÇ YERİNE: *PARAZİT* VE *ŞÜPHE*'NİN ORTAYA KOYDUĞU ÇIKIŞSIZLIĞA KARŞILIK *BOŞ EV*'İN ÖNERİSİ

Hepimiz boş evlerimiz birini bekleyen
Kilidi açıp bizi serbest bırakacak...
Kim Ki-duk

Kim Ki-duk'un *Boş Ev* için yazdığı şiirden bu iki mısra, *kapatıldıkları kilitli yerlerden çıkartılıp çözüm için açıkça ve etraflıca konuşulması gerekenler neler* sorusunu sordurttu bana. Mizansen öğelerinin açık ettiği anlam *sınıf eşitsizliği* olduğu için üç film için de cevap: kapitalizmin ezdiği alt gelir grubu, yaşadıkları mağduriyetler ve hak ihlalleri oldu, ister istemez. Ancak mizansen öğelerinin ardındaki saklı anlamları tekrar düşündüğümde cevaplar çoğaldı ve cevaplara *kadına şiddet* ve toplumsal bilinçdışıdaki *Kuzey Kore kaygısı* eklendi.

Sonuç olarak **Kim Ki-duk**, **Lee Chang-dong** ve **Bong Joon-ho**, Güney Kore toplumundaki sınıf çatışmaları başta olmak üzere kadına şiddet, erkek tahakkümü, hukuk ihlali, sınıfsal adaletsizlik ve Kuzey Kore korkusu gibi temaları, mizansen ögesi olan ev ve ev içi dekorlar aracılığıyla aktarmaya çalışır. Üç filmde de karşımıza koyu bir karamsarlık, eşitsizlik, sistem eleştirisi çıkar ve filmler hiçbir çözüm önerisi de sunmaz. Ancak üç filmde izlenen 11 evden bir tanesi vardır ki bu evin yaşam felsefesi sadece Güney Kore'ye değil, hepimize çözüm önerisi niteliğindedir: *Boş Ev*'deki sadeliğin, doğallığın, eşitliğin, paylaşımın, saygının, özverinin hâkim olduğu geleneksel bir Güney Kore yapısı olan *Hanok Evi*. Her filmi ayrı bir görsel

zenginlik ve usta bir soyutlama içeren **Kim Ki-duk**, *Boş Ev*'de büyük ve bahçeli bir ev, lüks eşyalar ve pahalı bir arabaya sahip olmanın kendilerini güçlü ve değerli yaptığını düşünen yeni zengin sınıfın karşısına, çevre dostu geleneksel Kore evi *Hanok* özelinde sade, mütevazı bir yaşam felsefesi önerir. Bu evde yaşayan ve birbirine çok saygılı çift de, kapılarını her daim ihtiyacı olana açık bırakan, kapitalist meta ve mülklerin tutsağı olmayan bir çifttir. Kapitalist yozlaşmanın hüküm sürdüğü bu çağda en güzel ve en yaşanılabilir ev budur deriz içimizden...



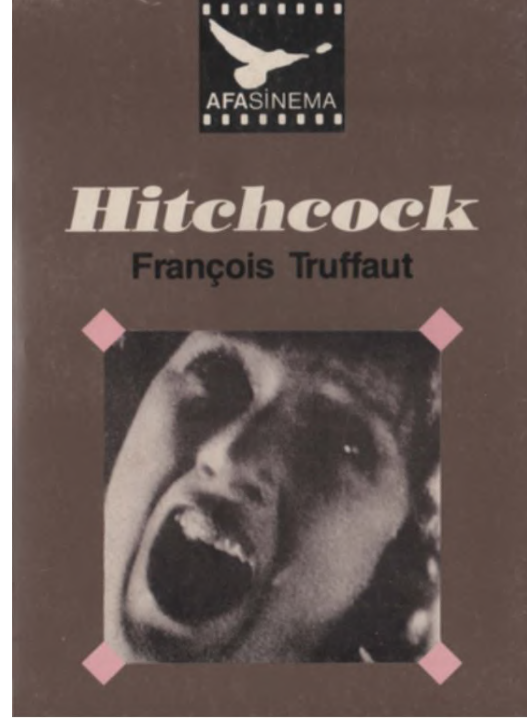
HITCHCOCK

François Truffaut

Çeviren: İlyas Hızlı

AFA Yayınları

1987 / 350 sf.



Sinema sanatına, azıcık da olsa ilgi duyan hiç kimse, **Hitchcock** adını duymamış olamaz. Hatta bazı filmlerinin isimleri, sadece günümüz popüler filmlerini izleyen sinema meraklılarına bile aşına gelecektir. Bu kimliği kazanmasında, belki de onun sinemanın farklı ve hatta bazen birbiriyle karşıt boyutlarının hepsini ustalıkla gözetme gayreti etkili olmuştur. Devasa bir endüstri olarak, ticari faydayı öne çıkaran kolektif bir iş alanı olarak sinema ile entelektüel, yaratıcı ve aynı zamanda sıkı bir bireysel sanat uğraşısı olarak sinemanın bilinçli bir kavrayışla ve hassas bir dengeyle birlikte yürütülmesi öyle kolay becerilebilir bir şey olmasa gerek. Uzun yıllar boyunca sürdürdüğü bu becerisiyle **Hitchcock**, hem hatırı sayılır gişe başarıları kazanmış hem de sinema tarihinin klasikleri arasında yerini alan pek çok filme imza atmıştır.

Onun filmlerine ve sinema tekniklerine hayran kalan sadece izleyiciler olmamıştır. Hiç kuşkusuz kendi zamanındaki ve kendinden sonra gelen büyük yönetmenler arasında ona çok şey borçlu olanlar az değildir. Sinema tarihi ile ilgilenenler, Fransız Yeni Dalga Akımının, **Godard**, **Truffaut**, **Rohmer** gibi usta yönetmenlerinin açık **Hitchcock** hayranlığını duymuş, okumuş olmalıdır.

Truffaut'nun **Hitchcock** ile yaptığı uzun söyleşinin kitabı bu ilginin meyvesi ürünlerden biridir. Kitap Türkçeye başarılı bir tercümeyle ilk kez 1987 yılında çevrilmiştir. **Kent Jones** yönetmenliğinde **Hitchcock/Truffaut** (2015) adıyla filmi yapılan kitabın 2018'de Hayek Kitap tarafından yeni basımı yapılmış ve hızla tükenmiştir.

Bu kitabı kimler okumalıdır? Ya da şöyle soralım: bu kitap kimlere yararlı olur? Yıllar sonra kitabı tekrar şöyle bir karıştırayım diye elime aldığımda, kendimi yeniden tüm sayfaları merakla, zevkle okur halde buldum. Kitapta filmlerin kronolojik sırasını izleyen **Truffaut**, konu özetlerini dipnotlarda vererek, film özelinde sorularını yöneltirken, **Hitchcock** da hem bu soruları, sır sayılabilecek bilgileri de ekleyerek yanıtlıyor hem de film eleştirmeni gibi kendi filmlerini olumlu olumsuz bulduğu yönleriyle değerlendiriyor. Ama bundan ibaret değil; söyleşi öylesine dinamik bir karakter kazanıyor ki, sorular soruları doğuruyor, filmler filmlere, oyuncular oyunculara, teknikler tekniklere gönderme yaparken, her iki ustanın da sinema anlayışları, sinemaya bakış açıları kapsamlı biçimde bu alanda düşünüp yazan düşünürlerin kuramsal/felsefi metinleri ile boy ölçüşür düzeyde söze dökülüyor. Dahası, sessizden sesliye, siyah beyazdan renkliye geçişler, Hollywood yapımcılığının doğuşu, Avrupa sinemasının farklılığı gibi, 20. yüzyıl boyunca geçirilen sinema serüvenin mihenk taşlarına da değiniliyor. Bu bağlamda **Griffith**, **Murnau**, **Lang**, **Chaplin** gibi 7. sanatın öncü yönetmenleri yeri geldikçe anılıyor. Senaryo, oyuncu seçimi ve yönetiminden, sahne, dekor, kostüm detaylarına, yeni teknik buluşlardan en standart çekim tekniklerini kullanımına dek **Hitchcock** güneşin altında sinema adına ne varsa, hatta yer yer magazin sayfalarının ilgi alanına da girerek, açıklıyor. Tüm bu içeriğe baktığımızda, bu kitaptan, sadece **Hitchcock** filmlerini seven, onların yapılışındaki “hileleri”, teknikleri öğrenmek isteyenlerin değil, sinemaya sevdalı, sinema endüstrisi, teknikleri, tarihçesi, geçmişin yönetmen ve oyuncularını hakkında sıra dışı bir yönetmenin samimi anlatısıyla fikir edinmek isteyen okurların da alabilecekleri çok şey olduğunu söyleyebilirim. Kitabın önsözünde **Truffaut** da, sorularına verdiği yanıtlarda **Hitchcock**'un, kendi filmlerinin yapılışı üzerine ayrıntılı bilgi aktarma ve düşüncelerini açıkça, cömertçe sergileme tutumuna karşı duyduğu hayranlığı üzerine basa basa vurgulamış. Bu açıdan da, kitap sadece sinema izleyicilerine değil aynı zamanda sinema profesyonelleri ve öğrencilerine de rehberlik edebilecek nitelikte.

Söyleşinin bir yerinde **Hitchcock**, gerilim türünde varlık gösterenin yalnızca kendisi olduğunu söyler. Bu ilginç savını (kendi deyişiyle) bir “sinema yöntemi”ne dayandırır: İngilizce orijinali “*suspense*” olan gerilim, ona göre, **Truffaut**’nun da onayladığı gibi, suçlunun kim olduğunun, sürpriz yaratmak üzere sona bırakılmaması, filmin başında ya da ortasında seyirciye gösterilmesi, ama ana karakterden ya da onunla birlikte yanındakilerden de saklanması ile izleyiciye yaşatılan heyecan halidir. İzleyiciyi “katil kim?” sorusu ile meşgul edip sonunda anlık bir şaşkınlık yaratmak yerine “şimdi ne olacak, o ne yapacak, nasıl davranacak?” gibi soruları uyandırmak ve buna bağlı heyecan süreci yaşatmak, gerilim türünün kaynağıdır.

Bu yöntemi geliştiren **Hitchcock**’un sinemaya katkısını, özgünlüğünü bu kadar basit bir formülle açıklamak ne kadar yerindedir, tartışılır. Gerilim, eğer izleyici üzerinde oluşan bir etki ile açıklanacaksa, bu etkinin, onun filmlerinde, belirli bir andan, yani suçlunun kimliğinin ve entrika örgüsünün izleyiciye gösterilmesinden itibaren oluştuğu söylenebilir mi? Ortada henüz bir tehlike belirtisi, bir suç girişimi, korkutucu bir sahneye giriş olmasa dahi bir **Hitchcock** filminde ilk karelerinden başlayarak, gürültüsüz patirtisiz, sanki dipten gelen bir dalga gibi, bu etki yaratılır. Film ilerledikçe elbette bunun dozunda artış olacaktır. Başlarda kaynağı belli olmayan gerilim ögesi sonradan artarak, bir kişi bir olay etrafında yoğunlaşacaktır. Bu dramatik odaklanma gerilimin yarattığı etkiyi artırmakla birlikte, filmin bütününe damgasını vuran **Hitchcock**’un sinematografik özgünlüğü, bana göre, kitapta da yer yer değinildiği gibi, farklı görüş açılarının kesişmesinde ve fark edilmeyecek denli çabuk algı değişimlerinde yatmaktadır (tıpkı *Arka Pencere*’deki **James Stewart**’ın tele objektifiyle çektiği bahçe çiçeklerinin iki görüntüsü arasındaki farkın görülmesindeki zorluk gibi). Perdede görünen nesnelere, mekânlar, kişiler, öyküler ve bunların birbirleriyle etkileşimleri sonucu ortaya çıkan “sessiz” ve “soluksuz” devinim hali filmi (açık ya da örtülü) sorularla doldurmakta, sürekli bir kavrama çabasını kışkırtmaktadır- hem filmin ana karakterlerinde, hem de seyircide. Heyecan, gerilime verilen basit bir duygusal tepkiden öte, hayatın bilmecevari görüntüleri karşısında, filmin içindeki karakterlerin ve filmi dışardan izleyen seyircilerin; “algıladıklarını” düzene koyma, sonuca vardırma, açık seçik kılma çabasının ürettiği bir enerjidir.

Sinemada aşkı en güzel anlatan yönetmelerden biri olan **Truffaut**, **Hitchcock**’da “aşk sahnelerinin de cinayet sahneleri gibi düzenlendiğini, bu

ikisinin onun filmlerinde aynı şey olduğunu, yıldırım çarpmış gibi fark ettiğini” yazar. Bu değerlendirme, **Hitchcock**’un film tekniklerini gerilim mantığına uygun kullanmadaki üstün becerisini ve yaratıcılığını özetler. Özetin ayrıntıları ise kitabı okuduğunuzda sizi de yıldırım çarpmışa döndürecektir.

Ercan Orhan