

sekans

sinema kùltürü dergisi

ARALIK 2021 | Sayı e17

ben az konuşan

bir dalı

çok yorulmuş

kanatıyorum

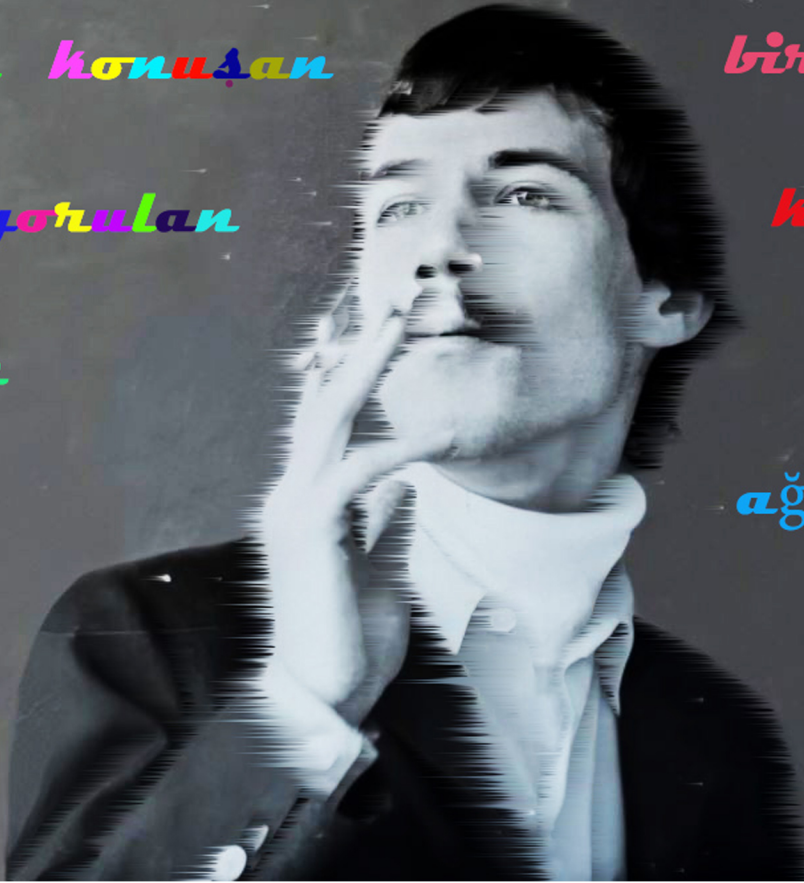
biriyim

tırnaklarımla

ağzı açılmamış

bir güle

dokunuyorum



Merhaba Canım

11'e 10 Kala / Adı Vasfiye

Ertan Tunç ile Söyleşi

Taş Düğün / Ölüler Evi

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi
Aralık 2021, Sayı e17, 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

Gökhan Erkılıç

editor@sekans.org

Kapak Tasarım

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Dergi Tasarım

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Katkıda Bulunanlar

Yasin Dereli, Baran Barış, İlker Mutlu, Esra Ballım, Süheyla Tolunay İşlek, David Robinson,
Seda Usubütün, Mine Tezgiden, Hüseyin Baş, Ender Bazen, Doğu Şenkoy

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ELEŞTİRİ

- Pelin Esmer'in 11'e 10 Kala Filmine Bakış** 7
Yasin Dereli

ÇÖZÜMLEME

- Vasfiye'ye Adını Koymaya Kalkışan Erkek(lik)ler:** 19
Atıf Yılmaz'ın Adı Vasfiye Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi
Bağlamında İncelenmesi
Baran Barış
- Taş Düğün (Nunta De Piatra)** 40
Gökhan Erkılıç

TARİH

- Bir Dönemi Unsurlarına Ayırmak 2-Filmerler** 51
İlker Mutlu

SÖYLEŞİ

- "Zamanın Akışını Yumuşatmak İçin Film Seyrediyor ve** 60
Filmler Hakkında Yazıyorum"
Sinema Yazarı Ertan Tunç ile Söyleşi
Esra Ballım

BELGESEL

- Gecikmiş Bir Tanışma İçin Merhaba Canım** 68
Süheyla Tolunay İşlek

ARKEOLOJİ

- İki Bejin Çayırı** 77
David Robinson

ZAMAN DURDU

- Aşk (Szerelem)** 90
Mine Tezgiden

SÖYLEŞİ

- Ferit Karahan ile *Okul Tıraşı* Odaklı Bir Söyleşi** 93
İlker Mutlu

100 YAŞINDA

- Der Müde Tod*** 102
Hüseyin Baş

ANISINA

- Ölüler Evi (Myortviy Dom)*** 109
Ender Bazen

50 YAŞINDA

- Umutsuzlar*** 114
İlker Mutlu

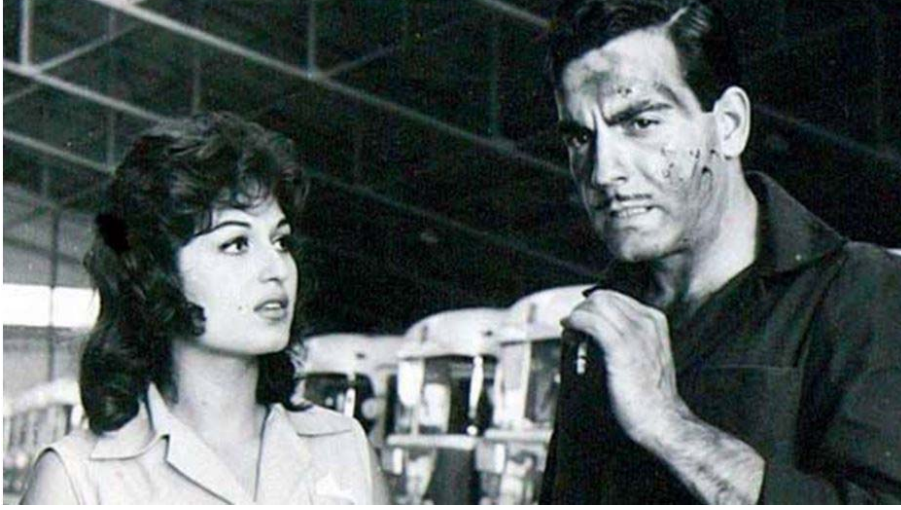
SİNEMA KİTAPLIĞI

- Sinemada Temsil ve Gerçeklik*** 125
Doğu Şenkoy

ÖNSÖZ

Yalnız kalmak istemeyen yalnızlaşma notları

Ertem Göreç (1931)



İstanbul'un henüz köylerden ve semtlerden oluşan bir kent olduğunu gösteren bir açılış: Herkes birbirini tanır ve sınıf farklarının keskinleşmediği bir ahbablık sergilenir.

Kemal'den Nevin'e: Okurken kitapta olmayanları kaçıyorsunuz!

Kemal her sabah yaptığı gibi Süleymaniye'yi selamlar - Mimar Sinan hayranlığını açığa vurur - ve gözüyle Nevin'e işaret eder: Şoförle konuşmak yasaktır!

Kemal'in kitapları arasında **Sait Faik**'ten *Alemdağ'da Var Bir Yılan* ve **Edgar Allan Poe**'dan *Morg Sokağı Cinayeti* vardır.

Rahmi Dayı Tayfun üzerinden Mahmut'a lafı dibine kadar sokar: *Başkalarını düşündüğümüz kadar insanızdır oğlum!* (**Türkali**'den sosyalist dersler...)

Âşık söyler: *Gayrı düzen tutmaz telimiz bizim...*

Suphi Veli Kaner'in Kemal'in odasına kapağı atmak için kurguladığı acındırık mizansen enfes. Her durumda horlamayı başaran Veli'nin üzerinde Sümerbank pijaması var!

Mithat Nutku: *Görülmemiş bir kalkınma içindeki memleketimizde... bu imar hamlesinin gözlerimizi kamaştıran, gönüllerimizde ferahlık uyandıran... yuvalarınız bitmeyen saadetlerle dolsun!*

Nevin: *Senin gelmeni beklemişim... yaşamanın, İstanbul'un bu kadar güzel olduğunu öğrenmek için.*

Kemal: *Öğreneceğimiz daha o kadar çok şey var ki... (Bu Kemal de harbi terbiyesiz!)*

Kemal: *Bir elinde cımbız bir elinde ayna... (Kemal Veli Kanık: Bir elinde baban, bir elinde halan...)*

Haksızlık ve dolandırıcılık karşısında devlet-elit-polis-ordu gücünden önce kitlesel hareketin gelmesi önemlidir.

Ertem Göreç (2021)

.....

Jean-Paul Belmondo (1933)



Ame Amer Mer

La rt La mort

Jean-Paul Belmondo (2021)

.....

Arcangela Felice Assunta Wertmüller Von Elgg Spanol Von Brauchich

(1928)



Biri gerçek diğeri hafif bozuntumsu iki adet diktatör tokalaşırken filmin adı belirir. Görüntü sessizce akar. Arşiv belgeleri savaşın yıkımını ve kayıpları gösterirken liderler el sıkışmayı ve nutuk atmayı sürdürür. İnsanımsı sürüler önlerinde geçit yapar.

Beşikte vurulması gerekenler... Tanrı, İsa, kitap deyip paranoyak tanrılara tapanlar... Asil bir dolandırıcının soyundan geldiği yalanını üreterek övüm övüm övünenler... (Meydanlarda liderinin tezeğinin en kutsal kıvrımlarında mesut bir kıl olmakla övünenler...)... Sağa oy verenler, boş oy verenler... (Oy vermeyenler)... (Dünyayı versen açıklıklarına çare olmaz sub-hominidler...)

Francesco: *Bazı şeyler adına hayır demeliydik ama biz evet dedik!* (İnsan hayatında zamanlama önemlidir. Tanrı, onur, ahlak, din ve vicdan işine gelince hatırlanması gereken şeyler değildir ama nedense ucuz dünya işleri Pazar kuruldu kurulalı hep böyle yürümektedir.)

Arbeit macht frei: Çalışmak özgür kılar. (Nazi kamplarıyla ünlene slogan.)

Pasqualino: *Dünya bu hâle nasıl geldi? Neden kendimizi öldürtüyoruz?* (Solcu ve akılcılardan yardım bekleyenlere savaştan sonra sorulan bir soru vardı: *Küçük adam ne oldu sana?* Ancak birçoğu cevap veremediler: Çünkü ölümler henüz bu sayfaları çalışmamışlardı!)

Küçük adamın karşısına sık sık çıkan bir ikilem, kariyerini dert edinen avukat tarafından sorulur: Hayat mı, şeref mi? (Küçük adamların değişmez yanıtı hayattır. Dünya bu yüzden tıka basa şerefsizle doludur.)

Pasqualino için **Mussolini** yollar yaptırdığı, imparatorluğu eline geçirdiği, başka ülkelerce kışkırtılan bir lider olduğu ve ülkede karışıklığa son verdiği için büyük adamdır.

Pasqualino Komutan Domuzcuk'un düzenin bir kurbanı olduğunu söyler ama düzenin beyni yıkanmış bir ahmak ordusunun kurbanı olduğunu görmez.

Lina Wertmüller (2021)

.....

Gökhan Erkılıç

PELİN ESMER'İN *11'E 10 KALA* FİLMİNE ELEŖTİREL BAKIŖ

Yasin Dereli

11'E 10 KALA

Yönetmen: Pelin Esmer

Senaryo: Pelin Esmer

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Sanat Yönetmeni: Naz Erayda

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Pelin Esmer, Cem Yıldırım

Oyuncular: Nejat İşler (Kapıcı Ali), Mithat Esmer, Lâçin Ceylan (Feride), Tayanç Ayaydın (Ömer), Savaş Akova (Yönetici Ruhi), Tülin Özen (Lisansüstü Öğrencisi)

2009 / 110' / Türkiye-Fransa-Almanya

A-Giriş

İnsanoğlunun daha ilkel var oluş aşamasında başlayan toplayıcılık özelliği, gereksinmeleri nispetinde doğadan yabancı yiyecek biriktirme eğiliminde ortaya çıkar. Doğanın emekle dönüşümü, toplumsal yaşam düzenine geçilmesi, insanın görsel ve sessel göstergelerle iletişim kurması, uzlaşım sal düzlemde bildirişimi sağlayan doğal dillerin kültürel kodları açılması ve bilim, sanat ve felsefe alanlarındaki düşünsel gelişmelerle hep birlikte insanın bilgi birikimi ve yaşamsal deneyimi ilerleme göstermiştir. Belleği sayesinde edinimlerini koruyan insan hayvan türünden kendini ayırmayı başarmış, kendisine tarih içerisinde kültürler yaratmıştır. Unutmanın ve anımsamanın psikanalitik çözümlemesi, toplama ve biriktirme alışkanlığının psikolojik sebepleri bir yana insanın belleğinde iz bırakan deneyimlerini anımsatması için bazı nesnelere özel anlam yükleyerek ve nesneyi fetişleştirerek (tapınma yönelimiyle) adeta kutsaması çağımızda yaygın olarak görülen durumlardandır. Belki de belleğine yeterince güvenmeyen

insanoğlu unutmaya potansiyeline karşı önlem olarak yaşadıklarını anımsatması için bazı nesnelere aracılığıyla yaşadığını belgelendirmek, geride iz bırakmak, biriktirdiği nesnelere yönünü geçmişe çevirerek yaşamda ıskaladıklarını zihninde, hayali düzlemde yeniden yaşamak isterken şimdiyi ve bugünü ıskalar. Hele yüzünü kr, rant, çıkar, konfor, gösteriş, asalaklık, aylaklık ve kibir ilgisiyle bugünden geleceğe yönelten kesimlerin kendini iyice gösterdiği bir toplumdaki hızlı, uyumsuz ve dengesiz değişimin getirdiği yozlaşmaya da ayak uyduramayarak sığındığı özel alanında yapayalnızdır. Doğal ve toplumsal belirlenimlere karşı koyamayan bireyin yalnızlığı, farkındalığı, tek başına direnişi, değerlerini, ilkelerini ve anılarını koruma savaşını yazınsal anlatılara konu edildiği gibi günümüzde yazınsal anlatılar sinema filmlerinde yönetmenin duyarlı bakışından görselleştirilmiş, film anlatılarına konu edilmiş ve sinematografik erveden topluma ayna tutulmuştur. İşte doğal ve toplumsal çevrenin baskısına, tehdit ve değişimlerine ilke, değer ve anılarının göstergeleri olan koleksiyonuyla karşı koyan bireyin öyküsüne odaklanan Yönetmen **Pelin Esmer**'in kurmaca ilk uzun metraj filmi **11'e 10 Kala** zerine eleştirel bakışla inceleme yapacağız.

Sinema kariyerine popüler filmlerde yönetmen yardımcısı olarak başlayan **Pelin Esmer**, 2002 yılında *Roma Bağımsız Film Festivali En İyi Belgesel Film dl*'nn sahibi olduğu belgesel yapımı **Koleksiyoncu**'da yönetmen, yapımcı, görüntü yönetmeni ve kurgucu olarak görev aldı. 2005 yılında gösterime giren **Oyun** adlı belgeseliyle *Tribeca Film Festivali*'nde *En İyi Yeni Belgesel Yönetmenliği* dalında ödüle layık görülerek daha pek çok ulusal ve uluslararası film festivalinde ödül kazandı. **Koleksiyoncu** adlı belgeselden yol alarak kurmaca anlatıyla belgeseli birleştirdiği **11'e 10 Kala** adlı ilk kurmaca filmiyle ulusal ve uluslararası film festivallerinde en iyi film, en iyi senaryo ve en iyi yönetmen dallarında ödüller kazanan **Esmer**, *Adana Altın Koza Film Festivali*'nde *Jüri zel dl*'nn yanı sıra *Ortadoğu Uluslararası Film Festivali*'nde *En İyi Ortadoğu Yeni Yönetmen dl*nün de sahibi oldu ve Norveç, Polonya ve Almanya'daki festivallerden ödüllerle dönmeyi de başardı.

B-Olay Örgüsü

Belgesel havasında çekilen filmde, daha İkinci Dünya Savaşı'nın yeni bittiği yıllarda kazandığı bursla ABD'de elektrik-elektronik mühendisliği ve matematik okuyan, babasının ölümüyle yurda döndüğünde hiç istemediği Kayseri'deki Sümerbank bez fabrikasında çalışmaya başlayan ve sonra oradan ayrılan Mithat Esmer, Polis Radyosu'ndan emekli olduktan sonra kendini tutkuyla bağlandığı koleksiyonuna verir. Öyle ki çok sevdiği eşi Cahide Hanım'dan bile koleksiyon tutkusu yüzünden ayrılarak zamanını koleksiyonunun eksik parçalarını tamamlamak için harcar.



Mezar taşları üzerine lisansüstü tez çalışması yapan öğrenci farsça alfabeyi yeterince bilmediğinden yazıtları okuyamadığı için Mithat Esmer'den yardım istediğinde, öğrenciye çevirmenlik yaparak bilgisini ve geniş kültürünü ortaya koyar.



Koleksiyonunu gözünden ve sağlığından daha iyi koruduğu sığınağı olan evinden çıkarak toplumsal yaşama açıldığında, ses/görüntü kayıt cihazları tamir ettirir, sağlık kontrolünden geçerek oğluyla yaşayan dul aşçı Feride'nin lokantasında yemeğini yer, esnafla kararlı bir pazarlıkla manyetolu el feneri, (zamanın göstereni) saat ve fotoselli lamba alır. Feride dışında dışarıdaki esnafla sıkı bir iletişimi gözlenmediği gibi oturduğu Emniyet Apartmanı'nda da Kapıcı Ali dışında diğer apartman sakinleriyle mecbur kalmadıkça iletişim kurmaz. Hatta arkadaşıyla sahaf açtıkları için amcasının hazinesindeki değerleri piyasaya açmaya çalışan yeğeni Ömer'e eve kimseyi getirmemesini tembihler.



Oturdukları apartmanın rutubeti astımlı kızı Gamze için rahatsızlık verince, kızını ve eşini memleketi Çorum'daki annesinin yanına bırakarak kapıcı olarak

alışan Ali sahip olduğu işini kaybetmek istemese de ve kendine bir yandan yeni bir iş arayışına girse de, ailesini sağlıklı ve görece rahat bir evde yaşatmaya yetecek geliri olan istediği gibi bir iş hemen bulamaz. Mithat Bey ve Ali dışında apartmandaki herkesin duyarlı tepki verdiği orta Őiddetteki depremden sonra apartman yöneticisi Ruhi Bey binanın depreme dayanıklı olup olmadığını tespit ettirmek için mühendislerden tetkik raporu alır. Sonra apartman sakinleriyle toplantı yaparak durumu değerlendirseler de, Mithat Bey toplantıya katılmayarak tavrını belli eder. Binanın yıkılarak yeniden yapılması için imza toplamaya hazırlanan Ruhi Bey yeniden toplantı tertip eder. Mithat Bey toplantıya katılmayınca önce Ali'ye onu çağırmasını buyurur, gelmeyince bizzat kendisi gidip toplantıya ağırsa da, Mithat Bey toplantıya katılmayacağını, apartmanın yıkılması için imza vermeyeceğini ve dairesini boşaltmayacağını beyan eder.

Apartman sakinlerinin ona karşı oluşturdukları çoğunluk baskısı Mithat Bey'in rüyasına yansır. Ruhi Bey sığnağını terk etmek niyetinde olmayan Mithat Bey'i eşyaları dairesinin dışına taştığı, binanın dayanıksız olması sebebiyle yıkılmasına karar verildiği halde binayı boşaltmadığı ve apartmanın düzenine uymadığı gerekçesiyle belediyeye Őikyet eder. Eve gelen belediye görevlileri evde çok fazla eşya olduğunu, nem koktuğunu ve binanın boşaltılması gerektiğini söylediğinde Mithat Bey görevlilere özel yaşamın gizliliği ve konut dokunulmazlığı hakkıyla karşı koyarken bir yandan da eşyalarını kolilere doldurarak bodrum kattaki depoya kaldırması ve siparişlerini belirteceği yerlerden alması için Ali'ye iş teklif eder. Ali, önceleri apartman yönetimiyle ters düşmek istemediği için teklife pek istekli yanaşmasa da, kiralamak istediği ev ve ailesine göndermek için paraya gereksinimi olduğundan Mithat Bey'in teklifini kabul etmek durumunda kaldığında, çekindiği ve uzak durduğu İstanbul Őehrinin farklı semtlerini tanıyarak bodrum kattaki sığnağından dışarı çıkar. Kalabalığı, gürültüyü, semtlerin ulaşım vasıta ve yollarını, iş bulmanın zorluğunu, bulunan işin zahmetini, koleksiyon piyasasındaki kolay kazancı, ticarete pazarlık yaparken kararlı olmayı yaşayarak ve kandırılarak öğrenir.



Mithat Bey, dairesinin dışına taşan koleksiyonunun en azından bir kısmını grup ve yıl olarak tasnif ederek bodrum kattaki deposuna taşınmak üzere hazırlık yapmakla meşgul olur. Koleksiyondaki eksik parçaları tamamlama görevini devralan Ali, bir yandan siparişleri bulmak için İstanbul'u tanırken, diğer yandan yeni bir iş, insanca oturulabilir rutubetsiz kiralık bir ev arayışına girer. Başlarda Feride'nin imaları ve göz süzmelerine aldırış etmeyen saf, utangaç ve çekingen Ali şehri, insanları ve koleksiyon piyasasını tanıdıkça içindeki "şark kurnazı" yanını açığa çıkarır. Mithat Bey'in deposundaki koleksiyonundan, önceleri ihtiyaçtan(!) erotik bir mecmua almakla başlayan aşırma işini, gömlek, dürbün, ansiklopedi ile sürdürürken, kendisine malın altında fiyat veren koleksiyoncudan -Mithat Bey'in filmin başından beri aradığını gördüğümüz- İstanbul Ansiklopedisi'nin 11. cildini bularak önce almayacağını söyleyip koleksiyoncunun dalgınlığından faydalanarak çantasına koymak suretiyle kurnazlıkta ustalık seviyesine çıkar.



Mithat Bey'in "*kayıt cihazlarının sadakati*"ni göstermeyen Ali, İstanbul'u tanıma, yol yordam öğrenme, peşine takıldığı ansiklopediyi bulma arayışı sayesinde gittiği kütüphanede kendisine yeni bir iş bulup Mithat Bey'in neredeyse var oluş sebebi haline gelen 11. cildi ve aşırıldığı erotik mecmuayı kapıcı dairesinde bırakarak apartmanı terk ettiğinde Mithat Bey'in yalnızlığı iyice belirginleşir.



C- Eleştirel Bakış

Biriktirdiği gazetenin bir sayısının eksik olması, ansiklopedinin son cildinin bulunamaması, votkanın kapağının açılması gibi koleksiyonun bozulmasına yol açan durumların Mithat Bey’de yarattığı korkuyla yeğeni Ömer’in arkadaşıyla açtığı sahafta çocukları olmayan amcasından kalacak hazineyi koleksiyon piyasasına açmayı planlaması karşıtlık içerisinde verilir. Ömer’in amcasının evinde ne zamandır arayıp bulamadığı pul koleksiyonunun maddi değerini anımsatması üzerine Mithat Bey’in sakin bir şekilde pul koleksiyonunu altta bir yere saklayarak “*koleksiyon satılmaz*” demesiyle birlikte “*kendisi öldükten sonra çöpe atılacağını*” söylemesinden koleksiyonlarını kendisi için oluşturduğu anlaşılır.



Geçmiş ses kayıtlarını dinleyerek ruhunu geçmişe göndermesi, tamir için gönderdiği teybini geri getirirken Ali’nin yanlışlıkla üzerine Feride ile konuşmalarını kaydetmesi üzerine duruma üzülen Mithat Bey’in silinen ses kayıtlarının yedeklerini arayacağı için kaygılanması, onun maziye gömüldüğünün göstergeleridir. Her şeyin maddi kazanca göre belirlendiği güncel yaşamın dışında, özel alanına çekildiğinde, Mithat Bey’in ödülü yüksek miktarda para olan bir yarışmada sorulan soruları zorlanmadan, tereddütsüz ve hemen bilmesinden onun engin genel kültürünü çıkarılabılırız. Piyango bileti alması ve bilet koleksiyonu yapmasında, yandaki daireyi alıp orada yaşamak ve oturduğu daireyi de müze ev yapmak için para ödülü hayali kurmasının etkisi bulunan Mithat Bey’in koleksiyonunu geleceğe taşıma umudu olduğunu da gözlemleriz.

Kalıplaşmış davranış örüntüleri içerisindeki Mithat Bey'in elektrikler kesilince izlediği yarışma yarıda kaldığından, aralarında sınıfsal fark bulunan Ali'nin kapıcı dairesine inerek yarışmayı orada izlemeyi hakkı görmesi toplumsal açıdan onun üst konumunu belli eder. Mum ışığında birlikte votka içerlerken vişne hoşafıyla votkayı deneme önerisini uygun bulsa da, radyodaki arabesk müzikleri kapatmasını rica ederek kendi evinde klasik batı müziği ezgileri dinlediğinden burada da seçkin duruşunu ortaya koyar. Böylece onun kendi özel alanındaki kalıplarını başkasının özel alanına taşıma yönü vurgulanır.



Yönetmenin dışil perspektifi ve kadın duyarlılığıyla erkeklerin çekingenlikleri, daha yüksek amaçları, yaşlılıkları, utangaçlıkları üzerinden eril fail olmayışları, cinsel yönelim gösteremeyen edilgenlikleri karşısında arzularını göz süzerek imayla da olsa belli eden Feride'nin dul olmasına rağmen oğluya lokantasını işletmesi, ekonomik bağımsızlığı, özgür kadın imajı vurgulanır. Arzularını ima yoluyla bile olsa bildirebilen Feride'nin karşısında (Ali'nin yanlışlıkla teybe kaydettiği konuşmalarından anladığımız kadarıyla) Ali'nin çekingenlikle karışık duyarsızlığı, örtük daveti yanıtı bırakması, başka bir sahnede Mithat Bey ile Feride aralarında konuşurlarken, Feride'nin Mithat Bey'e Cahide Hanım'ın kendisini kıskanıp kıskanmadığını sorması üzerine, ayrılımlarının ve kıskançlığının sebebinin kadınlar değil, koleksiyonu olduğunu söylemesi, aynı soru Feride'ye yöneltilince yeterince sevilmediğini ima eden söylemleri, evliliğin iki cinsiyetin dengeli uyumuna yeterince dayanmadığı, kadının evlilikte tutkulu sevgisine erkeğin ilgisizliği ve duyarsızlığı, iki karakter üzerinden erkeklerin çekingen, ilgisiz, güçsüz, edilgen, takatsiz, yaşlı olmaları gibi durumlar

yönetmenin dişil bakışından ekrana yansıtılır. Feride'nin televizyonun gündüz yayın kuşağında “*aldatılan kadınların dramlarını*” izlerken, kadınların toplumsal cinsiyet rollerine boyun eğmeleri ile aldatılmaya tepkileri arasındaki çelişkiyi yakalayacak bilinçte olsa da izlemekten geri durmaması toplumdaki özel alana ilişkin tutkulu merakı açığa çıkarır.

Sinema tekniği yönünden Mithat Bey'in arşivindeki ses kayıtlarının filmin ses bandına alınarak karakterlerin geçmiş yaşam öyküleri hakkında seyirciye bilgi verilirken, kameranın Mithat Bey'i tehdit edecek biçimde güncel yaşamdaki gelişmeleri göstermesi, yönetmenin anlatım ekonomisini dengeli ve uyumlu kullanımı açısından başarılı olmakla birlikte yönetmenin oluşturmaya çabaladığı sinema dili açısından farklı bir biçem olarak okunabilir. Gerçek yaşamdaki amcası Mithat Esmer'in koleksiyon tutkusuna ilişkin yaptığı **Koleksiyoncu** belgeselinde işlenen konunun, ekonomik, toplumsal, kültürel ve ahlaki sorunlara ayna tutmak için kapıcı Ali karakterinin öyküsü üzerinden oluşturulan kurmaca anlatıda genişletilmesi ile **Pelin Esmer**'in film anlatısında belgesel gerçeklik ile kurmaca anlatı arasında yeni bir bireşimin yanı sıra sanatsal yapıtında farklı bir biçim denediği görülür.

Ana karakterlerden amcası Mithat Esmer'in belgesel düzeyde, kapıcı Ali karakterini canlandıran Nejat İşler'in ise kurmaca anlatı kişisi olarak filme yerleştirilmesiyle belgesel ve kurmaca bağının sinematografik olarak kurulma denemesine cesaretle girilmesine karşın bağın kurulmasında yeterince başarı sağlandığı söylenemez. Filmde profesyonel oyuncuların diyaloglarını seslendirmedeki yetkinliği karşısında amatör oyuncu ama başkarakter olan Mithat Esmer'in tıkandığı yerlerde doğaçlamalarla bile kotarılamayan diyaloglarının yetersiz kaldığı burada belirtilebilir. Serbest piyasa ekonomisinde özgürlük vaat edilse de, eşişsizliğin belirginleşmesi ve yerlerinden yurtlarından kopan insan kalabalığının oluşturduğu işsizliğin, şehrin gürültüsünün, çarpık yapılaşmanın, ahlaki yozlaşmanın, tüketim toplumunda emeğin ve (insan da makine de olsa) hizmet verenin değersizleştirilmesinin, gününü kurtarıp geleceğe iştahla odaklanmanın seslerle ve görüntülerle ekrana yansıtıldığı filmde, Mithat Bey'in evinde saatlerle belirlenen zamanın içerisinde sükûnetle çevrinen kameranın -kâğıda en güzel harflerle yazı yazar gibi- seyirci olarak zihnimizi estetik görüntülerle nakşedişi fark edilir.

Koleksiyonu tamamlama misyonuyla maziye bağlanma, doğal tehditlere (deprem) ve toplumsal değişime yasaların ve hukukun ayak uydurma çabasına

hukuksal bilinçle ve yaşamsal birikimle karşı koyma durumları Mithat Bey karakteri ile temsil edilir. Korunaklı özel/mahrem alanın (sözgelimi tavandan damlayıp gazeteleri mahveden su ile) doğal tehdit ve toplumsal baskılarla çevrenmesi, belli sektörler için rant kapısı haline gelen kentsel dönüşümün geçmişin izlerini silecek biçimde uygulanması, ticarete karşılıklı güvensizliğin zorunlu kıldığı pazarlığın kararlılıkla yapılmasının zorunluluk haline gelişi eleştirel bir yaklaşımla seyircinin dikkatlerine sunulur. Apartmanda ve toplumsal yaşam alanlarındaki sınıfsal konumlanmalar, karakterlerin etken/edilgen durumları, (iki kişinin sığınağını imleyen Emniyet Apartmanı No:2 tabelasından bakılınca) korunaklı alanlardan çıkma mecburiyeti, gelecek ve iş güvencesi kaygısı, etkili bir sinema diliyle anlatılır. Özel alanın mahremiyeti ve dokunulmazlığı ile kamusal alanın prosedür ve kuralları, toplumsal yaşam ve kalabalık arasında karşıtlık kurulur. Belgesel kamera kullanımıyla gerçekçi bir anlatım benimsenirken kurmaca anlatı içerisinde alaysı ve tersinlemeli durumlar ile filme ölçülü bir gülünçlük verildiği de belirtilebilir.

D-Sonuç ve Değerlendirme

Belgeselle kurmaca anlatının, amatörle profesyonel oyuncunun birbirine biçim yönünden eklendiği *11'e 10 Kala* filminde, şimdiden geçmişe dönüş ile geleceğe bakış, karakterlerin eylem/eylemsizlikleri karşıtlık içerisinde ele alınarak belirgin kılınır. Filmde işlenen izlek ve örgelerin gösterenleri olarak anlam taşıyan sesler ve görüntüler etkili bir anlatım oluşturacak biçimde kullanılır. İnsanın toplama ve biriktirme alışkanlığının psikanalitik derinliklerine inilmese de, bu alışkanlığın günümüzdeki örneği koleksiyon tutkusu olarak sergilenir.



Doğanın afet risklerinin, ülkede dengesiz şekilde belli metropollerde yoğunlaşan nüfusun ve insan hareketliliğinin, insanların korunaklı alanlarını tehdit ederek değişime ve vazgeçmeye zorladığı, bireysel karşı koyuşun çıkışsızlığı, kazanma hırsıyla geleceğe odaklanan iç dürtüsel yığınların bir arada görünmelerine karşı geçmişteki anlarına, değerlerine ve yaşadıklarına tutunan bireyin yalnızlığı, zamanın akarken uzamların değiştiği, dışımızdaki dünyanın bambaşka bir gerçekliğe doğru yol aldığı, bir zamanlar geçerliliklerini hiç yitirmeyecekleri sanılan ilke, değer ve ideallerin geleceğin gücüne direnemediği, yaklaşan geleceğin izin vereceği düzenekleri içerisinde geçmişin biçimlendirilerek kabul edilebilir hale getirilebileceği, karakterlerin dramatik ve ironik durumlarının üzerinden seyirciye haber verilir. Dolayısıyla, daha ilk kurmaca filminde **Pelin Esmer**'in anlatım biçimi, estetik biçemi, sessel ve görüntüsel göstergeleri anlamlı bir biçimde örtüştürerek etkili bir sinema dili oluşturma yolunda ilerlediği rahatlıkla söylenebilir. Belgesel kamera ve doğal ışıklandırma kullanımının yanı sıra koleksiyonun zamana yayılarak geçmişe çağırıldığını göstermek için evin bölümlerinde çevririirken oluşturulan sinematografik etki izlenmeye değerdir. Doğal renk kullanımı, doğal ışığın yanı sıra sahne aydınlatması, aktüel görüntüler üzerine gerçek seslerin ve kaydedilmiş seslerin ses bandına konulması, görüntülerdeki nesnelere yardımcı ve kameranın açısıyla kurulan çerçeveleme, doğaçlama havası veren mizansen, anlatımın yapısına uygun gerçek dekor tasarımı gibi sinema dilinin temel öğelerinin birbirine uygun olarak ekrana yansıtıldığı da gözden uzak tutulmaması gereken bir başka konudur.

VASFİYE'YE ADINI KOYMAYA KALKIŞAN ERKEK(LİK)LER: ATIF YILMAZ'IN *ADI VASFİYE* FİLMİNİN ELEŞTİREL SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Baran Barış

Toplumların kadınlara ve erkeklere biçtikleri rolleri ifade eden toplumsal cinsiyet kavramı, ilk kez **Stoller**'ın *Sex and Gender* adlı kitabında ele alınmaktadır. **Stoller**'a göre kadınlık ve erkeklik toplumsal, kültürel ve psikolojik olarak yapılandırılmakta ve söz konusu kimliklerin öğrenilme süreçleri, bir kişinin bir toplumsal cinsiyete ait olduğunu ve diğerine olmadığını öğrenmesiyle başlamaktadır (1968, s.9, 10). Bu çalışmayı izleyen dönemde toplumsal cinsiyet çalışmaları, ağırlıklı olarak kadın kimliğine odaklanırken 1990 sonrasında erkeklik çalışmalarının da nitelik ve nicelik olarak geliştiği görülmüştür. Aynı dönemde **Butler**'ın *Cinsiyet Belası* (1990, 1999) adlı çalışmasındaki saptamaları, evrensel bir kadınlık ve erkeklik kategorisinden söz edilemeyeceğini ortaya koymuş ve bundan sonraki erkeklik çalışmaları, araştırma nesnesi olarak farklı erkeklikleri odağına almıştır. Erkekliğin çoklu inşası ırk, yaş, eğitim, sosyoekonomik durum gibi birden fazla değişkenin çözümlenmelerde dikkate alınmasına neden olurken, yapılan araştırmalar erkekler arasındaki hiyerarşinin varlığını da açığa çıkarmıştır. Hiyerarşinin ilk basamağında konumlandırılan erkekliği tanımlayan **Connell**'ın hegemonik erkeklik kavramı, kadınlar ve verili normlara uymayan erkekler üzerinde egemenlik kuran erkekliği ifade etmekte ve bu erkeklik biçimi “daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir” (1998, s. 245).

Farklı erkekliklerin kadınlara ilişkin söylemlerinin nasıl yapılandırıldığının incelendiği bu çalışmada dil ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi ele alan

çalışmalar dört döneme ayrılmaktadır. **Jespersen**'in (1922) yirminci yüzyılın başında yaptığı çalışmalar, dil ve toplumsal cinsiyet ilişkisini incelerken araştırmacının saptamaları, kadınların erkeklere göre daha az bir sözcük dağarcığına sahip olduklarına yönelik bir sava dayanmakta ve bu model, alanyazında “eksiklik modeli” olarak tanımlanmaktadır. 1970'lerin başında **Lakoff**un (1975) geliştirdiği farklılık modeli ise dil kullanımında toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin farklılıklar bulunduğunu ileri sürmektedir. Erkek dilini norm olarak kabul eden bu çalışmalar, kadın dilinin eksik, güçsüz, önemsiz ve ikircikli olduğunu savunmaktadır. Söz konusu model, ilerleyen dönemde, dil ve toplumsal cinsiyet ilişkisini incelerken sosyal statü, eğitim, yaş gibi birçok değişkeni göz ardı etmesi, araştırmaların ampirik veriler yerine kişisel gözlemlere dayanması ve toplumsal cinsiyet stereotiplerini yeniden üretmesi gibi nedenlerle eleştirilmiştir. 1980'lerde geliştirilen baskınlık modeli, toplumsal düzendeki eşitsizliğe dikkat çekerek kadınların ve erkeklerin dil kullanımları arasındaki farklılıkları açıklamaktadır. Bu modele göre toplumsallaşma süreci, çocukluktan itibaren dil kullanımını toplumsal cinsiyet rollerindeki baskınlığa koşut biçimde etkilemektedir. Dilbilim çalışmalarında dil ve toplumsal cinsiyet ilişkisini inceleyen güncel model ise eleştirel, yapılandırmacı ve post-yapısalcı kuramlar çerçevesinde bu ilişkiyi irdelerken önceki çalışmaların göz ardı ettiği değişkenleri dikkate alarak çözümlenmeler yapmakta ve toplumsal cinsiyetin söylem aracılığıyla yapılandırıldığını ortaya koymaktadır (Litosseliti, 2013; Mills, 2002). Dil ve toplumsal cinsiyet ilişkisinin söz konusu güncel model üzerinden ele alındığı bu çalışmanın araştırma soruları şunlardır:

1. **Atıf Yılmaz**'ın *Adı Vasfiye* filmindeki erkek karakterlerin kadınlara ilişkin söylemleri **van Dijk**'in geliştirdiği bir Eleştirel Söylem Çözümlemesi yaklaşımı olan Toplum-Bilişsel Yaklaşım çerçevesinde ele alındığında iç ve dış gruplara yönelik olumlu ve olumsuz hangi özelliklerin vurgulandıkları görülmekte ve bu özelliklerle toplumsal cinsiyet normları arasında nasıl bir ilişki saptanmaktadır?
2. Erkekler tarafından kurgulanan hikâyelerde toplumsal cinsiyet ideolojisi, söylemi nasıl biçimlendirmekte ve bu söylem aracılığıyla inşa edilen kadın imgesi, filmin genel söylemi dikkate alındığında, gerçeği ne ölçüde yansıtmaktadır?

Eleştirel Söylem Çözümlemesi ve Toplum-Bilişsel Yaklaşım

Fairclough (1992), söylemi genel olarak yazılı ve sözlü dil kullanımı biçiminde tanımlamaktadır; ancak **van Dijk**'ın da belirttiği gibi söylem, yalnızca sözlü değildir ve yazılı metin olarak tipografi, imgeler, müzik ve diğer seslerin yanı sıra, söylem göstergebiliminin de incelediği gibi, sözlü etkileşimde görülen jestler, vücut pozisyonu gibi birçok somut gösterge türünü içermektedir (van Dijk, 2014: 10). Buna bağlı olarak Söylem Çözümlemesi (bundan sonra SÇ), bir konuşmada sözcüklerin nasıl kullanıldığına ilişkin incelemelerden kültürde, örneğin eğitimsel ya da politik uygulamalarda baskın ideolojinin nasıl temsil edildiğinin çözümlenmesine kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. SÇ, temel olarak, dilin herhangi bir bağlamda bir amacı ifade etmek için kullanıldığı sürece odaklanmaktadır (Yule, 1996: 83, 84). Eleştirel Söylem Çözümlemesi (bundan sonra ESÇ) ise ideolojinin söylem aracılığıyla yeniden üretilmesini, söylem ile ideoloji arasındaki ilişkiyi incelemektedir. İdeoloji, genel anlamda, toplumsal grupların ve üyelerinin toplumsal yorumlarını ve uygulamalarını, söz konusu gruplar arasındaki güç ve diğer ilişkileri düzenleyen ve paylaşılan bir toplumsal inançlar çerçevesidir (van Dijk, 2000: 8).

ESÇ, toplumdaki güç eşitsizliklerini, üst gruplarla ast gruplar arasındaki ilişkiyi ve bunların söylemi nasıl biçimlendirdiğini ideoloji kapsamında ele almaktadır. ESÇ yöntemleriyle yapılan araştırmalarda ideolojiyle ilişkili olarak temel alınan bir diğer kavram, baskınlıktır. Baskınlık politik, kültürel, sınıfsal, ırksal ve toplumsal cinsiyet gibi değişkenlere koşut olarak eşitsizliğe neden olan seçkinlerin, kurumların ya da grupların ast gruplar üzerinde uyguladığı güç olarak tanımlanmaktadır. Söylemle ideoloji arasındaki ilişki üzerine yapılan çözümler, gücün meşrulaştırıldığını, reddedildiğini, hafifletildiğini ya da örtükleştirildiğini ortaya koymaktadır. Benzer biçimde ideolojinin söyleme yansımaları da her zaman açık biçimde olmamakta ve uygulanan gücün söylem aracılığıyla örtükleştirildiği görülmektedir. Gücü elinde bulunduran gruplar, hem söylemleriyle baskın kodları yeniden üretmekte hem de ast grupları ikna ederek bu gücü ve eşitsizliği doğallaştırmaktadır. Bu nedenle ESÇ, disiplinlerarası bir yöntemle, geniş bir güç, karşı-güç ve söylem kuramı çerçevesinde ele aldığı söylemi çözümlenmeyi hedeflemektedir. Bunun için üst grupların eşitsizliği

sürdürmelerine yönelik söylemsel stratejilerine odaklanmaktadır (van Dijk, 1993: 249, 250). Fairclough ve Wodak (1997), ESÇ'nin temel ilkelerini sekiz maddede özetlemektedir: (i) ESÇ, toplumsal sorunlara odaklanır. (ii) Güç ilişkileri söylemseldir. (iii) Söylem, toplum ve kültürü oluşturur. (iv) Söylem ideolojik çalışmayı yapar. (v) Söylem tarihseldir. (vi) Metin ile toplum arasındaki ilişkiye aracılık edilir. (vii) Söylem çözümlemesi, yorumlayıcı ve açıklayıcıdır. (viii) Söylem, toplumsal bir eylem biçimidir.

Ercan ve Danış (2019), ESÇ'de Eytışimsel-İlişkisel Yaklaşım, Söylem-Tarihsel Yaklaşım ve Toplum-Bilişsel Yaklaşım olmak üzere üç temel yaklaşım bulunduğunu belirtmektedir. Çalışmamızda van Dijk'in (1990, 2001) Toplum-Bilişsel Yaklaşım'ı temel alınmaktadır. ESÇ genel olarak söylem ile ideoloji arasındaki ilişkiyi ele alırken, van Dijk ideolojilerin toplumsal ve politik işlevleri yerine zihinsel niteliğini temel almaktadır; çünkü ideolojilerin gerçek doğasını ve söylemle etkileşimini çözümleyebilmek için zihinsel boyutunun kavranması gerektiğini ileri sürmektedir (van Dijk, 2003, s. 19, 20). Toplum-Bilişsel Yaklaşım'da söylemin *bilişsel bileşen*, *toplumsal bileşen* ve *söylem bileşeni* olmak üzere üç boyutu bulunmaktadır. Biliş bileşeninin büyük ölçekli düzeyi tutumlar, ideolojiler, kurallar ve değerler gibi toplumsal olarak paylaşılmış bilgiden, küçük ölçekli düzeyi ise deneyimler gibi toplumsal üyelerin zihinsel temsillerinden oluşmaktadır. Toplum bileşeninin büyük ölçekli düzeyi topluluk, grup ve kuruluşlardan, küçük ölçekli düzeyi ise toplumsal üyelerin söyleminden oluşmaktadır. Söylem bileşeni ise kutuplaşma, adılar, belirleme ve ideolojik kare gibi yapılardan oluşmakta ve ideolojik söylem yapılarını ele almaktadır (van Dijk, 2015 akt. Ercan ve Danış, 2019, s. 546, 547).

Van Dijk'a (2001) göre ESÇ, ideolojik söylemin "biz" ve "onlar"ı nasıl temsil ettiğine ilişkin dizgesel bir açıklama sunmalıdır. Bu yöntem, baskın söylemin çözümlenmesiyle hem gücün kötüye kullanımını ortaya koymakta hem de zihinsel modellerin, toplumsal temsillerin nasıl oluştuğunu, manipüle edildiğini ve denetlendiğini göstermektedir. Toplum-Bilişsel Yaklaşım, gücü elinde bulunduran grubun söylemini yapılandırırken bilgiyi vurgulamasına ya da vurgulamamasına odaklanarak "ideolojik kare" olarak adlandırılan genel bir ideolojik iletişim stratejisi izlediğini ortaya koymaktadır. Bu strateji, aşağıda verilen dört temel hamleden oluşmaktadır:

1. bizim olumlu özelliklerimizi ve davranışlarımızı vurgula (Olumlu-Biz)
2. onların olumsuz özelliklerini ve davranışlarını vurgula (Olumsuz-Onlar)
3. bizim olumsuz özelliklerimizi ve davranışlarımızı vurgulama (Olumsuz-Biz)
4. onların olumlu özelliklerini ve davranışlarını vurgulama (Olumlu-Onlar)
(van Dijk, 2000, s. 267).

İdeolojik karede belirlenen söylem stratejileri çerçevesinde oluşan “Olumlu-Biz”e karşı “Olumsuz-Onlar” temsilleri, toplumsal eşitsizliğin görüldüğü her alanda yapılandırılan söylemlerde karşımıza çıkmaktadır. **Van Dijk**, (2005), toplumsal cinsiyet konusunun söylem ve dil üzerine yapılan erken dönemdeki araştırmalarda, ESÇ çerçevesinde ele alınmamış olan eleştirel araştırma alanlarından biri olduğunu belirtmektedir. Ancak birçok disiplinde yapılan çalışmalar, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ortaya koymaya başladıktan sonra ESÇ de toplumsal eşitsizlik ve baskınlık gibi sorunlarla ilgilendiği için günümüzde toplumsal cinsiyet, ESÇ'nin ele aldığı temel sorunlardan biri olmuştur. Söylem ve toplumsal cinsiyet üzerine yapılan araştırmalar, başlangıçta söylemdeki açık cinsiyetçiliği saptamakta ve konuşmada varsayılan toplumsal cinsiyet farklılığını ele almaktadır. Söylemin çözümlenirken toplumsal cinsiyet ideolojisinin toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretilmesinde ve gücün kötüye kullanılmasındaki rolünün temel alınmasıyla toplumda üst grup olarak konumlandırılan erkeklerin söylemdeki baskınlığına odaklanılmıştır (van Dijk, 2015, s. 476).

Veri Tabanı ve Yöntem



Çalışmamızın veri tabanını **Atıf Yılmaz**'ın *Adı Vasfiye* filmindeki erkek karakterlerin kadınlara yönelik söylemleri oluşturmaktadır. Söz konusu söylemler, van Dijk tarafından geliştirilen bir ESÇ yöntemi olan Toplum-Bilişsel Yaklaşım çerçevesinde çözümlenmektedir. Filmde genç bir yazar, işleyecek konu bulamadığından yakınırken sokakta duvarı boydan boya kaplayan Sevim Suna adlı bir kadının afişlerini görür. Afişlere bakarken Emin adlı bir adam gelir ve o kadının adının Vasfiye olduğunu söyler. “*Asıl adı Vasfiye. Anlatmamı ister misin?*” diyerek afişlerdeki kadınla ilgili bir hikâye anlatmaya başlar. Emin çocukken, Vasfiye'nin babası Kadir çiftliklerinde kâhyadır. Emin'in ailesi ise eskiden Urla'nın zengin ailelerinden biridir. Yıllar sonra Vasfiye ile Emin evlenmek ister; ancak Emin, ağabeyi Tahsin ve babasına güvenemediği ve onun yokluğunda Vasfiye'yi taciz etmelerinden korktuğu için askerden döndükten sonra evlenmeyi planlar. Bir gece evden kaçıp birlikte olduklarında jandarma onları yakalar ve askerlik öncesi, evlenmek durumunda kalırlar. Emin üç hafta sonra askere gittiğinde, Tahsin Vasfiye'yi sözlü ve fiziksel olarak taciz etmeye başlar. Buna direnen Vasfiye'ye Tahsin, yanaşma Mehmet'le ilişkisi olduğu yönünde bir iftira atar. Bunun üzerine kayınpederi Vasfiye'yi evden kovarken Tahsin'in bu suçları işleyeceğini tahmin eden Emin, askerden döndükten sonra ailesiyle bağlarını kopararak Kadir'in ekonomik desteği sayesinde Vasfiye'yle birlikte yeni bir hayat

kurar. Bir süre sonra buldukları kasabada dispenserde çalışan iğneci Rüstem'in Vasfiye'yle aralarında bir ilişki olduğu yönünde söylenti çıkarması üzerine Emin, Vasfiye ve Rüstem'i yaralayarak hapse girer.

Emin hikâyeyi bu dönemde yarıda bırakarak ortadan kaybolurken yazarın karşısına Rüstem çıkar. Rüstem'in kurguladığı hikâyeye göre Vasfiye, Emin evde yokken Rüstem'i çağırır ve birlikte olurlar. Rüstem, hikâyesini anlatıp ayrıldığında yazar, konuştukları kahveden çıkar. Sokaktan yürürken Sevim Suna'nın yırtılmış afişlerini yerde görür. İmge parçalanmıştır. Kafasını kaldırdığında ise duvarda yeniden bütün halinde boydan boya aynı afişleri görür. Birbirini tekrar eden afişlerin, yüzlerin ve erkekler tarafından anlatılan hikâyelerin ne kadar o afişteki kadının gerçeğini yansıttığı sezdirilmektedir. O sırada önünden geçtiği meyhaneden Hamza Toprak adlı yaşlı bir adam, yazarı davet eder ve o da kendi kurgusunu aktarır. Emin tarafından yaralanan Vasfiye ile hastanede tanıştıklarını söyleyen Hamza, bir süre sonra onunla evlenir. Kuaför Selma Hanım'ın yanında çalışmaya başlayan Vasfiye, bu kurguda evliliklerinin ilk günlerinde Hamza'nın ondan beklediği toplumsal cinsiyet rollerini yerine getiren, uysal bir kadındır; ancak Emin hapisten çıktıktan sonra onunla kaçarak Hamza'yı terk eder.

Yazar meyhaneden çıkıp Sevim Suna'nın sahne aldığı pavyona gittiğinde Fuat adlı genç bir doktor *"Gelmeyeceksiniz diye korktum... Bana yalnız siz yardım edebilirsiniz"* diyerek Vasfiye'yle ilgili başka bir hikâye anlatır. Fuat'ın kurgusunda Vasfiye'yle aralarında kısa süreli ama tutkulu bir ilişki yaşanmıştır. Bir gün Vasfiye, ona akrabalarının gelmesi nedeniyle birkaç gün görüşemeyeceklerini bildiren mektubunu gönderir. Fuat, Vasfiye'nin evine gittiğinde Emin'i evden çıkarken görür. Kendisini Sevim Suna'ya göstermek istemeyen Fuat, yazara bir kâğıt uzatır ve bunu Sevim'e vermesini ister. Yazar, kâğıdı sahnedeki şarkıcı kadına iletildiğinde kâğıdın boş olduğu görülür. Fuat ise yerinde yoktur. Sevim Suna sahneden inmeden kulise giden yazar, Sevim Suna içeri girdiğinde *"Vasfiye ne olur anlat bana. Doğrusunu söyle. Herkes bir sürü şey anlattı. Bu, senin hayatın. Ne olur bir şeyler söyle. Bir de sen anlat"* diyerek ondan kendi hikâyesini anlatmasını ister. O sırada kulise gelen Emin'le yazar arasında bir kavga çıkar ve Emin yazarı bıçaklar. Sonraki sahnede yazarı yeniden filmin başındaki caddede, afişlerin önünde yaralandığını sandığı karnını tutarken görürüz. Yazar, elini kaldırdığında üzerinde kan olmadığını ve yaralanmadığını fark eder; ancak

kuliste Sevim Suna'nın ona verdiği çiçeği paltosundan çıkarıp yürürken film sona erer. **Suner** filmin finaline ilişkin şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Yalnızca bir önceki sahnede hakikati tescilleyen bir görsel işaret olarak sunulan bıçak yarasının değil, kahramanın yaşadığı her şeyin inandırıcılığı yok olur. İzlediklerimizin gerçek değil hayal mahsulü olduğunu, muhtemelen gördüğümüz her şeyin aslında genç yazarın hayalinde geçtiğini düşünürüz. Ancak kahraman birkaç adım attıktan sonra ceketinin içinden kırmızı bir gül çıkarıp koklar. Gül de, tıpkı bıçak yarası gibi, önceki geceden kalan bir izdir. Yaşananların gerçekliği konusunda kanıt oluşturabileceklerini düşündüğümüz iki işaret, yara yokluğuyla, gül varlığıyla, iki farklı yöne işaret eder. Gerçekle hayal arasındaki ayrım çizgisini görebilmek olanaksızdır artık. Filmin son imgesi kahramanın gülü burnuna götürüp kokladığı andır. Bu noktada kare donar ve imge kırılan bir ayna gibi önce farklı yerlerinden çatlayıp, sonra paramparça olarak dökülür.” (2006, s. 303 – 305).

Çalışmamızın bulgular bölümünde bu anlatıdaki erkeklerin söylemleri, Toplum-Bilişsel Yaklaşım çerçevesinde incelenirken filmin söylem dışındaki görsel verileri ve genel kurgusu, **Suner**'in saptamaları da dikkate alınarak sonuç bölümünde değerlendirilmektedir.

Bulgular

Atıf Yılmaz'ın *Adı Vasfiye* filmindeki erkek anlatı kişilerinin söylemlerinin **van Dijk**'ın Toplum-Bilişsel Yaklaşımı çerçevesinde incelendiği bu çalışmada söylem ile toplumsal cinsiyet ideolojisi arasındaki ilişki ele alınmaktadır. Erkek anlatı kişilerinin kendilerini üst grup, kadınları ast grup olarak konumlandığı söylemlerinde iç ve dış gruplar hakkında olumlu ve olumsuz özellikleri nasıl ve ne sıklıkta vurguladıkları ortaya konmaktadır. Aşağıda, Toplum-Bilişsel Yaklaşım'la ilgili başlıkta verilen sırayla “Olumlu-Biz” ve “Olumsuz-Onlar” söylem stratejileri veri tabanından seçilen örnekler üzerinden incelenmekte ve elde edilen bulgular yorumlanmaktadır.

- (1) Seks işçisi: Görmeyeli koca delikanlı olmuş.
Emin'in babası: Avcılıkta da benden ileri...
- (2) Emin: Kayınpeder biraz sermaye verdi bize. Allah razı olsun, mert adammış.

(3) Hamza: Kocasına, o namus düşmanına eline sağlık diyeceğim...

Yukarıda örnek (1), (2) ve (3)'te yer alan tümcelerde, erkek anlatı kişilerinin "Olumlu-Biz" söylem temsilleri çerçevesinde iç grubun olumlu özelliklerini vurguladıkları görülmektedir. Örnek (1)'deki diyalog, anlatının Vasfiye ile Emin'in çocukluğunun geçtiği döneminin aktarıldığı bölümünde Emin'in ağabeyi Tahsin'in ilk cinsel deneyimini yaşaması ve cinselliği öğrenmesi için gittikleri evde Emin'in babası ile seks işçisi arasında geçmektedir. Söz konusu sahnede ergenlik çağına yeni girmiş olan Tahsin'e ideal erkeklik normları, babası aracılığıyla aktarılmaktadır. Cinsellik, ataerkil toplumlar tarafından kadına evlilik dışında yasaklanırken erkek için edinilmesi beklenen erkeklik ölçütlerinden biri, başka deyişle, erkeğe iktidar kazandıran bir edim olarak kabul edilmektedir (Altınay, 2002, s. 330).

Filmde erkeğin cinsellik üzerinden kazandığı iktidar, verilen örnekteki tümcede görüldüğü gibi, avcılık sözcüğüyle ortaya konmaktadır. Cinsellikte erkeği etken ve iktidar sahibi, kadını edilgen ve ele geçirilen bir nesne olarak konumlandıran toplumsal cinsiyet ideolojisi, av - avcı ilişkisi temelinde anlatı kişinin söylemine yansımıştır. Baba, açık biçimde oğlunu, örtük biçimdeyse oğlu üzerinden kendini "*Avcılıkta da benden ileri*" tümcesiyle yüceltmekte, cinsellikle kadın bedeni üzerinde elde edilen iktidarın babadan erkek çocuğa geçtiğini belirtmekte, böylece iç grup olarak konumlandırılan erkekler, toplumsal cinsiyet rejiminin kendilerinden beklediği iktidara sahip olması nedeniyle olumlanmakta ve onaylanmaktadır. Örnek (2)'deki tümceler, Emin'in yazara Tahsin'in Vasfiye'yi taciz etmesi nedeniyle ailesiyle arasının açılmasından sonra kayınpederi Kadir Kâhya'dan ekonomik destek aldıklarını anlattığı konuşmasından alınmıştır. Toplumsal cinsiyet rejiminin erkeklerden cinsel güç dışında beklediği bir başka ölçüt, ekonomik güce sahip olmaktır. Emin, eskiden varlıklı bir aileye mensupken ailesiyle bağlarını kopardıktan sonra aile, özellikle de ağa olan babası aracılığıyla dolaylı olarak sahip olduğu diğer olanaklar gibi ekonomik gücünü de kaybetmiştir. Bunu telafi eden kişi ise Vasfiye'nin babası Kadir Kâhya olur. Kadir Kâhya'nın verdiği sermayeyle görece bir ekonomik güce yeniden ulaşan Emin, hem babasının hem kayınpederinin olanaklarından yararlandığı dönemlerde aile içinde egemen olan erkeğin koruması altındadır; ancak ikinci dönemde önce

kaybettiği, sonra kayınpederi sayesinde ele geçirdiği olanaklar, Vasfiye'yle kurduğu çekirdek ailede onun kendisinden beklenen toplumsal cinsiyet rollerinden birini daha yerine getirmesine, bununla beraber kadın üzerinde egemenlik kurabilmesine neden olmaktadır. Bu nedenle, kendisine bu gücü yeniden sağlayan kayınpederini sıklıkla erkekle özdeşleştirilen bir kapsamı olan “mert” sözcüğüyle olumlamaktadır (Litosseliti, 2013, s. 14).

Örnek (3)'teki tümcenin bulunduğu konuşmada ise Hamza, yazara Emin'in Vasfiye'yle aralarında bir ilişki varmış gibi söylenti çıkaran Rüstem ve Vasfiye'yi yaralayarak hapse girdiğini anlatmaktadır. Bu alıntıda görüldüğü üzere, erkekliğin inşası ile namus kavramı arasındaki ilişki, toplumsal cinsiyet ideolojisi tarafından norm olarak kurgulanmaktadır. Ataerkil toplumlarda kadın, bedeni ve cinselliği; erkeğin namusunun simgesi olarak kodlanmakta ve böylece denetim, erkeğin eline geçmektedir (Durudoğan, 2011, s. 872). Toplum tarafından evlilik gibi onaylanan bir kurum üzerinden erkeğe verilmiş bu denetimin, aslında genel olarak kadın üzerindeki ataerkil otoritenin yitirilme tehlikesiyle karşı karşıya kalması ise şiddet içeren bir eylemle sonuçlanmakta ve bu şiddet, Hamza'nın kurduğu tümcede de görüldüğü gibi, toplumsal cinsiyet normlarının temsilcilerince meşrulaştırılmaktadır. Hamza, Vasfiye'nin masum olduğunu belirtmekle beraber Rüstem'in bu şiddeti hak ettiğini savunmaktadır. **Durudoğan**'ın erkeklik ile namus kavramı arasındaki ilişkiye yönelik saptamalarını destekler biçimde bu anlatıda da erkek, namusunun simgesi olarak gördüğü karısının başka bir erkekle birlikte olduğu yönünde söylenti çıkması üzerine ikisini de yaralamış, toplumsal cinsiyet ideolojisini temsil eden bir anlatı kişisi tarafından bu eylemi suç olarak değil, namusun temizlenmesi biçiminde yorumlanarak yüceltilmiş, başka deyişle, erkeğin namusunu temizleme gerekçesiyle şiddet içeren eylemi olumlu bir özellik olarak öne çıkarılmıştır.

İç grubun olumlu özellik ve davranışlarının vurgulandığı “Olumlu-Biz” söylem temsillerine verilen örneklerde de görüldüğü gibi anlatıda erkekler; cinsel, ekonomik ve namusunu koruma gerekçesiyle uyguladığı şiddete koşturucu sahip olduğu fiziksel güce bağlı olarak yüceltilmekte ve söz konusu güçleri ellerinde buldurmaları olumlu bir özellik olarak öne çıkarılmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde erkeklerde onaylanan özelliklerden biri olan cinsel güce kadınlar sahip olduğunda ataerkil toplumun bakış açısı ve benimsediği

ideolojinin söyleme yansıması, dış grubun olumsuz özellik ve davranışlarının vurgulandığı “Olumsuz-Onlar” söylem temsillerine örnek oluşturan aşağıdaki üç alıntı üzerinden irdelenmektedir:



- (4) Rüstem: *Malın gözüydü anlayacağın.*
- (5) Yazar: *Doğrusu tuhaf bir kadın. Kendisini bıçaklayan serseriyle...*
- (6) Fuat: *Çok kadın tanıdım hayatımda. Onun kadar içinden gelerek sevişenine rastlamadım. Biraz hafiflik saydım önce davranışını.*

Yukarıdaki örneklerde dış grup olarak konumlandırılan kadınlarla ilişkilendirilen olumsuz özellik ve davranışlar vurgulanırken, kadın toplumsal cinsiyet rejiminin inşa ettiği değer yargıları üzerinden betimlenmektedir. Filmde Rüstem, yazar ve Fuat farklı sosyoekonomik grupları temsil eden üç erkektir; ancak kadınlara yönelik söylemlerindeki benzerlikler dikkati çekmektedir. Filmde Vasfiye'nin yaşadığı kasabadaki dispenserde doktorun yardımcısı olarak çalışan Rüstem, yazara kendini dispenserin sağlık memuru olarak tanıtırken kendini olduğundan daha üst bir mertebede göstermekte ve böylece inşa ettiği erkeklığe koşut biçimde statüsünü güçlendirmeye çalışmaktadır. Konuşmanın devamında Rüstem, Emin'in İzmir'de pavyon kadınlarıyla vakit geçirmeye başladıktan sonra yalnız kalan Vasfiye'yle aralarında cinselliğe dayanan bir ilişkinin yaşandığını ileri sürer. Rüstem'in kurguladığı hikâyede Vasfiye, erkekleri baştan çıkararak *femme fatale* imgesiyle sunulmaktadır. Önceki örneklerde de görüldüğü gibi, kadınları

namus, ahlâk gibi kavramlar üzerinden denetim altına alan ataerkil toplum, aynı zamanda, yine buna ilişkin değer yargıları üzerinden kadınları sınıflandırmaktadır. İdealize ederek yücelttiği kadınları iyi eş / fedakâr anne kimlikleriyle sınırlandırırken bedeni ve cinselliği üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri yüklediği kadınları ise “baştan çıkaran kadın” imgesi altında olumsuzlamakta ve toplumun çeperlerine itmeye çalışmaktadır (Atasü, 2009, s. 85). Vasfiye de film boyunca erkeklerin kurguladıkları hikâyelerin sonunda hep *femme fatale* imgesiyle belirlemektedir. Rüstem’in kurgusunda ise başından sonuna kadar bu imge sabit kalmıştır. Emin İzmir’e gittiğinde Vasfiye’nin kendisini eve iğne yaptırmak için çağırdığını ileri süren Rüstem, anlatıdaki kadın karakteri Atasü’nün sözünü ettiği sınıflandırmanın ikinci bölümünde konumlandırırken başka bir erkekle bir kadının bedeni ve cinselliği üzerinden girdiği rekabette kendisini kazanan taraf olarak göstermekte, böylece yine cinsellik üzerinden kendine ilişkin sunduğu ideal erkeklik imgesini pekiştirmekte, kadını ise kendisini yücelttiği bir olgu olan cinsellik temelinde nesneleştirmektedir. Rüstem’in inşa ettiği erkeklik biçimini onaylayan toplumsal cinsiyet ideolojisi ise kurguladığı hikâyeyi özetlerken Vasfiye için kurduğu “*Malın gözüydü anlayacağın*” tümcesinde görüldüğü gibi, söylemine yansımakta ve ataerkil toplumların çifte standartlı ahlâk anlayışının kadını yargılayacağını da farkında olarak nesneleştirdiği kadını söylem aracılığıyla olumsuzlamaktadır. “Olumsuz-Onlar” söylem temsillerine bir diğer örnek, film boyunca birden çok erkeğin Vasfiye’yle ilgili kurguladıkları hikâyeleri dinleyen yazara aittir. Hamza’nın kurgusuna göre Emin tarafından yaralanan Vasfiye, hastanede Hamza Toprak adlı, kendinden yaşça büyük bir adamla tanışmış ve bir süre sonra evlenmişlerdir; ancak Emin hapisten çıktıktan sonra Vasfiye, ona dönerek Hamza’yı terk etmiştir. Yazar, Hamza’nın anlattıklarına “*Doğrusu tuhaf bir kadın. Kendisini bıçaklayan serseriyle?*” diye karşılık vermiştir. Yazarın Vasfiye için kullandığı “*tuhaf*” sözcüğü alışılmamış, yabansı, garip, anlaşılmaz gibi anlamlara gelmektedir. Freud ve Lacan’ın geliştirdiği kuramları üst-okumaya tabi tutan Kristeva, öznenin tedirginlik duyduğu, anlaşılmaz bulduğu için ürktüğü, Türkçeye iğrenç olarak çevrilebilen *abject*’i ele aldığı çalışmasında *abject*’in öznenin sınırlarını ihlal etmesinden kaynaklanan korkusuna dikkat çekmektedir. Kristeva’nın kavramı çerçevesinde düşündüğümüzde ataerkil toplumun özne olarak konumlandığı

erkek, bu yapının inşa ettiği değer yargıları üzerinden denetim altında tutamadığı kadınlar karşısında tedirgin olmakta ve onu toplumun sınırlarına doğru sürmektedir (2014, s 15). Yazarın “*tuhaf*” sözcüğü bu bağlamda ele alındığında, Vasfiye’nin gerçekliği bile belirsiz olan eylem, karar ve seçimlerinin erkekler tarafından anlaşılmaz, anlamlandırılmaz bulunduğu görülmektedir. Buna bağlı olarak tuhaflık, olumsuz bir nitelik olarak kadına yüklenirken Hamza ile yazar arasında geçen bu konuşmada da kadın, kocasını bırakıp kendisini bıçaklayan eski kocasına kaçan bir *abject* olarak betimlenmektedir. Önceki örnekte olduğu gibi, bu konuşmada da Vasfiye’nin kadınlardan beklenen toplumsal cinsiyet normlarına uygun olmadığı vurgulanmakta ve benzer biçimde ataerkil toplumların inşa ettiği ahlâk anlayışı çerçevesinde yargılanmaktadır. Cinselliğinin bir erkeğin denetimi altında olmasını kabul etmediği gerekçesiyle kadını olumsuz biçimde etiketleyen bakış açısına sahip bir başka erkek de Fuat’tır. Yazar, Hamza’yla konuştuğu meyhaneden çıkar ve Vasfiye’ye benzeyen Sevim Suna’nın sahne aldığı pavyona gider. Orada karşısına çıkan Fuat adındaki bir genç, Vasfiye’yle ilgili kurguladığı hikâyeyi yazara anlatmaya başlar. Fuat’ın kurgusuna göre Vasfiye’nin yaşadığı kasabada doktor olan bu gençle Vasfiye’nin kısa ama tutkulu bir ilişkileri olmuştur. Fuat, bu ilişkiyi “*Çok kadın tanıdım hayatımda. Onun kadar içinden gelerek sevişenine rastlamadım. Biraz hafiflik saydım önce davranışını*” tümceleriyle aktarmaktadır. Anlatıda Rüstem ve yazar gibi Fuat da farklı toplumsal sınıflardan gelen erkeklerden birini temsil etmekte; buna karşın kadın bedeni ve cinselliğine ilişkin kodlarının benzerlikleri dikkat çekmektedir. Kurguladıkları hikâyenin gerçekliği tartışmaya açıktır; fakat sözgelimi Fuat’ın savının gerçek olduğu varsayıldığında bedeni ve cinselliğinin denetimini erkeğe teslim etmeyen, cinsel ilişkilerinde erkeğin onu edilgen olarak konumlandırmasına izin vermeyen kadın, akademik eğitiminin yanı sıra verili normlara eleştirel yaklaşan bir bakış açısına sahip olma ihtimali bulunan bir erkek doktor tarafından da “*hafif*” sözcüğüyle tanımlanmaktadır. Erkeğe ataerkil toplum tarafından sunulan sınırsız cinsel özgürlük, kadın tarafından elde edilmesi; aldığı eğitim, dünya görüşü, statüsü, mesleği, yaşı ne kadar farklı olursa olsun cinsiyetçi bir ideolojiyi açık ya da örtük biçimde içselleştirmiş bütün erkeklerce tedirginlikle karşılanmakta, bunun üzerinden kadını *femme fatale* bir imgeyle zihninde canlandırmakta ve toplumsal cinsiyet ideolojisine koşut gelişen

bu imge, erkeğin söylemini de biçimlendirmektedir. Film boyunca erkeklerin kadını ataerkil değer yargıları üzerinden olumsuz biçimde kodlarken iç grupta bulunan hemcinslerinin hangi özelliklerini olumsuz olarak öne çıkarttıkları aşağıdaki üç örnek üzerinden irdelenmektedir:



- (7) Emin'in babası: *Kalk len dürzü. Silahtan korkma icadını da sen çıkardın başımıza.*
- (8) Emin: *Düşmanıma vermesin Allah böyle ayrılık. Kuzunu kurtlara bırakıp gitmişsin.*
- (9) Hamza: *O iğneci Rüstem hergelesi attı tuttu sana, değil mi?... Vasfiye güya gitmiş gelmiş de o Rüstem salağını ayartmış. Yalana bak. Vasfiye kim, o kepaze iğneci parçası kim?*

Van Dijk'ın ideolojik karesi çerçevesinde söylem stratejileri incelendiğinde söylemi yapılandıran üst grubun, kendi grubunun olumsuz özellik ve davranışlarını vurgulamadığı ve örtüklediği ortaya çıkmaktadır. Buna bağlı olarak anlatıdaki erkeklerin söylemleri çözümlendiğinde hangi koşullarda iç grupta olan erkeklerin olumsuz özelliklerinin öne çıkarıldığının saptanması gerekmektedir. Örnek (7)'deki tümceler, Emin'in çocukluğunda babasının ona ve ağabeyi Tahsin'e avcılık eğitimi verdiği sahnede geçmektedir. Bulgular bölümünde verilen ilk örneklerde de görüldüğü gibi, erkekliğin inşasında avcılık, hem temel hem yan anlamlarda zorunlu olarak kabul edilen özelliklerdendir. Dökmen, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını ele alırken ataerkil toplumların erkeklerden fiziksel, zihinsel, cinsel ve duygusal olarak güçlü olmalarını

beklediğine dikkati çekmektedir. Bu beklentiye koşut biçimde erkeğin zayıf ve çelimsiz olmasını norm dışı bir özellik olarak kodlayan ataerkil toplumlarda çizginin diğer tarafına geçen erkeklikler, verili normlar çerçevesinde beklentileri karşılamadıkları gerekçesiyle yargılanmaktadırlar (2010, s. 221, 222). Emin'in babasının bu tümceleri kurduğu sahnede toplumsal cinsiyet kimliği, erkeğe çocukluğunda bu kimliği toplumun beklentilerini karşılayacak ölçüde yerine getirmiş olan baba tarafından öğretilmeye çalışılmaktadır. Hayvanları avlamayı kısa sürede öğrenen ve kadınlarla ilişkiye girmeye başladığını babasına söyleyen Tahsin, hem toplumun hem babasının beklentilerini yerine getirirken Emin'in avlanma sırasında çıkan silah seslerinden korkması, babasının tepkisine neden olmaktadır. Korku, erkekten inşa etmesi beklenen toplumsal cinsiyet kimliğine karşı bir zayıflık göstergesidir ve onaylanmamaktadır. Ataerkil toplumların kadın ve doğa arasında ilişki kurarak ikisini de ikincilleştirdiğine dikkat çeken **Plumwood**'un (2004) geliştirdiği ekofeminist kuram çerçevesinde erkeklik, kadın - doğa ve avcılık arasındaki ilişki incelendiğinde düalist düşüncede yüceltilen taraf olarak konumlandırılan erkek ve kültürün karşısına kadın ve doğa konulmakta, kadın ve doğa üzerinde kurulması beklenen egemenlik de erkeklik normlarından biri olarak sunulmaktadır. Filmdeki söz konusu sahnede de avcılık, her iki bağlamda kullanılan bir sözcüktür ve erkekten hem kadın hem doğa üzerinde egemenlik kurmasına yönelik beklenti vurgulanmaktadır. Emin, korkusunu saklayamamasının yanı sıra bu beklentileri de karşılayamaması nedeniyle norm dışı olarak babası tarafından söylem aracılığıyla yargılanmakta, ataerkil toplumun bakış açısına göre bu güçsüzlüğü olumsuz bir özellik olarak öne çıkarılmaktadır. Örnek (8) incelendiğinde ise kadın üzerinde kurulması hedeflenen otorite üzerinden ortaya çıkan erkekler arası rekabete koşut olarak iç grubun olumsuz özellik ve davranışlarının vurgulandığı saptanmaktadır. Emin, babası ve özellikle Tahsin'in Vasfiye'yi taciz edeceklerinden kuşkulandığı için askerden döndükten sonra evlenmeyi planlamış; ancak evden kaçtıkları gece, jandarma tarafından yakalanmalarının ardından askerlik öncesinde evlenmişlerdir. Emin askere gittiğinde, Tahsin hem sözlü ve fiziksel olarak Vasfiye'yi taciz etmeye başlar. Vasfiye buna tepki gösterince, Tahsin yanlarında çalışan Mehmet'le Vasfiye'nin ilişkisi varmış gibi gösterip ona iftira atar ve Vasfiye kayınpederi tarafından evden kovulur. Tahsin'in "*karını yanaşma Mehmet'le*

bastık” diyerek olayı kendi çıkarlarına hizmet eder biçimde anlattığı mektubunun üzerine Emin, yüzbaşından on beş günlük izin alarak evine gelir. Tahsin’in bu mektupta yalan söylediğinin ve Vasfiye’yi taciz etme ihtimalinin yüksek olduğunun farkındadır ve bu olayları yazara “*Kuzunu kurtlara bırakıp gitmişsin*”, “*Tahsin’in ne kadar harama düşkün olduğunu biliyordum*” tümceleriyle aktarmaktadır. Emin bir kadın üzerinde kurulması hedeflenen egemenlik çerçevesinde kendisiyle rekabet halinde bulunan hemcinsini söylem aracılığıyla olumsuz biçimde kodlarken ev içinde Vasfiye üzerinde sağlamak istediği otoriteye karşı Tahsin’in bir tehdit oluşturduğunu “kurt” sözcüğüyle vurgulamaktadır. Öte yandan bu tümcesi, kadını erkeğin korumasına gereksinim duyan, savunmasız, erkeğe “emanet” edilmesi gerektiği düşünülen bir varlık olarak konumlandırılan toplumsal cinsiyet kalıpyargılarında yeniden üretmektedir. Örnek (9)’da ise erkekler arasındaki hiyerarşinin bir başka yüzü görülmektedir. Hem kadınlar hem öteki olarak konumlandırılan diğer erkekler üzerinde egemenlik kuran hegemonik erkekliğin temsilcisi hiyerarşinin ilk basamağında yer alırken yaş, sosyoekonomik durum; ekonomik, fiziksel ve cinsel güç gibi değişkenlere bağlı olarak diğer erkekler arasındaki sıralama biçimlenmektedir. Hamza’nın tümcelerinde Rüstem, dispenserde doktorun yardımcısı olarak çalışan biri olması nedeniyle ataerkil toplumun erkekten beklediği ekonomik güce ve statüye yeterli ölçüde sahip değildir. Söz konusu hiyerarşide alt basamaklarda yer almaktadır. Bu nedenle Hamza’nın gözünde, Rüstem’in Vasfiye’yle ilişki kurması mümkün değildir. “*Vasfiye kim, o kepaze iğneci parçası kim?*” tümcesinde sosyoekonomik durumu çerçevesinde Rüstem’in güçsüzlüğü olumsuz bir özellik olarak öne çıkarılırken Vasfiye, örtük biçimde, bir kez daha erkeklerin ele geçirmeyi istediği bir arzu nesnesi olarak betimlenmektedir. Rüstem’le Vasfiye’nin ilişkisi olma ihtimalini kesince yok sayan Hamza, kurguladığı hikâyede Vasfiye’yle evlendiğini ileri sürerek anlatı boyunca farklı erkeklerin ulaşmak istedikleri arzu nesnesi olarak betimledikleri Vasfiye’ye ulaştığını, erkekler arasındaki rekabette galip geldiğini ve böylece üstünlüğü elde ettiğini sezdirmektedir. Hamza’nın kurguladığı hikâyede olduğu gibi anlatı boyunca bütün erkeklerin kurgularında önce rekabet ettikleri hemcinsleri olumsuzlanmakta, erişmek istedikleri Vasfiye ise görece olumlu özelliklerle anlatılmaktadır. Erkeklerin amaçlarına ulaşamadıklarında ve Vasfiye

üzerindeki egemenliklerini kaybettiklerinde konuşmalarının başında kadına ilişkin vurguladıkları olumlu özelliklerin tersine bir söylem yapılandıkları “Olumlu-Onlar” söylem temsilleri çerçevesinde ele alınan aşağıdaki örneklerde gözlenmektedir:



- (10) Hamza: *Başlangıçta melaikeydi o kız, melaike... Erkek kariydi.*
(11) Rüstem’in arkadaşı: *Boşuna uğraşıyorsun oğlum, elin namuslu karısına...*
(12) Fuat: *Sıcacık bakışları kafama takılıp kaldı... Güzeldi, sıcacıktı.*

Hamza kurguladığı hikâyenin başında Vasfiye’yle evlendiklerini ileri sürmekte ve kadını toplumsal cinsiyet rollerine uyan, varlığı ev içiyle sınırlandırılan biri olarak betimlemeyerek toplumsal cinsiyet ideolojisinin onayladığı özellikler üzerinden olumlamaktadır. İlk tümcesinde Vasfiye’yi verili normları karşılayan “evdeki melek” imgesiyle tanıtan Hamza, ikinci tümcesinde ataerkil toplumun genel olarak ideal kimlik biçiminde tanımladığı erkeklik üzerinden kadını yücelttiğini düşünmektedir. Vasfiye’nin mazbut bir ev hanımı olarak inşa ettiği toplumsal cinsiyet kimliğinin yanı sıra Emin’in onu aldattığını öğrendiğinde verdiği tepki, Hamza tarafından cesaret ve güç göstergesi olarak kabul edilmekte ve bu özellikler, toplum tarafından genellikle erkeğe yüklenen toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkili olduğu için Vasfiye’nin olumlu olarak görülen cesareti ve gücü “Erkek kariydi” tümcesiyle ifade edilmektedir. Kadına ilişkin olumlu bir özellik vurgulanırken bile idealize edilen erkeklik, söylemde de öne çıkarılmakta ve

kadın üzerinden aslında, örtük olarak, yine erkeklik olumlanmaktadır. Örnek (11)'de ise, önceki söylem temsilleri için verilen örneklerde de görüldüğü gibi, namus kavramı çerçevesinde kadın hakkında hüküm verilmektedir. Rüstem, Vasfiye'yle ilişkilerinin olduğunu kasabadaki esnafa anlatmaya başladığında bir arkadaşı, “*Boşuna uğraşıyorsun oğlum, elin namuslu karısına...*” diye karşılık vermektedir. Erkeğin bu söyleminin temelinde kadının evlilik kurumu üzerinden bir erkeğin egemenliği altına girdiği ve ataerkil toplumların yücelterek kadın bedeni üzerinden tarif ettiği namusun kocasının koruması altında olduğu yönündeki toplumsal cinsiyet kodları bulunmaktadır. Kadın, dayatılan bu normlar ve çizilen sınırlar çerçevesinde yaşamayı kabul ettiğinde ise toplum tarafından değerli kabul edilmekte, namus kavramı temelinde verilen bu değer de söyleme yansımaktadır. Namus, ataerkil toplumlar tarafından kadın bedeni üzerine inşa edilmiş bir değer yargısıyken kadın bedeni, başka bağlamda erkeklerce yine söylemde öne çıkarılmaktadır. Fuat Vasfiye'yi yazara “*Sıcacık bakışları kafama takılıp kaldı... Güzeldi, sıcacıktı*” tümceleriyle anlatmaktadır. Rüstem'in arkadaşıyla Fuat'ın söyleminde bağlam değişmiştir; ancak bu örnekte de kadının bedeni ve fiziksel özellikleri, kadını tanımlayan tek nitelik olarak sunulmaktadır. Başka bir deyişle kadın, Fuat'ın söyleminde yalnızca cinsel arzu nesnesine indirgenen bir imgeye dönüşmektedir.

Sonuç



Söylem ile ideoloji arasındaki ilişkiyi ortaya koyan Eleştirel Söylem Çözümlemesi yöntemlerinden biri olan ve **van Dijk** tarafından geliştirilen Toplum-Bilişsel Yaklaşım, üst grubun ideolojisinin söylemi nasıl biçimlendirdiğini dört strateji üzerinden ele almaktadır. Buna göre iç grubun olumlu, dış grubun olumsuz özellikleri vurgulanırken, iç grubun olumsuz, dış grubun olumlu özellikleri öne çıkarılmamaktadır. **Van Dijk**'in ideolojik karesindeki söylem stratejileri kapsamında **Atıf Yılmaz**'ın *Adı Vasfiye* filmindeki erkeklerin kadınlara ilişkin söylemleri çözümlendiğinde % 40,4 “Olumsuz-Onlar”, % 32,1 “Olumsuz-Biz”, % 15,4 “Olumlu-Biz” ve % 11,9 “Olumlu-Onlar” söylem temsillerini kullandıkları görülmektedir. “Olumsuz-Onlar” ile “Olumsuz-Biz” arasında % 8,3; “Olumlu-Biz” ile “Olumlu-Onlar” arasında da % 3,5 oranında bir farklılık bulunmaktadır. Olumlu ve olumsuz söylem temsilleri arasında sıklık bakımından çok büyük farklılıklar olmamakla beraber erkeklerin söylemlerinde bu stratejilere başvururken toplumsal cinsiyet normlarını erkekler için avantaj, kadınlar için ise dezavantaj olarak kullanmaları dikkat çekmektedir. Buna bağlı olarak araştırma sorularının yanıtları şöyledir:

- (1) Filmdeki erkek karakterlerin söylemleri **van Dijk**'in Toplum-Bilişsel Yaklaşımı çerçevesinde incelendiğinde iç gruptayer alan erkeklere yönelik olumlu özellik olarak fiziksel, cinsel, ekonomik

gücün öne çıkarıldığı, bu güçler üzerinden erkekliğin yüceltildiği, buna karşı toplumsal cinsiyet ideolojisinin normlarına uymayan, başka deyişle ataerkil toplumların kendilerinden beklediği fiziksel, cinsel ve ekonomik güce sahip olmayan erkeklik biçimlerinin olumsuz biçimde kodlandığı ve erkekler arasındaki hiyerarşiyi ortaya koyan bu sınıflandırmanın söyleme yansıdığı saptanmaktadır. Dış grup olarak konumlandırılan kadınlara ilişkin olumlu özellik olarak ataerkil toplumların kadın üzerinden inşa ettiği ahlâk anlayışı temelinde namuslu kabul edilen, erkeğin belirlediği normların dışına çıkmayarak varlığı ev içiyle sınırlandırılan, “uysal kadın imgesi” sunulurken erkeğin koyduğu sınırlara itiraz eden, bedeni ve cinselliği üzerindeki söz hakkını elinde tutan, genel olarak toplumsal cinsiyet rollerine uymayan kadınlara olumsuz özelliklerin söylem aracılığıyla yüklendiği görülmektedir. Buna bağlı olarak kadın, “kahpe, malın gözü” gibi yerici ifadelerle betimlenmektedir. Sonuç olarak, söylem stratejilerinde vurgulanan ve vurgulanmayan olumlu ve olumsuz özelliklerle toplumsal cinsiyet normları arasında doğrudan ve güçlü bir ilişki olduğu ortaya çıkmaktadır.

- (2) Filmdeki iç anlatıda erkekler tarafından kurgulanan hikâyelerde söylem ile toplumsal cinsiyet ideolojisi arasında etkileşim bulunduğu gözlenmektedir. Toplumsal cinsiyet ideolojisine koşut yapılandırılan söylemde inşa edilen kadın imgesi, **Suner**'in saptamalarını destekler biçimde, filmin sonunda erkeklerin aktardıkları bütün kurgu hikâyelerle birlikte parçalanmaktadır. Filmin genel söylemini özetleyen final sahnesindeki görsel, erkeklerin cinsiyetçi bakış açısıyla anlattıkları hiçbir hikâyenin kadının gerçeğini yansıtamayacağını, kurgulanan hikâyelerdeki söylemin taraflı olduğunu ve toplumsal cinsiyet kodlarını yeniden ürettiğini, filmde yazarın Sevim Suna'ya verdiği boş kâğıt gibi erkeklerin kurguladıkları hikâyelerden geriye gerçeğe ilişkin hiçbir izin kalmadığını, buna karşı, toplumsal cinsiyet ideolojisiyle inşa edilen her hikâyenin tartışmaya açık olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Altınay, A. G. (2002). "Bedenimiz ve Biz: Bekâret ve Cinselliğin Siyaseti". *90'larda Türkiye'de Feminizm İçinde*. Yay. Haz. Aksu Bora, Asena Günel. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Atasü, E. (2009). *Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık*. Everest Yayınları: İstanbul.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge: London.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. C. Soydemir (Çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Dökmen, Z. Y. (2010). *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Durudoğan, H. (2011). "Namus İlmiği". Birkaç Arpa Boyu...: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan. Yay. Haz. Serpil Sancar. C.2. Koç Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Ercan, G. S. ve Danış, P. (2019). "Söylem, Söylem Çözümlemesi ve Eleştirel Söylem Çözümlemesi: Tanımları ve Kapsamları". *DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C. 6. S. 2. ss. 527-552.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Polity Press: Cambridge.
- Fairclough, N. ve Wodak, R. (1997). *Discourse studies: A multidisciplinary introduction. Discourse as Social Interaction (258-284)*. Sage Publications: London.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. Çev. Nilgün Tural. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Lakoff, R. (1975). *Language and Women's Place*. Harper and Row: New York.
- Litosseliti, L. (2013). *Gender and Language: Theory and Practice*. Routledge: New York.
- Mills, S. (2008). *Language and Sexism*. Cambridge University Press: New York.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. Çev. Başak Ertür. Metis Yayınları: İstanbul.
- Stoller, R. J. (1968). *Sex and Gender*. Karnac Books: London.
- Van Dijk, T. A. (1993). Principles of Critical Discourse Analysis. *Discourse and Society*, 4(2), 249-283.
- Van Dijk, T. A. (2000). *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. Sage Publications: New York.
- Van Dijk, T. A. (2001). "Multidisciplinary CDA: a plea for diversity". M. Meyer, R. Wodak (Yay. Haz.), *Methods of Critical Discourse Analysis* içinde (ss. 95 – 120). Sage: London.
- Van Dijk, T. A. (2003). "Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım". B. Çoban, Z. Özarıslan (Yay. Haz.), N. Ateş (Çev.), *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji – Din – İdeoloji* içinde (ss. 13-112). Su Yayınevi: İstanbul.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları: İstanbul.
- Van Dijk, T. A. (2014). *Discourse and Knowledge: A Sociocognitive Approach*. Cambridge University Press: United Kingdom.
- Yule, G. (1996). *Pragmatics*. Oxford University Press: Oxford.

TAŞ DÜĞÜN (NUNTA DE PIATRA)

Gökhan Erkilic

Mircea Veroiu ve Dan Pita bir araya gelir ve 1971’de *Taş Düğün* filmini kotarırlar. Her ikisi de bir bilinmez olarak yola çıkmış olsalar da 1965-1970 arasında *Bükreş Tiyatro-Sinema Sanat Enstitüsü*’nde film yönetmenliği okuyan Pita (1938 -) art arda çektiği filmlerle – *Duhul Aurului* (1974) *Pas in doi* (1985), *Hotel de Lux*(1992), *Kira Kiralina* (2014) – Romanya sineması denince akla gelen ilk isimlerden biri haline gelirken, aktör-yönetmen Veroiu (1941-1997) sessiz sedasız yolunu tuttuğu Paris’te kayıplara karışır.

Ion Agarbaceanu’nun (1882-1963) Karpat Dağlar’ında geçen, mitlerin halk anlatılarıyla, törelerin yöre halkının zorlu hayat koşullarıyla harmanlandığı povestlerinden uyarlanan filmin baladları Dorin Liviu Zaharia (1944-1987) ve Dan Andrei Aldea (1950-2020) imzalı. Episodik olan filmin *Fefelega* bölümünü Veroiu, *La o Nunta* bölümünü Pita yönetir. Bölümler iki farklı yönetmen tarafından çekilmiş olsa da aralarında mekân-zaman-anlatı geçişkenlikleri vardır. Bu bağı görünür kılanlardan biri de Iosif Demian’ın görüntü çalışmasıdır.

.....

Taş çağından kalma dense taşa ayıp olacak tekniklerle karnından altın çıkarılan Rosia Montana, eteklerinde yaşayan halka ölesiye çalışmanın karşılığında ne zenginlik ne de mutluluk verir, bunların yerine katlanılması zor bir yoksulluk ve derin bir umutsuzluk getirir. Geçmiş her yana sinmiş lanetini saçmayı sürdürerek insanları hayattan koparır.

*Ocağın üzerine koyacak bir şey kalmayınca / Tek kızınız kalmışsa /
Evleneceği gün taştan düğün mü olsun?*

... Fefelega

Dağın karnını yaran kazmalar, kayaları parçalara ayıran keskiler, taşları atlarının heybesine yükleyen taşlaşmış eller. O ellerden birinin sahibi olan Maria Fefelega'nın zorlu koşullara direnmek için tek nedeni kendi bedeni değildir, bebeklerinden kopamayan ve çingiraklı salıncağında uyuklayan hasta kızı için de çabalar. Kızın ölgün bedeni yorgun düşer ve parmakları bebek arabası tekerleğinin tellerinden aşağıya kayar. (Detay planlar ve genel planlarda ayrıntıya yapılan vurgular metonimik bir ilişkiyle yıkıcı, ölüme teğet ve karamsar bir algıyı destekler.)

Büyüyün ve güçlenin çocuklar / Benim kaderimde yokmuş...

Maria'nın dağdan taş toplayan çocukların arkasından bakışı büyüdüklerini göremediği çocuklarının yokluğuna dönük bir çağrıdır. Bakışın varlığı, görünür kıldığı yokluğun ağırlığınca anlamını bulur. Kafasında kayıpları vardır.

Çevresi تنها bir evde ruhunun donukluğuna inat yaşar Maria. Yoksunluğun ve çıkışsızlığın zor kıldığı koşullarda yaşamayı sürdürebilmesi onu kuşatan dünyanın ruhen ve bedenen bir parçası haline geldiğini düşündürür. Maria kızı Paunita'nın kendisi gibi bir dağlı kız olmasını engellemek ister gibidir. Paunita'ya bir yolu bulunup alınacak olan elbisenin nicedir gündemi belirlemesi, sayısı oldukça az olan ev eşyaları, dört beş binanın çevrelediği kasaba meydanının sapır sapır dökülmesi, Maria'nın para aldığı ve alışveriş yaptığı kişilerin durayazmış hali, her yere sinmiş bulunan yoksulluğun ancak yoksullukla kıyas edilir durumu, taşı ufalamak ve kuma dönüştürmek için su değirmeni kullanılması, standartlaşmamış ve ilkel düzeyde bir atölye tarzına bile erişememiş görünen üretim tarzı, ekonominin henüz istatistik tarafından dikkate değer aşamada bulunmadığını söyler gibidir.

Meydandan elindeki kafeste güvercinlerin olduğu, sırtında eğer taşıyan bir adam geçer. (Söylemin görüntü üzerinden aktığı bu sahnede, şimdiki zamandan gelecek zamana atılmış bir sentagmatik düğüm zihnimize göz kırpar.)

Maria'nın mum aldığı "Yok-Yok" Teyze ona giderek yaşlandığını ve evlenmesi gerektiğini söyler. *Şeytanın anasıyla evlensinler* cevabını alır. Belli ki ardında kayıplar bırakan tecrübesi nedeniyle, evlilik imrenilecek bir şey değildir Maria

için. İlginç olan, eline para geçtiğinde, öncelikli ihtiyaçları varken gidip mum almasıdır. Maria'nın tercihini ölümlerini anmak, onlardan medet ummak, onların hayır duasını almak arzusu diye yorumlasak da, kayıpların yorgun kıldığı kadının ruhsal ibresinin geçmişe takılıp kaldığı ortadadır. (Geçmiş zamanda yaşamayı sürdürürken, *Tanrı yolumuzu aydınlatsın!* demenin ve bunun için adağı aracı yaparak gelecek zamanın güzel olmasını dilemenin can yakıcı çelişkisinin görülebilmesi için bir aynaya ihtiyaç vardır. Ayna'nın yokluğu paradigmanın ömrüne ömür katar. Bu nedenle, paradigmatik karşıtlıkların bir ucunda onlar / çıkmaz sokak / cehennem, diğer ucunda ben / vaha / cennet olması durumu eninde sonunda bir görme meselesidir.)



Meydandan evin bahçesine, mezar başından su değirmenine geçişi öncelleyen ses kuşağı kurduğu ses köprüleriyle modernist sinemaya göz kırpar.

Paunita elbise dolabına bakar. Gördüğümüz elbiseler artık oralarda olmayan birilerine aittir. Paunita ıssız bir yerde neden elbise açlığı çeker? (Ana ile kızı arasındaki kişilik farkını en belirgin kılan şey, elbise üzerinden kurulan, yokluğu ve varlığıyla gelecek kurgusu mudur?) Paunita gider, annesini biraz daha sessiz bir dünyaya teslim eder.

Maria'nın dolaysızca konuşabildiği tek varlık atıdır. Onu dinleyen, kör ve bir adı bile olmayan bir at. Asma köprüünün üzerinde ikisinin de geleceği belirlenir.



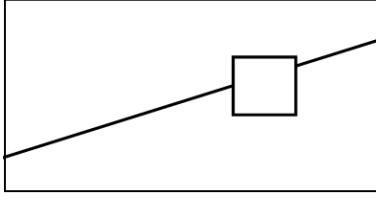
Maria atı güvercinciye satar: Eğer yerini bulur. Adam verdiği banknotu az bulmuş olacak ki üzerine eklemek için para uzatır ama Maria sırtını dönüp uzaklaşır. Dünyayla alışverişinde fazlasına ihtiyaç yoktur. Kızının gelinlik ve tacını alır. Meydana çıktığında uzaklaşmakta olan atın ardından uzun uzun bakar. Yoluna devam eder güçsüz adımlarla ve sonra dönüp bir daha bakar: kısa ama ağır, özür yüklü, unutulmaz bir bakış.

Geride kalmanın ağırlığı bir kez daha Maria'nın üzerine çöker: *Sen kalıyorsun o gidiyor*. Doğanın tüm canlılığıyla çepeçevre kuşatılmış, tek bir evin yanı başında çitle çevrilmiş, özenle bakılan bir mezarlık. Artık daha da kalabalık. Evde kalan son insan, artık bir mum fazlasına ihtiyaç duyan Maria. Hangisi ölmek, son nefesini vermek mi, geride kalan tüm günlerinde can çekişmekten başka bir şey yapamamak mı? (Karşıtlıklar sıralı değil, hayatın doğal akışında olduğu gibi, iç içe, alışım benzeri... Anlamanın zorluğu da buradan geliyor olsa gerek. Anlamak konusunda sezgi, akıl, bilgi yan çiziyorsa kapatın gitsin.)

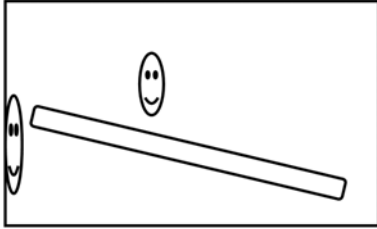
... Düşünde

Karşıdan gelen atlı jandarmalar yakınlaşıp güçlü dörtgene oturuncaya dek sabit olan kamera, önce onlarla birlikte sağa doğru pan yapar, sonra atlıları sağ üstte tutarak sola doğru geriye kayar. Onların aradığı kaçak sol alttan kadraja girer. Müzisyen sağ üstten, atlılar sol alttan merkeze doğru gelir. Buluşma noktaları merkez sağ üst olur. (Kamera konum ve hareketiyle varlığını açık eder, vektörel

algıyı güçlendirir, devamlılığı kullanarak akışkan kurgu yapar ve hareketli alan derinliği yaratır.)



Müziyen ve kaçak, yalak başında karşılaşır. Kaçak ilk olarak davula attığı taşların çıkarttığı seslerle varlığını sezdirir. Kaçağı yamaçtan aşağı kayarak inerken izleyen kamera her iki adamın da kadraja girmesiyle durur ama müziyen kadrajı soldan zorlar. (Diyalogların yeterli olan en alt düzeyde tutulması (müziyen-kaçak), hatta bazen olmaması (müziyen-atlılar) sesin minimalist ve modernist kullanımına örnek.)



Görüntü düzenlemesindeki sorun, hareketin sonundaki kadraja göre hesaplama yapılmasından doğar. Kesmenin, kaçığın yalağın ucunda otururken yapılması hesaplanmış olmalı, ancak o da tam oturmamış. Kamera yamaçtan yalak düzeyine indiğinde daha geniş bir kadraja olanak tanıyacak biçimde bir iki adım geride ve daha sola dönük konumlanmalıydı.

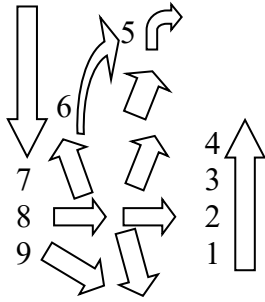
Davul, zil, sitar-lir, kaval: Dağda gezer bir pan! Kaçağın orduda davulcu olduğunu söylemesi ve müziyenin zokayı yutar görünmesiyle birlikte anlatının gelişme aşaması başlar. Müziyen bizim tanış olduğumuz beyaz atı bir uğursuzluk işareti sayarak Pan hazretlerine yakışmayacak bir görüş açıklar!!

Paunita'nın göle bakan salıncağında sallanan kaçığın ardından, beklenen sonları haber edercesine, salıncağı boş olarak sallanırken görür ve salıncak çanlarının sesini duyarız. (Görüntü-mekan ve ses-aksesuar hem dramatik tona katkı yapar hem de metafor yaratır.)

Köyler dolaşır sonunda aradığını bulan damat ve bulunmuş gelinin dar sokak boyunca yürüdüğü sahnede kamera açı ve ölçeği enfes. Damattan bahşişini

(dileyen harç veya vergi diyebilir) alan sandalye sahibi yolu düğün alayına açar ve korteje katılır. Kilisenin çanı evliliği kutsar. (Kültürel kod)

“Yok-Yok” Teyze kendisinden kaçak için yeni elbiseler isteyen müzisyene orkestradan geriye birkaç kişi kaldığını söylerken duvarda onlardan kalan çalgıları görürüz. (metonimik boşluk) Yeni ayakkabıların altının parçalanmış olması yeni oldukları gerçeğini değiştirmez, kötünün iyisi iş görür. Kaçağın uzattığı para teyzenin ilgisini bir hayli çeker: Bu çapsızlıkta birinin bu parayı taşıması teyzeyi şüphelendirir nedense.



Sahnedeki kesiksiz kamera hareketi öne kaydırma, geri kaydırma, takip, yay, pan ve bunların kombinasyonlarından oluşur. (1+2+3+4+5+6+7+8+9 = 1)

Düğün alayı yürümeyi sürdürür. Gelinin başkaları elini tutmasın diye elini tutmasına izin verdiği damadın doğru tercih olup olmadığı tekerlemelerle sorgulanır. Laf sağanağından müzisyen de nasibini alır: Onun için aşk demek altın, mücevher ve para demekmiş. Damat ve gelinin ardından sudan atlayan ve Bereket Kapısı'ndan geçen alay da kutsanmış olur. (Kültürel kod: beraberliğin sınanması, olgunlaşma ritüeli, eşik atlama.) (Sözler yer yer kopuk, bağıntısız olduğu izlenimini verir. Bunun nedeni, köklerinin dini, gizemli, çağrışıma dayalı, büyümlü ve geleneksel anlamlar yüklenmesi nedeniyle esrik bir bulanıklık taşımasıdır.)

Evlerin çatılarının aşırı eğimli olması yağmur bölgesi olduğunu gösterirken, kasabada bir tören alanı olması törelere olan bağlılığı ve geleneksel hayat ritüellerinin baskın gücünü kanıtlar. Ritüel demişken, düğün çorbasına he demeyen gelin he demez. Masa başında yemeğe karşı verilen gayretkeş imtihana bakarak, damadın ceketli cro-magnon ırkının homopotam sınıfından olduğunu ve hatta kan sağlığının yüksek derecesiyle kasaba halkını temsil ettiğini düşünebiliriz. Bütün pişmiş hayvanı bilimsel yöntemlerle parçalayan yüksek amca, eldiveniyle but tutan teyze, şapkasına sahip çıkamayan avukat amca ve

bizim kaçak arasındaki gelişmişlik farkı bir ömürlük yolda bir kravatın boyunu geçmez aslında. Gelin yüksek çözünürlüklü bakışlarıyla çorbasını içmek istediği herifin müzisyen olduğunu belli eder.

Meydana fırlayıp dans edenler orta yaş üstü. Davetliler arasında gençlerin olmaması olasılıkla gençlerin kasabayı terk etmiş olmasından. İstek parçası çalınırken damadın yüzünü kalasla örterek (dileyen hemhal ederek diyebilir) yapılan kadraj tam bir filmik espri. Damadı her an tıkınıırken yakalayan kameraman onun üstünü kalınca çizerek, senaryonun gereğini mizansen olarak yerine getirmiş. Bu andan itibaren, müzisyen gelinindir demek zor değil.



Kaçak ritm tutturmayı becerince neşesini bulur, kadın kokusunu alması zaman almaz. Yemek servisinin sonu gelmez. **D. L. Zaharia** elinde gramofonla alana girer.



Gün görmemiş kasaba halkı gramofonu kuşatmaya alır. (Gramofon patenti 1887) 1890'lı yılların filmlerinden insert edilmiş havası uyandıran bir dans başlar. Gelin ve müzisyen fırsattan istifade konuşur ki yine duymayız. Sahne operatik düzenlemesiyle zengin-yoksul, özgür-tutsak karşıtlığını düşündürür.

Müzisyen ve gelinin duvağını takan kaçak, meydanda dansları yarım kalan konukların arasından çala söyleye gelinin masasına kadar giderler.



Kadraj dışındaki adamlarına bir bakış atan damat çalgıcıların yanlarına kadar gider. Gelinin yüzüne balad okunduğu izleyen sahnede çalgıcıların arkasından geçer. (İlk sahnenin kesildiği yerle ikinci sahnede damadın bir adım sonraki anda görünmesi arasında 24 saniye geçer. Damat bir adımlık mesafeyi kaplumbağadan biraz daha yavaş alıyor: Gelin haklı!) (henüz ne olduğunun bilinmediği bir dönemde postmodern kurgunun negatif zaman prototipinin ilk örneklerinden biridir!)

Duvaklı kaçak maharetli bir çobana dönüşür, davetliler esriklikle zırlıya teslim olur. Damat ve adamlarının gelini aradıkları sokağın aydınlatmasının dramatik algıya katkısı yüksek: aksesuar fenerin ölgün ışığı ve camdan verilen tek yönlü güçlü ışıklar. Eli boş dönen adamların önünde dikildiği avlu kapısının sinema salonu benzeri dipten aydınlatması da aynı estetik şıklığın bir ürünü.

Kaçan gelin ve müzisyenin faturasını kaçak öder. Önce sağlam bir dayak yer. Sahnenin fonundaki kapı açılır ve kadraj içi kadrajda kaçığın bıçaklanarak öldürüldüğünü görürüz. (dışavurumcu bir teatral tasarım tadında)



Alanın ortasında tek başına duran damat eskisine veda etme zamanıdır. (yalnızlığın etkisi düşük ve yayvan aydınlatma ve sert kontrast ile güçlendirilir.)

Kaçığın duvağı başında cesedinin boy planını sıçrama yaratan ama yeni bir anlam yaratmayan bir bel planı izler. (Yüzünü yakından vermek veya çantasından düşmüş paraları göstermekse mesele önceki boy plan bunu daha samimi ortaya koyuyor.) Ses kuşağından gelen ışıklığı es geçmemeli: Kaçığın gelin baladını bu sefer engel gerisi efektiyle duyarız.

Gelin ve müzisyen beyaz ata takılmadan geçerler. Gölün suları üzerine görüntüleri yansır.



Onlar gider, doğa kendi başına kalır. Gölün üzerinden silindikleri gibi kayıplara karışırlar. Göl bu sırrı kendine saklar. Zaman duygusu kaybolur.

.....

Romen sineması ile ilgilenmek isteyenlere birkaç öneri: *Forest of Hanged* - Liviu Ciulei, 1965; *Reconstruction* - Lucien Pintilie, 1969; *The Power and the Truth* - Manole Marcus, 1972; *Glissando* - Mircea Daneliuc, 1984; *The Wood Cutters* - Ioan Carmazan, 1982.

Romen sinemasında 1960-2010 arasında folklorik filmlerden politik eleştiri filmlerine doğru düzenli bir kayış vardır. Üzerinde durulması faydalı olacak yönetmenler arasında **Mircea Muresan**, **Cristian Puiu**, **Corneliu Porumboiu**, **Cristian Mungiu**, **Radu Muntean**, **Catalin Mitulescu** isimleri öne çıkıyor.

BİR DÖNEMİ UNSURLARINA AYIRMAK

2 - FİLMERLER

İlker Mutlu



Cemil Filmer

Filmerler, çeşitli nedenlerle sinemamızda özel bir yer edinmiş bir aile olarak 1910'lu yılların ikinci yarısından '80lerin başına dek sinemanın içinde kalmıştır. Ailede bu sevdanın ateşini tutuşturan **Cemil Filmer**'dir (1895-1990). Aslında iflah olmaz bir fotoğraf meraklısı olan Cemil Bey, ilk dünya savaşı biterken askerliğini yapmakta olduğu Adana'dan İstanbul'a, Merkez Ordu Sinema Dairesi'ne getirilmiştir. Filmer anılarında tüm hayatını değiştirecek olan bu olayı büyük bir coşkuyla anlatır.

Bu Merkez Ordu Sinema Dairesi Neydi?



Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde Bir Çalışma Anı

Enver Paşa Almanya'da görevli iken sinemanın ne denli güçlü bir propaganda aracı olduğunu yerinde tetkik etmiş ve yurda döndüğünde ordu içinde derhal bir sinema merkezi kurulması emrini vermişti. Kolordulardan seçilen teğmenler, o merkezde sinema sanatının tekniğini öğrenip, aletleriyle birlikte tekrar görev yerlerine döneceklerdi. Bu teknikler arasında film çekmek, yıkamak, pozitif basmak ve bunu projeksiyonda göstermek de vardı; yani bir sinemacıya gerekli her şey! 1915'te açılacak olan bu kurum, Türk sinema tarihini başlatacak, **Fuat Uzkınay**'a çektirilen *Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı* filmini ve daha pek çok kurgusal ve belgesel filmi yapacaktı. Fuat Bey, aynı zamanda kurumun idaresini de gerçekleştiriyordu ve yıllar sonra hatıratında, sinemacı tarafını her açıdan geliştirmesine yardımından dolayı kurumdan şükranla söz edecekti.

İşte **Cemil Filmer**'in burada çalışmaya başlaması da o dönemin bu genç heveskarı için sinema yapmanın bir başlangıcı olur. Ona verilen ilk görev, **Ahmet Fehim**'in yönettiği *Binnaz* filminin kameramanlığını yapmaktır. Filmin iç sahnelerini **Fuat Uzkınay**, dış sahnelerini de **Cemil Filmer** çeker. Artık kayıp filmlerimiz arasında olan *Binnaz*, Cemil Bey için bir hayırlı hadiseye daha vesile oluyordu: İleride eşi olacak olan Sabahat Hanımla bu filmin çekimlerinde tanıştı.

Sabahat Hanım, Üniversite öğrencisiyken bir arkadaşıyla zaman zaman staj maksadıyla merkezdeki sinema çalışmalarına katılırdı. Cemil Bey, **Halide Edip Adıvar**'ın meşhur Sultanahmet Mitingi konuşmasını da çekecek olan kişidir.

Filmerler tüccar bir aileden gelmekte. Cemil Bey'in dedesi Fatih'te büyük bir kiraathane işletir, amcası Kapalıçarşı'da halat satarmış. Babası Ahmet Şükrü Bey, ilginç bir şekilde ticaretle uğraşmayıp asker olmuş; Sultan Abdülhamit'in Süvari Muhafız Alay Komutanlığı'nı yapmış. Ahmet Şükrü Bey, beş kez evlenip on iki çocuğa sahip olmuş. Erkek çocukların en küçüğü Cemil Bey'dir.

Cemil Bey, yukarıda bahsettiğim gibi, askerlik vazifesini yerine getirirken İstanbul'a, Merkez Ordu Sinema Dairesi'ne çağrılacak ve bu onun filmciliğe gidecek olan yolda ilk adımı olacaktır. Onun merkezdeki en büyük yardımcısı **Fuat Uzkinay** olacaktır. "Fuat Bey, Üsküdarlı idi. Bana 'Kolordulardan gelen ilk subay sensin, sen benim muavinim ol, bu işin bütün tekniğini sana öğreteceğim,' dedi" der Cemil Bey anılarında.

Fuat Bey bir gün ondan bir film çekmesini ister. Enver Paşa'nın Kozlu Linyit Ocakları'nı ziyareti filme alınacaktır. **Cemil Filmer** eldeki imkânlarla işçi, asker, maden ve faaliyetlerin görüntülerini alır. Filmi gören Fuat Bey çok beğenir. Cemil Bey'in bu ilk filminin gösterimi, Sipahi Ocağı'nda yapılacaktır ve izleyiciler arasında Talat, Sait Halim ve Enver Paşalar da vardır. Paşaların da onayından sonra Cemil Bey, çeşitli faaliyetlerin, tören ve geçitlerin ya da nüfuzlu ailelerin günlük yaşayışlarının filmlerini çekmeye başlar.

Harp bitip Sinema Dairesi işlevini yitirince, artık sivil bir vatandaş olan Cemil Bey beş parasız kalır. İstanbul'un her köşesinde peş peşe sinema salonları açılmaktadır. Bunu bir şans olarak algılayan Cemil Bey, bu salonlarda iş arar ama bulamaz. Bir gün Sinema Merkezi'nden bir arkadaşıyla karşılaşır ve ondan müthiş bir haber alır: Merkez bütün takımlarıyla birlikte Malul Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiş, başına da **Fuat Uzkinay** getirilmiştir. Cemil Bey, hemen bu eski dostunu bulur ve muhasebeci kadrosuyla bu yeni merkezde işe başlar.

Binnaz



Fuat Bey, Cemiyet'i masrafları karşılamak için bir film yapmaya ikna eder. Filmi **Ahmet Fehim** çekecek, Darülbedayi sanatçıları oynayacaktır. **Yusuf Ziya Ortaç**'ın **Binnaz** (1919) adlı eseridir çekilecek olan. Cemil Bey'in anılarında öyle iddia edilmesine rağmen, **Sedat Simavi**'nin aynı kuruma yaptığı **Pençe** ve **Casus** filmleri 1917 tarihli olduklarına göre, **Binnaz** aslında ilk Türk filmi değildir. Konu da aslında **Victor Hugo**'nun *Marion Delorme* adlı oyununun serbest bir uyarlamasıdır ve Lale devrinde geçer. Devrin ün salmış fettan kadını Binnaz ile ona tek başına sahip olmak isteyen Efe Ahmet ve Hamza Bey arasındaki çekişmeyi anlatan bir filmidir.

Filmin çekimleri biri mutlu, diğerleri elem verici üç olaya denk gelir. Çekimler esnasında âşık olmuş ve nişanlanmıştır Cemil Bey. Ama o esnada annesi ölmüş, babası da uzaklara gitmiştir. Üstelik yuva kurmak için de yeterli gelir elde etmek durumundadır. O yıllarda sinemalar peş peşe açılmaktadır ama makinist sıkıntısı vardır. Cemil Bey yetişmiş biri olarak bu iş için biçilmiş kaftandır. Bir gün Doğancılardaki Bahçe Sineması sahibi Cemiyet'e gelerek bir makinist aradığını söyler. Hemen atılır Cemil Bey. Sinemanın film temini, reklam, gösteri gibi her işini üstüne alabileceğini de belirtir ve ayda kırk liraya anlaşır. Günü ikiye bölünmüştür; hem Cemiyet'te hem de sinemada çalışacaktır.

Binnaz başarılı olunca bir proje daha gündeme gelir. Yine **Ahmet Fehim** yönetecektir filmi. Hüseyin Rahmi'nin *Mürebbiye* eseridir filme alınacak olan (1919). Bu defaki yapım da ilk sansürlenmiş filmimiz olarak ünlenecektir!

İstanbul işgal altındadır ve türlü yasaklarla şehir cendereye alınmıştır. Buna halkın tepki göstermemesi beklenemezdi. **Mürebbiye**'ye yabancıları kötü gösterdiği iddiasıyla sansür getirecek olanlar da bu işgalcilerdi. Nihayet bir gün bildiriler dağıtılır ve halk Sultanahmet'e mitinge çağrılır. Cemil Bey de o mitingde **Halide Edip**'in konuşmasını çekecektir.

Cemil Bey'in Şöhreti Yayılıyor

Cemil Bey'in Bahçe Sineması'nı kalkındırması çevrede duyulmuştur. Başka sinemalardan da teklifler alır Cemil Bey. Maaşlı çalışmak yerine sinema işletme kararı alırlar ve Fuat Bey, Cemil Bey ve Cemiyet'ten bir başka dostları olan Kamil Bey güçlerini birleştirerek bir şirket kurup Kuşdili Sineması'nı işletmeye başlarlar. Gelecekte otuz üç sinemayı aynı anda işleterek bir imparatorluk haline geleceklerinin farkında değildir o günlerde, belki hayalini bile kuramamaktadır. Girişim başarılı olur ve burası İstanbul'un en rağbet gören sineması haline alır kısa zamanda. O günlerde Sabahat Hanım'la evlenirler. Ama rakipleri, üç subayın bir araya gelip sinema işletmelerinden ve kendilerini gişece fersah fersah aşmalarından rahatsızdılar. Onları işgal kuvvetlerine şikâyet ederler. Sinema işgal kuvvetlerince derhal boşaltılır ve ahır yapılır!



Filmer Ailesi, 1925

Bunun üzerine Cemil Bey, Sirkeci'deki Kemal Bey Sineması'na altmış lira aylıkla operatör olarak girer. Ama işgal günleri pek çok yasağı beraberinde getirmiştir ve sinemalar işlememektedir. Onun da işine bir süre sonra son verilir. Oğlu Metin böyle zor günlerde dünyaya gelecektir. Rus işgalindeki Macaristan'dan kaçan ağabeyi Tefvik ve eşi de onlara sığınmıştır.

Zaferden sonra Cemil Bey daha bir umutla dolu halde İzmir'i ve oradaki sinemaların durumunu araştırmaya başlar. Sinemaları işleten Yunanlılar kaçtığı için çoğu sinema sahipsizdir. Diğerleri de filmsizlik yüzünden iş yapamamaktadır. Cemil Bey iki yüz lira borç bulur ve Ağabeyi Tefvik'le birlikte İzmir'in yolunu tutar. Fuat Bey'den birlikte yaptıkları **Binnaz** ve **Mürebbiye**'nin üç aylık işletme hakkını almışlardır gitmeden. Film temin etmekte güçlük çeken İzmirli sinemacılar, onları rıhtımda karşılar. Ellerindeki filmlerin işletmesinden hayli para kazanır ve kapalı durumdaki sinemalardan birini kiralayarak Ankara adıyla seyirciye açarlar. Getirdiği filmleri başka sinemalara da kiralamaktadırlar. İşler iyi gidince İzmir'de art arda beş sinema daha kiralarlar. Şirketleşme yoluna giderek "Cemil-Tefvik Kardeşler Şirketi"ni kurarlar.

İzmir sıcak bir kent olduğundan bir açık hava sinemasının şart olduğunu gören Cemil Bey, bir arsa kiralar ve burada bir yazlık sinema açar. Adını Lale-Bahçe koyar. Lale artık onun kurduğu ve kuracağı işletmelerin amblemi haline gelmiştir.

Bir süre sonra kiraladığı sinemalar ona problem çıkarmaya başlayınca bunlardan vazgeçer ve Ankara-Tan sinemasını satın alır. Bu, kendisine ait ilk sinemadır. Atatürk'ün emriyle kadınlı erkekli ilk film gösterimi orada yapılmıştır. Bir süre sonra yazlık sinema olarak işlettikleri yeri de kapalıya çevireceklerdir. Artık İzmir onlara yetmemektedir.

Amansız Rakip İpekçilerle Karşılaşma

Bir sonraki sayıda ele alacağım **İpekçiler**, faaliyetlerinin bir kısmını İzmir'e kaydırduklarında, **Filmerler**'in işletmecilikteki en büyük rakipleri haline gelirler. Bin kişilik *Elhamra Salonu*'nu tutup başına da **İhsan İpekçi**'yi getirmişlerdir. Rekabet ileri boyutlara yükselince Cemil Bey İstanbul'a gelerek film ithali ve işletmecilik yapmanın yollarına bakar. Bir ofis tuttuktan sonra Avrupa'ya film bakmaya gider. Kendilerine teklif edilenlerden on tanesini biner dolardan satın alır. Memlekete dönünce reklamlar yapar. Bu reklamlar işe yarayacak ve kısa

zamanda film istekleri gelmeye başlayacaktır. Yani bir rekabet onu işletmeci yapacak ve ileride film piyasasında daha da büyümesine yol açacaktır.

Ancak o dönemde durum farklıdır; İzmir'deki işleri teslim ettiği ağabeyi Tevfik kumara dadanmıştır ve kazançlarının çoğunu oraya yatırmakta ve kaybetmektedir. Cemil Bey mecburen İstanbul'daki büroyu kapatıp İzmir'e döner. Türlü reklam kampanyaları ve getireceği kalburüstü filmlerle sinemalarını yeniden ayağa kaldırmayı başaracaktır. Bu arada Paris'te küçük bir sinemayı alır ve başına da ağabeyi Tevfik Bey'i gönderir. İzmir'deki sinemasını da betonarme, lüks bir salon olarak yeniden inşa eder ve adını Lale Sineması koyar.

O yıllarda sinemalara koyulan verginin indirilmesi tüm firmaların yüzünü güldürecektir. Kısa bir süre sonra sesli filmin gelişi salonlarına daha büyük yatırımlara gitmelerine neden olur. İzmir'e sesli sinemayı ilk kez Cemil Bey getirecektir. İzmir'deki işlerini yoluna koyduktan sonra sinemaların başına kendi yetiştirdiği **Mustafa Çimen**'i bırakarak İstanbul'a döner. Bürosunu ve evini Taksim'de kurar. Mecidiyeköy'de de bir köşk yaptırır. İşe hızlı girerek Avrupa'ya gidip Warner Bros, Paramount gibi Amerikan şirketleriyle anlaşmalar yapar. Bu anlaşmalar otuz yıl boyunca tıkr tıkr işleyecektir. Aldığı filmlerle Lale Film Anonim Şirketi'ni kurar.

40'lı Yıllarda Durum

1940'lı yıllarda bizim salonlarda gösterilen filmlerin %75'i ABD'den gelmektedir. Sinemamızın Yeşilçam döneminin daha doğumu gerçekleşirken bu Hollywood egemenliğini pekiştiren de bizim yerli dağıtımımızdır; **İpekçiler** bu anlamda başı çekmektedir. Sinemanın yeni eğlence olması ve artan film talebini stüdyolarımızın yerli filmlerinin karşılayamaması da buna bir nedendir elbette. Piyasaya giren **Soyarslanlar**'ın **Özen Film**'i, **Sedenler**'in **Kemal Film**'i gibi önde gelen diğer firmalar da en az **İpekçiler** kadar zorlu rakiplerdir. İpekçiler'in hâkimiyeti altındaki sektörde filmlerini gösterecek sinema bulamaz başlarda. Sonra İpekçiler'e bağlı olmayan **Saray Sineması**'nı kendisiyle çalışmaya ikna eder. Sonradan **Lale Sineması** olacak yerde bir inşaat yapılmakta olduğunu görünce burayı tutar ve sinema yapar. Film almak için Avrupa'ya gittiğinde İpekçiler orada da ona zorluk çıkarırlar. Avrupa firmalarına boş senetler imzalamak zorunda kalır aldığı filmler için. Ama bu sayede de elindeki filmlerle rekabet edecek rakibi kalmamıştır. Film dağıtımını işinde uzmanlaşınca sinema

işletmeciliğinde bir parça gerilemiş, *Elhamra'yı* işletemez hale gelmişlerdir. Cemil Bey *Elhamra'yı* alır.

Sinemacılık piyasasında pek çok ilki **Cemil Filmer** gerçekleştirmiştir. Sesli filmi getirdiği gibi renkli filmi de getirmiş, sabah 11 matinesini koymuş, yazın salonların kapanması âdetini ortadan kaldırmıştır.

Sonra bazı küçük filmler çekmek üzere **Kemal Film** ve **Özen Film**'le birlikte *Marmara Film Stüdyosu*'nu kurarlar. Reklam filmleri de yapan stüdyo, **Cezmi Ar** gibi pek çok operatör, teknisyen yetiştirir.

Cemil Bey hayatı boyunca üç esaslı darbe yediğini anlatır hatıratında: İlki doların 130 kuruştan 250 kuruşa çıkmasıdır ki yabancı film ithal eden ve sürekli dolar borçlanan biri için zor bir durumdur; ikincisi harf inkılabıdır ve bundan sonra elindeki eski yazılı tüm filmleri yakmak ve yenilerini almak zorunda kalmıştır; üçüncüsü de varlık vergisidir, ona Abdullah Efendi Lokantası'ndan yediği için 125.000 lira vergi yazılmıştır!

Lale Film Stüdyosu

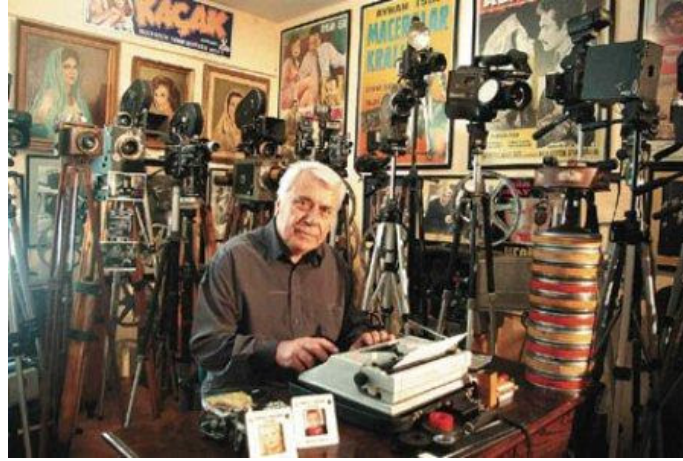
Lale Film daha sonra kendine ait bir stüdyo kurmak için harekete geçer. Cemil Bey'in Mecidiyeköy'de köşk ve arazisinin yerinde bir stüdyo kurulur. Tam bir aile şirkettir bu. Şirkette Cemil Bey, Lale Film ve Cemil Bey'in oğulları ortaktır. Ailenin küçük oğlu **İlham Filmer** stüdyoda çalışmaya başlar. **Cemil Filmer** ve büyük oğlu **Metin** de Lale Film Şirketi'ndedirler. Stüdyo o dönemde kurulanların en modernini olarak tasarlanmıştır. Sonradan **İpekçiler**, **Murat Köseoğlu** ve başkaları da stüdyo kuracaktır. Yerli film yapımı için gerekli koşullar artık hazırdır.

İlk olarak, **Esat Mahmut Karakurt**'un *Allahısmaırladık* adlı romanını çekmeye karar verirler (1951). Filmi **Sami Ayanoglu** yönetecektir. Filmin başarı kazanması üzerine **Lale Film** yapımcılığa devam eder. Çoğu edebiyat eserlerinden uyarlanan *Nilgün* (Münir Hayri Egeli, 1954), *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (Sami Ayanoglu, 1952), *Leylaklar Altında* (Süavi Tedü, 1954), *Soygun* (Sami Ayanoglu, 1953) ve *Kadın Severse* (Atif Yılmaz, 1955) gibi filmler yapar.

50'ler İstanbul'un tümü gibi sinemanın da değişim geçirdiği bir dönem olur. Türeyen yeni zenginlerle eğlence sektörü de bozulmaya başlar. Elit seyirci sinemalardan çekilir. *Elhamra* iş yapamaz duruma düşünce **Cemil Bey** orayı tiyatroya çevirir. O sıralar rakibi olan **İpekçiler** de en fazla iş yapan *Lale*

Salonu'nun karşısına *Fitaş ve Dünya'yı* açınca, sinema artık işleyemez duruma düşmüştür. O da çare olarak Beyoğlu'ndan çıkmayı dener ve Şişli'de *Site Sineması'nı* açar. İzmir'deki sinemaları da onlarla ilgilenemediğinden birer birer elden çıkarır. Bir süre sonra *Site Sineması'nın* karşısına *Kent Sineması'nı* açacaktır Cemil Bey.

Ama artık sinema piyasası bir üretim enflasyonu içindedir. İthal filmler pahalılaşır, dolar yükseldikçe yükselir. **Cemil Bey** de ithali keser ve eldeki stok filmleri göstermeye başlar. Paris'teki sinemayı da kardeşine bırakarak onunla ortaklıktan çekilir. Başlangıçta hayli iyi durumda olan *Lale Film Stüdyosu* da Cemil Bey'in işletmeyi yürüten oğlu **İlham Filmer**'in savurgan yaşamı nedeniyle çıkmaza girer. İlk stüdyo yıkılarak yerine bir han yapılır. İşler bu binanın ilerisinde kurulan yeni stüdyoda yürütülecektir.



Necip Sarıcı

Necip Sarıcı, *Lale Film*'e 1957'de girer. Teknik eleman olarak çalışmaya başladığı *Lale Film*'in başına 1979'da, **Cemil Bey** yaşlılıktan dolayı stüdyoyu satmak istediğinde patron sıfatıyla geçer ve adını *Yeni Lale Film Stüdyosu*'na çevirir. 1981 yılı itibariyle **Filmerler** tüm şirketlerini tasfiye ederler.

Kaynakça

- Akçura, G. (1991). *Aile Boyu Sinema*. Hürriyet Yazı Dizisi 20-27 Ekim
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar, Türk Sinemasında 65 Yıl (İlk Türk Sinemacılardan)*. Emek Matbaacılık: İstanbul
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. Denetim Ajans Basımevi: İstanbul
- Mutlu, İ. *Görünmeyen Adamın Peşinde*. yayıma hazırlanıyor.
- Özön, N. (1968). *1895-1960 Türk Sineması Kronolojisi*. Bilgi Yayınevi: Ankara

“ZAMANIN AKIŞINI YUMUŞATMAK İÇİN FİLM SEYREDİYOR VE FİMLER HAKKINDA YAZIYORUM”

SİNEMA YAZARI ERTAN TUNÇ İLE SÖYLEŞİ

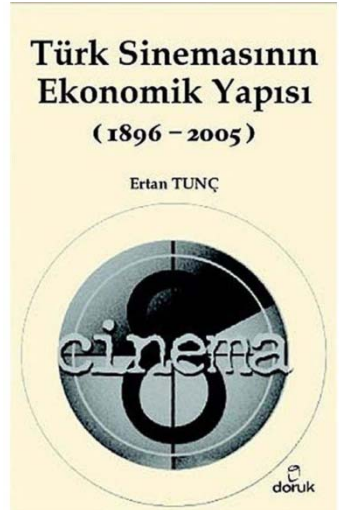
Esra Ballım



1980 yılında Gaziantep’te doğan **Ertan Tunç**, Aydın’ın Söke ilçesinde büyüdü. 1987’de emanet bir videoda **Muhsin Bey** filmini defalarca izledikten sonra film koleksiyonu yapmaya karar verdi. 1999’da İstanbul’a geldi. Yıldız Teknik Üniversitesi’nde ekonomi lisansı ve İstanbul Teknik Üniversitesi’nde ekonomi yüksek lisansı yaptı. İlk yazıları, Yıldız Teknik Üniversitesi bültenlerinde ve çeşitli internet sitelerinde yayımlandı, uzun yıllar beyazperde.com’da film eleştirmenliği yaptı.

Sevdiği filmleri defalarca izlemekten, sinemayla ilgili bir şeyler okumaktan asla bıkmadığını ve sinema hakkında sürekli yazdığını ifade eden **Tunç**’un en sevdiği yönetmen **Sergio Leone**, en sevdiği oyuncular ise **Kemal Sunal** ve **Şener Şen**.

Tunç’un “*Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı 1896-2005*” adlı ilk kitabı 2012 yılında yayınlandı. Şu sıralar Kara filmler, gangster filmleri, İtalyan usulü westernler ile suç sineması konularında kitap çalışmaları yürütmektedir.



“Bir filmi seyredip çok beğendiğimde, genelde o filmle ilgili bir dosya açarım. Aklıma gelen şeyleri karalarım. Film bana ne düşündürdü, ne gibi çağrışımlar yaptı, not ederim. Film hakkında bulduğum şeyleri okumaya çalışırım. Sonra benim için zor olan bir süreç başlar.”

Esra Ballım (EB): Merhaba Ertan Bey. Sinemayla ilk tanışıklığınız nerede, nasıl ve ne zaman gerçekleşti? İlginizin sinemaya yönelmesini sağlayan bir kişi veya mekân oldu mu?

Ertan Tunç (ET): Sanırım filmlerle ilk tanışıklığım, Aydın’ın Söke ilçesinde babamla pazar günleri televizyonda seyrettiğimiz westernler sayesinde oldu. 1984 yılı olmalı. Sinema salonuyla da evimizin karşısındaki yazlık sinema sayesinde tanıştım, 1984 baharı olmalı. O dev perdeli sinemada gösterilen filmleri evimizin balkonundan seyredebiliyorduk. Babam emanet bir video ve **Muhsin Bey**’in kiralık videokasetiyle evimize geldiğinde ise sinema yolculuğumun hiç bitmeyeceğini hissettim. 1987 yılıydı. O zaman ileride film koleksiyonu yapmayı kafama koydum. 1990’da kendi VHS video cihazımız alındığında da hemen film koleksiyonuma başladım.

EB: Peki, bunca zaman sonra “sinema” sizin için ne ifade ediyor?

ET: Küçükken sinema benim için bir tür kaçıştı. Yaşadığım üzücü olayları ya da o zamanki yalnızlığımı unutmak için sürekli film seyrediyordum. Gülmek ve eğlenmek için... Uzunca bir süredir ise yaşamı biraz olsun daha iyi anlamak, kavramak için film seyrediyorum. **Borges**’in yazma eylemi için kullandığı nefis bir ifade var: “Zamanın akışını yumuşatmak için yazıyorum.” diyor. Ben de zamanın akışını yumuşatmak için film seyrediyorum, filmler hakkında yazıyorum.

EB: beyazperde.com, otekisinema.com, sinemayazari.com, sinematikyesilcam.com gibi sitelerde film eleştirileriniz yayımlandı, yayımlanıyor. Bir film hakkında yazacağınız zaman tercih sürecinizi neler etkiliyor?

ET: 2007 yılından beri kriterim basit. Büyük ölçüde, çok sevdiğim ve yazmaya değer bulduğum filmleri yazıyorum. Bir filmi seyredip çok beğendiğimde, genelde o filmle ilgili bir dosya açarım. Aklıma gelen şeyleri karalarım. Film bana ne düşündürdü, ne gibi çağrışımlar yaptı, not ederim. Film hakkında bulduğum şeyleri okumaya çalışırım. Sonra benim için zor olan bir süreç başlar. Benim bu filmle ilgili özgün olduğuna inandığım bir fikrim var mı, ona kafa yorarım.

Analizimin ufak da olsa yeni/özgün bir pencere açacağına inanırsam yazı ilerler, yoksa yazıyı rafa kaldırıyorum.

EB: Peki, yıllar sonra yazıya dönüştürdüğünüz notlar oldu mu? Raftan inen yazılar aradan geçen zamanla içerik, derinlik ve saptamalar açısından büyük değişimlere uğruyor mu?

ET: Yıllar sonra yazıya dönüştürdüğüm notlar çok. Şimdi Word kullanıyorum ama eskiden notlarımı A4 kâğıtlarına alırdım, bir filmle ilgili yazı yazacağım zaman notlarıma bakarım. Mesela yirmi yedi uzun metraj filmdeki detayları harmanlayan *Zatoichi* yazım o tip notlarla çıkmıştır. Raftan inen yazılar çok büyük değişimlere uğruyor. Filmle ilgili ilk notlarım genelde acemice olur, öylesine bir şeyler karalarım. Herkes gibi benim de zamanla bilgi birikimim, hayata bakış açım değişiyor hatta iyi bir filmi ikinci, üçüncü seyredişim genelde bana farklı şeyler düşündürür. Mesela bu aralar **Andrei Tarkovsky**'nin *Solaris*'i ve **Henri-Georges Clouzot**'nun *Dehşet Yolcuları* (The Wages of Fear, 1953) filmleri üzerine çalışıyorum. Bu konudaki ilk notlarım, ilk fikirlerim artık bana amatörce geliyor çünkü artık hem **Lem**'in romanını hem de **Spinoza**'nın *Ethica*'sını okumuş biriyim, *Solaris*'i içerdiği panteizmden bahsetmeden değerlendirmem imkânsız. Hakeza **Georges Arnaud**'nun filme kaynaklık eden romanını okudum ve filmde bambaşka noktalara odaklandığını farkettim. Hem **Clouzot** hem de **Friedkin**'in uyarlamalarına bakış açım tümüyle değişti. Eski notlarımdaki tespitler önemini yitirdi.

EB: Türk Sinema Tarihi denince o bildik ve tekrarlanıp duran klasik dönemler çıkar karşımıza. (Mesela tiyatrocular dönemi gibi) Film eleştirisi tarihimiz açısından bir dönemselleştirme yapmak mümkün mü sizce?

ET: Bu uzmanlık gerektiren bir konu. **Salah Birsal, Attila İlhan, Erden Kıral, Halit Refiğ, Tuncan Okan** gibi birkaç ustanın eleştirilerini merak ettim, bulup okudum ama ben birçok eleştirmenin yazılarına hâkim değilim. Belli bir dönemin öncesindeki eleştiriler hakkındaki bilgim kısıtlı olduğu için tarz, içerik veya kişiler üzerinden bir tür dönemlendirme yapmam doğru olmaz, belki -haddim olmayarak- olgusal bir dönemlendirme yapabilirim. Arkadaşlarla konuştuğumuzda film eleştirisi tarihimizi kabaca ikiye ayıran bir dönemlendirmem var: "İnternet öncesi ve internet sonrası". Bence internetten sonra bilhassa web sitelerinin ve blog'ların ortaya çıkışıyla beraber her şey değişti. İnternet dönemini de şimdilik "sosyal medya öncesi ve sonrası" diye ikiye

ayırıyorum. Sosyal medyanın ortaya çıkışı tüm dengeleri altüst etti, bu durumu görmek ve etki gücünü kabul etmek lazım.

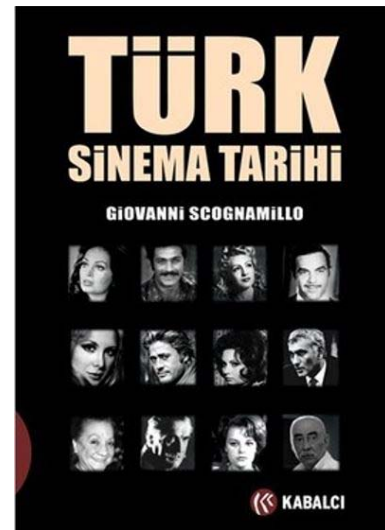
EB: Film inceleme ve eleştirilerinizde okurunuzla samimi bir iletişiminiz var. Sohbet eder gibi yazıyorsunuz. Bu konuda okurlarınızdan ne tür geri dönüşler alıyorsunuz?

ET: Eskiden yazdığım yazılarda daha ciddi ve akademik bir ton hâkimdi; yazının içerdiği bilgi miktarını pek azaltmadım ama zamanla daha samimi bir dil kullanmaya başladım. Bu konuda olumlu geri dönüşler alıyorum; sağ olsunlar, çeşitli mecralar üzerinden çok sayıda geri bildirim geliyor. Birçok film eleştirmeni adayına cesaret verdiğimi öğrendim. Birçok okur, yazılarımı okumaktan duydukları memnuniyeti dile getirdi.

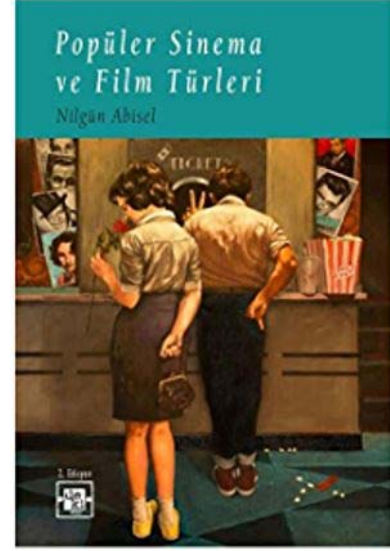
EB: Bu çok güzel! Peki, sinema yazarı olmak isteyen bir kişi güncel olarak hangi sinema dergilerini takip etmeli ve hangi kitapları okumalıdır? Ayrıca bize, sinema kültürünü arttırmaya hevesli bir sinemasever için Türkçe yazılmış on kitaplık bir set kurabilir misiniz?

ET: *Psikesinema* dergisini beğeniyorum. Akademik nitelikli dergilerden *Sinefilozofi*, *Sekans* ve *Sinecine* dergilerini takip ediyorum. Sinema yazarı olmak isteyen bir kişi, yerli yabancı ayırt etmeksizin belli başlı kitapları okursa çok faydası olur. 10 kitabı biraz geçeceğim ama Türkçe yazılmış sinema kitapları içinde en çok beğendiklerimi aldığım şöyle bir listem var:

- *100 Yılın 100 Filmi (Atilla Dorsay)*,
- *100 Yılın 100 Yönetmeni (Atilla Dorsay)*,
- *100 Yılın 150 Oyuncusu (Atilla Dorsay)*,
- *Türk Sinema Tarihi (Giovanni Scognamillo)*,
- *Türk Sinema Tarihi (Nijat Özön)*,
- *Sinemada Anlam ve Anlatım (Oğuz Adanır)*,
- *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi (Rekin Teksoy)*,
- *Şark'ın Şiiri: İran Sineması (Cihan Aktaş)*,



- *Fantastik Türk Sineması* (Giovanni Scognamillo - Metin Demirhan),
- *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek* (Kurtuluş Kayalı),
- *Popüler Sinema ve Türler* (Nilgün Abisel),
- *Film Dili - Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler* (Seçil Büker),
- *Sinema Tarih Kuram Eleştiri* (Seçil Büker),
- *Korku Sineması Ansiklopedisi: 60'lardan Günümüze* (Tuğrul Sezer),
- *Andrei'in Bakışı: Tarkovsky Sineması'nda Psikanalitik-Semiyolojik Açılımlar* (Uğur Kutay),
- *Çağdaş Fantazya* (Ünsal Oskay),
- *Popüler Sinemanın Mitolojisi (Komedi, Western, Melodram ve Korku)* (Veysel Atayman ve Tuncer Çetinkaya).



EB: Sinema tarzını beğendiğiniz yönetmenler kimler?

ET: Sergio Leone, Andrei Tarkovsky, Orson Welles, Martin Scorsese, David Lynch, Yavuz Turgul gibi bazı yönetmenlerin tarzını çok beğeniyorum.

EB: İlginç! Tarzları açısından oldukça farklı niteliklere sahip yönetmenler saydınız. Bu isimlerin taşıdığı ortak yönlerin neler olabileceğini düşünmeye başlayalım ama siz bize birkaç yol göstermeniz diyorum.

ET: Bu yönetmenlerin teknik anlamda ortaklıklarını bulmak zor kabul ediyorum ama özgün ve iyi bir sinemaları olduğunu söyleyebilirim. Hepsi entelektüel ve detaylara takıntılı yönetmenler; sinemanın imkânlarını zorlayan, sınırlarını genişleten çok-katmanlı eserler üretmişler, üretiyorlar. Filmleri o kadar zengin ve dolu ki onları her izlediğimizde yeni bir detay fark edebiliyoruz. Anlatılarında tarifi güç, benzersiz dokunuşlar var. Teknik hâkimiyetleri yüksek. Bir defa hepsi bir çerçeveleme uzmanı, filmlerinde unutulması güç kareler/resimler var. Çektikleri çoğu film biçim ve içerik açısından zamana direnebilen yetkinlikte.

“Pandemi sinema sektörüne kapanması uzun zaman alacak derin yaralar açtı”

EB: Defalarca izlediğiniz filmler var mı?

ET: Natuk Baytan, Ertem Eğilmez gibi birçok filmini en az beş kez seyrettiğim sayısız isim var. Defalarca seyrettiğim film sayısı yüzlerce olabilir. *Rocky, Ucuz Roman, Baba 1, Baba 2, İyi, Kötü ve Çirkin, Batı'da Kan Var, Bir Avuç Dolar, Sıkı Dostlar, Taksi Şoförü, Kanlı Balayı, İz Sürücü, Ayna, Mulholland ÇıkmaZı, Matrix, Çöpçüler Kralı, Şekerpare, Bir Zamanlar Anadolu'da, Vavien, Sakar Şakir...*



EB: *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)* adlı bir kitabınız var. Buna istinaden 2005 sonrasında ve yakın dönemde Türk sinemasının ekonomik yapısında ne yönde değişimler yaşandığını söyleyebilirsiniz?

ET: 2005 sonrası dönemde bir üretim artışına şahit olduk, sektörel istihdam arttı. Yönetmen, oyuncu, yapımcı ve teknik eleman sayısında büyük bir artış oldu. Pandemiye kadar bu böyle geldi. Şimdilerde bir tür durgunluk gözlemliyoruz. Pandemi sinema sektöründe kapanması uzun zaman alacak derin yaralar açtı. Bu arada dijital platformların artan etki gücü son yıllarda sektörel dinamikleri değiştirmeye başladı. Farklı üretim modelleri görür olduk. Yapım, gösterim ve dağıtım ağlarında dengeler değişmeye başladı. Olumlu-olumsuz etkilerini yakında gözlemleriz.

EB: Türk sinema izleyicisini seyir tercihleri açısından nasıl değerlendiriyorsunuz?

ET: Türk sinema izleyicisinin seyir tercihlerinde bir tür katılık var gibi görünüyor. Belirli bir türe meftun olanlar bu tercihler dışındaki seçeneklere soğuk bakıyorlar. TV izleyicisinde de durum aynı. Seyirci tercihleri de üretilen film türlerine bir tür kısıt koyulmasına yol açıyor. Son yıllarda büyük ölçüde komedi filmleri, cin filmleri, popüler biyografi filmleri gibi üç-beş türe/alt-türe sıkışmış bir sinemamız var. Ciddi meselelere eğilen filmler de festivallere sıkış(tırıl)mış durumda. Bunları belirleyen temel etkenin seyirci tercihleri olduğuna inanıyorum.

EB: Komedi, bilim kurgu, suç gibi farklı film türlerini en iyi temsil eden filmler ve yönetmenlerden bahseder misiniz?

ET: Komedide **Woody Allen** ve **Ertem Eğilmez**, bilim kurguda **James Cameron** ve **Steven Spielberg**, suç filmlerinde **Martin Scorsese** ve **Jean-Pierre Melville** isimlerini sayabilirim. Başyapıt olduğunu düşündüğüm filmlerine birer örnek vermek gerekirse; *Annie Hall* (Woody Allen, 1977), *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980), *Terminatör 2: Mahşer Günü* (Terminator 2: Judgment Day, James Cameron, 1991), *Azınlık Raporu* (Minority Report, Steven Spielberg, 2002), *Casino* (Martin Scorsese, 1995) ve *Le Samourai* (Jean-Pierre Melville, 1967).

EB: Bazı filmlerin diyalogları fazlasıyla edebi olabiliyor. Bir çevirmeni zorlayacak tarzda filmlere sahip bir sinema akımı, senarist veya yönetmen deyince aklınıza gelen isimler kimler?

ET: Aklıma gelen ilk yönetmen **Jean-Luc Godard**. **Godard**'ın *Çinli Kız* (La Chinoise, 1967) ve *Çılgın Pierrot* (Pierrot le Fou, 1965) gibi bol göndermeli bazı filmlerini hakkını vererek tercüme etmek çok zor. **Paddy Chayefsky**, **Preston Sturges** ve **Charlie Kaufman**'ın bazı senaryolarının çok zorlayıcı olduğuna eminim.

EB: Bugünlerde üzerinde çalıştığınız bir kitap projeniz var mı?

ET: Bir süredir kapsamlı bir şekilde “sinemada ölüm ve intihar” kavramları üzerine çalışıyorum. Çok sayıda kitap ve makale okudum, film izledim. Bilhassa “sinemada intihar” derin ve pek çalışılmamış bir konu. Ne kadar sürer bilmiyorum ama er geç kitaba dönüşecektir.



EB: Son sorumuz bir Sekans klasiği. Ertan Tunç'a göre sinema tarihinin en iyi on filmi hangileridir?

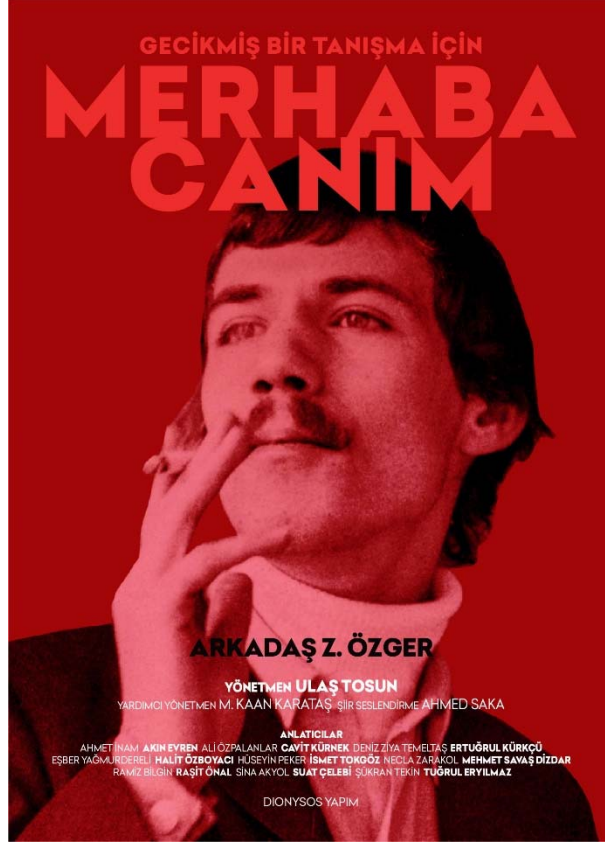
ET: Bu soru bana her sorulduğunda farklı bir seçki veriyorum. O anki ruh durumuma göre liste değişebiliyor, maalesef öyle, şimdiden farklı yerlerde farklı seçkilerime denk gelmiş okurlardan özür dilerim. 2007'den beri verdiğim "En İyi 10" listelerinde şimdilik sadece iki film sabit: **Baba** (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972) ile **İyi, Kötü ve Çirkin** (The Good, The Bad and The Ugly, Sergio Leone, 1966). Bunlara **Kanlı Balayı** (Touch of Evil, Orson Welles 1958), **Ayna** (Zerkalo, Andrey Tarkovski, 1975), **Taksi Şoförü** (Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976), **Vahşi Belde** (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969), **Bıçak Sırtı** (Blade Runner, Ridley Scott, 1982) ve **Yaralı Yüz'ü** (Scarface, Brian De Palma, 1983) ekleyeyim, ettik sekiz. Bir Türk filmi ilave edeyim: **Sevmek Zamanı** (Metin Erksan, 1965). Son olarak da yakın tarihli bir film eklemek istiyorum: **Öylece Oturan Bir Fil** (An Elephant Sitting Still, Hu Bo, 2018).

EB: Ertan Bey, okurlarımız adına size çok teşekkür ederim.

ET: Ben teşekkür ederim.

GECİKMiŞ BİR TANIŞMA İÇİN *MERHABA CANIM*

Süheyla Tolunay İşlek



Merhaba Canım, yönetmen Ulaş Tosun'un, ölümünden yaklaşık yarım asır sonra şair Arkadaş Zekai Özger'in hayatını, şairin dizeleri arasında gezinerek ve sözlü tanıklıklara başvurarak anlatan, zamanında asla söylenememiş olana kapı aralayan, yer yer itiraf, özeleştiri ve özür de içeren bir belgesel... Beş yıllık bir emeğin sonunda ortaya çıkan *Merhaba Canım* görmezden gelinen bir Arkadaş Zekai Özger portresi sunuyor.

Yönetmen Ulaş Tosun, "Gecikmiş Bir Tanışma İçin" diyerek başlıyor Arkadaş Zekai Özger¹ belgeseline. Gecikilen şey nedir, kimler gecikti, neden gecikildi gibi

¹Arkadaş Zekai Özger, adını bu şekilde yazıyor ve şiir başlıklarını küçük harflerle yazıyor. Yazıda bu kararlara saygı duyulacaktır. Ve zaman zaman şairin adı yerine sadece 'Arkadaş' mahlası

sorular getiriyor akla bu giriş cümlesi... **Arkadaş Z. Özger**, 1960'ların sert politik iklime sahip Türkiye'sinde ülkenin yaşadığı trajediyi devrimci bir ruhla tasvir eden birçok toplumcu şiirin şairi olarak biliniyor aslında. 68 Kuşağı mensubu devrimciler için **Arkadaş**'ın "*Alnını dağ ateşiyle ısıtan dostum, yüzünü kanla yıkayan dostum*" dizeleri adeta marş haline geliyor. 1968'de öğrenci hareketleri başlıyor ve **Arkadaş Z. Özger** Fikir Kulüpleri Federasyonu'na üye oluyor, devrimci arkadaşlarıyla beraber eylemlere katılıyor. Arkadaşları arasında **Eşber Yağmurdereli**, **Necla Zarakol**, **Ertuğrul Kürkçü** ve **Tuğrul Eryılmaz** da var. 12 Mart'a giden süreçte **Arkadaş**'ın "*kara yeller ak yelleri dövende / sevdanı yüreğine kuşat / al sesimi vur kanının gümbürtüsüne / zamanıdır dağları delmenin*" dizeleri dillerden düşmüyor, bestesi yapılıyor. 1971 yılının Ocak ayında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi yurduna yapılan polis baskınında **Arkadaş Z.** ölesiye dövülüyor ve '*müzikal dövüldük o gün bir iki üç komutlarıyla*' dediği günün ardından "*biz üçyüz yurtseverdik / bir gün sularken çiçeklerimizi / üçbin kişilik düşman ordusu / ve onun paralı sivil askerleri / saldırdılar yurdumuza*" dizelerini yazıyor. Dönemin ruhuna paralel olarak sınıf bilinci üzerine de yazdığı şiirler var elbet. *Tamirat* adlı şiirinde her daim çatışmalı olduğu ve Menderes taraftarı işçi babasına "*ne kadar üstelesem yanlış bir değişimi / bir proleterin oğlu olduğuma inandıramıyorum kimseyi / inandıramıyorum babama bir proleter olduğunu*" dizeleriyle veryansın ediyor.



kullanılacaktır. Şiirlerdeki yazım hataları orijinal hallerine sadık kalınarak olduğu gibi bırakılmıştır.

Ancak madalyonun bir de öteki yüzü var. **Arkadaş Z. Özger**'in “toplumcu” şiirleri yere göğe sığdırılmazken kendi iç sesini yansıttığı “bireyci” denilen şiirleri Soyut, Yordam, Papirüs gibi dönemin önemli sayılan dergilerinde yayımlansa da devrimci arkadaşları tarafından pek tasvip edilmiyor, ne gerek vardı ‘*Zeki Müren’i seviniz*’ dizesi yazmaya denilerek küçümseniyor. Benzer şekilde beraber tiyatro yaptığı arkadaşları da **Arkadaş**’ı cinsel tercihi nedeniyle dışlayıp, ötekileştiriyor. ODTÜ Tiyatro Şenliği’nde Aristofanes adlı oyunla birincilik ödülü alsalar da **Arkadaş Z. Özger** tiyatroya veda etmek zorunda kalıyor.



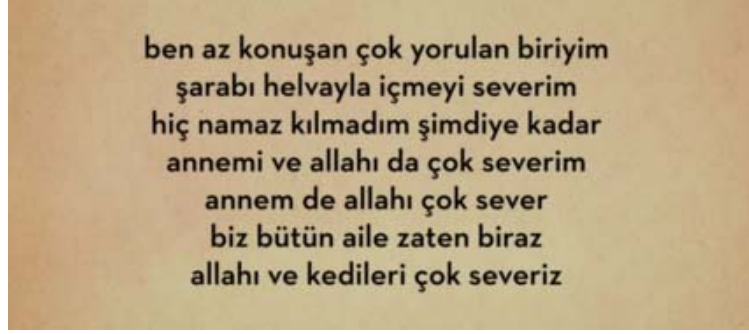
Yönetmen **Ulaş Tosun** bir röportajında şiir matinelерinin yaygın olduğu yıllarda “hızlı” şiirler revaçta olduğu için, bir matineye **Arkadaş**’ı çağırduklarını, fakat ortam uygun olmadığı için ona şiir okutmadıklarını söylüyor.² Bunun üzerine **Arkadaş** dostlarını daha çok edebiyat ve şiir çevrelerinden seçmek durumunda kalıyor ama cinsel tercihini açık eden dizeleri nedeniyle bu çevrede de benzer bir dışlanmayla karşılaşılıyor. Fakat hiçbir şey, şairin şiirlerinin sesini kısamıyor. **Arkadaş**, hüzünden sakınmak yerine, onu dizelere dönüştürüp doğru hissettiği yolda ilerliyor; ülkenin hâkim sosyo- kültürel normlarına karşı çıkan şiirleri ardı ardına geliyor ve bunları – türlü sansürlere maruz kalsalar da – yayımlatmayı başarıyor. *Queer* bir tavırla şiirlerinde ironi ve parodinin tüm imkânlarını kullanarak, erkek egemen söylem ve dini muhafazakârlığı itibarsızlaştırarak heteronormativite tarafından sindirilmeyi kabul etmiyor.

Yönetmen **Ulaş Tosun**’un belgeselinde asıl dikkat çekmek istediği nokta da bu. Gecikmiş bir tanışma denilen, aslında **Arkadaş Z. Özger**’in dönemin sol ağırlıklı devrimci şiir geleneği içinde yer almayan, bireysel çıkmazları dert edinen, mizah

²Birartibir.org, “Şimdi yanağımızı Arkadaş’a uzatsak” ([Bağlantı](#))

ve ironi dolu şiirleriyle olan tanışma. Zira bu şiirler, toplumsal cinsiyet algısını yerle bir eden, zamanının çok ötesinde, kendinden taviz vermeyen *queer* bir öznenin iç sesini duyduğumuz şiirler. Belgeseldeki tüm sansür, oto sansür, hafıza gibi engellere rağmen **Arkadaş**'ın şiirleri, şairin aktarmak istediklerini açık ve net olarak aktaran belgelere dönüşüyor. Bu belgelerden ilki belgesele adını veren *Merhaba Canım* şiiri.

Asıl Belgesi Şiir Olan Bir Belgesel:



Merhaba Canım biyografi temelli bir belgesel. Yönetmen kronolojik bir akış esas alarak **Arkadaş Z. Özger**'i çocukluluğundan başlayarak ölümüne dek olan yirmi beş yıllık süreçte kardeşi, dava arkadaşları, üniversite arkadaşları, tiyatro ve edebiyat çevrelerinden edindiği arkadaşlarının sözlü tanıklıkları, 60'lar sonu - 70'ler başı Türkiye'sinin arşiv görüntüleri ve **Arkadaş**'a dair fotoğraflar aracılığıyla tanıtmaya çalışıyor. Ancak yönetmenin, belgeselinde esas aldığı başlıca belge **Arkadaş**'ın şiirleri oluyor. **Arkadaş** ile ilgili anlatılan her anı ya da verilen her bilgiden sonra, yönetmenin bunlarla ilişkili bulunduğu bir **Arkadaş Z. Özger** şiiri/dizesi geliyor ekrana. Kimi zaman da bir üst ses, **Arkadaş** hakkındaki tanıklığa bizzat cevap veriyormuşçasına bir **Arkadaş Z.** şiiri seslendiriyor.

Ulaş Tosun belgeseldeki kronolojik sıralamayı, *Merhaba Canım* şiirinin epizotlarına paralel olarak oluşturduğunu söylüyor. Önce şairin karakteri, ailesi, kemik hastalığı, kardeşi Şükran Temiz'in duygu dolu anılarıyla aktarılıyor. Ama dinleyiciyi en çok etkileyen tabii ki **Arkadaş**'ın kimi hüznü dolu kimi aykırı dizeleri oluyor. Ostomyolit hastalığı nedeniyle hastanede kaldığı aylar boyunca başından hiç ayrılmayan annesini, birçok dizesinde ansa da *Merhaba Canım* şiirinde değinilen anne, adeta yeryüzünün tüm annelerini psikanalitik bir tınıda temsil ediyor.

önce anne doğurdu çocuğu acıya
sonra çocuk acıya anneyi ve ölümü kattı
Sonra herşey ve herkes çocuktan var oldu

Annesi, **Arkadaş Zekai** için çok önemli, belki de birçok acıya ve yalnızlığa onun sevgisi sayesinde katlanabiliyor. En yalnız anlarında, dizelerinde de olsa annesine sığınıyor **Arkadaş**, “*bana ninni söyle ana, yalnızım, bunu hep söylüyorum*” diyerek ya da hayatı anneye eş tutuyor “*sana toprağı ve aşkı öğretecek hayat denen anneye koş*” dizesiyle...

Sekiz yaşında sağ bacağına musallat olan ostomyolit denen kemik hastalığı, doğuştan narin ruhunu çekingen bir mizaca hapsediyor. Çıkış yolunu yine şiirde buluyor **Arkadaş** ve “*güzel bir topallık / çirkin sağlamlıklardan yeğdir*” diyen Cavit’e *Kurdeşen* şiirini ithaf ediyor ve hastalığının ruhundaki etkilerini “*yirmi birlere kadar birlikte büyürsünüz / sonra hep birlikte büyürsünüz / en çok o büyür siz küçülürsünüz*” dizeleriyle paylaşıyor.

Belgeselin ikinci bölümünde Ankara’daki üniversite arkadaşları, **Arkadaş Zekai**’nin kendisine hem mahlas hem de ikinci isim olarak seçtiği ‘Arkadaş’ kelimesinin anlamları konusunda farklı görüşler belirtiyorlar. Bazısı suya sabuna dokunmayan kelimeleri özenle seçerek *hizadan çıkmayan* tahminlerini anlatırken, **Eşber Yağmurdereli** en cesur açıklamayı yapan isim oluyor ve bu mahlasın, birbirlerine ‘Arkadaş’ diye hitap eden iki eşcinsel³ karakterin olduğu bir **James Baldwin** romanından alındığını düşündüğünü söylüyor. Bu bölüm ister istemez insanın aklına **Yurttaş Kane**’deki her biri farklı bir Foster Kane tasviri yapan karakterleri getiriyor. Hâlbuki Kane için *Rosebud*’ın anlamı ne kadar açık ve netse **Arkadaş** için de mahlasının anlamı çok net. Belgeselde genel olarak birbirini tamamlayan, doğrulayan tanıklıklar ilk defa mahlas konusunda farklılaşıyor. Ancak yönetmen son sözü yine **Arkadaş**’a bırakıyor:

siz inanmayın bir gün değişir elbet
güneşe ve penise tapan rüzgarın yönü
çünkü ben okumuştum muydu neydi
bir yerlerde tanrılara kadın satıldığını

Belgesel, 60 sonu - 70 başı Türkiye’sinin politik koşullarını belge ve tanıklıklarla aktarmak kadar cinsel kimlik konusuna değinip **Arkadaş Zekai** biyografisinde *queer* bir perspektifin kapısını aralamak amacıyla olduğunu, daha ilk dakikadan açık ediyor aslında izleyicisine. Zira prologda yazar ve akademisyen **Ahmet**

³ Belgeselde “eşcinsel” kelimesini kullanabilen iki isimden biri Eşber Yağmurdereli, diğeri de Necla Zarakol. Diğer arkadaşları “aykırı sevgisi”, “farklılığı” gibi kelimeler kullanmayı tercih ediyor.

İnam, Zekai Özger ile beraber gittikleri Bursa'daki bir çadır tiyatrosunda gördüklerinin, düşünen insanlar olarak hep ulaşmaya çalıştıkları hakikate benzediğini söylüyor ve ekliyor: “Zekai'nin dünyasında da açtıkça açılacak olan şeyler vardı ve belki de açılacak olan şey erotik bir şey olabilir.”



hayat trajik bir homoseksüeldir
bence bütün homoseksüeller adonistir biraz
çünkü bütün sarhoşluklar biraz
freüdün alkolsüz sayıklamalarıdır

Yönetmen Türkiye'de devrimci sol hareketin 1970'lerde yaşadıklarını, işkence haberlerini, Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın idam haberlerini arşiv görüntüleri ile aktardıktan hemen sonra Eşber Yağmurdereli'nin Arkadaş'la geçen Nobel Ödülü sohbetini paylaşıyor. Yağmurdereli, Arkadaş'ın Merhaba Canım şiirinin *malum* – ama ne olduğu belirtilmeyen – dizelerinden üstü kapalı bir üslupla bahsettikten hemen sonra yönetmen, bu dizeleri izleyicinin karşına *bir görüntü* olarak çıkartıyor. İşkence ve idam haberlerinden hemen sonra bu dizelerle karşılaşmak, akla Sovyet montaj kuramcısı Sergei Eisenstein'in *sinemasal yumruk* dediği şeyi getiriyor. Merhaba Canım şiirinin ikinci epizodunun bir anda ekrana yansıtılması, üstelik de bir üst ses tarafından seslendirilmeden uzun süre ekranda kalması Eisenstein'in anlaksal (entelektüel) kurgu dediği kurgu gibi işlev görüyor. Yönetmenin genel-geçerlikten uzakta, dizelerin, okuyanın bilincinde bir etki yaratmaya zaman ayırması dikkate değer bir ayrıntı. Belgesel film her ne kadar gerçekle/gerçek temsiliyle kurulu olmayı amaçlasa da, onu salt belge yığını olmaktan kurtaran ve sanat haline getirenin,

belgesel yönetmenin 'yaratıcı yorumu'dur önermesinin cesur bir örneği oluyor bana kalırsa. Son kertede **Ulaş Tosun**, belgeselin omurgasını **Arkadaş**'ın şiirleriyle retorik bir etki yaratacak şekilde oluşturmaya özen gösteriyor, **Arkadaş**'a olan saygısından.

Merhaba Canım tek bir kişinin hayatına odaklanması, kronolojik yapısı, röportaj / sözlü tanıklıklara dayanması, biyografik ve toplumsal bilgilere yer vermesi nedeniyle retorik biçimden ziyade kategorik biçime sahip aslen. Ancak bu kategorik biçim, **Arkadaş**'ın şiirleri belgeselde en kritik noktalarda kendilerine yer buldukça yerini retorik biçime bırakıyor. Dolayısıyla denilebilir ki belgeselde ikna gücü genelde şiirde ve **Arkadaş**'ın dizelerinin bizlerde oluşturduğu imgelem, röportajlara dayalı kategorik türün sunmadığı türde bir düşünme imkânı yaratıyor. Sözlü tanıklık veren kişiler elli yıl öncesinin hatıralarını geri çağırırken, dizeler daha ilk günkü gibi taze, kanlı canlı. Üstelik bu kıymeti kendinden menkul dizelerin birilerine kanıt sunmak ya da karşılarındakini bir şeylere ikna etmeye çalışmak gibi bir derdi de yok. Tıpkı **Arkadaş** gibi...

Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası:



Belgeselin sonlarında **Sina Akyol**, **Arkadaş**'ın kendisine, bir gün şiirleri bir kitapta toplanır ve yayımlanırsa adı 'Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası' olsun dediğini anlatıyor. Bu vasiyetin yerine gelmesi ancak kırk bir yıl sonra oluyor. Aslında **Arkadaş**'ın ölümünden sonra şiirleri **Tekin Sönmez** tarafından derleniyor ve 1974'te Nadas Yayınlarından *Şiirler* adıyla yayımlanıyor. Ardından Nisan 1984'te Mayıs Yayınları *Sevdadır* adıyla **Arkadaş**'ın şiirlerini, mektuplarını

yayımlıyor. Ancak ortada yerine getirilmemiş bir vasiyet söz konusu. Nihayet 2014 yılında Ve Yayınevi'nden **Kenan Yücel**, geniş bir arşiv taramasından sonra **Arkadaş**'ın yaşarken dergilerde yayımlanan şiirlerini, asıl kaynaklardan ve yayımladığı dergilerden karşılaştırmalı olarak derliyor ve eleştirel bir basımla *Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası* başlığıyla yayımlıyor. Böylece **Arkadaş**'ın vasiyeti yerine gelmiş oluyor.

Arkadaş'ın vasiyet ettiği kitabına adını veren ve belgeselde **Ahmet İnam**'ın baştan sona okuduğu *Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası* şiiri, **Arkadaş Z. Özger**'in en önem verdiği şiirlerinden. 1967'de Soyut dergisinde yayımlanan şiir, İkinci Yeni'nin etkisinde ironik ve mizahi bir dile sahip. **Arkadaş** bu şiirde kendisini dışlayan toplumsal cinsiyet rollerini ironik bir biçimde gülünçleştiriyor, çeşitli dil hamleleri ile hâkim toplumsal cinsiyet algısını ters yüz ediyor. Şiirdeki kadınlık ve erkeklik sembollerinin yer değiştirmesi, sınır ihlaline uğraması, muğlaklaşması dönemine göre devrim sayılabilecek *queer* bir tavır.

*charles chaplin bir savaşta yitirdim sakalımı
çıkamazlığın grev sesi umutlarımı vururken
yendirdim bıyıklarımı papağan kuşkulara
biraz elma şekeriyle kazıdım sakalımı
lohusa şerbetiyle kazıdım sakalımı
yanaklarım paprika lahmacun ister misiniz
al işte sana böyle yüze böyle güz
demeyin deseniz de sakal yok ya ucunda
bu güz vermedi tarla seneye bıyık kerim
ben ettim siz etmeyin sakal veririm size
iğne iplik elimde bıyık dikerim size
yanaklarım taşlıtarla kurabiye yer misiniz*

*Sayın bayan dursanıza gözünüze kuş kaçmış
bu bıyık hiç gitmemiş sesinizin rengine
sakalınız uzamış inmiş ta belinize
at kuyruğu yapınız ya da örgüleyiniz
kedinizin bıyığını usturayla kesiniz
yanaklarım bileytaşı ispirto sever misiniz
yoksul ve utangaç bir müşteriyim ben
sizde güneş bulunur mu biraz/kaktüs alıcam
saksılarım yeşersin üç beş bulut verin de
çok üşüdü güneşten şizofreni olucak
çabuk olun lütfen dikenleri solucak
yanaklarım gobi çölü soğuk su içer misiniz
yüzüm eski bir artist yaşlandıkça shirley temple
elimde bir baş soğan bir baş sarımsak
ah ne kadar şakacısınız hiç hamlet oynamadınız mı
olmak ya da olmamak bütün sorun bu
yanaklarım yul bryner şimşir tarak ister misiniz*

Arkadaş bu şiiriyle toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkıyor, mizahi bir üslup ve dilsel oyunlarla normatif kültürel kodlara meydan okuyor. Şair **İsmail Uyaroğlu**, **Arkadaş Z.**'nin mizaha yaslanmasını, güleç şiirler yazmasını, bulunduğu kapalı odada bunalan birinin, zaman zaman nefes almak için kendini dışarı atmasına benzetiyor. (Yücel, 2019: 116) **Arkadaş** gerçekten de döneminin boğucu ortamında şiirleriyle, dil denemeleriyle nefes alıyor. Aşklarını, kırgınlıklarını, yalnızlığını hep dizeleriyle ifade ediyor, kendi tragedyasının başkahramanı oluyor.



Adam Philips Kaçırıklarımız, Yaşanmamış Hayata Övgü adlı kitabında şöyle der: “Tragedyalar istediklerini elde edemeyen insanlarla ilgili hikâyedir, ama istediklerini elde edemeyen insanlarla ilgili her hikâye trajik bir görünüm oluşturmaz.” (Philips, 2017: 11). **Merhaba Canım** belgeseli aracılığıyla bugünden geriye doğru baktığımızda belki birçok toplumsal trajediyi hatırlıyoruz ama her türlü dışlanma ve ötekileştirilmeye rağmen **Arkadaş**'ın kabına sığmayan ve hizaya girmeyen yaşamı birçoğumuza kapatıldığımız kafeslerden çıkmak için ilham ve cesaret veren bir yaşam olarak görünüyor.

Kaynakça

- Bordwell, D. and Thompson, K. (2013) *Film Art*, New York: McGraw-Hill Companies.
- Küçükdoğan, B. ve Yengin D. (2019) *Sinema Kuramları 1 / Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, Ed. Zeynep Özarslan. İstanbul: Su Yayınevi.
- Özger, Z. (2019) *Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası*, Yayına Hazırlayan: Kenan Yücel. İstanbul: Ve Yayınevi.
- Philips, A. (2017) *Kaçırıklarımız Yaşanmamış Hayata Övgü*, çev. Selin Sıral. İstanbul: Metis Yayıncılık.

İKİ BEJİN ÇAYIRI¹

David Robinson

Çeviren: Seda Usubütün



Stepok'un ölümü. Baba rolünde Boris Zakhava. (İlk versiyon)



Stepok'un ölümü. Baba Nikolai Khmelyov. (İkinci versiyon)

¹ (Sight and Sound, Winter 1967/68)

Eisenstein 1928 gibi erken bir tarihten beri ses kullanımına ilişkin kuramlar geliştirmiş olsa da 1935'e kadar ilk sesli filmi için çalışmaya başlamamıştı. Bu film **Bejin Çayırı** (Bezhin Lug) olacaktı. 1935 yılının mart ayından mayıs ayına kadar **Alexander Rzheshhevsky**'nin senaryosu üzerinde çalıştı. Sessiz sinema günlerinde bir aktör olan **Rzheshhevsky**, artık **Pudovkin**'in **Basit bir Vaka** (Prostoy Sluchay, 1932) ve **Nikoloz Shengelaya**'nın **Yirmi Altı Komiser** (Dvadsat Shest Komissarov, 1933) filmlerine imza atmış bir senaristti. **Bejin Çayırı**'nin orijinal fikri ve adı **Turgenyev**'in **Avcının Notları** kitabındaki bir öyküden esinlenmişti. **Jay Leyda**'nın yapım günlüğü kayıtlarından:

"Turgenyev'in öyküsü zorlu bir av yürüyüşünden eve dönerken kaybolmasını ve at sürülerini bekleyen erkek çocukların yaktığı kamp ateşi çevresinde geçirdiği geceyi anlatır. Kendilerini uyanık tutmak için hayalet öyküleri paylaşırlar... Rzheshhevsky, Komünist Gençlik Birliği'nin isteği ile Genç Öncüler'in çiftlik yaşamları temalı bir senaryo üzerinde çalışırken bu öyküyü hatırlar. Rus çocuk köylüsünün, Turgenyev'in bildiği hali ile bugünkü halini gözlemlemek ve karşılaştırmak amacıyla **Bejin Çayırı**'nda iki yılını geçirir."

Ana karakter **Stepok** modern Sovyet kahramanı olan **Pavlik Morosov**'dan modellenmiştir. Küçük bir öncü olan **Morosov**, bir grup köy korucusunu öyle iyi örgütlemiştir ki, bir sabotaj planlayan ailesi onda bir sınıf düşmanı görmüş ve onu öldürmüştür.

Eisenstein ile o günün 'edebi' okuluna dahil olan senaristi arasında bir çatışma olduğundan insan başlangıçtan itibaren şüpheleniyor. **Eisenstein**'in epey bir doğaçlama yaptığı kesin. **Leyda** şöyle kaydetmiş: "*Birden fazla çekim gününde Eisenstein'in senaryoya başvurmadığını gördüm, kendi aklında yer alan katı zihinsel imgelere bağlıydı. Tüm planlamaların, insanı çekim sırasında gelecek yeni fikirlere hazırlamak için olduğunu söylerdi.*"

Çekimlerin ilk safhası için filme yardımcı yönetmen olarak atanan Devlet Sinematografi Kurumu'nun dört öğrencisinden biri olan **Leyda**, eşsiz tanıklığının kayıtlarını sağlıyor bize (*Sight and Sound*, Bahar 1959; *Kino*, 1960). **Eisenstein**'in filmin ana karakteri **Stepok** için yaptığı oyuncu görüşmelerini ayrıntısıyla anlatıyor ve süreç, alaca teni ve süpürge sarısı saçlarıyla bu role pek de uygun olmayan **Vitya Kartashov**'un seçilmesi ile sonuçlanıyor. Çocuğun babası rolü **Vakhtangov Tiyatrosu** müdürü olan **Boris Zakhava**'ya veriliyor. Birinci Sanat Tiyatrosu müdürü olan **Yelena Teleshova**, kolektif başkanı **Praskovia** rolüne

getirilirken, Leyda'nın kayıtlarına göre bazı küçük rollere getirilen diğer tiyatrocular ise Meyerhold Tiyatrosu'ndan **Erast Garin** ve **Nikolai Okhlopkov**.

Çekimler Kolomenskoye'nin elma bahçelerinde 5 Mayıs 1935'te başlıyor:

“Romantizmin uyanışa geçtiği dönemde Turgenyev empresyonistlerin etkisi altındaydı ve empresyonistler de Japon baskı sanatçılarında gözlerini dikmişti. Turgenyev'in edebiyatla empresyonizmi tanıştıran kişi olması ilk epizotlar için kilit önemdeydi. Bu ilk kompozisyonlarda istenen Turgenyev'in çevresini nasıl algıladığını izleyiciye gösterebilmektir. Bu kısa proloğun bırakacağı izlenim Japon baskıları veya Çin resimlerinden bir seçkinin gösterilmesi ile değil, Doğu'nun gözü ile büyülenmiş bir sanatçının seçimleriyle, romantizmin son yumuşak ışıkları ile aydınlanmakta olan manzaranın çeşitli detayları ve köşelerinin sevgiyle sunulması ile elde edilmeliydi” (Jay Leyda)

Eisenstein'in gözü, anlaşılabilir, sosyalist gerçekliğin katı Stalinci ideallerinden çoktan sapmıştı.

Ekip 15 Haziran 1935'te Azak Denizi yakınındaki Armavir'e geçti; burada bir hafta kadar hasat için yolculuk yapan işçi kabilelerinin çekimleri yapıldı. Bu sahnelerin film tamamlandığında önemli dramatik etki yaratacakları düşünülmüyordu. Daha sonra ekip, bu 'otoyol' epizodunun oyunculu sahnelerini çekmek üzere Harkov'a geçti. Bu arada filmi zora sokan bir dizi talihsizliğin ilki yaşandı ve **Tisse** ile Moskova'ya giden **Eisenstein** geçirdiği besin zehirlenmesi nedeniyle çekim alanına bir hafta geç gelebildi. Bu gecikme sırasında kötüleyen hava şartları nedeniyle çekimler daha da gecikti.



Kilise sekansı: Çarmıhın Taşınması (İlk versiyon)

Ağustos'ta çekimler Moskova'da başladı. Mosfilm Stüdyoları'nın yakınlarında bir tarla filmin final sahnesine hazırlık için baharda ekilmişti: Öncü korucuların kundakçıları ekinlerden uzaklaştırdığı ve Stepok'un vurulduğu gece sahneleri için. Bu çekimler sonrası ekip stüdyoya geçti: Öncelikle Stepok'un ölümü ve çılgın katil babasının ölmekte olan oğlunun başında ona bir oğulun babasına karşı görevleri konusunda söylev çektiği sahneler için; daha sonrasında da babanın evi içindeki sahneler için abartılı dışavurumcu perspektifte bir kulübe içi inşa edildi ve "yakın planlarda kullanılmak üzere bir kavanoz hamamböceğine kadar her şey tastamamdı". Bu sırada bir kilise dış cephesi de kilise sahneleri için yakında bir alanda inşa halindeydi, ancak bu sahnelerin bu aşamada çekilip çekilmeyeceği veya 1936'da çekimin yeniden ne zaman başlayabileceği belirsizdi; çünkü ekim ayında **Eisenstein** çiçek hastalığına yakalanmıştı, zayıf düşmüş olan kalbi için daha fazla tehlike arz eden bir durumdu bu. Bu hastalığa kilise sekansı için yer seçerken bulunduğu kiliseye ait mülklerin birinde yakalandığı düşünülüyordu.

Kısa bir süre sonra, Kirov suikastini izleyen yabancı düşmanlığı dalgası nedeniyle yabancı çalışanlar zor bir seçimle karşı karşıya kaldılar ve **Jay Leyda** Rusya'dan ayrıldı. Bu nedenle filmin çekim sürecinde neler olduğuna ilişkin detaylı ilk elden bilgilerimiz bu aşamada sona eriyor.

Kuşkusuz, yönetmenin yokluğunda, çekimi tamamlanmış olan materyal - tüm filmin yaklaşık %60'ı - Sovyet Film Endüstrisi'nin idari başkanı **Boris Shumyatsky** tarafından gösterime sokuldu. Kültürsüzlüğüyle bilinen ve asıl tutkusu Karadeniz sahillerinde Hollywood etkisinde bir film fabrikası yaratmak olan **Shumyatsky**, **Eisenstein**'ı sevmiyordu ve filmine acımasızca saldırmak için bu fırsatı kullanmıştı (Daha güçlü etkiler de söz konusu olabilir elbette.) Öncelikle, **Shumyatsky** kendi Hollywood yönelimli zevkinin mutlu bir sonu tercih edeceğini çok açık ifade ediyordu. Daha önemlisi, **Eisenstein**'ı 'mistisizm' ile suçluyor, filmin batıl inanç ve din konusundaki yaklaşımının, artık kırsal bölgelerde dine karşı uygulanan daha düşük baskıcı politikalarla uyuşmadığını düşünüyordu.

* * *

İlginç olan, eski suçlamaların yarım yüzyıl sonra hala geçerli olması. Eleştirmen **Rostislav Yurenev**, *Eisenstein'in Tüm Eserleri* (1964) kitabının ilk cildine yazdığı biyografik önsözde **Eisenstein**'ın odağının değişmesine izin verdiğini,

önceliklerini kaybettiğini ve eski ve yeni imgeler arası 'lezzetli' zıtlıklar yüzünden dikkatinin dağıldığını söylüyor.

“Filmin fikrini ve politik işlevini unutan Eisenstein kompozisyon, ritm, imge ve ses - müzik, gürültü - kombinasyonu konularında kendini kaybedercesine deneyler yaptı. Bu deneylerin çoğu yetkin, odaklı, doğrudu. Eisenstein'ın oyuncularla çalışması, sinemada oyunculuk yöntemleri üzerine düşünceleri ilericiydi. Ama yine de tüm bunlar entelektüel temeli yanlış olan filme başarıyı getirmedi.

“Kulak yanlısı bir köylüyü, genç öncünün babasını canlandıran B. Zakhava'nın performansı ilkel, çoktanrıci güdüleri olan bir Pan'a benzedi². Öncü Stepok... çağdaş Sovyet çocuğundan çok Nesterov resimlerinden fırlamış bir çocuk gibiydi. Kilisenin kolhoz işçileri tarafından yağmalanması sahnesine filmde uzun ve merkezi bir yer verilmişti. İkonların yüzleri ile yaşayan insanların yüzleri arasındaki kontrast nedeniyle baştan çıkan, ikonları kilise dışına taşıyan insanların hareketlerindeki karmaşık ritimlere kendini kaptıran yönetmen, tüm bu epizodun - hikayenin ilerlemesi açısından gereksiz olan bu bölümün - kolhoz emekçilerini antik sanat eserlerini kırıp döken barbarlar gibi göstererek, rahatsız edici bir izlenim bıraktığını fark etmedi.

“En sonunda Eisenstein, çalışmasındaki hataları fark etti...”

Shumyatsky'nin mutlu son haykırışı karşısında **Eisenstein** sıkı durdu, ancak diğer noktalarda geri çekildi. Filmi yeniden ele alması için kendisine izin verildi ve bir an önce **Isaac Babel** ile senaryonun revizyonu için işe koyuldu. (**Yurenev**'in düşüncesi, **Babel**'in daha öncesinde de **Rzheshevsky**'nin senaryosunun revizyonuna yardım etmiş olduğu yönünde.) Senaryo tamamen yenilendi ve yeni filmin kavramlaştırılmasına uygun olarak belirli ana bölümler için yeniden oyuncu seçimi yapıldı. Baba rolü için **Boris Zakhava** yerine getirilen **Nikolai Khmelyov** bilinçli olarak Moskova Sanat Tiyatrosu'nun psikoloji eğilimli aktörlerinden seçildi. Politik Departman şefi olarak Vassily Orlov, P. Arzhanov'un yerine getirildi. 22 Ağustos 1936'da film çekimlerine başlandı ve Ekim'e kadar çekimler Yalta ve Odesa'da sürdü. 11 Kasım'da **Eisenstein** Moskova'ya döndü. 17 Mart 1937'de nihayet bomba düştü. **Shumyatsky Bejin Çayırı** filminin canına

² Eisenstein görünen o ki Zakhava'nın makyajında Tretyakov Galeri'deki Mikhail Vrubel'in 1899 tarihli Pan resmini model almıştı.

tam anlamıyla okudu³. Tam olarak bir ay sonra Sovyet dergisi *Sovietskoye Isskustvo* **Eisenstein**'in mecbur bırakıldığı kendini alçaltma metnini yayımladı: *Bejin Çayırı'nın Hataları*. Makalede **Eisenstein**, bu tür yazın tarzının üslubunda olduğu üzere, neredeyse dini ve efsunlu bir ton ile kendini lekelemekteydi:

“İki yıldan uzun süredir üzerinde çalışmakta olduğum filmi alaşağı eden bu başarısızlığın nedeni nedir? Duygulardaki dürüstlük ve işe adanmışlığa karşın yapımı gerçekliğin saptırılması noktasına getiren, politik olarak önemsiz yapan ve sonuç olarak sanatsal olmaktan uzaklaştıran hatalı bakış açısı neydi?”

“Hatanın temelinde derin entelektüel ve bireyci illüzyon yatmaktadır. Bu illüzyon küçük şeylerle başlayıp nihayetinde büyük hatalara ve trajik sonuçlara yol açmıştır. Lenin'in sürekli kınadığı, Stalin'in hiç yorulmaksızın ifşa ettiği bu illüzyon - bir kişinin topluluğun dışında, kolektif olanın demirden tek vücut birliği dışında, kendi başına devrimci bir iş yapabileceği yanılsamasıdır. . .”

Kendisini öykünün ve karakterlerin kavramsallaştırılmasında soyut, Marksist olmayan 'genellemeleri' için suçladı. Kavramsal hatalar, biçimdeki hatalara yol açtı.

“Asıl dikkat insana, onun karakterine ve eylemlerine verilmeyince, aksesuar ve yardımcı araçların rolü fazlaya kaçıyor. Dolayısıyla ortamlarda bir aşırı büyüme (hipertrofi) oluyor: kulübe yerine mağara, kamera çekimlerinde distorte daralmalar, deforme ışık efektleri. Dekorasyon, manzara efektleri, aydınlatma - oyuncu yerine ortam. Aynı durum karakterler için de geçerli: İmge oyuncunun yerini alıyor.”

Eisenstein aslında o tehlikeli yılların en büyük sanatsal suçu sayılan ve tiyatrodan ihraç edilmekte olan 'formalizmi' kabul ediyordu. Film kurtarılamazdı, gidilecek tek yol açıktı:

“Benim kendi bakışım üzerinde ciddiyetle çalışmam ve yeni konularına daha güçlü bir Marksist yaklaşım geliştirmek için arayışımı sürdürmem gerekli. Özellikle de, gerçekliği ve yeni insanı çalışmalıyım... Parti, sinema

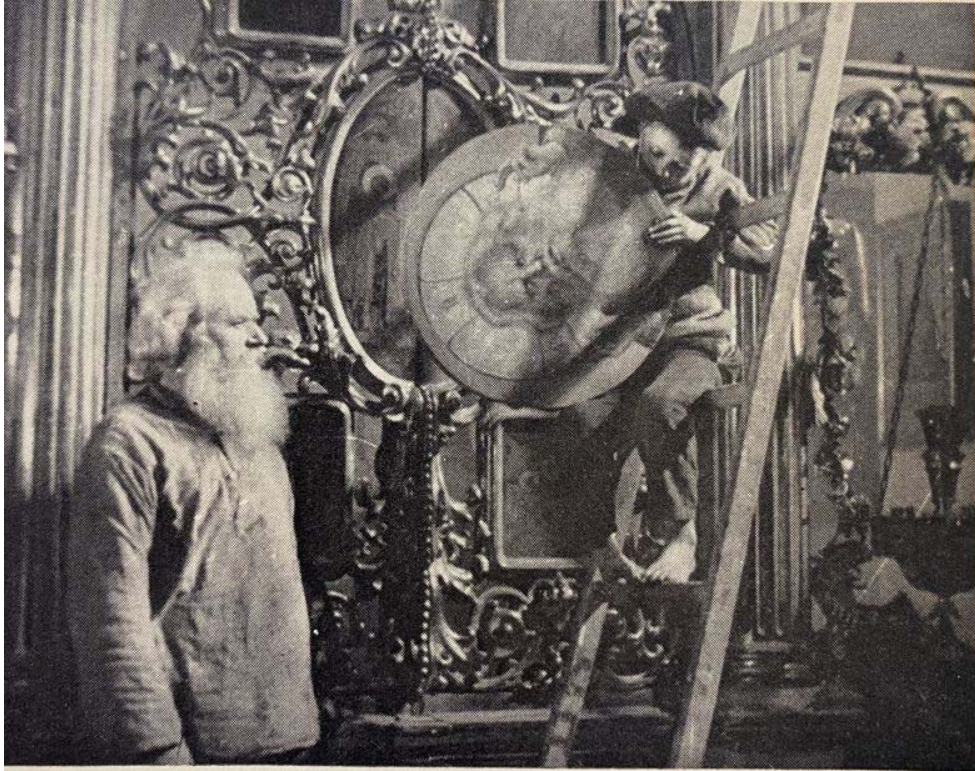
³ Yaklaşık sekiz ay sonra Shumyatsky'nin kendi düşüşünün gerçekleşmesi belki de küçük bir tesellidir.

endüstrisinin liderleri ve sinema çalışanları kolektifi bana yeni, yaşama daha yakın ve gerekli filmler üretmemde yardımcı olacaktır.”⁴

Tüm bu *Bejin Çayırı* olayı Eisenstein’in elinde patlamış, bunu yarım bıraktığı bazı diğer projeler ve Meksika’da elde ettiği materyal trajedisi izlemiştir. Tek tesellisi iştir. Ağustos 1937’de Pyotr Pavlenko ile işbirliği içinde Aleksandr Nevsky senaryosuna başlar. *Bejin Çayırı*’na bir daha geri dönmez.

* * *

Öyleyse, bir değil iki film vardı. Her iki versiyonun konusu, rol dağılımı ve genel yönelimi oldukça farklıydı. Birincinin yaklaşık üçte ikisi çekilmişti, ikincisinde de yaklaşık aynı oran söylenebilirdi çünkü hâlihazırda çekilmiş olan materyalin bir kısmı bu versiyonda da kullanılabilir durumdaydı. Her iki senaryonun da tam versiyonu kamuya açık olarak yayımlanmadı (Şimdilerde 4. cildi yayınlanan Eisenstein’in *Tüm Eserleri*’nin tamamlanmasına daha bir kaç yıl var); ancak Sovyet Devlet Film Arşivi yakın zamanda özel bir retrospektif kapsamında Eisenstein’in işleri için hazırlanmış bir endekste karşılaştırmalı tam sinopsisleri yayımladı. (Karşılaştırma yapmak için yazının sonunda yer alan versiyonların sahne ve dizilim farklarına bakınız.)



Kilise sekansı. Köylü patrik ve elindeki İkon patrik ile Putto figürü olarak Genç Öncü.

4 *Bejin Çayırı*’nın Hataları Marie Seton’ın Sergei M. Eisenstein (Bodley Head, 1952) kitabında yeniden yayımlanmıştır.

Bu iki versiyon arasındaki fark, bazen benzer, bazen birbirinin aynı olan anlatı öğelerinin düzenlenmesindeki farktan daha derinlere iniyor olabilir. Ve **Eisenstein**'in eleştirilenleri en azından onun, eldeki kısa öykünün kısa erimli politik kullanışlılığı ile kısıtlanamayacak kadar nasıl bireyci bir sanatçı ve nasıl karmaşık bir entelektüel olduğu konusundaki düşüncelerinde haklıydılar. İlk versiyon metaforik ve felsefi bir trajedi idi: Geçmiş (baba) ve gelecek (Stepok) arasındaki çatışma. Stepok yeni dünyaya aitken, babası eski dinin direktiflerinin egemenliğindeydi. Ancak bu kadar basit de değildi. **Eisenstein** (dine düşkün bir anne ve Hristiyanlaştırılmış Yahudi bir baba tarafından yetiştirilmiş olmanın izlerini taşıyordu) din, inanç ve kilisenin farklı öğeleri arasındaki ilişkiler ile ilgileniyordu.

Bu bağlamda iki sahne özel önem kazanıyor. İlkinde, eski toplumun savunucuları olan *kulaklar* kiliseye sığınıyor, tüfekleri paravanlardaki zengin oymalardan dışarı çıkıyor. Diğer sahnede, kilise bir *kolhoz* kulübüne dönüşüyor, binayı yağmalayan köylü kadınlar resimlerdeki azizlere benzetilmek üzere hale ile çevrili; yaşlı bir adam St. Peter imgesi üzerine yansıtılıyor; küçük öncülerin yansımaları ise melek ikonları üzerinde. Ahlaki çıkarımlar karmaşık: İnsan Tanrı'yı kendi imgesinde yaratır; İsa'nın tefecileri kovduğu gibi cemaati de tapınaktan dışarı atılmalıdır, böylece kilisenin gökyüzüne (cennete) yükselttiği insani değerler yeniden yeryüzüne inebilir; *insanın* kilisesi *kolhoz* kulübüdür.

Tüm bunlar (**Shumyatsky**'nin 'misticizmi') ikinci versiyonda yer alması gerektir. Eylem bir gün ile sınırlıdır; geçmiş-gelecek çatışması artık vurgulanmamaktadır. Filmin geçmiş-şimdi-gelecek metaforlarını düşündüren biçimsel düzenlemesi (ilk versiyonda eylem, bahar, yaz ve sonbaharda, sabah, öğlen, akşam, gece ve gün doğumu boyunca ardı sıra ilerlemektedir) terk edilmiştir. Çatışma çok daha bireysel bir düzeydedir. Birinci versiyon metaforik ve felsefi bir fabl iken, ikincisi gerçekçi psikolojik bir trajedir. Samokhin eski dini inancı ile güdülenmiş yoksul bir adam, bir zavallı değil, kendine ait olanı elinde tutmaya çalışan bir kulaktır. Kapanıştaki diyalog iki versiyon arasındaki farkı açıkça ortaya koyar. Birincisinde Baba şöyle der:

“Yüce Tanrı Cenneti, Yeryüzünü ve sen ve ben gibi insanları yarattığında, sevgili oğlum, dedi ki: ‘Gidin ve çoğalın. Ancak oğul babaya ihanet ederse, onu bir köpek gibi öldürün.’ ”

Babel'in senaryosunda ise bu sahne şöyle:

Stepok: Baba, Baba!

Samokhin: Buradayım. Seni benden almak istediler. Ama seni vermem.

Benim oğlum, benim kanımdır.

Aradaki fark, dini ve sahiplenici güdüler arasındadır. **Eisenstein**'ın eleştirmenlerinin her iki versiyonda eksik bulunduğu 'sınıf mücadelesi' ana fikri, çok daha karmaşık kavramlara genişletilmiş durumdadır.

* * *

Her iki **Bejin Çayırı**, çalışma 1937'de durdurulunca, ileride kullanılmak için Mosfilm arşivlerine kaldırıldı. İmha edildiklerine ilişkin dedikodular olsa da savaş sırasında stüdyonun tahliye edilmesi sırasında negatiflerin kurtarılmış olduğuna az çok kesin gözüyle bakılıyor. Kaderlerine ilişkin genel kabul gören öyküye göre, stüdyo yakınlarındaki tarlada Mosfilm arşivlerini saklamak için özel sığınaklar inşa edilmişti. Bombardıman etkisiyle veya alelacele yapılan binalar olması nedeniyle bazı sığınakların duvarları hasar görüyor ve 1943 veya 1944 kışında sel altında kalıyor. Savaş sonrası arşiv yeniden ortaya çıkarıldığında **Bejin Çayırı** malzemelerinin de sudan hasar gören birkaç film arasında olduğu anlaşılıyor.

Hemen her şey kaybolmamıştı. Film ile ilişkili bir kişi (**Eisenstein** veya asistanlarından biri olabilir, hatta belki eşi **Pera Atasheva** olabilir) baskıya giderken çekimlerin bir ucundan bir veya iki kareyi kesmeyi alışkanlık haline getirmişti. Bu garip kareler **Eisenstein**'ın kişisel arşivindeki film kutularında kaldı ve 1965'teki ölümünden kısa bir süre önce eşi **Atasheva** tarafından gün ışığına çıkarıldı. **Eisenstein**'ın yazılarının transkripsiyonu, düzenlenmesi ve kurgulanması işini **Atasheva**'dan devralan araştırma görevlisi, **Naum Kleimann**, fotoğraf olarak basılan bu kareler üzerinde çalıştı ve onları doğru anlatı sırasıyla yeniden bir araya getirdi. **Kleimann** öncelikle birinci versiyonun çekim fotoğraflarını bir araya getirdi ve bir taslak film oluşturdu (halen ikinci versiyonun kayıtları üzerinde çalışıyor). Daha sonra, **Sergei Yutkevitch**'in yardımıyla, bu ilk montaj seyirciye gösterilebilir bir film olarak geliştirildi. **Yutkevitch** belki de bu iş için biçilmiş kaftandı. **Eisenstein** ile yaratıcı ilişkileri Birinci Proletkult İşçileri Tiyatrosu'nda birlikte çalıştıkları çok sayıda yapım ile 1921/22'ye kadar geriye gidiyordu. **Eisenstein** o zamanlar 24 ve **Yutkevitch** 18 yaşındaydı. Birbirlerine sempati duyarlardı; **Eisenstein**, kendisi ve **Yutkevitch**'in, *montajcılar* olarak, aynı gözlerle gördüklerini hissedirdi.

Elbette durağan materyalden kütle, hareket ve sesin yoğun rol oynaması gereken bir film ortaya çıkarmak zor bir işti. Olası problemlere bir örnek, ilk versiyonun sonunda yer alan, kaçmaya çalışan genç kulakın traktör ile ezilmesi sahnesidir. Bu sahneye ilişkin yalnızca dört çekim karesi vardı ve ilk başta bunların filme dâhil edilmesi olanaksız olarak görülmüştü. (1967'de Moskova Film Festivali'nde gösterilen ilk tamamlanmış kopyada bu bölüm yer almaz.) Ancak sonradan, **Kleimann** ve **Yutkevitch** denemelerini sürdürmüş, bu dört küçük karenin permutasyonlarını almış, sekansı dramatize etmeyi başarmış ve filme dâhil etmiştir. Müzik de bir başka sorun olmuş, **Gavril Popov**'un **Bejin Çayırı** için bestelediği orijinal eserin her hangi bir kopyasına erişememiştir. Ancak, **Eisenstein**'ın bir besteci olarak **Prokofyev**'e gösterdiği son dönem bağlılık akla gelince, senfonik müziğinden hassas bir seçkinin imgelere eşlik etmesi sağlanmıştır.

Bu filmdeki tüm malzeme ilk versiyondan değildir. Muhtemelen bu tarz bir montajda dramatik zirve yaratmanın zorluklarını tahmin eden **Yutkevitch**, ikinci versiyondan yangın sahnesini alır; çatıdaki kümeste mahsur kalan güvercinleri serbest bırakan Stepok ile doruğa ulaşan heyecanlı bir resimsel kreşendo. Uçuşan kuşların üzerine binen dalgalı dumanlar **Eisenstein**'ın favori imgelerindedir.

Kaçınılmaz olarak bu yarım saatlik film, **Yurenev**'in biraz resmi tanıtımı ile (bir film yapımcısı daha sempatik bir yorumcu olabilirdi) yalnızca bir gölgenin gölgesidir; ancak insanın **Bejin Çayırı**'nın kaybı karşısında acılı bir üzüntü duyması için yeterlidir. Sesle ve ses metaforlarıyla yaptığı deneylerin etkisi ne olabilirdi diye tahmin etmek olanaksız (**Leyda**: "*Bir Eisenstein sesli filmi görüntü-ses kontrpuanı olur, kendi sözleriyle - optik ve akustik uyarılar arası çatışmanın en yüksek düzlemde gerçekleşmesidir*"), ancak diğer yönlerden kesinlikle en iyi işleri sıralamasında yer alırdı. Görüntüler güçlü ve zarifti, üstelik Meksika malzemesinin resimsel kaygılarının özbilincini taşıyordu. Bu film aynı zamanda bir sesli filmde oyuncularını çağdaş rollerde kullandığı tek film: daha sonrasında tamamladığı üç filmin hepsinde 'tarihsel' stilizasyon formunda çalıştı. **Leyda**'ya göre **Eisenstein**'ın çeşitli rollerde tiyatro direktörlerini kullanması: "diğer direktörlerin kendi isteklerini daha çabuk kavrayacaklarını düşündüğü içindi." Diğer görgü tanıkları da küçük **Vitya Kartashov** ile çalışırken geliştirdiği kapsamı ve sanatsallığı doğruluyordu. Durağan fotoğraflar bile ölüm sahnelerindeki duygusal etkiyi ilettebiliyor.

* * *

Bejin Çayırı ve onu var edenler art niyetli bir yazgı ile karşılaştılar. **Eisenstein**'ın kalan 11 yıllık kariyeri ve yaşamının gölgeleri iyi biliniyor. **Isaac Babel** idam edildi. **Rzheshovsky** bir daha asla başka bir senaryo yazmadı. (?) Birden fazla oyuncu, film yapıldıktan sonraki bir kaç yıl içerisinde öldü. Zavallı Vitya/Stepok menenjite yakalandı. İyileşti ancak savaş sırasında askerlik görevini yaparken cephede ciddi şekilde yaralandı.

Yeni **Bejin Çayırı**'nın geçen yıl Moskova'daki ilk gösteriminde, **Vitya Kartashov**'un (filmlerden çok matematik ile her zaman daha ilgili olmuştu) Moskova'da mühendis olarak çalıştığı öğrenildi ve gösteriye davet edildi. Çocukluk hastalığı erken yaş hafızasında hasar bırakmıştı. Şimdi 42 yaşında olan Vitya, filmi yaparken **Eisenstein** ve meslektaşları ile geçirdiği o mutlu zamanlara ilişkin hiçbir şey hatırlamıyordu.



Kundakçılar otoyolda. (İlk versiyon)

Bejin ayı - Birinci Versiyon

Konu kolektivizasyon d6neminin gerçek olaylarına ilişkindir ve 6nc6 Pavlik Morozov'un 6l6m6n6n hikayesidir.

Prolog: Turgenyev'den esinlenen ortamlar. iek açan meyve bahçeleri. Okulda 6nc6ler.

Orman Kıyısı: Stepok annesinin bedenine kapanmış ağlamaktadır. "Babam onu 6lesiye d6vd6." Babanın kul6besi. Babası podkulak'a⁵ kendisini "Sovyet g6c6"ne teslim eden oğlundan yakınmaktadır.

Stepok'un D6n6ř6: Babası ona sırtını d6ner. "Eğer oğul babasına ihanet ederse, onu bir k6pek gibi 6ld6r!" Praskovia ve 6nc6lerin gelişi. Baba mısır tarlasının kundaklanması ile bir ilgisi olmadığını s6yler. Praskovia, Stepok'un k6c6k kız kardeşini alıp g6t6r6r. Stepok babasının evini terk eder.

Kilise Kuşatması: K6şeye sıkışan kundakçılar sığındıkları kiliseden ateş açarlar. Bir erkek komsomol altarin gerisinde hırsızlık yapmaktadır. D6v6ř: kundakıların tutuklanması.

Anayol: Bir dizi trakt6r. Saman yapmaya giden insanlar. Muhafızlar eşliğinde kundakıların gelişi. Islık sesleri. Lin girişimi. Stepok bir şaka ile gerilimi azaltır. Kundakçıların kahkahalar atarak çekilmesi. Saman yapımı. *Nachpolit*'in⁶ gelişi.

Kilisenin Yağmalanması: Kolhoz emekçilerinin ikonostazı tahrip etmesi. Kubbede kadınlar. Geçit t6reni. an kulesinde rahip. 6nc6ler ikonları istiflerken.

Dağ Geçidi: Kundakçılar ve Stepok'un babası silahlanır ve muhafızları 6ld6r6r. Ormanda kadın ve ocuklar. En genç kundakçı kadına tecav6z eder.

Gece N6beti: Bejin ayı. Nehir kıyısında işaret ateşleri. 6nc6lerin şarkısı. G6zetleme kulesinde Stepok. Babanın ateş etmesi. Yaralı Stepok'un babasını tanınması. "Eğer oğul babasına ihanet ederse..."

Huş Korusu: Kundakçıların kovalanması ve tutuklanmaları. En genç kundakının koşarak kaçarken trakt6r altında ezilmesi.

Bejin ayı: şefin bir doktor ile gelişi. Stepok ile ilgilenmeleri. Çocukların iek toplaması. şef ile Stepok.

G6ndoğumu: Stepok'un 6l6m6.

⁵ podkulak: Kulaklar için alışan, Kulak sistemini destekleyen işçi

⁶ Nachpolit: Polis departmanının şefi

Bejin Çayırı - İkinci Versiyon

Huş Korusu: Akşam. Stepok ve Samokhin (bu versiyonda babanın bir adı var) kurt kapanı kurarlar. Maslov onlara yeni Şef'in gelişinden söz eder.

Makina Traktör İstasyonu: Traktör ve biçerdöverlerin hasat için hazırlanması. Polis şefi ekipleri tembihler.

Samokhin'in Izba'sı: Samokhin ve *podkulak* Makina Traktör İstasyonu'nun kundaklanmasını planlar. Stepok'un büyükannesi bir ayçiçeğinin başına kibritleri yerleştirir. Stepok uyanır, komploya kulak misafiri olur.

Makina Traktör İstasyonu: Gece. Şef ile gözcü Sidorich arasında konuşma. Sidorich'in gözcü nöbeti başlar. Kundakçılar için için yanan ayçiçeklerini yakıt malzemeleri üzerine atarlar. Stepok Şef'i uyarır. Ayçiçekleri söndürülür.

Samokhin'in Izba'sı: Sabah erken. Samokhin'in tutuklanması.

Kilise: Kundakçılar ile çatışma. Kilise baskını. Kundakçıların tutuklanması.

Otoyol: Araçların geçişi. Tutuklu kundakçılar. Linç girişimi.

Kolektifin Ana Binası (Dvor Ekonomii): Fark edilmeyen ayçiçeği kıvılcımları ile tankın patlaması. Yangını söndürme girişimi. İtfaiyecilerin gelişi.

Huş Korusu: Çocuklar gece nöbetine gider. Stepok gözetleme kulesi görevi için Yegorka ile yer değişir.

Dağ Geçidi Kıyısı: Kundakçılar muhafızlarını öldürür ve ormana saklanır. Maslov bir kadına tecavüz eder.

Gece Nöbeti: İşaret ateşleri. Stepok bir devrimci öyküsü anlatır.

Huş Korusu: Traktör kuyruğu. Kundakçılar ormanda.

Tarlada Gece Nöbeti: Stepok kulede. Ateş edilir. Baba ve oğul. "*İnsan kendi kanından olanı veremiyor.*" Stepok mısırların arasına düşer. Baba ikinci kez ateş eder. Çocuklar Stepok'u bulur.

Huş Korusu: Kundakçıların kuşatılması. Samokhin'in kurt kapanında tutuklanması.

Tarlalar: Erkek komsomollar Stepok'u götürür. Stepok'un ölümü. Şef Stepok'u taşır. Atların önünde çocuklar. Cenaze Geçidi. Öncüler Stepok'u selamlar.

AŞK (SZERELEM)

Mine Tezgiden

“Normal bir bünyenin olanları kaldıramayacağı bir yerde” yaşayan Luca (**Mari Töröcsik**), bir yıl önce hapse “atılan” yönetmen kocası János’un (**Iván Darvas**) gerçekten hayatta olup olmadığını öğrenmeye ve hayata tutunmaya çabalarken sığındığı sağlam bir durak vardır: Kayınvalidesi, sevdiği adamın annesi Stina’nın (**Lili Darvas**) evi. İlerleyen yaşının bedenini zorlaması Stina’yı zaman yolculuklarından alıkoymaz. Üstelik onunla yola düşmeye hevesli Luca sürekli eteğini çekiştirmekte, defalarca dinlediği öyküleri, annesinden yeniden ve yeniden istemektedir.

Neler olduğunu bilmeyen hasta bir anneyi -kalan dokuz yılda- koruma ve oyalama görevini üstlenen Luca, öyküler anlatmak konusunda Stina’dan geri kalmaz. Kocasının ağzından, güya film çekmek için gittiği Amerika’dan yazdığı mektupları, zamana, mekâna, insafa sığmayacak abartılarla süsler. Stina etrafını saran kitaplara, okuduğu onca şeye, değişen zamana inat, oyuna katılır, inanmak istediklerine inanır, bazen de inandırır.

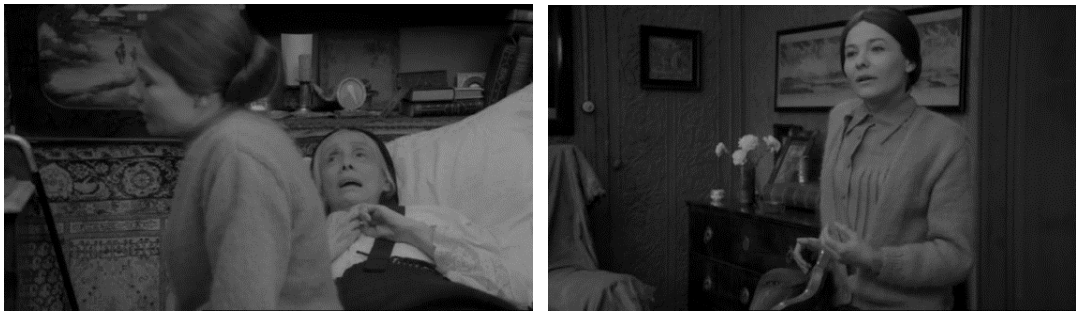
Düzenli ziyaretler esnasında kim kimi iyileştirir, kim kimi oyalar, kimin masal dünyalara, mizaha kaçmaya daha çok ihtiyacı vardır tartışılır... Fakat Stina ters giden şeyleri sezse de, türlü tereddütler, endişeler ve özlemle sendeleyeyen Luca, onu ve aslında kendini de János’a dair anılar ve umutlarla ayakta ve hayatta tutmaya çalışır.



Gelelim en sevdiğim sahnelerden birine... Eşinin tutukluluğu sebebiyle işini de kaybeden, dairesini kiracılarla paylaşmak, eşyalarını yavaş yavaş satmak durumunda kalan Luca zor günlerden birinde Stina'ya gelir. Orada da durum parlak değildir. Stina kırılan bacağının ardından, kitaplara ilgisini yitirmiş, iştahı azalmış, unutkanlıkları artmıştır. Luca daha önce getirdiği çiçekleri ve János'un defalarca yolladığı Fransız sabunlarını ilk kez getiriyormuş gibi espriler yaparak yerleştirirken tasarrufa ilişkin nasihatleri bir kez daha dinler. Stina'nın minik şikâyetlerinin ardından asıl sorusu gelir: "Lütfen doğruyu söyle. Evine ne zaman gelecek?" Anlamazdan gelme çabası boşunadır. "Üç ay sonra" cevabı, Stina için dayanılmazdır. Çünkü o kadar yaşamayacaktır! Profesörün 100 yaş sözünü hatırlatmak da Stina'yı yatıştırmaz.



Sinirler son derece gerilmişken Luca sağlam bir manevra yapar. Amerika'ya telgraf çekip János'un hemen evine dönmesini isteyecek, aksi takdirde boşanacaktır. Filmin bitip bitmemesi, kocasının parasını alıp almaması umurunda değildir, yalnızlıktan bıkmıştır. Stina bu patlama karşısında donup kalır, oğlunun Hollanda kraliçesinin katılacağı büyük galadan önce tek kuruş almadan dönmesi olacak şey değildir. Luca kendini Hollanda kraliçesi ile karşılaştırırken gülmek için kendini zor tutar. Artık telgraf çekmemesi için ikna edilmesi gereken Luca'dır. Geline kışkırtıcı ve kaçamaklar üzerine verdiği içten nasihatlerin ardından endişelenmemesini, telgraf çekmemesini, oğlunun karısıyla yaşayıp öleceğini söyler. Kriz şimdilik atlatılmıştır.



Yalnızca Luca - Stina diyalogunun 5 dakikayı aştığı, aynı kapalı mekânda geçen, Stina'nın yatağın içinde hareket edebildiği, sadece Luca'nın hareket halinde

olduğu bu uzun sahne, tüm bunlara rağmen son derece akıcı ve etkileyici. Kamera Stina'dayken sınırlı hareket ederken, diyaloğun temposuna da bağlı olarak Luca'da daha seri hareket eder hale geliyor ve sesin sahibi kimi zaman kadraj dışında kalıyor. Diyaloğun hem trajik hem komik içeriği, ruh halindeki hızlı denebilecek iniş çıkışlar ve dönüşümlerin, bakış yönleri, tonlamalar, mimikler ve beden diliyle yerinde aktarımı, kuşkusuz sahnedeki akıcılığın en önemli unsuru. Diyaloğun trajik tarafının ağırlığı tam kalbimizi sıkıştırırken Luca, Stina'yla birlikte bizi de oradan çıkarıp üstüne bir de güldürmeyi başarıyor.



Dayanışma filmdeki en baskın temalardan biri, üstelik aşkın buluşturduğu iki kadınla da sınırlı değil. Yalnız yaşayamayacak durumdaki Stina'nın yardımcısının, doktorun, Luca'nın annesinin, apartman görevlisinin, taksi şoförünün küçük abartısız eylemleri filmdeki dayanışma duygusunu kuvvetle besleyen, bunu yaparken de içimizi ısıtan, umudu büyüten kaynaklar. Filmi güçlü kılan onlarca unsur sayılabilir, yazıldı ve eminim yazılmaya devam edecek. Ama beni en güçlü yakalayan noktalar bunlar oldu sanırım...

Macar yönetmen **Károly Makk**'ın 1970 yapımı filmi **Aşk (Szerelem)**, 1971 Cannes Film Festivali'nde Jüri Ödülü'nü almasının yanı sıra **Lili Darvas** ve **Mari Töröcsik**'e Özel Mansiyon kazandırdı.

FERİT KARAHAN İLE OKUL TIRAŞI ODAKLI BİR SÖYLEŞİ

İlker Mutlu



Okul Tıraşı filmi son günlerde aldığı ödüllerle kendinden çok söz ettiren ve ilgi uyandıran bir film. Pandemi nedeniyle festivallere gitmekten çekinmem ve henüz vizyona da girmemiş olması nedeniyle bir türlü izleyemediğim filmi nihayet bir vesileyle gittiğim İstanbul'da Boğaziçi Film Festivali'nde denk düşürmüştüm ki onda da seansa bilet kalmamıştı. Neyse ki filmin yönetmeni **Ferit Karahan**'a Facebook üzerinden ulaşmayı başardım ve filmi görmek, kendisiyle de bir röportaj yapmak isteğimi ilettim. Ancak İstanbul'da olacağım o birkaç gün boyunca rahatsızdı ve röportajı ancak yaşadığım kent Samsun'a döndüğümde internet üzerinden yazışarak yapabilecektik. Bu arada Ferit Karahan bana filmi izleyebilmem için bir link ulaştırdı. Onun evrenini daha iyi tanıyabilmek adına diğer yapıtlarını da görmeliydim: Antalya'dan ödüllü ilk uzun

metrajı *Cennetten Kovulmak* ile kısılarından *Tufandan Önce* ve *Yusufun Rüyası*'na ulaşabildim.



Ferit Karahan

Yönetmenin minimalist bir sinema anlayışı var. Kışı seviyor, belli; iki uzun metrajı da kış döneminde, özellikle de kar altında geçiyor. Uzun metrajlarında hiç müzik kullanmamış. Buna rağmen kısılarına damgasını vuran müzikler var. İran ve Polonya sinemasını anımsatan izler var sinemasında, hani sevenin dibine kadar seveceği ama sevmeyenin de koşarak kaçacağı. Ben sinemasını sevdim doğrusu. Oyuncu yönetiminde, hele çocuklarda oldukça başarılı olduğunu düşünüyorum. Sinemasının bir derdi var elbette ama günümüz yerli sinemasının festival filmlerindeki o insanı boğan kapkara yapı yok burada. Özellikle *Okul Tıraşı* içi konuşuyorum. İçerdiği onca drama rağmen o filmlerin çıkmazına düşmüyor, yer yer gülümsemene bile yol açıyor film.

Doğu Anadolu'da karlar altında, içinde öğrencisinden öğretmenine herkesin mahsur kaldığı bir yatılı okulu anlatan film, 71. Berlin Film Festivali'nde dünya prömiyerini yaptıktan sonra Fecr, Valencia, Hayfa, Kazan, Antalya ve Chicago gibi pek çok festivalden ödülle dönen film, yıl boyunca daha pek çok ödüle boğulacağı benziyor.

Lafı daha fazla uzatmadan röportajımıza geçelim.

İlker MUTLU (İM): Biraz kendinizden ve sinemaya yaklaşımınızdan, beslendiğiniz kaynaklardan bahsedebilir misiniz?

Ferit KARAHAN (FK): Muş'ta doğdum ama aslen Beyazid'liyiz. Dedem Rus esiriydi ve 1917'de Lenin bütün hapisaneleri boşalttığında memlekete dönüyor ve Ruslardan kaçan ailesine ulaşamıyor. En son Muş'ta aramayı bırakıyor ve buraya yerleşiyor. Babam 25 yıl çobanlık yaptı. Şansız bir adamdı; o, henüz 2 yaşındayken annesi ölmüştü ve sürekli doyusuya annesinin sütünü içmemekten bahsediyordu. Başlangıçta “*e büyü artık baba*” diye içimden geçirsem de, sonradan kızım doğduğunda ve biz sadece ilk ay süt sorunu yaşadığımızda ne kadar büyük bir travma olduğunu anladım. Sanırım çocuk sahibi olmadan ebeveynlerimizi anlamak güçleşiyor. Çobanlıktan kazandığıyla biraz arazi almış. Ağabeylerim ve ben büyüdüğümüzde daha çok çiftçilik yaptık. Ortaokul ve liseyi yatılı okudum. Üniversitenin sonuna kadar tarlada aileme yardım ettim. Üniversitenin ilk yıllarından itibaren de sinema yapmaya başladım. Başlangıçta kısa filmler çekmeye başladım. Sonrasında 2009'da ‘Okul Üçlemesi; Kalem, Defter, Silgi’ diye adlandırdığım, şimdi ***Okul Tıraşı*** olan hikâyeyi yazdım. Bakanlıktan yazım desteği aldık; fakat o dönem yapım desteği alamadık. ***Cennetten Kovulmak*** ile tekrar bakanlığa başvurduğum ve destek aldık. 2009'dan 2016'ya kadar ***Okul Tıraşı***'na çalıştık. 2019'da da çekmeye başladık.

Edebiyatta çok fazla etkilendiğim yazar var. **Marquez'den Hesse'ye, Orhan Pamuk'tan Borges'e** çok geniş bir okuma listem var. Çok okumaya çalışıyorum. Sinemacıdan önce iyi bir okur olarak görüyorum kendimi. Filmlere gelince de, **Tarkovsky'nin Ayna, Yılmaz Güney'in Yol ve Bahman Ghobadi'nin Sarhoş Atlar Zamanı** benim için çok özeldir. Mahrum ve fakir bir ailenin ferdi, annesinin dizinin dibinde büyümemiş, yatılı okul okumuş birinin anlatılmaya değer sahici dertlerinin olduğunu düşünüyorum.

İM: ***Okul Tıraşı*** dışında ***Cennetten Kovulmak, Yusuf'un Rüyası ve Tufandan Önce*** filmlerinizi görme fırsatım oldu. Filmlerinizde bir tema birliğinden bahsedilebilir mi ve öyleyse nedir bu tema? Bir de kısırlarınızda özgün müzikler kullanırken uzun metrajlarınızda müziğe hiç yer vermeyişinizin nedeni nedir?

FK: Bir tema birliğinden bahsedeceksek eğer, filmlerimin ortak bir politik arka fonu olduğunu söyleyebilirim. Politik arka fonu da korku atmosferidir. Bir şekilde bütün filmlerde bunu biraz deşmeye çalıştım çünkü benim üzerimde tesiri

büyük. Birde her şeyden önce bir sinema dili yaratmaya çalışıyorum. Sanırım, **Okul Tıraşı** ile şimdiye kadar düşündüklerimi hayata geçirme fırsatım oldu.

Kısa filmi uzun metraj filmlere geçiş için kullanılan trampen olarak görmüyorum. Kendisine has bir anlatım ve drama biçimi var. Fakat kısa filmler bize çok şeyi deneyimleyeceğimiz bir alan sağlıyor. Bu yüzden kısa filmlerde denediğim bazı anlatım biçimlerini devam ettirirken birçoğu da ilgi alanımın dışında kaldı. Çok iyi kullanan yönetmenler olsa da, genelde müziğin, anlatımı manipüle ettiğini gördüğümde fikrim de değişti. Bir de filmlerimin hızlı da olmasından kaynaklı müziği çok kullanmak istemiyorum.

İM: Kürt Sineması terimi sıkça kullanılıyor. Sizce de aslında Kürt Sineması olarak adlandırılan oluşum Türk Sineması içinde bir şey değil midir? Başka bir ülke ya da bölgede üretilen bir sinema değil söz konusu olan neticede.

FK: Ben filmlerin çekmecelere giren nesnelere olarak görmemek gerektiğini düşünen ve eğer kategorize edilecekse ulus, tür ya da buna benzer kategoriler yerine “iyi-kötü” diye ayrılmasından yanayım. Gelinek noktada bir ulus sinemasından bahsetmek zor iken, Kürt Sinemasından bahsedebilir miyiz bilmiyorum. Türklerin ve Kürtlerin birliktelikleri çok uzun zamana dayanıyor. Kürtleri tebaa olarak gören kolonyal bakıştan bir an önce vazgeçmeliyiz. Bu yüzden sinemasını da alt-kültür olarak görmemeliyiz. Fakat kişisel olarak beni en çok üzen şey, bizim sürekli varlığımızı kanıtlamaya çalışmamız ve bununla zaman kaybetmemizdir. Dünyada kapladığınız hacmi ölçmekle o kadar uğraşsınız ki yaşamın diğer boyutlarına ayıracak zamanınız kalmaz.

İM: Okul Tıraşı’ndaki hikâyenin anılarınızdan yola çıkılarak oluşturulduğunu söylemişsiniz başka röportajlarda. Bu yönü bir yana, filmde yatılı okulu bir metafor olarak mı ele alıyorsunuz ve nedir bu metafor?

FK: **Descartes** gibi birincil ve ikincil nitelik ayrımı yapan **Locke** için de, birincil nitelikler nesneye aitken, ikincil nitelikler nesneye ait değildir. İkincil niteliklerin kaynağı duyumsama ve algılamadır. Bu yönüyle empirik başlayan yatılı okul deneyimimi zamanla bir anlatıya dönüştürmeye çalıştım. Özel olarak deneyimlediğim bir şey değil bu hikâyede geçen olay; fakat aslında bir bütün insanlığın ömrü boyunca ya da bir dönem maruz kaldığı bir mesele. Bu film bir sistemin tornasından geçmiş herkesin başına gelebilecek kadar sıradan, beklenen bir durum.



Metaforik anlatım biçimi eğer kendiliğinden çıkmıyorsa, yaşamdan kopuk ve sorunlu bir yaklaşım olabiliyor çünkü baz aldığı politik zemin bir anlamda aşkın oluyor. Bir ülkeye gidildiğinde oraya dair küçük bir “gösteren” sizin zihninizde bir “gösterge” oluşturuyor. Örneğin elektrik tellerini ele alabiliriz. Eğer çok dağınık ve bir düzen yoksa o ülkenin de düzeni yoktur ve birden çok sorunla boğuşacaktır. Bu yönüyle bakıldığında, bir ülkenin okuluna bakıp fikir sahibi olabiliyorsunuz. Filmi, en başından beri küçük bir çocuğun her ne sebeple olursa olsun arkadaşını hastaneye götürme çabası olarak görüyorum ve bu, benim için anlatılmaya değer bir mesele. Bir diğeri tabi ki bir okuldan bir ülkeye tümevarabiliriz ve bu benim bir diğeri anlatım katmanımı oluşturuyor.

İM: Filmde insanın hemen dikkatini çeken pek çok detay var. Bir sahnede yavrusunu emziren köpek gibi. Akılda kalıcılar. Revirdeki ıslak zeminde öğrencilerin değil de sadece görevlilerin ve hocaların kayması, ancak yüksek bir yere çıkıldığında telefonla konuşulabilmesi, daha bir sürü örnek verilebilir. Filmdeki bir iki öğretmen hariç herkesin bir şeyler çevirdiği, boşluklardan yararlandığı ya da sırrının olduğu görülüyor. Yusuf bile filmin sonuna kadar saklıyor yaptığı şeyi. Her şey aksıyor. Kaloriferler yanmıyor, yollar kapalı, revirde ilaç yok. Hakikaten, inanılmaz derecede boğucu, kapkara bir filmle karşı karşıya kalabilecekken seyirciyi bu tuzakların hepsinden çıkarmayı başarıyorsunuz. Ne dersiniz?

FK: Sanırım zamanla hikayede geçen bütün karakterlere karşı mesafemi ayarlamayı başardım. Bir de dram ile başlayan, komedinin de yardımıyla polisiyeye evrilen bir hikâye bu. Her şeyden önce izlenebilir bir film olması benim için önemliydi. Ama bence esas önemli olan şey, insanların filmleri izlerken yapının samimiyetini anlamaları. Eğer gerçekten meselenizde samimiyseniz, ne eleştiri yaparsanız yapın izleyicinin ruhuna dokunabileceğimize inanıyorum.



İM: Çocuk oyuncularla çalışmak çok zor. İzleme fırsatı bulduğum diğer filmlerinizde de bunu deneyimlemiştiniz ama burada her tarafınız çocuk ve hikâye asıl çocukların etrafında dönüyor. Bunun zorlukları nelerdi ve nasıl üstesinden geldiniz?

FK: Esas sorun bir veya iki çocuk yerine bazen sayıları 450-500'e varan çocuklarla çalışmak. Çok hareketliler ve onları kontrol altında tutmak çok zor. Filmde belki daha az görünüyor fakat bu hacim olarak az yer kapladıkları içindir. Hatta kalabalık bir sahnede diğer öğrencilerin nerede, neden bu kadar az olduklarını sorduğumda, herkesin orada olduğunu söylediler. Fakat bütün çocuklara büyüklere davrandığım gibi ciddi ve mesafeli davranıyordum. Bu durum onların da işi ciddiye almalarına sebebiyet verdi sanırım. Çünkü çocuklar da karakter sahibi ve fikirlerinin önemsendiğini, görünür olduklarını bildikleri vakit söylenen her şeyi anlayıp sana fazlasıyla geri verebiliyorlar. Disiplini asla elden bırakmaya, ipin ucunu kaçırmamaya dikkat ettim. Diziler ve kahramanlık filmlerinin sıradan insanların üstünde sandığımdan daha fazla etki bıraktığını fark ettiğim an, ilk haftamı bu anlayışı kırmaya çalışmakla geçirdim.



İM: Film çok gerçekçi. Çocuk oyuncuların hiçbiri oyunculuk eğitimi almamış insanlar ve hepsi de çok başarılı. Filmdeki gerçekçiliği bozmasın diye müzik de kullanılmamış. Neden yetişkin oyuncular dizilerden ve vizyon filmlerinden tanıdığımız klasik yüzler arasından seçilmiş? Mahir İpek mesela. Benim gözümde filmin belgesel tadını bozdu. Küçük oyuncular zaten riskliyen yetişkinlerde garantici olmak istenmiş olabilir ama daha iyi bir cast seçilebilirdi.

FK: Filmde öğretmen ve öğrencilerin arasındaki ayrımı belirginleştirmek, aradaki soğukluk ve gerginliği artırmak için bilinçli olarak bu oyuncuları ve oyunculuk biçimlerini tercih ettim. Bu tercihin sonucunu beğendiğinizi düşünüyorum. Cast yaparken hiçbir kutsalım yok ve dengelere göre hareket etmiyorum. Mahir ve Ekin daha çok televizyondan, Melih bağımsız filmlerden, Cansu da tiyatrodan tanınıyor. Ama hiç tanınmayan Sıddık ve diğer arkadaşlardan bir ekip oluştu. Tek odaklandığım şey, karakteri taşıyıp taşımadığı ve bu yönüyle Mahir ve diğer arkadaşların da performanslarından gayet memnunum.



İM: Bir de ses sorunu var. Festivaldeki yapışık altyazı çok yardımcıydı ama hakikaten diyalogların yarısını anlamak imkânsız. Ama bu sinemamızda yaygın bir sorun. Ses işi Türkiye'de ne kadar zor?

FK: Zor değil aslında. Bizim filmin sesi iyi, fakat kimi diyaloglar anlaşılabilir. Hatta altyazı koymayı bile düşündüm ama vazgeçtim. Nedeni ise filmde de bahsettiğim gibi Kürt çocukların Türkçe aksanları. Şöyle ki, düzgün konuşmaya başladığımda, bu performans, doğallık ve samimiyet bir anda kayboluyordu. Kendileri gibi konuştuklarında da hiçbir şey anlaşılmıyordu çünkü bölgeye has olarak kelimeleri yutuyorlardı. Bu yüzden ikisinin ortasını bulmak zorundaydım. Sesi çok önemsiyorum ve sonraki filmlerimde de kendi ses yaklaşımımı geliştirmeye, daha iyi ve farklı ses dizaynı oluşturmayı umuyorum.

İM: Filmlerinizi dışarıda farklı versiyonlarda kurgulayarak gösterdiğiniz doğru mu (belki de ben yanlış bilgi edinmişimdir)? Eğer doğruysa bunu tercih etmenizin sebebi nedir?

FK: Hayır, tek bir kurgu var. Ben ilk defa duyuyorum bu arada farklı kurgu meselesini.

İM: Karakterlerin sinemamızda pek karşılaşmadığımız derecede doğru çizildiğini ve rol dağılımının oldukça yerinde olduğunu gördüm. Bu konuda nasıl bir yol izlediniz?

FK: Sahici karakterler yaratmak çok zor oldu bu filmde çünkü aslında hepsi belli bir noktadan sonra birbirlerine benzeme tehlikesi taşıyordu. Yani öğretmenlerin birbirlerine ve hakeza öğrencilerin de birbirlerine benzemesi tehlikesi çok görünürdü. O yüzden senaryoda önce herkes için karakter analizi

yapmıştık. Her birinin motivasyonlarını, sakladıkları sırları, arzu ve korkularını senaryo yazarken deşmeye çalışmıştık. Bu bizim işimizi çok kolaylaştırdı. Örneğin banyo başkanının boynunda askeri bir künye var ve nasıl davranacağını aslında izleyici tahmin edebilir. Ya da Selim Öğretmenin elinde sopa olması... Bunlar sette gelen fikirlerdi; fakat kökü aslında karakter analizinde yatıyor. Bu ve buna benzer ayrıntılar size karakterleri farklılaştırmanızda çok yardımcı olur. Birbirlerinden ayrıştıkları ve benzeştikleri noktalara çok hâkim olmaya çalıştım.

İM: Film bize özgü bir durumu anlatmaktayken dışarıda bu kadar ilgi görmesini neye bağlıyorsunuz?

FK: Artık ülkemizde ve dünyada izleyiciler çok zekiler. Filmlerin dilini, ne demek istediğini çok çabuk kavrayabiliyorlar. Hele gençler zehir gibiler ve bunun etkisinin olduğunu düşünüyorum. Bir de filmin, basit ve önemli bir meseleden bahsetmesi önemli oluyor. Diğeri de izlenebilir ve tempolu olmasına bağlıyorum.

İM: Ortak senaryo yazımı zor bir şey olmalı. Hani hep biri bir tarafa, diğeri öteki tarafa çeker gibi. Bunu hep zor bulmuşumdur. Siz nasıl üstesinden geldiniz?

FK: Çok zor tabi. Gülistan ile çok uzun zamandır birlikteyiz ve bir çocuk büyütüyoruz. Sinema ikimiz için de bir yaşam biçimi. Artık birbirimizi çok iyi tanıyoruz ve güveniyoruz. Yazdığımız metinlere olan eleştirilerimizin karşısındaki karakterine değil, yaptığı şeye olduğunu kavrayacak kadar büyüdük sanırım. Genelde erkekte olan baskın “kadını malı görme” duygusunu aştığımı düşünüyorum. Benim için müthiş bir konfor alanı bu, çünkü omzumdaki yükün yarısını alıyor. Yani esas olarak o olmasaydı bu film olmazdı.

İM: Son olarak da bir SEKANS klasiği: En sevdiğiniz, sizi etkileyen on filmi sayabilir misiniz?

FK: 1- *Ayna (Zerkalo)*, Tarkovsky, 1975), 2- *Yol* (Şerif Gören, 1982), 3- *Sarhoş Atlar Zamanı (Zamani barayé masti asbha)*, Ghobadi, 2000), 4- *8½ (Otto e Mezzo)*, Fellini, 1963), 5- *Beyaz Bant (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte)*, Haneke, 2009), 6- *Kevin Hakkında Konuşmalıyız (We Need to Talk About Kevin)*, Ramsay, 2011), 7- *Hayal Ülkesi (Jauja)*, Alonso, 2014), 8- *4 Ay, 3 Hafta ve 2 Gün (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile)*, Mungiu, 2007), 9- *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek (Bad ma ra khahad bord)*, Kiarostami, 1999), 10- *Delta* (Mundruczó, 2008).

İM: Teşekkür ederiz.

DER MÜDE TOD

Hüseyin Baş

“Benim krallığımda ne arıyorsun çocuğum? Seni ben çağırmadım.”

“İnsanlar farkında olmaksızın ölüme ne kadar da yakınlar.

*Sonsuzluk onların sanıyorlar... Ve oynadıkları goncalara bile
yaşam hakkı tanımıyorlar.”*



Alman sinemasının doğuşunun sıklıkla **Robert Wiene**'nin *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) filminin Şubat 1920'deki prömiyeri olduğu söylenir. Alman dışavurumcu sineması '30ların ortasına kadar hayli üretken bir dönem geçirir.

Bu sinema hayli romantik ve hakikaten modern iki kolda ilerler. Romantik kol temelde fantastik romantik edebiyattan (**Edgar Allan Poe**, **Bram Stoker**, hatta **Richard Wagner**) esinlenirken, modern kol kendisini edebiyata bağımlılıktan

kurtarıp kentlerin gelişimi, savaş sonrası dönemdeki sosyal farklar, Avrupa faşizminin yükselişi, teknolojik ilerleme ya da cinselliğin yükselmesi gibi kendi konularını dile dökmeye başlar. O dönemin özellikle **Murnau, Lang, Pabst** gibi öne çıkan yönetmenleri, 1920'lerin başlarında romantik gelenekte filmler yapsalar da birkaç yıl içinde tümüyle modern kola dönerler.



Yine romantik kola mensup, bu sayıda ele alacağımız **Fritz Lang** klasiği **Yorgun Ölüm** (Der Müde Tod, 1921), yönetmeni **Metropolis** (1927) ya da **M** (1931) gibi en ikonik çalışmalarından tanıyanları bir parça şaşırtacaktır. Tematik yönden onlar kadar zengin ve teknik yönden kesinlikle yenilikçi olmasına rağmen, filmin asıl keyif verici yanı, beklenmedik derecede eğlenceli olmasından geliyor ki bu da yüz yaşını almış bir yapımın hemen Lang'la ya da Alman Dışavurumcu sinemasıyla ilişkilendiremeyeceğiniz, bir parça saygısız bir enerjiyle dolu olmasından kaynaklanıyor.

Fritz Lang, filmi İspanyol nezlesi pandemisinin ve Birinci Dünya Savaşı'nın milyonlarca sebebine bir tepki olarak yapmıştı. Film, bugün bile günümüze şaşırtıcı derecede uygundur; bugün de bir pandeminin içindeyiz ve bugün de dünyanın her yanında savaş var!

'Altı Kıtalık Bir Halk Hikâyesi' altbaşlıklı **Yorgun Ölüm**, yas tutan genç bir kadının (**Lil Dagover**) oldukça sempatik Ölüm'le (**Bernhard Goetzke**) yakında

ölmüş nişanlısının (**Walter Janssen**) hayatı için mücadele edişini anlatıyor. Kendi içerikleri olan üç hikâyeyi bir araya getiren ana anlatı, aşkın ölüm kadar güçlü olduğundan dem vuruyor ve her bir öyküde bu fikrin tecrübe edildiğini görüyoruz.

İçerik, doğası gereği, **Lang**'dan çok **Murnau**'nun işlerine yakındır, ama bu ahlaki meseleler de **Lang**'ın eserlerine özgüdür. Burada, folklorik bir anlatı yapısı kullanarak o ve ortak yazarı **Thea von Harbou** (karısı), hikâyeleri karmaşık kurgulardan arındırarak hayat, ölüm ve ölümlülük meselelerini basitleştiriyor ve onlardaki ahlaki öyküleri ortaçağın gizem oyunlarının doğrudanlığıyla ele alabiliyor. Yine de bu düşündürücü, derin meselelere rağmen, **Lang**'ın yaklaşımı harika bir dokunuşun hafifliğine ve müthiş bir mizah duygusuna sahip. Sadece açılış sekansı bile bunca yıl sonra hala işleyen komik anlar sunuyor ve ilerideki karakter ve anlatıda da bu anların işlevi devam ediyor.

Bu sahnenin merkezinde Ölüm figürünün kendisi yer alıyor. **Lang** derin hatları ve çökmüş gözleriyle siyahlar içinde vurucu bir silüet olarak tanır Ölüm ikonunu, ama Ölüm, ona neredeyse mutsuz bir bitkinlik, sadece önemli bir anlatım ve tematik araç olarak hizmet görmeyip tuhaf bir şekilde komik de olan, bezgin bir tavır sergiler. Günümüz izleyicisi, filmdeki mizahı, artık sessiz sinema oyunculuğunun abartılı yapısı olarak görünen şeyin sonucu olarak görmeyebilir, ama **Lang**'ın niyeti, sadece oyuncu kadrosunun ortaya koyduğu performanslardan değil onları mizansene yerleştireşinden bile bellidir. Sonradan **Metropolis**'le göstereceği gibi, **Lang** bir düzenlemedeki karakterlerin semiyotiğinde keskin bir anlayışa sahipti; burada onları peri masalı kişileri, melodramatik, romantik ve gülünç olanın açığa çıkarıcıları olarak derinleştirmeyi dener.

Filmin niyetinin, ahlaksal bir fabl olmanın dışında, eğlendirici bir çalışma olmak olduğu da açıktır ve bunu mükemmelen başarmaktadır. Film, çoğu zamanına göre devrim niteliğinde olan vurucu özel efektlerle doludur ve ana anlatı doğrudan ve açıkken, üç hikâyeye egzotik mekânları herhangi bir nedenle bir parça sihirle birleştirir. Bu onları arada karmaşıklaştırır, ama yine de **Lang** için deney ve oyun yapmak için birer şanstırlar. Özellikle bir İtalyan Karnavalı'nda geçen ikinci hikâyeye, **Lang**'ın farklı görselliği göstermek için Rönesans tarzı resim düzenlemesi yaptığı ve hatta farklı görüntü oranlarıyla uğraştığı, güzel

oluşturulmuş bir pastıştır. Sessiz dönemin özel efektle doldurulmuş pek çok filmi görseli hikâyeye tercih etmekteydi ve bu film de anlatıyı ne olması gerektiğini dikte etmek yerine desteklemek için kullanılan bu klasik ve halâ çekici tekniklerin erken bir örneğini vermektedir.



Yorgun Ölüm Almanya'daki ilk gösteriminde tutulmamıştı; şikâyetler filmin yeterince 'Alman' olmadığı yönündeydi. Çünkü filmin sekanslarından hiçbiri Almanya'da geçmiyordu. Ama başka yerlerde başarıyı yakaladı ve şimdi izlendiğinde, kendinden sonra gelenler üzerindeki etkisi hemen anlaşılakta. Ondaki Ölüm tasviri, akla hemen **Ingmar Bergman**'ın *Yedinci Mühür*'ündeki (The Seventh Seal, 1957) ikonik Ölüm imgesini getirmekte ve muhtemelen **Bergman** da **Lang**'ın eserinden hayli faydalanmış. Görsel efektler **Murnau**'nun *Faust: Eine deutsche Volkssage* (Faust, 1926) filminde kullandıklarının öncüsü iken, gölge oyunu kullanımı **Dreyer**'in kullandığı teknikleri akla getiriyor. **Luis Bunuel** bile *Yorgun Ölüm*'ü yönetmen olmaya karar vermesinin sorumlusu sayıyor ve ondaki ahlaki açmazları ve sihirli gerçekçiliği benimsiyordu.

Aşk ve ölüm hakkında dışavurumcu-romantik bir alegori olan film, uzmanlarca sessiz film türü içinde bir sanat olayı olarak kabul ediliyor. **Fritz Lang** Ölüm'ü vicdanı olan ve insan hayatının değeri, ölümün anlamı ve insanın kendi kaderini

nereye kadar şekillendirebileceği konularında anlayış sahibi olan merhametli bir kişilik olarak çizmektedir. Film kendi hayatımızı nereye kadar şekillendirebileceğimiz meselesi etrafında döner: Ölüm karar verici bir konumdur ama sona doğru ahlaki kapsama daha çok yer açılacağı görülecektir.



Thea von Harbou ve Fritz Lang

Filmin yönetmeni **Fritz Lang** (1890-1976), Viyana'da, inşaatla uğraşan bir babadan ve ev hanımı bir anneden doğdu. Liseden sonra Teknik Okul'a devam etti ve sonrasında resim eğitimi almaya başladı. 1910 ile 1914 arası, Avrupa'yı gezerken Paris'te resim çalışmaları yaptı. 1. Dünya Savaşı'nın başında, Ocak 1915'te orduya katılmak üzere Viyana'ya döndü. Haziran 1916'da kötü yaralı olarak kaldırıldığı hastanede filmler için bazı senaryolar yazdı. 1918 başında eve gönderildi ve Viyana Tiyatrosu'nda çalışmaya başladı. Sonra **Erich Pommer**'in Berlin'deki yapım şirketinden aldığı davetle yazar olarak orada işe başladı. Zamanla yazar ve sonra da yönetmen olarak öne çıktı. 1920'de onun en ünlü filmlerinin senaryolarını birlikte yazacakları **Thea von Harbou** (1889-1954) ile bir ilişkiye başladı. 1922'de evlenip 1933'te boşandılar. O yıl Nazi propaganda bakanı **Goebbels** ona Alman Sinema Enstitüsü'nün başı olmayı önermişti. Katolik geçmişi nedeniyle Nazi karşıtı olan **Lang**, bu öneriyi reddedip (öneri sonradan yönetmen **Leni Riefenstahl**'a götürülecekti) parasının büyük kısmını gizlice dışarıya kaçıtarak Paris'e geçti. Orada bir yıl geçirdikten sonra 1934 ortalarında

Amerika'ya taşınıp MGM'le kontrat imzaladı. Sonraki yirmiyi aşkın yılda çokça Amerikan filmi üretti. 1950'lerde, kısmen film endüstrisinin girdiği çıkmazdan, özellikle de çalışılması zor, aktörlere karşı sert oluşundan kaynaklı kötü şöhretinden, iş bulmak onun için de hayli zorlaşmıştı. O da Almanya'ya döndü, fakat orada yaptığı son birkaç film de olumlu tepki almadı. 1964'te, neredeyse körken, Cannes Film Festivali jüri başkanlığına seçildi. Tutkulu bir ilkel sanat koleksiyoncusuydu ve Viyana'daki ilk günlerinden kalma bir alışkanlıkla monokl (tek gözlük) takardı. 1976'da Los Angeles'ta öldü.



Filmde Ölüm'ü canlandıran **Bernhard Goetzke** (1884-1964) Prusya doğumluydu. **Lang**'ın bu filminden başka *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) ve *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*'deki (1924) performanslarıyla tanınan uzun, ince bir Alman yıldızıydı. 1926'da **Hitchcock** filmi *The Mountain Eagle*'da başroldeydi. Sesin gelişinden sonra yardımcı rollere gerilemesine rağmen Berlin Schillertheater'in bir üyesi olarak uzun yıllar yoluna devam etti. *Alraune* (Richard Oswald, 1930), *Dreyfus* (Richard Oswald, 1930) gibi pek çok ünlü filmde boy gösterdi. 2. Dünya Savaşı esnasında **Veit Harlan**'ın propaganda filmi *Jüd Süss*'te (1940) ve nihayetinde jeneriğinde bile yer almaksızın *Bismarck* (Wolfgang Liebeneiner, 1940) filminde oynadı.



Filmin kadın yıldızı **Lil Dagover** (1887-1980) Java'da doğdu. On yaşındayken eğitim görmesi için Baden-Baden'e gönderildi. Sonrasında, 1917'de kendisinden 25 yaş büyük aktör **Fritz Dagover**'le evliliği sayesinde sinemaya girdi. 1919'da boşanmalarından önce kocası onu **Robert Wiene** ve diğer önemli Alman yönetmenlere tanıtmıştı. **Lang**'ın *Harakiri* (1919) filminde perdede gözükte. Hemen ardından **Wiene**'nin klasik dışavurumcu eseri *Das Cabinet des Dr. Caligari*'de (1920) yer aldı. Nazi döneminde de pek çok filmin yıldızıydı. Hitler'in yakın dostu olduğu anlatılıyordu. 1944'te Savaş Liyakat Haçı aldı. Dagover savaş sonrası Almanya'sında '70lerin sonuna dek yardımcı roller oynayarak kariyerine devam etti.



Kadının sevdiğini canlandıran **Walter Janssen** ise (1887-1976) 1906'dan itibaren verimli bir sahne aktörü ve zaman zaman da yönetmeniydi. 1940'larda Viyana Kammerspielen'in yönetmeni olarak hizmet etti. 1917'de başladığı sinema kariyeri 1970'e değin sürdü. Sesli filme geçişi yumuşak bir şekilde atlattı ve arandığı bir aktör haline geliverdi. 1934 sonrası filmler de yönetti.

2021 yılı **Fyodor Dostoyevski**'nin (1821-1881) doğumunun 200. yılı sergiler, yayınlar, gösterimler, paneller ve filmlerle kutlandı. Kaynağının **Dostoyevski** olduğunu bilerek veya bilmeksizin çok filmler izledik. İki yüzden fazla filme esin ve ötesini veren yazardan yapılan uyarlamalar arasında oldukça az bilinen bir filmi seçerek doğum günü kutlamalarında küçük de olsa bizim de bir katkımız olsun istedik ve sonuç:

ÖLÜLER EVİ (MYORTVIY DOM)

Ender Bazen

Dostoyevski'nin aynı adlı romanından uyarlaması yapılan, senaryosu **Viktor Shklovsky** (1893-1984) ve yönetmen **Vasili Fyodorov** (1891-1971) tarafından yazılan **Ölüler Evi** (Myortviy Dom), öncelikli olarak **Vladimir Egorov**'un (1878-1960) dekoratif ayrıntılar açısından zengin sanat tasarımı ve henüz bir yıl önce **Putyovka v Zhizn** (**Nikolai Ekk**, 1931) filmindeki görüntü çalışmasıyla dikkatleri üzerine çeken geleceğin yönetmeni **Vasili Pronin**'in (1905-1966) artistik açılara yer veren, ölçekler açısından anlam destekleyici, çoğunlukla doğru noktada konumlanan kamera kullanımına dayanan görüntü çalışmasıyla dikkat çeker.

Ölüler Evi filmi 1932 yılı yapımı bir Sovyetler Birliği filmi, neredeyse doksana yaşına basmak üzere. Birkaç yıl öncesine dönelim, rejim için önceleri biraz tuzlu, kısa süre sonra da küflü hale gelecek bir isim olan **Viktor Shklovsky** nedeniyle yapıyoruz bu flaşbeki. Adı Victor de Siksloeux olaydı, tüm Frank kentlerinde adını vereceği bir cadde veya en azından bir bina bulunacağını kestirmenin hiç de zor olmadığı bu adam, Sovyet formalist okulunun teorisyenlerinden olup, bir yazın eleştirmeni ve daha da önemlisi adına **Po Zakonu** (**Lev Kuleshov**, 1926) ve **Tretya Meshchanskaya** (**Abram Room**, 1927) filmlerinin jeneriğinde rastlayacağınız bir senarist. Dahası da var: **Kapitanskaya Dochka** (1928), **Dom na Trubnoy** (1928), **Turksib** (1929), **Alishar Novai** (1948), **Kazaki** (1961)...

Shklovsky'nin filmimizle ilgili hikâyesi, yazdığı senaryonun ilk kez resmi sansürcülerin karşısına çıkardığı 1930 yılına uzanıyor. O dönemde, birkaç yıl sonra formalistlerin kızartılacağı ne tava ne de tavanın içinde kızgın yağ var ama

tavanın sapı var. Senaryo birkaç sefer oraya buraya giderek şansını deniyor, fazla deneysel bulunuyor ki hem görüntü hem ses kuşağı deneysel uygulamalar içeriyor. Formalist olmakla damgalanıyor, her gidişinde değişime uğruyor, adı da değişiyor. **Dostoyevski**'nin *Ölü Evinden Notlar* (Zapiski iz myortvogo doma, 1861-62) kitabının uyarlaması olan bu senaryo, nihayetinde **Myortvyi dom** adını alıyor. Döneminin sabıkalı senaryoları için onuncu köy rolünü oynayan Mezhrabpomfilm Stüdyosu, **Shklovsky**'nin sıkıntılı senaryosunu, arşiv kaynaklarından anlaşılan o ki tiyatro alanında çok daha iyi tanınan **Vasili Fyodorov**'a ilk filmi gerçekleştirsin diye teklif ediyor. Bu arada, **Fyodorov**'un 1935 tarihli bir filmi daha bulunuyor: **Konec Polustanka**.



Filmimize gelecek olursak... Yıllardan 1848, Rusya huzursuz. Göçüp giden **Puşkin**'in şiirleri kentin havasına sinmiş. Ülkenin açmazları, ruhlarına dek kendilerini baskı altında hisseden ve çıkış yollarına kafa yoran aydınları huzursuz etmekte. Tozu dumana katan fırtına ve ona eşlik eden müzik (**Vasili Kryukov** ve **Vladimir Kryukov**) artan huzursuzluğun kaynamaya başladığının habercisi.

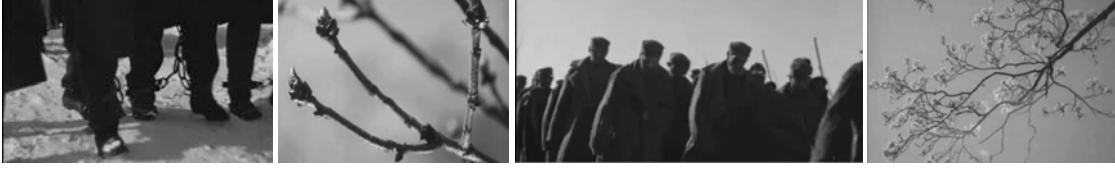


Rusya, hücrelere atılarak susturulmaya çalışılan aydınların düşüncelerinde geleceğini tasarlamaktadır. Zihinlerde gerçekleşen çatışmaların karşıt güçleri bazen din ve sosyalizm, bazen emperyalizm ve enternasyonalizm olmaktadır.



Düzeni yıkmayı planlamakla ve dine yer vermeyen bir yönetim kurmayı amaçlamakla suçlanan aydınlar hakkında ıvır zıvır gerekçeler gösterilir ve kurşuna dizilerek infaz edilmelerine karar verilir. Ancak Çarlık yönetiminin örneğine az rastlanır geveze kekemeliği kendi ayağına dolanır. Dekabristlere gözdağı veren otoriteyi körlüğe sürükleyen göz bağları, doğrunun yanlıştan ayırt edilemediği bir karmaşa ortamının geleceğe ötelenmesine neden olur. Ceza

sürgüne çevrilir. Tutukluların sürgünü, ülkenin bir ucundan diğer ucuna uzanan zorlu bir yürüyüşe dönüşür. Mevsimler birbirini izler, dalları karla kaplı ağaçlar zamanı gelince çiçeğe durur, doğa yol boyunca sürgünlere eşlik eder.



Hüzün şarkıları söylenir hep bir ağızdan. Uzun ve çileli yürüyüş sahneleri arasına insert olarak giren doğa görüntülerinin kullanımı ve düş sahnelerindeki hareketli çerçeve bindirmeleri montaj uygulamalarının olgun ve geç örnekleri olarak gösterilebilir.



Yol biter ve ceza günleri başlar. Rahatsızlanan Dostoyevski kaldırıldığı hastanede geçmişle yeniden hesaplaşmaya girişir, özlemini çektiği hayatı düşlerinde kurar. **Nikolai Khmelyov**'un yazarın dünyasına girmekte yetersiz kalması ve en önemli sahnelerde tiyatrocunun damarına teslim olması filmin en zayıf yanı. O çok tanıdık Dostoyevski karakterlerinin beslenmiş olduğu kaynağın yazarın ruh dünyası olduğunu göstermesi ise biyografik açıdan önemli bir veri sunmakta.



Dostoyevski'nin ruh gözünden geçen karakterleri oynayan oyuncular arasında ilgimizi çeken isimleri anarak son noktayı koyalım: **Nikolai Podgorny**'nin bize 1930 yılının **Mihail Şolohov** uyarlaması *Tikhiy Don* filmi hatırlatması güzeldi. Filmimiz **Viktor Shklovsky**'nin yüzünü kurmaca film alanında perdede görebileceğimiz çok nadir filmlerden biri. **Vladimir Uralsky** ise *Aelita* (1924), *Bronenosets Potemkin* (1925) ve *Mat* (1926) gibi Sovyet devrim klasiklerinin yüzlerinden biri olarak karşımızda. **Vladimir Romashkov** Sovyet öncesi dönemden gelen ve *Stenka Razin* (1908) ile Rus sinema tarihini başlatan isim. *Ölüler Evi* gerçekten de ölüler evine dönüşmüş bir film ama belleğimizde yaşattıklarıyla ne kadar da yaşayan bir film.



UMUTSUZLAR

İlker Mutlu

“Çiğdem, sen, ben ve silahım ha? Sen ben ve silahım olamaz mıyız?”

“Günler sonra uslu bir çocuk çekingenliğiyle oyuna geldi.
Kendisini aradığım için çok mutlu olmuş. Teşekkür etti.
Ben onun hayatında devamlı kanayan kırmızı bir gülmüşüm.”

“Sen gideli çok oldu Çiğdem. Sen gideli 467 gün oldu.
Her kurşun deliği bir gün içindir.”

“Hangi gazete yazacak öldüğünü?
Ben seni zalim kurşunlar parçalasın diye mi doğurdum?”

“Çiğdem, silahımı bırakırsam seni çok sevdiğime inanacak mısın?”



Ülkemizde öğrenci olaylarının başını alıp gittiği bir yıldır 1971. Aynı zamanda insanların sinemadan uzaklaşmaya başladığı yıldır. Tek tük de olsa evlere girmeye başlayan televizyon ve onunla başlayan eve kapanma durumu henüz tam olarak

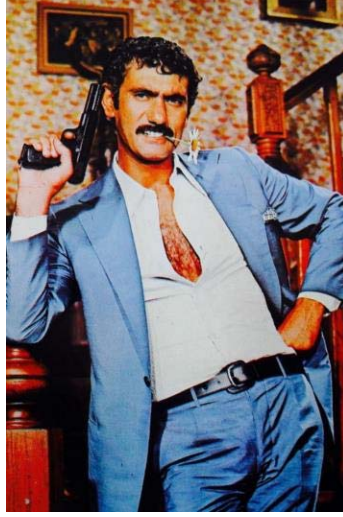
gerçekleşmemişti belki ama sinyalleri de geliyordu ve bu sinyali algılayan yapımcı ve yönetmenler seyirci çekmenin farklı yollarını aramaya başlamışlardı çoktan. Erkek izleyiciye yönelmeleri en kestirme seçenektir, onlar da dünyada yükselmekte olan trendleri incelediler. **Bruce Lee** ile dövüş filmleri ve İtalya'dan yayılan seks güldürüleri tüm dünyada tutulmaktaydı. Türk yapımcılar da çoğunlukla bu örnekleri birebir alarak ya da bize uyarlayarak tüm 70'leri egemenliği altına alacak olan avantür ve seks sinemasını oluşturmaya giriştiler. Bu yönelişin ilk örnekleri *İki Yosmaya Bir Kurşun* (Semih Evin), *Tamam mı Canım* (Ahmet Üstel), *Bin Bela Bir Kurşun* (Nişan Hançer) gibi filmler 1971'de çekildi. Bu arada **Semih Evin** ve **Nişan Hançer**'in 1960'ların tutulan anakım filmlerinin yönetmenleri olduklarına dikkatinizi çekmek isterim.

Çıkış yolundaki diğer bir grup da aynı yıl masal filmlerine yöneldi ve *Sinderella Külkedisi* (Süreyya Duru), *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde* (Tunç Başaran), *Altın Prens Devler Ülkesinde* (Muharrem Gürses), *Binbir Gece Masalları* (Ertem Göreç) ve *Keloğlan* (Süreyya Duru) gibi filmler çekildi. Bunlar da hatırı sayılır bir ilgi gördü belki ama seyirci sinemadan hakikaten çekiliyordu.

Böyle bir ortamda 60'lar boyunca yaptığı onlarca avantürle kendi kitlelerini çoktan oluşturmuş bir sanatçı, Çirkin Kral **Yılmaz Güney**, kiminde oyuncu ve senarist olarak yer alıp piyasa şartlarına uyacağı, kiminde senarist-yönetmen-oyuncu olarak damgasını vuracağı on film yaptı. Yönettiği altı filmin her biri bugün çeşitli nedenlerle sinemamızın klasikleri arasında yer almıştır. Bunlar *Yarın Son Gündür*, *Vurguncular*, *Baba*, *Acı*, *Ağıt* ve ele alacağımız film olan *Umutsuzlar*'dır.



70'lere kadar **Yılmaz Güney** elbette iyi yapımlarda da yer almış, *Seyyit Han* (1968) gibi bir klasiğin senaryosunu yazıp, yöneterek ve başrolünü üstlenerek de rüştünü ispat etmişti. Hatta *Seyyit Han* Türk Sineması'na mesafeli duran Sinematek tayfasını bile bir anlamda dize getirmiş, filmi programlarına almalarına, üzerine yazılar yazmalarına neden olmuştu. Buna rağmen, **Güney** halkının sanatçısıydı ve başarılarında dahi o insanların kendisini tutmalarına neden olan özelliklerden vazgeçmeyecekti.



1971'de adeta birkaç yıl içinde hapisanelerin gediklisi olacağını ve artık çok seyrek üretebileceğinin farkına varmışçasına seri üretime giren **Güney**, onu halâ köylü, lümpen, kabadayı gören, bıyığı olmadan bir hiç olacağını idda eden şehirli seyirciye adeta bunun aksini ispat etmek için sakalını bıyığını kesip, oldukça da şık giyinerek, üstelik o kentli seyircinin de çok tuttuğu, kendinden saydığı bir aktrisle, **Filiz Akın**'la başrolü paylaşacağı ama seyircisinin beklentisini karşılamaktan da geri durmayacağı bir proje geliştirir: *Umutsuzlar*'dır bu projenin adı.

Hakikaten de **Güney** daha önce hiçbir filmde olmadığı kadar romantiktir bu filmde. Sevdığı kadın için geceyarısı çiçekçi açtırır, tüm evi o kadının yani Çiğdem'in resimleriyle kaplıdır, sevdığı kadını gölge gibi izler ve onun uğruna ölüme gitmeye razı olur. Fatoş Güney, bir yerde filmin aslında kendi hikâyelerini anlattığını, hatta ilk olarak Çiğdem'i kendisinin oynamasının düşünüldüğünü söyler.



Filmin neredeyse ilk beş dakikasında **Yılmaz Güney**'i (Fırat) hiç görmeyiz. Sevgilisi Çiğdem, arkadaşına ondan ve imkânsız aşklarından bahseder. Her gün gazetelere bakmakta, Fırat'ın ölüm haberinin geleceği günü beklemektedir. Balerindir Çiğdem. Onun provalarından sahneler izleriz. Bir prova çıkışı düşünceli düşünceli yürürken (bu ve benzeri sahnelerde elindeki plastik malzemenin farkında olan **Güney**, **Akın**'ı uzun uzun görüntüler ve ondan, aktrisin hiçbir filminde rastlayamayacağınız -belki **Atıf Yılmaz**'ın 1972 yapımı **Utancı**'ndaki oyununu dışarıda tutmak lazım- oyunu alır) aslında uzun zamandır gizlice kendisini izleyen Fırat'la karşılaşır. O tesadüfte ardına baka baka da olsa yoluna gider Çiğdem. Eve vardığında, varlıklı oldukları belli olan anne-babasının tartışmakta olduğunu görür ama umursamaz. Halâ Fırat'ı düşündüğü bellidir.

Fırat'ı takip etme sırası Çiğdem'dedir. İskelede teknesini bekleyen Fırat'ı izler uzaktan. Yine eve döndüğünde bu defa anne-babasını çocukluk arkadaşı olan ve şimdi onunla evlenmek isteyen delikanlıyla sohbette bulur. O sudan sohbeti büyük bir dikkatle dinleyen ihtiyarlar, evin hizmetçisinin hasta evladından dert yanışına kulak bile asmazlar.

Bir gece uyurken ansızın bir dürtüyle uyanan Çiğdem, perde arkasından sokağa baktığında Fırat'ın dışarıda beklediğini görür. Bir anlık bir tereddüt sonrası geceliğiyle kendini sokağa atar ve iki âşık birbirini görüp hasretle sarılır nihayet.



Fırat'ın Çiğdem'i getirdiği evinde işte o bahsettiğim duvar boyutundaki fotoğraflarını görürüz kızın. Fırat, evini adeta bir mabede çevirmiştir. İster istemez **Metin Erksan**'ın fetişist filmleri gelir aklınıza. O resimlerden birinin delik deşik olduğunu görürüz. Kurşun delikleridir bunlar. Yazının başındaki alıntılardan biri olan, sonradan bu filmin kült sözlerinden biri haline gelecek olan *“Her kurşun deliği bir gün içindir”* tiradı bu sahnede atılır. Birbirlerine sitem ettikleri konuşmalarla devam eden gece, Fırat'ın silaha mecburiyetini haykırışıyla ve Çiğdem'i arayan adamlarının eve gelişiyle son bulur. Adamlar onu evine, Fırat'ı da kendi merkezlerine götürürlerken Çiğdem'e Fırat'ın peşini bırakması tehdidinde bulunmayı ihmal etmezler. Merkezleri olan köşkte adamlarından her birinin karşısında olduğunu gören ve hiçbirini ikna edemeyeceğini anlayan Fırat, artık yalnız kaldığını anlar ve çekildiği odasında filmin bir başka kült sahnesine hayat verir. Aynada kendisine bakarken birden silahını çeker ve aynadaki görüntüsünü vurur (Bu, Yılmaz Güney'in gerçek hayatında da devamlı yaptığı bir hadise olarak anlatılır.)



Filmin üçüncü kültleşmiş ve internette hala en fazla paylaşılan sahnesinde ise Fırat (ki bu sahnenin benzerleri daha sonra **Kadir İnanır** ve **Cüneyt Arkın** tarafından pek çok filmde yineleneyecektir), bir nevi halk gününde, merkezlerinde özel olarak hazırlanmış bir odada, farklı insanların problemleri için hükümler verir.

Rakipleri aşkın zayıf düşürdüğü Fırat'ı yok etmek için fırsat kollamaktadır. Kurulan sürekli pusuları teker teker atlatır Fırat. Nihayet Fırat'ın kız kardeşinin düğününde, kız kardeşi ve nişanlısının hazırladığı bir oyunla bir araya gelirler Çiğdemle ve tekrar buluşmak üzere anlaşılır. Fırat'ın kendi sonu gibi onların da sonunu getireceğini düşünen dostları ona ihanet eder ve buluşmayı düşmanlarına haber verirler. Kalacakları sayfiye evine vardıklarında Fırat'ın belindeki silahı gören Çiğdem yine sinirlenir ve bir kavgaya tutuşurlar. O esnada pencereden aşağıda toplanan düşmanlarını gören Fırat, çıkışsızlığın ve umutsuzluğun nihayet farkına vararak silahını Çiğdem'e teslim eder ve dışarı çıkar.

Hikâyesini bu şekilde özetleyebileceğim **Umutsuzlar**, **Güney**'in sinemasında içerdiği romantizmle ve Fransız filmi havasıyla hakikaten farklı bir yerde durmaktadır. Sadece bu da değil, yönetmen olarak **Akın**'ı filmde adeta bir ikona gibi kullanır **Güney**. Onun güzelliğini (elbette ki usta **Gani Turanlı**'nın müthiş fotoğraflarıyla) defalarca vurguladığı, **Akın**'ın yüzünün ekranı tamamen doldurduğu, tablo gibi sahneler çeker. Yan rollerdeki oyuncuların her biri gerçekten iyi performanslar sergileyerek görevlerini fazlasıyla yerine getirirler. **Güney**'in Çirkin Kral döneminden beri neredeyse ekibinin birer parçası haline gelmiş oyuncular bunlar: **Hayati Hamzaoğlu** (ki filmlerinde her zaman başkahramandan rol çalar), **Nihat Ziyalan** (ki şairdir ve denir ki Güney'le anlaşmazlığa düşmeseydi onun yerini alabilirdi), **Tuncer Necmioğlu** (filmde peruğu sırtsa da oyunculuğu her zaman kalburüstüdür), **Mehmet Büyükgüngör** (onu genelde “doktor” olarak tanırdık), **Memduh Ün** (Evet, bir zamanlar Güney'e “*Bundan ancak hamal olur*” diyerek ona rol vermeyen usta, onun filminde önemli bir rol üstlenir), **İhsan Gedik** (her zaman potansiyeli olduğuna inandığım bahtsız aktör).



Memduh Ün, Yılmaz Güney, Mehmet Büyükgüngör, Hayati Hamzaoğlu ve Tuncer Necmioğlu



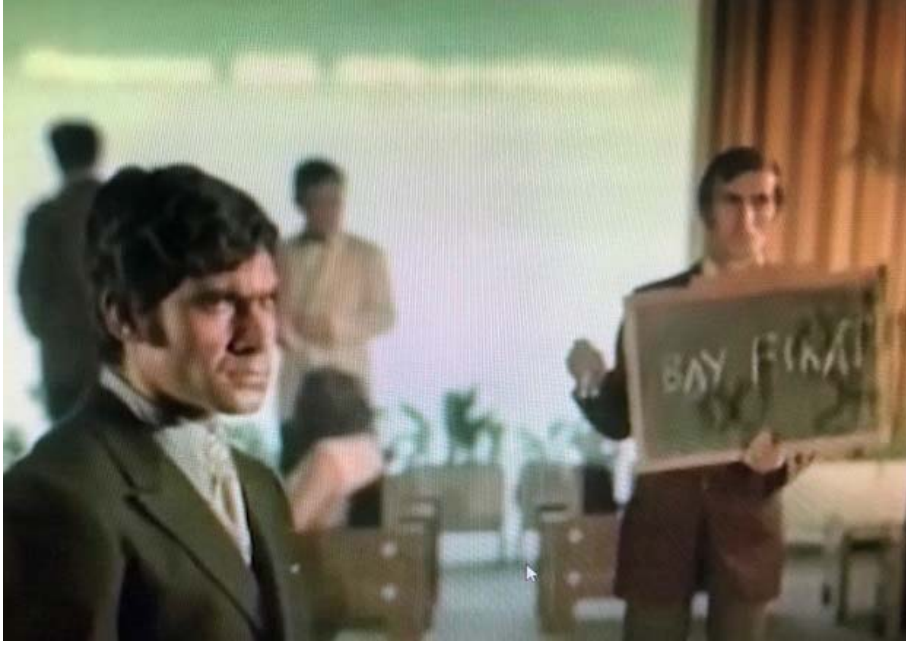
Yılmaz Güney, Nihat Ziyalan ve İhsan Gedik

Düşmanını da yine büyük bir aktör oynar; **Kazım Kartal**'dır bu oyuncu. Onun da sinemamızda yerinde değerlendirilemediğine inanırım hep. Filmdeki lakabı Tahtabacak'tır.



Kazım Kartal, filmde Tahtabacak rolünde

Hikmet Taşdemir'in de ilk oyunculuk deneyimi burada gerçekleşmiştir. Fırat'ı öldürmesi için gönderilen katil Parmaksız'ı oynar. Lakaplar, filmdeki gerçek özelliklerinden gelmedir!



İlk rolünü oynayan Parmaksız Fikret Taşdemir ve gerideki de Nurettin Kaygısız

Fırat'ın annesi rolündeki **Şükriye Atav**'ı geçmek olmaz. **Aliye Rona**'dan sonraki en karakteristik annedir ve bu rolleri başarıyla oynar. Fırat'ı defalarca tokatladığı sahne gerçekten can acıtır. Bir de gencecik **Mustafa Alabora** var filmde, Fırat'ın kızkardeşiyle evlenen genç rolünde.



Film, konuşmasız anların çokluğuyla (ki aslında bu, Güney'in diğer filmlerine de damga vurur, fakat buradaki kadar değil) dikkat çeker. Özellikle bu anlara eşlik eden, filmi koca bir klipmiş gibi kaplayan ama buna rağmen asla rahatsızlık vermeyen **Yalçın Tura**'nın senfonik müziği akılda kalıcı ve çok güzeldir.



Filmin yönetmeni **Yılmaz Güney** (1937-1984), burada uzun uzun kendisinden bahsetmeye gerek bırakmayacak denli hakkında yazılmış, çizilmiş, çok yönlü bir sinema adamı. Türlü zorluklar içinde geçen bir gençliğin ardından tırnağıyla kazıya kazıya kendine açtığı yol, onu karşılaştığı türlü engelleri aşarak Cannes'a kadar taşıdı ve buna rağmen yokluk içinde öldü.



Filiz Akın (1943) Türk sinemasının asil, modern, kentli ve zarif yüzü olarak sinema tutkunlarının hayranlığını kazanan, beyaz perdenin Avrupai yüzü, kolejli kızı, sarışın yıldızı olarak da tanınır. Bu açıdan Güney sinemasının kadınlarına aykırı düşse bile, bu filmde kesinlikle tam yerini bulmuştur. 1962'de Artist dergisinin yarışmasını kazanarak sinemaya girdi. *Umutsuzlar*'a dek *Şakayla Karışık* (Osman Seden, 1965), *Kadın Berberi* (Türker İnanoğlu, 1964), *Yankesici Kız* (Türker İnanoğlu, 1964) gibi hafif komedilerde ya da *Acı Tesadüf* (Kemal

Kan, 1961), *Kaderin Cilvesi* (Türker İnanoğlu, 1966) gibi melodramlarda görüldü çoğunlukla. 1970 yapımı, önceki sayılarda ele aldığım *Ankara Ekspresi* (Muzaffer Arslan) ile Antalya'da En İyi Kadın Oyuncu Ödülü de aldı. Şahsi kanaatim *Umutsuzlar*'la birlikte rol aldığı en iyi ikinci film *Utancı*'tır.

Filme damgasını vuran, şiir gibi görüntülerin yaratıcısı olan **Gani Turanlı** (1926-2005), gençliğinde oyuncu olarak başladığı sanat hayatına *Kara Vadi* (Turgut Demirağ, 1955) filmiyle yapımcılığı deneyerek devam etti. 1957'de yine **Demirağ**'ın teklifiyle *Çölde Bir İstanbul Kızı*'nın (Faruk Kenç, 1957) set fotoğraflarını çekti. 1960'ta *Ve Allah Aptalları Yarattı*



(Muharrem Gürses) ile görüntü yönetmenliğine başlayan **Turanlı**, Türk sinemasının pek çok ünlü yönetmeniyle çalıştı. **Güney**'in *Seyyit Han* ve *Ağıt* filmleriyle (ayrıca *Acı* ve *Umutsuzlar*) Adana Altın Koza Film Festivali'nden en iyi görüntü yönetmeni ödüllerini kazandı. Hayatı boyunca seksene yakın filmi görüntüleyen Turanlı, **İlhan Arakon** ile birlikte görüntü yönetmenliğinin bizde saygın bir yere oturmasını sağlayan sanatçıdır demek uygun olacaktır.



Son olarak filmde iz bırakan bir diğer isim olan **Yalçın Tura**'dan (1934) da bahsetmeliyiz. Sanatçı *Namus Düşmanı* (Ziya Metin, 1957) ile ilk film müziğini yaptı. **Lütfi Akad**'ın *Zümrüt* (1959) filmine yaptığı müzikle Gazeteciler Sinema Armağanı ödülünü aldı. 1984'te *Bir Yudum Sevgi* (Atif Yılmaz) ve 1996'da da *Sen de Gitme* (Tunç Başaran, 1995) ile Antalya Film Festivali'nde En İyi Müzik Ödülü'nü aldı. Akademisyen olarak da Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda dersler verdi.

1990'larda Eskişehir'de okuduğum yıllarda tanıştığım eski Yeşilçam kavgacısı **Nurettin Kaygısız**, bu filmle ilgili aklımda yer eden güzel bir anı anlatmıştı. O dönem **Yılmaz Güney**'le güzel bir dostluğu varmış oyuncunun. Bu filmin

yapıldığı dönemde ayağı kırıldığı için uzun zaman rol alamamış. Bir gün Yılmaz'a gitmiş ve durumunu anlatmış. Yılmaz, toplamda iki dakika ya gözükeceği ya gözükmeyeceği bir rol yazar ona ve üç günlük iş koyar çekimler için. Her bir gün için de tam yevmiye verir. Filmdeki rolü Carlton Oteli'nde elinde bir tabela tutup "Bay Fırat!" diye seslenerek gelen telefonu haber vermek için onu arayıp duran otel görevlisidir!



Umutsuzlar, 1971 Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Üçüncü Film ve En İyi Görüntü Yönetmeni ödüllerini aldı. **Güney** bununla da yetinmeyip o yılki Altın Koza'ya damgasını vurdu ve neredeyse ödüllerin tümünü silip süpürdü. **Umutsuzlar** bugün de seyri keyifli, çeşitli yönleriyle vurucu, hayli nostaljik ve Çirkin Kral dönemi Güney'iyle yeni dönem Güney'ini (filmlerini kronolojik olarak izlediğinizde elbette) son defa bir arada göreceğiniz, hakikaten güzel bir film. Hala izlememiş olanlar filmin DVD'sini edinebilir yahut internet ortamında temizlenmiş kopyasını izleyebilirler.

SİNEMADA TEMSİL VE GERÇEKLİK

ed. Yalçın Lüleci – F. Neşe Kaplan

Çizgi Yayınları

2021 / 286 sf.



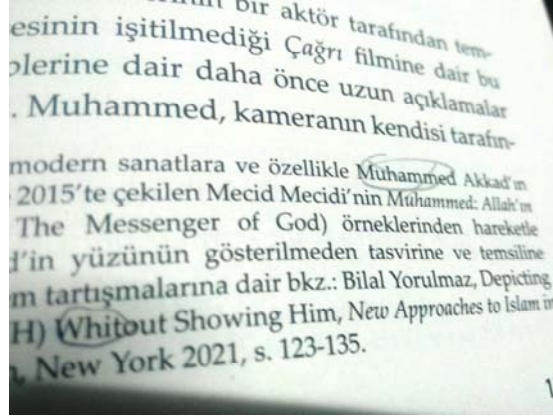
Kitabın temel işlevi, editörleri tarafından, sinemanın temsil ilişkisini bir kavramlar üçgeni çerçevesinde ve örnek filmler üzerinden tartışmak, özellikle de geçmişin ve gerçekliğin bu film metinlerinde nasıl temsil edildiğine dair farklı uzmanlık alanlarının penceresinden nasıl anlaşılıp değerlendirildiğini göstermek olarak açıklanıyor. Üçgenimizi oluşturan kavramlar ne dersiniz: tarih, temsil, gerçeklik.

Epeyce geniş bir perspektifin ardından daraltılmış bir alana işaret ediliyor: Geçmiş yaşam deneyimlerinin tarih yazımında ve filmlerde nasıl işlendiği meselesi film metinlerinin incelenmesiyle ortaya konulacak.

Sosyolojiden antropolojiye uzanan disiplinler arası bir inceleme alanını kullanan yazıların içinde tarihin penceresinden bakılarak yazılanlar sadece üç beş paragraf okuyunca öne çıkıyor, ağırlıklarını duyuruyorlar.

Literatürdeki boşluğu tamamlayabilme ve yaşanan tarihe yeni bir bakış kazandırma girişimi olarak tanımlanan kitap, tarihe farklı açılardan bakılmasına olanak sağlama iddiasında, geçmiş deneyimlerin sinemada temsil edilmiş biçimlerine disiplinler arası çalışmalarla yanıt aradığı iddiasında, temsil ve

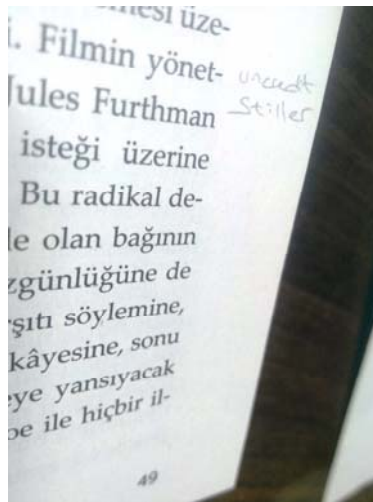
gerçeklik ilişkisini sorguladığı iddiasında ve yine tüm bu iddiaların doğal sonucu olarak sinema çalışmaları literatürüne yeni bir boyut katacağı iddiasında.



Bu iddiaların gerçekleşme durumuna bir göz atalım.

Literatürdeki boşluğu tamamlayabilme söyleminde bile bir sevimlilik var ('geniş bir boşluğu bir nebze olsun doldurmak derdiyle attığımız bir adım' diye okumak isterdim!). Yazıların tümü bu boşluğu doldurma konusunda söz hakkına sahip olabilecek içerik ve derinlikte değil. Bu iddiayı gerçekleştirebilmek için yazarların kendi ilgi ve uzmanlık alanlarının tarihine hâkim olmaları bir ön şart olsa gerek.

Yaşanan tarihe yeni bir bakış kazandırma girişimi, hedef olarak doğru bir yaklaşımın ürünü. Yazılar arasında geçmişten yola çıkıp bugünün nasıl okunabileceği konusunda oluşturulabilecek bir analiz modeli için örnek alınabilecekler var, bunu önemsemeliyiz.



Tarihe farklı açılardan bakılmasına olanak sağlamak konusunda başarı sağlandığı açık, yol alındığı görülüyor. Daha geniş bir alan havuzu kurmak (kölelik, çevre, sağlık, kadın, azgelişmişlik, çalışma hayatı, çocuk) seçenekleri

arttırmayı sağlayacağı için bu hedefe ulaşmakta işe yarayacaktır. (İkinci cildin yolunu mu açıyorum dersiniz?)

Temsil ve gerçeklik ilişkisini sorgulama iddiası oldum olası sorunlu bir noktayı işaret ediyor. Zamanındaki adı böyle konulmuş olsun olmasın, sinema tarihinde handiyse yüz yıllık bir zihin ağrısı bu. İşte tam da bu nedenle film örnekleri üzerinden ancak bir yere kadar yapılabilecek bir sorgulama bu. Buraya görüntü-gerçeklik ve temsil-gerçeklik ilişkisine felsefi boyutta bakan bir yazı ve film analizi yakıştırdı, yakışmaktan da öte kitabı daha sağlam kılardı. Demem o ki *“Tarih yazımının ve sinemanın felsefi anlamda gerçeklik olgusuyla ilişkisi başka bir çalışmanın konusudur ve bu çalışmayı amacının dışına çıkaracaktır.”* dediğiniz anda buradan gelebilecek eleştirilere kapıyı kapatırsınız, zor ve yıpratıcı bir süreçten kendinizi sıyırsınız ama iddialarınızı da öksüz bırakırsınız.

Geçmiş deneyimlerin sinemada temsil ediliş biçimlerine disiplinler arası çalışmalarla yanıt arama hedefi hem stratejik olarak hem de seçilen film örnekleri açısından tatmin edici.

Sinema çalışmaları literatürüne yeni bir boyut katma meselesi tüm bu iddialar gerçek olursa gerçekleşebilecek bir mesele. Motivasyon için kabullenilebilir, okutmak için göz yumulabilir ama yeni boyut katma yetisinin tarihte çok nadir görülen bir durum olduğu gerçeği unutulmamalı. Bu nedenle, özgün bir katkı sözü ne kadar da sevimli olmuş.

Bu tür toplu yazılardan oluşan çok yazarlı kitaplarda işin püf noktasının, derinlikleri birbirinden çok farklı yazıları aynı kefeye koymamak olduğu kanaatindeyim. Çerçevesi çizilmiş sipariş yazılara ağırlık vermek sorunu bir yere kadar çözüyor. Tarihçi ağırlıklı bir yazar havuzu oluşturmak iddiaları gerçeğe taşımak için oldukça önem taşıyor. Yazıları kısa kesmek ve mümkünse ağırlık noktasını sinemaya vermek bazı yazılara hayat verirdi kanısındayım.

Kitabın amaçladığı çerçevede rolünü iyi oynayan, iddiaların pratiğe dökülmesinde en çok desteği veren yazarlar olarak **Ali Özuyar**, **İsmail Taşpınar**, **Mesut AYTEKİN**, **Perihan Taş Öz** ve **Yalçın Lüleci** isimleri öne çıkıyor. Tarih-Temsil-Gerçeklik üçgeninde zihinsel bir yolculuk yapmak istiyorsanız veya yolculukta hangi durakların daha önem taşıdığına karar verip rota belirlemek istiyorsanız bu kitaba uğrayın.

Doğu Şenkoy