

sekans

sinema kùltürü dergisi

NİSAN 2022 | Sayı e18



Hafıza Yetersiz / Peşimdeki Polis
Sine Politika / Yaramaz Çocuklar
Bozkır / Kaçık Porno
Kuzeyli Nanook / Godfather 50 Yaşında
Hayalet Kentleriyle Jim Jarmusch
Dosya: Jane Campion Sinemasına Bakış

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Nisan 2022, Sayı e18, Ankara

© Sekans Sinema Grubu

Tüm Hakları Saklıdır.

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi ve sekans.org içeriği,

Sekans Sinema Grubu ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

Yayın Yönetmeni

Süheyla Tolunay İşlek

suheylatolunay@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

The Lady Bug (Jane Campion, 2007)

Katkıda Bulunanlar

Gülşah Altuğ Erdoğan, Dilara Balcı Gülpınar, Dilek Bayık, Nurten Bayraktar,

Süleyman Bölükbaş, Savaş Çoban, Çiçek Coşkun, Murat Çağıltay, Yasin Dereli,

Murat Elmas, Handan Erdil, Gökhan Gökdoğan, Yetkin Işık, Erdem İlic, Onur Keşaplı,

İlker Mutlu, Can Öktemer, Recep Özdaş, Yalçın Savuran, Sevcan Sönmez, Mine Tezgiden

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.



Facebook:
[Sekans Sinema](#)

Instagram:
[@SekansSinema](#)

Twitter:
[@sekansinema](#)

E-posta:
info@sekans.org

Web:
<http://sekans.org>

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

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

KAPSAM VE KOŞULLAR

1. Başvurular elektronik olarak (e-posta yoluyla) yapılacaktır. Yazının tarafımıza ulaştığı bilgisi, başvuru sahibine iletilecektir.
2. Yarışmaya katılacak yazılar **Türkiye yapımı filmler** üzerine olmalıdır.
3. Yazıların daha önce (internet dahil hiçbir ortamda) yayımlanmamış olması gerekmektedir.
4. Her yazar, her iki kategoriye de, kategori başına en fazla iki yazıyla başvurabilir.
5. Çeviri eleştiri veya çözümleme yazılarıyla yarışmaya başvurulamaz.
6. Yazılar Times New Roman karakterinde, 12 punto, çift satır aralıklı olmalıdır.
7. Yazılara konu olan filmlerin yapım yılı, türü vb. konusunda bir sınırlama yoktur.
8. Filmin künyesine ait sayılan bilgilerin tamamı yazının girişinde yer almalıdır (Filmin adı, Yılı, Süresi, Yönetmeni, Senaryo Yazarı, Görüntü yönetmeni, Sanat yönetmeni, Müzik, Kurgu, Oyuncular)
9. Yazıların dili Türkçe olmalıdır.
10. Yazarların bir sayfayı aşmayan biyografilerini iletmeleri zorunludur.
11. Katılımcılar açısından amatör / profesyonel ayrımı yoktur.
12. Başvuru, yazıların yazarları tarafından yapılır. Eser sahipliği ve telif hakları konusunda yaşanacak herhangi bir hukuki sorun karşısında başvuru sahibi sorumludur.
13. Yarışmaya katılan tüm yazıların yayın haklarının **1 Haziran 2023** tarihine kadar **SEKANS SİNEMA GRUBU'na** ait olduğu, katılımcılar tarafından kabul edilmiş sayılır.
14. Yarışmaya katılan herkes bu kapsam ve koşulları kabul etmiş sayılır ve yerine getirmediği takdirde ön elemeyi aşamazlar.

BAŞVURU YÖNTEMİ

Yarışma başvuruları, başvuru kategorisi belirtilerek (film eleştirisi veya film çözümlemesi) son başvuru tarihi olan **19 Mayıs 2022 Perşembe** gününe kadar yarisma@sekans.org adresine yapılır.

DEĞERLENDİRME SÜRECİ

Ön Değerlendirme

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

Ön değerlendirme kriterleri:

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

Seçici Kurul Değerlendirmesi

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

Seçici Kurul

- Sevcan Sönmez (Akademisyen)
- Çiçek Coşkun (Akademisyen)
- Sabriye Kabayel (Sinefil)
- Şahan Yatarkalkmaz (Sinema Yazarı)
- Gökhan Gökdoğan (Sekans- Sinema Yazarı)

YARIŞMA ÖDÜLLERİ

MUBI, kategori birincilerine **1 YILLIK**, ikincilerine **3 AYLIK**, üçüncülerine ise **1 AYLIK** üyelik hediyesiyle sponsor olmaktadır.

Sponsor yayınevlerimiz; **ÇİZGİ**, **HECE**, **İLETİŞİM**, **KÜRE**, **NOBEL AKADEMİK YAYINCILIK** ve **PHARMAKON**'un sağladığı kitaplardan oluşan karma setler derece alanlara hediye edilecektir.



SONUÇ DUYURUSU

Yarışma sonuçları **1 Haziran 2022 Çarşamba** günü Sekans web sayfasında ve medyada duyurulacaktır. Ödül alan yazılar elektronik dergimiz SEKANS Sinema Kültürü Dergisi'nde yayımlanmak üzere değerlendirilecektir.

SEKANS SİNEMA GRUBU

<http://www.sekans.org>

Sinemanın yaşamında önemli bir rol oynadığını düşünen, onu bir yaşam biçimi olarak gören bireylerin kurduğu Sekans Sinema Grubu, yanına inandığı değerleri alarak yola çıktı: Sinemanın kitlelerce önemli görülen eğlence yönü, karakteristik açımlarından biri olmakla kalmaz, tüketim toplumunun yaratıcısı ve besleyicilerinden biridir de. Sinema salt bir sanat değil, görsel-işitsel bir dil ve sınırsız bir veri bankasıdır.

Grubumuzun ana uğraşısını eğitim seminerleri oluşturmaktadır. Bunun nedeni, sinemanın varsılaşmaması konusunda gördüğümüz en büyük engelin eğitim ve bilgi boşluğu olduğuna inanmamızdır.

Yapım, yayıncılık, yayımcılık, arşiv, organizasyon ve kültürel etkinlik konularında gerçekleştirdiğimiz çalışmalarla sinema kültürünün ve sevgisinin gelişip güçlenmesini sağlamak, sinema çalışanlarının ve sinemaseverlerin sosyal ve kültürel gereksinimlerini karşılamak, öncelikli amaçlarımız arasındadır.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ELEŞTİRİ

- Kaçık Porno*** 7
***Bad Luck Banging or Loony Porn*, Radu Jude**
Gökhan Gökdoğan

ÇÖZÜMLEME

- Yeni Dünya Düzeninde Hayatta Kalmak** 18
Yalçın Savuran
- Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* Filminin Göstergibilimsel
Açıdan Çözümlemesi** 32
Yasin Dereli

BELGESEL

- Hafıza Yetersiz, Unutmak İmkânsız*** 46
Savaş Çoban
- Hrant Dink'in Sözü, Hatırlamanın İmkânları** 53
Can Öktemer

SÖYLEŞİ

- Yaramaz Çocuklar (Les Enfants Terribles)*** 65
Handan Erdil

BİR FİLM BİR YÖNETMEN

- Bozkır, Ali Özel*** 83
Erdem İlic

ANİMASYON

- Kayahan Kaya ile Orhan Veli ve *Peşimdeki Polis* Üzerine** 87
Mine Tezgiden

50 YAŞINDA

- Baba / The Godfather*** 98
İlker Mutlu

100 YAŞINDA

- Belgesel Film Yapımının Dönüm Noktalarından Biri Olarak** 105
Kuzeyli Nanook
Süheyla Tolunay İşlek

ANTROPOLOJİ

- Kapı: Medeniyetin Kaybı Üzerine Bir Ağıt** 116
Yetkin Işık

TARİH

- Bir Dönemi Unsurlarına Ayırmak 3 - İpekçiler** 124
İlker Mutlu

DENEME

- Politik Sinemanın Politikası Nedir? Sine Politika** 130
Murat Elmas

KENT VE SİNEMA

- Alelade Gözüken Yaşam Meseleleri ve Hayalet Kentleriyle** 133
Jim Jarmusch
Sevcan Sönmez

ARDINDAN

- Fatma Girik ve İrfan Atasoy** 150
İlker Mutlu

DOSYA: JANE CAMPION

- Bir Olgunlaşma Enstitüsü olarak Jane Campion'ın** 152
Özerk Kısa Filmleri
Onur Keşaplı

- Bir Jane Campion Polisiyesi: *Top of the Lake*** 166
Dilek Bayık

- Masamdaki Melek* ve Tehlikeli Sesler** 171
Çiçek Coşkun

- Şüpheler İçinde Arzulayan Bir Kadının Bilinç Akışsal Portresi** 181
Murat Çağiltay

- Feminist Sinemada Erkekliğin Temsili ve Jane Campion'ın** 186
***Piyano* Filmi**
Dilara Balcı Gülpınar

- Jane Campion “Yeni Queer” Yönetmeni mi?** 203
Nurten Bayraktar - Süleyman Bölükbaş

- Çerçeve Değil Resim Arıyorum** 214
Recep Özdaş

- Campion Kadınlarının Temsili Olarak *Lady Bug*** 218
Süheyla Tolunay İşlek

ÖNSÖZ: BATIK GEMİYE DALMAK

*Orada bir merdiven var.
Her zaman orada o merdiven
Masumca asılı
Geminin kenarına yakın...*

*Aşağı iniyorum...
Batığı incelemeye geldim...
Verilen hasarı görmeye
Ve ortalığa saçılmış hazineleri...*

Adrienne Rich¹

Merdiveni farklı açılardan aşağı indiren 21 yazarın katkılarıyla ortaya çıktı Sekans e18. Yüzeylerden derinlere; görünmez olanı, gömülü olanı ya da görülmez kılınanın bir kısmını bulmak, anlamak ve anlatmak için 23 yazı yazdık bu sefer... Bazı yazılar sahne sahne çıktı denizin altından; bazıları filozoflar ve kuramlar eşliğinde. Batıkta geçmişin yükü, yok ediş, zulüm, ağıt, erkek egemen şiddet kadar güzellikler de var; erillik eleştirisi, eşitlik-özgürlük-adalet talebi de var. e18 keşif eyleminde ilk sırayı her zaman olduğu gibi *Eleştiri* ve *Çözümleme* başlıkları alıyor.

Sinemayı, Athena'nın parlak kalkanına benzeten **Radu Jude**'un Romanya toplumunu sarkastik bir biçimde eleştirdiği filmi *Kaçık Porno*'yu **Gökhan Gökdoğan** bölüm bölüm ayrıntılı olarak analiz ettikten sonra filmin sonuyla ilgili eleştirisini getiriyor. **Yalçın Savuran**, "Yeni Dünya Düzeninde Hayatta Kalmak" yazısında **Kelly Reichardt**'ın *İlk İnek* filmi çözümüyor, vasatlık iktidarını eleştiriyor ve *yeterince* kavramının önemine vurgu yapıyor. **Yasin Dereli**, **Pelin Esmer**'in *İşe Yarar Bir Şey* filmi göstergebilimsel açıdan çözümüyor.

İlker Mutlu, **Francis Ford Coppola**'nın bu yıl 50. Yaşını kutlayan 175 dakikalık filmi *Baba/The Godfather*'ın unutulmaz sahnelerini, repliklerini, müziklerini hatırlatarak filmi anıyor. **Mutlu** ayrıca 2022'nin Ocak ve Şubat aylarında arka arkaya kaybettiğimiz **Fatma Girik** ve **İrfan Atasoy**'u **Yılmaz Güney** paydasında buluştukları filmler aracılığıyla anıyor. Son olarak **Mutlu**, geçen sayılarda başladığı Türkiye Sinema Sektörü Tarihi serisinin üçüncü yazısında **İpekçi** ailesine odaklanıyor. **İpekçi** ailesinin Selanik'te başlayan, sinema işletmeciliğinden film

¹ Adrienne Rich, *The Fact of a Doorframe*'den (New York: Norton, 1984, s. 162) aktaran Clarissa Pinkola Estés, *Kurtlarla Koşan Kadınlar* (İstanbul: Ayırntı Yayınları, 2021, s. 315).

dağıtımcılığına evrilen sinema serüvenlerinin film yapımcılığı noktasında son bulmasının nedenlerinin birinin de Varlık Vergisi olduğu bilgisini ekliyor.

Sekans'ın bu sayısında 100. Yaşı kutlanan film, dünya belgesel sinema tarihinde oldukça tartışmalı bir yere sahip olan **Robert J. Flaherty**'nin *Kuzeyli Nanook* belgeseli oluyor. *Katılımcı belgesel* kadar *doğrudan sinemaya* da ilham olmuş olan 1922 yapımı *Kuzeyli Nanook*'un yönetmeni **Flaherty** de 1995 yılında bir belgesel film festivaline ilham oluyor. Adı *Flahertiana Belgesel Film Festivali* olan festivalin ödülleri de "Nanook" adını taşıyor ve 2021 İkinci Gümüş Nanook Ödülü'nü, **Ahmet Necdet Çupur**'un *Yaramaz Çocuklar* isimli belgeseli kazanıyor. Hoş bir tesadüfle de **Handal Erdil**, sekansın bu sayısında *Yaramaz Çocuklar* belgeseli hakkında yönetmen **Ahmet Necdet Çupur** ile bir söyleşi gerçekleştiriyor. 20 yıl önce eğitimine devam etmek için ayrıldığı köyüne dönerek kamerasını kendi ailesine çeviren **Çupur**, Nanook Ödülü dışında da birçok ulusal ve uluslararası ödüller alıyor. Söyleşide **Ahmet Necdet Çupur**, ebeveynlerinin otoritesini sarsan *yaramaz çocuklar*, otoriter ve muhafazakâr baba, anne-kız tartışmaları hakkındaki bütün soruları büyük bir içtenlikle ve ayrıntılı olarak cevaplıyor.

Bir Film Bir Yönetmen başlığı altında **Erdem İlic**; **Deleuze** ve **Guattari**'nin sosyal bilimler literatürüne armağan ettiği *yurtsuzlaşma* kavramı ve bu kavramla bir arada işlediğini söylediği *yeniden-yurtlandırma* kavramına odaklanarak **Ali Özel**'in *Bozkır* filmi yorumluyor. **Mine Tezgiden**, yönetmen **Kayahan Kaya** ile, **Kaya**'nın -bu Nisan ayında 108 yaşına giren- ünlü şair **Orhan Veli** hakkında çektiği kısa animasyon filmi *Peşimdeki Polis* hakkında bir söyleşi yapıyor. Çok sevdiği **Orhan Veli**'ye şiirlerini gösterme derdinde olan genç bir şair adayına ilişkin bir anekdotu odak alan film kadar söyleşi de çok içten. **Murat Elmas**, politik sinemanın politikası üzerine bir deneme kaleme alırken, **Sevcan Sönmez**, **Jim Jarmusch** sinemasını kent ekseninde analiz ediyor.

Sekans'ın bu sayısında *Belgesel* bölümü çok özel; çünkü bölümdeki her iki yazı da **Hrant Dink**'in sözlerine odaklanan *Hafıza Yetersiz* filmi üzerine. Bütün hayatı boyunca Türkiyeli bir Ermeni olarak kendini, Ermeni halkına olan bağlılığını, Türk halkına olan sevgisini, halkların kardeşliğini imkân bulduğu her ortamda anlatmaya çalışmıştı **Hrant Dink**. Barış istediği için öldürülüşünün 15. Yıldönümünde, **Hrant**'ın arkadaşı belgesel sinemacı ve yazar **Ümit Kıvanç**, "Bu belgeseli yapmadan şu dünyadan gitsem gözüm açık giderdim" dediği *Hafıza Yetersiz*'de üst ses olarak sadece **Hrant**'in sözlerini dinletiyor izleyicilere. **Kıvanç**, **Hrant**'in sözünün önüne hiçbir şeyin geçmemesine çok önem veriyor; zaten **Hrant** Ermeni sorununu adeta sesli bir kitap gibi anlatıyor, diyor. **Savaş Çoban** "*Hafıza*

Yetersiz, Unutma İmkânsız” adlı yazısında. Belgeselde **Hrant**’ın sanki gökyüzünden yanı başımıza inip bizimle sohbet edercesine bize kendini ve mücadelesini tekrar anlattığını ifade ediyor. **Savaş, Kıvanç**’ın, bizlere **Hrant**’ın sözlerini hatırlatarak hafızamızı tazelediğini ve **Hrant**’ı tanımayan gençlere ve gelecek nesillere onu tanımalarını sağlayacak harika bir belgesel ortaya koyduğunu söylüyor. **Can Öktemer** ise “Hrant’ın Sözü, Hatırlamanın İmkânları” adlı yazısında **Ümit Kıvanç**’ın *Hafıza Yetersiz* belgeselinin, klasik belgesel anlatılarının dışına çıkıp bellekle doğrudan bir ilişki kurduğunu söylüyor. Türkiye’nin geçmişle yüzleşememe deneyimini melankolik bir paradoksa benzeten **Öktemer**, belgeseli **Alison Landsberg**’in *protez bellek* kavramı ve **Roland Barthes**’in *studium* ve *punctum* kavramlarıyla yorumluyor.

Yetkin Işık, çok kültürlü Mardin’in virane hale gelmiş bir Süryani köyünde geçen *Kapı* filminde yok ediş/yok oluş/kayıp temaları üzerinden kültürel mirasın önemine değiniyor. Filmin; kaybedilen oğula, kopmak zorunda kalınan geçmişe ve daha genel olarak Türkiye’nin hızla değiştiği süreçte kaybettiklerine dair bir ağıt olduğunu söyleyen **Işık**, günümüz Türkiye toplumundaki medeniyet kaybına ve değerler yoksullaşmasına dikkat çekiyor. Kadim Anadolu kültürleri Ermeniler, Ezidiler, Rumların bilgi birikimleri, edebiyatları, kültürlerinin imparatorluktan ulus-devlete geçiş sürecinde milliyetçiliğin homojen toplum rüyasına, büyük güçlere, büyük hırslara, büyük korkulara kurban verildiği yorumunu yapıyor. **Işık**, son olarak, şiddetin tek gerçek olduğu bir coğrafyada *ötekinin* kaybının *bizim* de eksilmemiz anlamına geldiğini söylüyor ve *Kapı* filminin birçok dilin, kültürün yaşadığı *yok olma* kaygısına rağmen hayatta kalma çabasının bir örneği olarak Mezopotamya’nın ve Anadolu’nun çok eski toplumlarından biri olan Süryanilerin varlıklarını sürdürme çabasını aktarabildiğini söylüyor.

Sekans’ın bu sayısının dosya konusu ise toplumsal cinsiyet farklılığını, kadın bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkisine her daim eleştirel bir farkındalık getiren **Jane Campion** sineması. **Onur Keşaplı**, **Jane Campion**’ın sanatsal özgürlüğü, dışavurumu ve hudut bilmezliğiyle estetik modernizmin sağladığı özerkliğe ve uzama yaslandığını ifade ettiği dört kısa filmini yorumluyor. **Dilek Bayık**, bir **Jane Campion** polisiyesi olan *Top of the Lake* dizisinin birinci sezonunu, kadın karakterler ve polisiye tür bağlamında irdeliyor. **Çiçek Coşkun**, kadın bir anlatıcı/dış ses bağlamında *Masamdaki Melek* filmini yorumluyor. **Murat Çağiltay**, **Jane Campion**’ın polisiye kara film estetiğini ve dilini dönüştürdüğünü düşündüğü filmi *Tutku Esirleri*’nin anlaşılmasını yönlere odaklanıyor. **Dilara Balcı** feminist film, erillik, feminist sinemada erkek

imgesi konularına ayrıntılı örneklerle değindikten sonra **Piyano** filmindeki erkeklikleri yorumluyor. **Recep Özdaş**, bu yıl 94. Akademi Ödül töreninde En İyi Yönetmen Ödülü'nü alan **Jane Campion**'ın **The Power of the Dog** filmini eleştirel erkeklik kapsamında açmıyor. **Nurten Bayraktar** ve **Süleyman Bölükbaş** ise "Jane Campion yeni queer yönetmen mi?" sorusuna cevap ararken queer kuram ve queer sinemanın tarihçesine de kapsamlı olarak yer veriyor. Dosyanın son yazısı ise, **Campion**'ın kısa filmi **Lady Bug** üzerinden bütün bir **Campion** filmografisine feminist bir bakışla bakıyor.

Sonuç olarak filmler aracılığıyla denizin altındaki batıkta karşılaştığımız zenginlikler, gizli hazineler ya da öğrendiğimiz acı gerçeklerden sonra yeryüzünde süregiden *vasatlık iktidarına* nasıl direneceğiz peki? **Yalçın Savuran** hocanın yazısında alıntıladığı **Deneault**'nun önerisi bence çok anlamlı:

Önce sizi davet ettikleri açık sofraya oturmayacaksınız, sizi oyuna sokmak için devreye koydukları cezbedici ufak şeylere direneceksiniz. Hayır diyeceksiniz. Hayır, bu göreve gelmeyeceğim; hayır bu terfiyi kabul etmeyeceğim; şu avantajdan ya da şu ödülünden imtina edeceğim, çünkü zehirli. Bu anlamda direnmek, çileye girmektir, kolay değil. Kültüre ve entelektüel göndermelere dönmek de aynı şekilde bir gereklilik. Tekrar okumaya, düşünmeye, günümüzde hiçbir anlamları yokmuş gibi elimizin tersiyle itilen kavramların değerini vurgulamaya koyulursak; artık anlamın kalmadığı yere tekrar anlam zerk edersek, marjinal kalma pahasına, siyaseten ilerleme katedilir. Bugün bizzat dile saldırılıyor olması bir tesadüf değil. O dili tekrar kurmamız gerekli.

Bu dili kurarken de eşitsizlikleri doğallaştıran, meşrulaştıran kanonik ataerkil anlatılar ve yapıların yerine yerleşik güç ilişkilerince belirlenmemiş yeni yapılar ve anlatma şekilleri aramaya devam etmek gerek. Bu sayının sonunda, merdivenlerimizle yukarı çıkardığımız mutlak otorite konumunda bulunan toplumsal yapıları, kimlikleri, toplumsal cinsiyet rollerini eşitsizce belirleme gücüne sahip olan ayrımcı, baskıcı, sessizleştiren ideolojik söylemleri ve anlatıları sorgulamaya, geçersiz kılmaya devam etmeyi umuyoruz. Ayrımcı ve ötekileştirici bir sistemde kendilerini gerçekleştirmelerine ve seslerini duyurmalarına izin verilmeyenlerin yok sayılmalarına, baskıcı kanona meydan okuyoruz, boyun eğmiyoruz.

Yeni denizlere açılma ve yeni batık keşiflerinde çoğalan merdivenlerle görüşmek dileğiyle...

Süheyla Tolunay İşlek

KAÇIK PORNO

Gökhan Gökdoğan

Bad Luck Banging or Loony Porn

Yönetmen: Radu Jude

Senaryo: Radu Jude

Görüntü Yönetmeni: Marius Panduru

Kurgu: Catalin Cristutiu

Oyuncular: Katia Pascariu, Claudia Ieremia,
Olimpia Mălai, Nicodim Ungureanu

2021 / 106' / Romanya

“Sinemanın, dünyayı inceleme ve dünya üzerine düşünmenin bir yolu olduğunu düşünüyorum.” diyor son dönem Romanya sinemasının en önemli yönetmenlerinden birisi olan **Radu Jude**. 2021 yılının en çok ses getiren filmlerinden biri olan ve seyirciye sarsıcı bir deneyim vaat eden **Kaçık Porno** (Bad Luck Banging or Loony Porn), **Radu Jude**'un filmografisinde bu düşüncesine en çok yaklaştığı film olmuş. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanan **Kaçık Porno**, farklı anlatım tarz ve üsluplarda çekilmiş yaklaşık otuzar dakikalık üç bölümden oluşuyor. Bu üç bölümün dışında, filmin başında bir prolog ve sonunda da üç farklı olası sonun arka arkaya diziliminden oluşan bir bölüm var.

Filmin bölümlerine ayrıntılı bakacak olursak; film, prolog/önsöz olarak nitelenebilecek yaklaşık üç dakikalık bir seks videosu ile açılır. Seyirci, bu ‘...mış’ gibi yapmayan video görüntüleri ile neye uğradığını şaşırırken prolog biter ve birinci bölüm başlar. Bu bölüm boyunca ana karakter Emi'nin Bükreş caddelerinde yürüyüşüne şahit oluruz. İtalyan Yeni Gerçekçiliği esintileri taşıyan bu bölümde, yönetmen birkaç diyalog sahnesi dışında, izleyiciye sadece sokağın doğal akışını izletir. Filmin birçok yerinde karşılaşacağımız muzip ve sarkastik yerleştirmelerden ilki olan Cafea La Strada tabelası da, sanki **Fellini**'nin 1954 yapımı **Sonsuz Sokaklar** (La Strada) filmine bir saygı duruşudur.



Kamera kurmaca karakterimiz Emi'yi takip ederken biz de onun nereye gittiğini ve ne yaptığını anlamaya çalışırız. Bu sırada da Romanya'daki gündelik yaşama, sokaktaki insanın koşturmacasına şahitlik ederiz. Öyle ki bazen kamera, sokaktaki insanları ve onların birbirleri ile olan ilişkiler ağını bir sosyolojik tespitler silsilesi olarak önümüze yığarken, birden Emi girer kadraja, kamera bir süre onu takip eder, sonra ya vazgeçip direksiyonu başka bir yöne kırar, ya da Emi buna gerek bırakmadan kendi çıkar kameranın söylem alanından. Zaman zaman herhangi bir hareket ya da olay akışına gerek duymadan, sanki sokakta gezen meraklı bir insanın bakışlarıymış gibi başına buyruk bir şekilde gezinir kamera; binaların üzerindeki reklam panolarında, bir kaldırımın köşesinde açmış bir çiçekte ya da ülkenin siyasi ve sosyal yapısı hakkında bilgi verebilecek herhangi bir afişin üzerinde.



Birinci bölüm bittiğinde karakterimizin nasıl bir problemle boğuştuğunu artık az çok anlamış oluruz. Prolog bölümünde izlediğimiz seks videosu, Emi'nin eşi ile fantezi için kaydettiği bir filmidir ve bir şekilde onların istemi dışında internete sızmıştır. Emi çalıştığı ortaokuldaki öğretmenlik işini kaybetmemek için müdürle görüşmeye müdürün evine gider. Bir yandan da eş zamanlı olarak biz seyirciler Romanya ile tanışırız, ya da tanışıklığımızı ilerletiriz. Bu bölüm bittiğinde artık filmin sinema dili hakkında fikir sahibi olduğumuz yanılığımıza kapılırız, ta ki ikinci bölüm başlayana kadar.



İkinci bölüm deneme film (*essay film*) denilebilecek bir estetikte çekilmiştir ve anlatım dili artık iyice gevşer. Bu bölümde, birtakım sözcükler onların Romanya'daki anlamları ile tanımlanır. Zaten bölümün adı da sözlüktür. Bu sözcükler arasında, rekabet, aile, kurmaca, mahremiyet, meşrulaştırma, vatanseverlik, pornografi ve ırkçılık gibi filmin temasına hizmet eden 70 civarı kelime ile karşılaşırız. Tabii ki yönetmen bu kelimeleri kendi sarkastik yaklaşımı ile irdeler ve bizler artık sadece Romanya sokakları ve sosyal yapısı ile değil aynı zamanda Romanya tarihi ile de tanışmaya başlarız. Tanıtılan kelimelere ait cümleler, zaman zaman **Eisenstein**'ın Entelektüel Kurgu teorisine uygun bir şekilde, diyalektiğin gücünü kullanarak tasarlanmış görüntülerin üzerinde akar. "Her çekim, hem kendi içinde çelişip zıtlaşan öğelerin birlikteliği, hem de öteki çekimlerle çelişen bir 'hücre'dir. Bu çelişkilerden doğan sentezler, anlamı ve harekete geçirilen entelektüel çağrışımlar yoluyla fikirleri yaratır." der **Eisenstein**. (Abisel, 2007: 254)

Ortodoks kilisesi ve halk parlamentosunun peş peşe tanıtıldığı kısımlar buna örnek olarak verilebilir, ya da Fransız Devrimi tanıtılırken art arda gelen **Louis XVI**'nın giyotinle infaz edildiği resim ile Fransız Devrimi isimli ekler çikolata görseli. Zaten yönetmen bir söyleşisinde, filmin son bölümünde toplantının yapıldığı bahçeye yerleştirdikleri aslan heykellerinin, **Eisenstein**'ın ünlü filmi **Potemkin Zirhlisi**'na (Bronenosets Potemkin, 1925) gönderme olduğunu söyler (filmloverss.com, 18 Mart 2021 [[bağlantı](#)]). Sözlük bölümünde bunun dışında bazen de tamamen didaktik bir şekilde, bir istatistikten ya da tarihi bir gerçekten görüntüsüyle birlikte bahsedilir.



İkinci bölüm bittiğinde geldiğimiz noktada, elimizde gevşek ve her yöne çekilebilir bir sinema diliyle birlikte birtakım sorular kalmıştır; sokaktaki eril dilden birçok reklam içeriğine kadar birçok şey kaynağını cinsellikten alırken, tüm bunları gayet güzel içselleştiren halk, cinselliğin kendisinden neden bu kadar rahatsızlık duyar? Bir ülkenin/halkın geçmişi onun şimdiki reaksiyonları üzerinde ne kadar söz sahibidir ve tüm bu geçmiş yükü ile nasıl bir gelecek mümkündür? Üçüncü bölümde pandemi şartları nedeniyle bir sınıfta değil, okulun bahçesinde gerçekleştirilmek zorunda kalmış bir toplantıda buluruz kendimizi. Bu bölümde estetik ve anlatı tarzı yine kırılma yaşar. Filmin bu bölümünün, ikinci bölümde gördüğümüz deneme film tarzından farklı olması zaten beklenen bir durumdur ancak yönetmen birinci bölümden de farklı bir tercihte bulunmuştur. Tamamen klasik anlatı kalıplarına uygun bir şekilde, konuşanın yüzüne yapılan kesmelerle, belgesel tavırdan uzak bir ışıklandırma, kostüm ve dekor birleşimi ile karşı karşıyayızdır. Çünkü bu bölümde diyaloglara odaklanmamızı ister **Radu Jude**.



Filmin tamamında görsel ve metinsel olarak maruz bırakıldığımız bilgi bombardımanı, bu sefer toplantıda geçen cümleler üzerinden devam eder ve bölüm bir parodi tadında tasarlanmıştır. Toplumun her kesimini temsil eden bir figür (asker, entelektüel, sağcı, solcu, farklı azınlık kökenlerine mensup kişiler) veli

olarak toplantıya katılmıştır. Mensubu oldukları sosyal ve etnik sınıfı karikatür keskinliğinde temsil ederler. Tarih öğretmeni Emi kendisini savunurken, veliler zaman zaman hakarete ve tacize varan tavırları ile söz alırlar. Bazen çok felsefi bir metin yine didaktik şekilde okunurken, bazen yine toplum yapısı hakkında fikir verebilecek sokak ağzı ile yapılan kavgalara şahit oluruz.

Bu bölüm bittiğinde, yönetmenin üç ihtimal olarak isimlendirdiği son bir bölüm daha izleriz. Toplantıdaki oylamaların sonucunda Emi'nin akıbetinin şekillendiği üç farklı senaryoyu izleriz. Film bunlardan hiçbirisini bize aslında bir son olarak sunmaz. Yönetmen bu olası finalleri bize yaşatarak, bizi her sonucun duygusal durumuna sokup, finalde ne olduğu sorusunu herkes için değersiz bir hale getirir. Yazının açılışında da belirttiğim gibi sinemayı dünya üzerine düşünmenin bir yolu olarak kullanmak için, öncelikle “Acaba Emi işinden atılmamayı başaracak mı?” sorusundan kurtulmamız gerekir. Aslında filmin üç ihtimal kısmı gibi prolog kısmı da bizi filmin asıl derdinden uzaklaştırmamaya hizmet eder. Film boyunca toplumsal yaşamda şahit olduğumuz birçok yozlaşmanın imgeleri ve halkın bunlara vermediği tepkiler, bu seks videosu imgeleri ve halktan gördüğü tepki ile yan yana geldiğinde daha da anlam kazanmıştır. Yönetmen için o video sahnelerini hiç göstermemek de bir tercih olabilirdi. Ya da finalde göstermek. Ancak yönetmen filmin başında bunu bize izleterek, hem seyircisini yerinden sarsıp farklı bir film ile karşı karşıya olduklarını onlara hissettirmiş, hem de konuya dair tavrı ile çelişmeyen bir tercihte bulunmuştur. Biz seyircilerin kafasında da bir merakın filizlenmesinin önüne geçmiştir.

Yönetmenlik Tercihleri

Film, aslında çığ durabilecek birçok sinemasal tercih içerir. Ancak dozajı öyle tadında artırarak yapar ki bunu, filmin sonunda geldiğimiz kıvama, yavaş yavaş ikna olarak ilerleriz. Filmin açılışındaki, el kamerası ile çekilmiş aşırı gerçekçi amatör seks videosunu ele alalım. Bu sevişme sahnesi sırasında, odanın gündelik hayat düzenindeki tasarımı, yataktaki çocuk oyuncakları, aile üyelerinden birinin eczane den alınacak ilaçları hatırlatmak için kapının ardından seslenişi ve arkada çalan *Lili Marleen* türküsü ile filmin yarattığı sarkazm ilerleyen kısımlarda yönetmenin elini epey rahatlatır. Çiftin, bu gündelik hayat koşturmacası kokan mizansenin içerisinde, kelepçe, maske ve pembe bir peruk gibi fantezi nesnelere

kullanarak yarattığı tezat, filmin devamında da kendisini farklı şekillerde gösterir. Bu alaycı tavır, filmin kalanında da bazen iki zıt görüntünün peşi sıra kullanılmasıyla, bazen de sözlük kısmındaki gibi ekranda yazan metinle görselinin oluşturduğu zıtlıktan faydalanarak anlam güçlendirici bir öge olarak tekrar eder. Film, çok savruk ve birbiri ile alakasız bir sürü sinemasal tercihi birleştiren bir kaos haliymiş gibi dursa da aslında böyle ayrıntılar sayesinde, film boyunca bütün bölümleri birbiri ile temas halinde tutan bir tasarım mevcuttur. Filmin başındaki seks videosu sekansı, sadece içerik açısından bir tercih olmakla kalmayıp, aynı zamanda filmin dağınık ve sarkastik dili adına da ilk tuğlayı koyar.

Yönetmen **Radu Jude**, film boyunca ihtiyaç duyduğu başına buyruk tavrı aklileştirmek için, birinci bölümde de klasik anlatı kalıplarını kıran bazı tercihlerde bulunur. Kameranın başına buyruk hareketleri, zaman zaman kameraya bakan halktan insanlar, hatta kameraya gülerek yaklaşip küfreden yaşlı bir kadın ve sahaf sahnesinde gülme krizini engelleyemeyen adam (muhtemelen bir yabancılaştırma efekti olarak bilinçli olarak kullanılmış) bunlardan bazıları. Bunların hepsi filmin stiller arası geçişini makul kılmaya çalışan gevşek dokunuşlar olarak göze çarpar. Özellikle kameranın şehirde gezinen tavrı, gözümüze sokar gibi bazı afişlerin ve tabelaların önünde durması, ikinci bölüm boyunca baskın anlatı dili olan deneme film tarzına bizi yavaş yavaş ısındırır. Bunun yanında ikinci bölümün didaktik tavrına dair de birkaç kırıntı sergilemiş olur. Zaten bir filmin tam ortasına yarım saatlik bir sözlük koymak çok riskli bir tercihken, bir de prolog ve birinci bölümler seyirciyi bu şekilde hazırlamasaydı, bu sözlük bölümü filmin bütünü içerisinde fazlaca sırtırdı. Örneğin birinci bölümün bir sahnesinde kamere kitapçının önünden geçen Emi'yi takip etmeyi bırakır ve vitrindeki kitaplara yaklaşır.



Kitaplardan biri, **Çavuşesku** döneminde, onun talimatıyla çok kanlı işler yapan gizli servis polisi **Iulian Vlad**'ın bu yaptıklarını itiraf ettiği *Tarih İçin İtiraflar* isimli kitabıdır. Filmde bunun gibi daha birçok ayrıntı mevcuttur. İşte bu ufak ayrıntılar

birikerek didaktik tavrı, tüm filme tutarlıca yayılmış bir anlatı tarzına çevirip rahatsız ediciliğini azaltır.

İkinci bölüme geldiğimizde, zaten bu noktaya kadar seyirciyi klasik anlatı kalıplarından belli bir noktaya kadar koparan yönetmen, bu sözlük bölümünde ölümcül darbeyi vurur. Bu dakikadan sonra filmde göreceğimiz hiçbir şeyi klasik bir dramatik anlatı kalıbına göre düşünmememiz gerektiğine ikna oluruz. Bu bölümde bazen bir telefon kamerası ile çekilmiş görüntülerin, bazen de fotoğraf karelerinin üzerine binen metinleri okuruz. Bazen de film için tasarlanmış kısa skeçler izleriz. Bu yarım saatlik bölümde maruz kaldığımız aşırı didaktizmi filmin bileşenlerinden biri olan sarkazm sayesinde göğsümüzde yumuşatıp yolumuza devam ederiz. Bence yönetmenin en büyük başarısı tam da bu noktada kendini gösterir. Yazı boyunca bahsettiğim bu üç kavram, sarkazm, dağınıklık ve didaktiklik, film boyunca çok başarılı ve dengeli bir şekilde birbirlerine omuz verir.

Üçüncü bölümde ise bizi rahatsız edebilecek tek yeni şey, toplumun farklı sosyal ve siyasal kesimlerini temsil eden karakterlerin karikatürvari aşırı köşeli yapılarıdır. Kendini ve yöntemini hiçbir şekilde gizlemeyen bunca sahneden sonra, bu karakterlerle yapılmaya çalışılan teatral anlatı, sadece tadında bir espri olarak kalıp rahatsızlık vermez ve onların söylemleri üzerinden Romanya toplumundaki ikiyüzlülükleri irdelemeye devam ederiz. Beni film boyunca gördüğüm biçimsel tercihler içerisinde tek rahatsız eden sahne, filmin üç olası finali şeklinde sunulan kısımlardan sonuncusunda gerçekleşen, ana karakterimiz Emi'nin çakan yıldırımlar eşliğinde süper kahraman Wonder Woman'a dönüşerek elindeki dildo ile grotesk bir adalet sağladığı sahne oldu. Film tüm biçimsel denemelerini bütüne yayarak makul hale getirmiş olsa da, bu kadar yapmacık ve yoğun görüntü efektlerinin kullanıldığı bir kısım için seyirciyi hiç hazırlamadı. Dolayısı ile bu sahnenin böyle deneysel bir filmde bile çok göz tırmaladığını düşünüyorum.

Bilgi Bombardımanı

Filmin, kurduğu sarkastik anlatı sayesinde, didaktik tavrını rahatsız edici olmaktan çıkardığını daha önce belirtmiştim. Bunun verdiği güçle **Radu Jude** film boyunca Romanya tarihi ve sosyal yapısı hakkında seyircisini bilgi bombardımanına tutar. Tüm bu söylemleri, bir manyetik alan etkisindelermiş gibi kendi etrafında döndüren kilit kavram ise ikiyüzlülük olsa gerek. Emi'nin eşikle

çektığı seks videosunu ahlaksızlık olarak görüp yaygarayı koparan veliler aslında Romanya halkını temsil eder. Çünkü içlerinde her türlü toplumsal kesime ve sosyal sınıfa ait figürü barındırır.

Duvardaki bir reklam afişinden tutun, filmde sarf edilen bir cümlede bahsi geçen tarihi bir figüre ya da düşünüre kadar, sözlük bölümünde karşımıza çıkarılan her türlü görseli, tarihi referansları ve algılayabildiğim tüm göstergeleri alt alta yazdığımda, yazının bu bölümünde bunların ancak çok küçük bir kısmından bahsedebileceğimi fark ettim. Daha sonra **Radu Jude**'un bir söyleşide kurduğu şu cümle dikkatimi çekti: “Niyetim sadece olanı değil, ardındakini göstermek. O nedenle montaj sinemasına başvurmam gerekiyordu.” (altyazi.net, 11 Mart 2021, [[bağlantı](#)]) Bu cümlenin ardından filmin sözlük bölümünde tanıtılan ‘montaj’ kelimesini hatırladım. Film tek bir cümle bile söylemez montajı anlatırken. Sadece iki farklı tarihi fotoğrafın tekrar tekrar gösterilmesinden oluşur. İlk fotoğrafta ellerinde tüfekler, çevrelerini gururla selamlayarak yürüyen bir grup asker vardır. Hemen ardından gelen ikinci fotoğrafta ise üst üste yığılmış cesetler görünür. Art arda gelen görseller eklettik olarak birbirlerinin anlamını güçlendirdiğinde ya da belirginleştirdiğinde, ilk fotoğrafta savaşa giderken halk tarafından selamlanan bir grup asker olduğunu fark ederiz. İkinci fotoğrafta ise ya onların ölüleri, ya da öldürdükleri vardır. Sonra yönetmen, ilk fotoğrafı bu artan anlamının ardından tekrar gösterir ve ardından ikincisini. Biz onlara yeniden bakarız. Artık ilk gördüğümüz fotoğraflardan daha çok şey söylerler. İşte filmin sözlüğünde montaj böyle anlatılmıştır.



Radu Jude da klasik dramatik yapıdan vazgeçip senaryosunu bir not defteri gibi tasarlarlarken, bu montaj yaklaşımından fazlasıyla faydalanır. Tüm film birbiri ile bir arada düşünüldüğünde ‘olanın ardındakini’ göstermeye bir adım daha yaklaşan bağımsız bilgi parçalarından oluşmaktadır. Madem film boyunca akan tüm bu göstergelerden bu yazıda bahsedebilmemi sağlayacak bir yapı kurmam mümkün değil, ben de içlerinden seçtiğim bir kısmını filmin yaslandığı **Eisenstein**'ın Entelektüel Kurgu teorisine uygun bir şekilde kendimce sıralayıp buraya bırakırım:

Üçüncü bölümde velilerden biri, Emi'yi kocası ile çektiği filmde oral seks yaptığı için fahişlikle suçlar. Birinci bölümün bir sahnesinde kamera, Romanya sokaklarında gezinirken, reklam panosundaki bir çikolata reklamında durur. Görseldeki kadın gözleri kapalı bir şekilde dilini dışarı çıkarmış, parmağı ile ağzını işaret ederek, “*Derin seviyorum.*” der. Sözlük bölümünde oral seksin Romanya’da internette en çok aratılan şey olduğunu öğreniriz. İkinci sırada ise empati varmış. Yine sözlük bölümünde, ırkçılık anlatılırken Roman (Çingene) olduğu için otobüse alınmayıp, hatta çıkan tartışmada sırtında sopa kırılan bir kadın görürüz. **Mihai Eminescu** isimli Çingene kültüründen gelen Romanya’nın milli şairini tanırız. Resmi, paraya basılmıştır. Bizim temiz vicdanımız sözcükleriyle tanıtılır bu şair. Toplantıda velilerden biri, Emi’nin bu ahlaksızlığıyla milli değerlerini (aralarında **Eminescu**’nun da bulunduğu birkaç isim sayar) çocuklarına nasıl anlatabileceği yönünde serzenişte bulunurken, daha sonra Emi’den öğreniriz ki **Eminescu**’nun bazı erotik şiirleri de vardır. Buna sinirlenen bir veli uçağının (!) adını ‘Mihai Eminescu’ koyduğunu söyleyerek bu konudaki hassasiyeti konusunda öğretmeni uyarır. Romanya’da kırsal alan ve merkez arasındaki yoksulluk farkının, AB ülkelerinin tamamından fazla olduğunu öğreniriz. Velilerden biri yaşanan rezilliği kınarken “*Burası seçkin bir okul, Çingene ahır değil.*” der. Filmin finalinde başka bir velinin, azınlıklara tanınan fırsatlardan faydalanarak çocuğuna iyi eğitim aldırabilmek için kendisini okul yönetimine Roman (Çingene) olarak tanıttığını öğreniriz. Toplantı boyunca birçok kez farklı farklı velilerin ağzından aynı cümleyi duyarız: “*Biz çocuklarımız için en iyisini istiyoruz.*” Sözlük bölümünde Romanya’da 10 çocuktan 6’sının ailesinde şiddet gördüğünü sırtı morluklar içinde bir çocuk görseli ile öğreniriz...



Sanırım daha da karışıklık yaratmadan bu noktada bıraksam iyi olacak. Ayrıca film kent hayatı ve sosyal ilişkilerin Romanya’da nasıl yürüdüğüne dair de birçok veri ile doludur. **Radu Jude** bir söyleşide şunları söyler: “Kentler agresif ve şiddet doludur dediğimizde, aslında kendimizi anlatıyoruz. Çünkü kentler biziz. Bizlerin

oluşturduğu topluluklar bütünü. Kent, nasıl organize olduğumuza, nasıl davrandığımızı dair fikir verir.” (altyazi.net, 11 Mart 2021, [[bağlantı](#)]) Film boyunca kaldırımlara ve yaya geçitlerine park etmiş araçlar görürüz. Bunlar Emi'nin özel hayatını istila eden velilerden farksızdır. Aynı şekilde haklılıklarından emin bir şekilde üste çıkıp yayalar ile kavga da ederler. Bir market kuyruğunda bile en ufak pürüzde kavgaya tutuşan insanları izleriz.

Film, toplumun daha küçük yapıları olan kurumların ve insanların ikiyüzlülüğünü, aslında devletlerden ve o ülkenin tarihinden gelen bir miras olarak yorumlamaya iter bizi. Irkçılık gibi, cinsiyet eşitsizliği gibi temel sorunlar da aynı bağlamda düşünülebilir. Sözlük bölümünde Romanya tarihine dair birçok şey öğreniriz. Bölüm, Romanya'nın müttefik devletlerine katılmakla (aralarında SSCB'nin de olduğu) Nazi Almanyası yanlısı bir yol çizmek arasında gidip geldiği bir dönemde, gazetenin birinin iki tane başlık ile baskıya hazırlandığını söyleyerek başlar: “Çok yaşa Stalin” ve “Çok yaşa Hitler”. Daha sonra Romanya Ordusu'nun Yahudi ve Roman (Çingene) kıyımında etkin bir şekilde görev aldığını öğreniriz. Tabii ki bir de dönem dönem gerçekleşen devrim ve direniş hareketlerinde. **Çavuşesku**'nun kendisine yaptırdığı devasa sarayın yapımı sırasında birçok insanın öldüğünü de öğreniriz ve Ortodoks Kilisesi'nin siyasi bir kimlik göstererek ordu lehine işler yaptığını. Emi'nin notların değil bilgi tutkusunun önemli olduğunu velilere anlatmaya çalışırken bahsettiği **Hannah Arendt** ismi de tabii ki tesadüf değildir. Yahudi kökenli bir siyaset bilimci olan **Hannah Arendt**'in özellikle şu cümlesi filmin analizinde en temel yol göstericilerinden biri olsa gerek: “Geçmişin rüzgârları, arkını dönsen bile seni geleceğe iter.” Günümüz Romanya toplumu da (bunu her toplum için düşünebiliriz), bilinçdışı sözcüğünün tanıtıldığı kısımda anlatılan fıkranın toplumsal olarak vücut bulmuş hali gibidir: Bir Alman sağ kolunu oynatamadığı için doktora gider. Tahliller sonuç vermez. Doktorun aklına harika bir fikir gelir. Doktor “Heil Hitler!” diye bağırır. Adamın kolu mükemmel bir Nazi selamı çakar.

Film aslında toplumsal bir histeri analizi gibi ilerler. Her bir toplumsal problemin ucu bir diğerine bağlanır. En son dönüp baktığımızda karmakarışık bir ip yumağından başka bir şey kalmaz elimizde. Özellikle toplantı bölümünde görürüz ki tüm bu yozlaşmış ve ikiyüzlü duruş, okulda çocuklara eğitim olarak verilmektedir ve bu durum tabii ki sadece Romanya ile sınırlı değildir. Çünkü iktidarın kontrolünde verilen eğitim, iktidar ilişkilerinin yeniden üretilmesine

katkıda bulunur. Böylece iktidarda olanların çıkarına hizmet eder. Bu durum, eğitim sisteminin temelinde yatar. Hatta empoze edilmiş şekliyle, hedef ve kapsam açısından getirdiği sınırlamalarla sembolik bir şiddet türüdür. Tam da bu noktada filmin yapmaya çalıştığı şey daha anlamlı hale gelmeye başlar. Sarsmak, tokat atmak, kışkırtmak, oyuna davet etmek...

Kaynakça

Abisel, Nilgün (2007). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki.

YENİ DÜNYA DÜZENİNDE HAYATTA KALMAK

Yalçın Savuran

Son dönem çekilen filmlerde doğa-insan arasındaki ilişkiyi ele alan filmlerin çoğalması, bunun yanı sıra, yeni hayatta kalma biçimlerinin önerilmesi, her ne kadar geç kalınmış bir söylem olsa da sevindirici. **Chloé Zhao**'nun *Göçebe Diyarı* (Nomadland, 2001), **Debra Granik**'in *İz Bırakma* (Leave No Trace, 2018), **Lee Isaac Chung**'un *Minari* (2020), **Kelly Reichardt**'ın *İlk İnek* (First Cow, 2019) filmleri bu tarz filmler içine girmekte.

Çok değil, bir kaç yıl önce Kanadalı siyaset bilimci **Alain Deneault** bir söyleşisinde: “Dünyayı vasatlar yönetiyor” demiş ve bunu açmıştı. Vasatlık iktidarı, mediokrasinin model olarak yüceltildiği bir düzendir. Vasatlık iktidarı 80’li yıllarda **Thatcher** ve çalışma arkadaşları tarafından kullanıma sokulmuş; yönetişim (*gouvernance*) rejimi, bir neo-liberal devlet işletme biçimi olarak yürürlüğe girmişti. Zararsız gibi görünen yönetişim terimi, devleti özel şirket işletme yöntemleriyle yönetme biçimidir. Buna uydurulan kılıf, kamu kurumlarının daha sağlıklı işletilmesi düşüncesine dayanır ama kamunun yararı rahatlıkla göz ardı edilebilir. Aynı zamanda kamu hizmetlerindeki özelleştirmelerin de hızlanmasıyla neo-liberal devlet biçimi şekillenir. Yönetişim rejiminde kamu hizmetlerinden faydalanmak üzere yola çıkan herkes birer müşteridir. Örneğin bir hastanede artık hasta değil, müşterisinizdir. Bu yönetişimin aktörleri de vasatı temsil edecek şekilde konumlandırılır. Ortalama uzmanlık yeterlidir. Sorgulama riskleri taşımaları istenmez, ideolojik temeller sorgulanmaz. Kısacası ‘vasat’, oyunu bozacak noktaya asla taşınmamalıdır. Vasat’ı oynayan aktörler de yozlaşmış olduklarını artık fark edemeyecek noktaya ulaştıklarında gerçek yozlaşma başarıya ulaşır.

Peki, bunun bir direnç noktası yok mudur? Vasatlık iktidarına nasıl direneceğiz? **Deneault**'nun bu noktada önerisi:

Önce sizi davet ettikleri açık sofraya oturmayacaksınız, sizi oyuna sokmak için devreye koydukları cezbedici ufak şeylere direneceksiniz. Hayır diyeceksiniz. Hayır, bu göreve gelmeyeceğim; hayır bu terfiyi kabul etmeyeceğim; şu avantajdan ya da şu ödülünden imtina edeceğim, çünkü zehirli. Bu anlamda direnmek, çileye girmektir, kolay değil. Kültüre ve entelektüel göndermelere dönmek de aynı şekilde bir gereklilik. Tekrar okumaya, düşünmeye, günümüzde hiçbir anlamları yokmuş gibi elimizin tersiyle itilen kavramların değerini vurgulamaya koyulursak; artık anlamın kalmadığı yere tekrar anlam zerk edersek, marjinal kalma pahasına, siyaseten ilerleme katedilir. Bugün bizzat dile saldırılıyor olması bir tesadüf değil. O dili tekrar kurmamız gerekli.

Heidegger, “dil hakkında bilimsel ve felsefi enformasyon bir şey, dille tecrübeye maruz kalma başka bir şeydir” der. Özne dile aittir, dil özneye değil. Zira dilin içine doğarız ve dil bizi önceler. Ancak zaman içinde maruz kaldığımız bu dilin bizi ele geçirip geçirmemesine karar verecek olanlar da yine biziz. Yeter ki bununla ilgili bir direnç noktamız olsun ve buna ihtiyaç duyalım. İşte o direnç noktası iktidarların kurduğu dile maruz kalmanın sınırını da belirler. Neyse lafi uzatmayalım, tüm bu durumlar karşısında nasıl bir pozisyon alacağız, nasıl bir hareket planımız olacak?

Yönetmenlerin bazıları bu işlerde nerede yanlışlıklar yapıldı, ya da bir yerlerde yine de düzgün gitmiş bir dönem olabilir mi gibi sorularla kazı alanlarına yönelirler. **Kelly Reichardt**'ın *İlk İnek* filmi de alt metin zenginliğiyle üzerinde konuşabileceğimiz bir alan yaratır. **Reichardt**'ın filmleri gündelik yaşantının sıradanlığı içindeki küçük kırılmaları, dostlukları, sıradan olayları anlatan yol filmleri gibidir. *Old Joy* (2006), uzun süredir görüşmemiş iki arkadaşın bir gün buluşup, ormandaki bir kaplıcaya gitmeleri esnasında gerçekleşen basit diyaloglardan oluşur. *Wendy ve Lucy*'de (2008), Wendy iş bulabilmek için Alaska'ya doğru eski bir arabayla yola çıktığında Oregon'a yolu düşer ve orada arabası bozulur, köpeği kaybolur, bunlarla başa çıkabilmenin zorluklarıyla boğuşur. *Meek Kestirmesi* (Meek's Cutoff, 2010), 1845'te orta batıdan batıya doğru yerleşmek üzere yola çıkmış üç arabalık bir kervanın yaşadıklarına, konvansiyonel sinemanın dışından bakar. Beyaz adamla Kızılderili karşılaşmasında kadınların rolü ve bakış açısının kayması önemlidir.

Bizim daha çok dillendireceğimiz *İlk İnek* filmidir ve filmin açılışı İngiliz şair **William Blake**'in yazdığı Cehennem Atasözleri'nden bir alıntıyla başlar: “Kuşa yuva, örümceğe ağ, insana dostluk”. **Jim Jarmush**'un *Ölü Adam* (Dead Man,

1995) filminde yer alan Kızılderili karakter Nobody de **Blake**'in sözcükleriyle konuşurdu ki bu filmde Şinuk Reisi Totillicum'u oynayan **Gary Farmer**'dan başkası değildir, ancak ironi şuradadır: Totillicum filmde kunduz ticaretinin başındaki kişi olan Şef Factor'un konuğudur ve bu ticareti destekler pozisyonundadır. Totillicum hem Oregon bölgesinde eski bir Kızılderili yerleşim yeri adıdır hem de Şinuk dilinde kabile, akrabalar anlamlarında kullanılır.



Blake'in sözünün ardından film bir nehir görüntüsüyle başlar. Oregon sınırında bulunan Kolumbiya nehri yüzyıllar boyunca yerli halkların kullandığı bir yol iken, günümüzde ticaret gemilerinin kullandığı bir otoyol gibidir. Siyah bir köpek ormanda etrafı koklayarak dolaşmakta, bir kadın yerdeki çakıl taşlarından kendince bir oyun yaratmaktadır. Köpek, daima sanat tarihi boyunca resimlerde bir dostluk ve sadakat simgesi olarak yer almıştır. Kadının yaptığı eylem ise bize zamanı hatırlatır. **Heraklitos**; “Zaman çakıl taşlarıyla oynayan çocuktur” demiş. Yani sonsuzluk ve şu an. Köpek yakında bir yerde bir şey bulur ve kazmaya başlar.



Kadın biraz daha kazar ve yan yana yatan iki iskelet görürüz, sırtüstü uyku pozisyonunda yatmış iki kişi. O sırada tabiat dile gelir sanki ve kuşlar aralarında

dostluğa, arkadaşlığa, ya da çiftleşmeye dair cıvıldaşırken, kamera önce dalların üzerindeki kuşlara yönelir sonra tekrar iki iskelete, yeryüzüne. Köpeğin temsil ettiğiyle kuşların arasındaki iletişim bir araya geldiğinde, yan yana yatan o iki iskeletin arkadaş olduklarını düşünürüz.

Kamera yeryüzündeyken sakince plan değişir ve orman zemininde mantarların arasında adım atan bir çizme karşılar bizi, çizmenin ayak başparmak ucu eskimiş, delinmiştir. Üzerinde oldukça eskimiş kıyafetleriyle bir beyaz adam mantar toplamaktadır. Aslında biz bir anda zamanda geriye doğru bir sıçrama yapmışızdır. **Heraklitos**'un dediği gerçekleşir, zaman genişir. Aynı bölge civarındayızdır ama zaman 1830'lara kaymıştır. Mantar toplayan adamın lakabı Cookie'dir. Bir grup kunduz avcısının aşçılığını yapmaktadır. Avcıların her biri İngilizceyi farklı bir lehçe ile konuşmaktadır. Her biri belli ki farklı yerlerden bir amaç için yola çıkıp, göçmen işçiler gibi bir araya gelmiş kişilerdir. Bu bölgeye çalışmak için gelenlerin kimi kunduz avcılığı yapmakta, kimi altın aramaktadır.

Cookie bir gün ormanda çalıların arkasında çırılçıplak bir adam görür. King Lu'dur adamın adı. Bir grup altın arayıcısı ile seyahat ederken, arkadaşları Chenamus'u hırsızlıkla suçlayarak vahşice öldüren Rus altın arayıcılarından birini, elindeki tabancayla vurduğunu ve vurulan adamın ölmüş olabileceğini, bu yüzden kaçtığını söyler. Elbiselerini de tanınmamak için atmıştır ve en önemlisi açtır. Cookie kamptakilerin haberi olmadan onu çadırına alır, doyurur, yardım eder ve böylece iki karakterin ilk iletişimi gerçekleşmiş olur. Ertesi gün King Lu kimseye hissettirmeden kamptan ayrılır.

Zaman biraz daha ilerler ve Cookie'yi elindeki parayla birisinden bir çift çizme alırken görürüz. Pantolonunun paçalarını çizmelerinin içine sokar ve yürür. **Reichardt**'ın filmlerinde farklı şekillerde algılanan özgürlüğün ekonomisini de görürüz, bu film özellikle biraz da bunun üzerinde gelişir. Çizmeler dikkat çeker, hatta biri *Jean Baptiste botları* gibi diye seslenir. Oysa ünlü Fransız *Jean Baptiste Rautureau botlarının* üretimi ilk olarak 1870'de gerçekleşir, filmimiz ise 1830'larda geçmektedir. Yönetmen yine kendince zamanı genişleterek bizi oyuna mı davet ediyor dersiniz?

Cookie'nin geldiği yer bir ticaret kalesidir. Yerli halklarla beyazların buluşması, 19. yüzyıl başında gerçekleşen kunduz derisi ticaretini elinde bulunduran Kraliyet Şirketi'nin bu bölgede ticaret kaleleri kurmasıyla hızlanmıştır. Kalede üzerinde R.W.P harfleri olan bir bayrak sallanmaktadır. Royal West Pacific Trading Post

(Kraliyet Batı Pasifik Ticaret Merkezi). Merkezi Kanada'da olan ve günümüzde isim değişirse de hala yaşayan bir şirketin uzantısıdır.



Bu sırada nehrin üzerinden bir salla bizim olduğumuz tarafa bir ineğin geçirildiğini görürüz. İnek, kalenin yöneticisi sıfatındaki Şef Factor'un ineğidir. Yolda gelirken boğa ve buzağısı ölmüştür, inek yalnız kalmıştır. Yönetmen **Reichardt** bu inek için çok araştırma yaptığını, eğitime en uygun ve sakın ineğin New Jersey ineği olduğu için bu ineği seçtiklerini söyler. İneğin gerçek hayattaki adı da Evie'dır, yani **Havva**.



13. yüzyıl ortalarında para, arazi, gelir dâhil her türlü mülk, Fransızca *castel* kelimesinden türemiş, İngilizce'de *cattle* olarak adlandırılmıştır ve sığır anlamına da gelmektedir. Bizde de yöresine göre değişse de küçük ve büyükbaş hayvanlara, davar ya da mal denir. Yani ne yazık ki hayvan bir nevi sermaye olarak adlandırılır.

Bir başka açıdan *İlk İnek*'in o topraklara inmesi ekolojik dengenin de değişmesi anlamına gelmektedir. Özellikle getirdiği patojenleri henüz karşılayacak bariyerlerin olmaması tabiat açısından büyük yıkımlara sebep olabilir. İnsanlığın kendi yaşam konforu için yaptığı bazı yanlışlar önü alınamayan sonuçlara yol açabiliyor. Avustralya'ya ilk olarak tavşanlarını götüren İngilizlerin kıtadaki dengeyi nasıl bozdukları malum.

Cookie yeni çizmeleriyle kaleden içeriye doğru yönelirken, yanından süt dolu kovayla yerli bir kız çocuğunun geçişini izler. Kaledeki bardan içeri girdiğinde, kunduz ticaretinden para kazanan avcıların masalarda ya oyun oynadıklarını ya da birbirlerine laf attıklarını görür. Ayrıca adamın biri ilk inekten ve ineğin gemiyle nasıl getirildiğinden bahseder. “*Şef Factor ne de olsa çayına süt ister.*” derken, onun İngiliz köklerini vurgular. Ama bir başka adamın söylediği cümle daha anlamlıdır: “*Öyle olsa Tanrı buraya bir inek koyardı.*” Tahmin edilebileceği gibi, laflar eklemene eklemene uzarken ve ortam alevlenirken mutlaka kavga çıkacaktır ama kavga bu sefer barda değil dışarıda gerçekleşecektir. Tam bu esnada Cookie boşalan bardaki bir masada King Lu’yu görür ve yeniden buluşmanın sevincini hissederiz. Kale dışında yürümeye başlarlar. King Lu, iki yıldır burada olduğunu ve ticaret açısından gidip gelen gemilerin pek çok şey taşıdığını söyler, bu bölgenin potansiyelinden bahseder. Burası yeni fırsatlar için uygun bir alandır King Lu’ya göre. Ticaret gemileriyle yolculuk yapmış, pek çok ülke görmüştür ama buranın diğer yerlere göre hala el değmemiş olduğunu düşünür. King Lu, Cookie’yi kale dışındaki ormanda kendi yaptığı derme çatma kulübesine götürür ve istersen burada kalabilirsin der. Yolda da kurduğu küçük tuzaklara yakalanmış hayvanları toplar ve yeni tuzaklar kurar King Lu. Kulübede yeni başlangıcın şerefine kadeh kaldırırılar.



Daha sonra Cookie’yi kulübeyi süpürürken, King Lu’yu da dışarıda odun kırarken görürüz. Sahne o kadar güzel yapılanmıştır ki, kulübenin kapısının çerçevesinde Cookie’yi, pencerenin çerçevesinde ise King Lu’yu görürüz. Aynı kadrajda iki çerçeve ve adı konulmasa da iş bölümünün gerçekleşmesi. Gerçek birlikteliklerin iş bölümü çerçevesinde paylaşım değeri üzerinden gerçekleşmesi en olması gerekendir. **Reichardt** bize bunu görüntünün diliyle sunar. King Lu sobayı yakarken, Cookie etraftan topladığı çiçekleri bir şişeye koyar, rafa yerleştirir ve ‘şimdiden daha iyi görünüyor’ der. Bu derme çatma mekân küçük müdahalelerle ve nesnelere yüklenen anlamla boyutlanır. Mekân aynı mekândır ama bir o

kadar da farklıdır; sanki barınmanın dışında yuva olmaya doğru evrilmektedir. Yönetmenin mekânı tasarlarırken yaptığı bir şey daha dikkat çeker. King Lu mekânı oluştururken etrafta bulduğu ne varsa kullanmıştır, kullandığı nesnelere biri de ışık geçirgenliğine sahip sarı turuncu arası renkte bir cisimdir. Bu cisim mekânın ışığını ısıtır. Cookie masaya oturduğunda çerçeve onu bu rengin içine oturtur, mekânı ısıtan Cookie olmuştur. Görüntünün bağırp çağırmadan oluşturduğu bu dil bize her zaman bilinç düzeyinde erişmez, erişmesi de gerekmez, bir şeyleri duyumsarız, hissedimiz, bilinç dışında o sıcak atmosfer bize ulaşır.



Ertesi gün Cookie ormanda yaban mersini toplamaktadır, Lu'nun kafası ise ticaret yapabileceği yeni ürünlerdedir. Örneğin kunduzun yalnızca derisinden değil, yağından da para kazanılabileceğini dillendirir. Topladıklarıyla kulübeye geldiklerinde Lu insanların fındık, ceviz, badem istediğini ve güneyde bu ürünleri yetiştirebileceği bir çiftliğinin olmasını arzuladığını söyler. **Reichardt** bugün gerçekleşmiş olan endüstriyel tarımın ilk tarifini yapmaktadır aslında. Zira günümüzde Kaliforniya dünyanın en büyük badem üreticisi konumundadır ve ne yazık ki marketlerde satılan paketlenmiş bademlerin çoğunun menşei Kaliforniya'dır. Peki, neden lezzeti çok iyi Datça bademi değil de sıradan Kaliforniya bademi tüketmeyi tercih ediyoruz? Özellikle gıda üretiminde monotipik tarımla endüstrileşen her ürün lezzet kaybına uğrar ve vasatlaşır. Bu vasatlaşma damak zevkinden düşünce boyutuna ulaştığında, neo-liberal düzende makroekonomi tarafından satın alınmışlığımızın da bir göstergesine dönüşür. Bu durum çok katmanlı konunun yalnızca küçük bir parçası...

Yeni bir sekansa geçilir ama Lu konuşmaya devam etmektedir. Lu, aslolanın başlangıç yapmak olduğunu, bunun için sermayeye ihtiyaç olduğunu, fakir olanın sermaye sahibi olabilmesi için de gereken şeyin ya bir mucize ya da bir suç olduğunu söyler. Bu sırada Cookie nehir kıyısında sakın sakın çamaşır yıkamaktadır. O da dileğini dillendirir: *"Bir gün otel açmak isterim der, yolcular için, ya da bir fırın."* O sırada önlerinden bir kayık geçmektedir, içinde bir adam ve

bir köpek. *Sakin akan yaşamdan bir kesit, hem yolcu, hem yoldaş olana dair bir izlenim. “Bir otel ve bir fırın.”* der Cookie, yaban mersini turtalarıyla. Lu, *“Onu burada da yapabilirsin.”* diye cevap verir.

Sahne değiştiğinde *İlk İnek*'i Şef Factor'ün evinin yakınında otlarken görürüz. Cookie ona uzaktan hayranlıkla bakmaktadır. Kulübeye geldiğinde keşke onun sütünden biraz olsaydı, der. Su ve undan yapılan ekmekten bıktığından bahseder. Lu sütün dışında ne gerektiğini sorar. Un, şeker, tuz, karbonattır gereken. Ve gece ineği gizlice sağmaya giderler. Lu bir ağacın tepesine çıkıp gözcülük yapacak ve tehlike anında baykuş sesi çıkaracaktır. Lu'nun burada baykuş rolüne bürünmesi metaforik olarak uygundur da. Baykuşların görme ve işitme yeteneklerinin gelişmiş olması ve zekâsı, filmde Lu'ya uymaktadır. Cookie yine sakince işini yapar, önce ineği okşayarak sakinleştirir, sonra sütünü sağlar. Süt, sermayeyi ve gücü temsil eden Şef Factor'den çalınmakta ya da yer değiştirmekte ve yeni bir sermaye oluşumu için yola çıkmaktadır.



Cookie ertesi gün sütü de ekleyerek kek topları pişirir. Bir tanesini pencere pervazının üzerine koyar, o sırada Lu dışarıda tavukları yemlemektedir. Sahne o kadar güzeldir ki, sanki hem dostluğa, hem de aşka davet gibidir. Film boyunca ikili arasındaki ilişkide cinsellik boyutunu görmeyiz ama aşka, dostluğa, güvene dair pek çok şey dolaşımdadır. Lu pervazdaki keki alır ve ısırır, Adem'in elmadan ilk ısırığı alması gibi. Ama kafası hep ticarete çalıştığından, böyle bir şey insanların kaç para verebileceğini sorar Cookie'ye. Ve böylece kalenin önünde ilk pazarlama işi yerine getirilir, pazarlamacı tabii ki Lu'dur. Üstelik bu pankeklerin

sırrının Antik Çin'den geldiğini söyler. Bu sahne bugün Çin'de üretilen malların bütün dünya pazarlarında alıcı bulmasına ve küresel sermayenin neredeyse girmediği yer kalmadığına gönderme gibidir. Ne de olsa Çin mucizesi! Cookie bu sırada sessizdir, yalnızca ürettiklerini müşterilere uzatmaktadır. Lu ise paraları toplamaktadır. Kekler çok beğenilir, kapış kapış gider. Son kalan bir kek için insanlar adeta açık artırmaya girerler ve en çok parayı veren keke sahip olur. Arz ile talep arasındaki bu dengesizlik kaçınılmaz olarak bir tarafın lehine işleyecektir. Arzın kısıtlı, talebin yoğun olduğu bir durumda, üretici malın fiyatıyla oynayabilir ama bu sahnede bunu tetikleyen Cookie'nin yaptığı kekin lezzetidir. Son kalan kekin sahibi, ona en fazla parayı vermeyi teklif eden alıcı olur. Bir anda kekin piyasa fiyatını belirleyen üreticiden çok tüketici olmuştur ve bu çok ironiktir.



Ertesi gün kek kuyruğu oluşur. Görüntü bel çekimiyle şaryo yaparken, herkes elindeki parayı temsil eden şeyleri gösterir. Para, bileklik, senet vs. Kimse sırasını kaptırmak istemez. Genç bir adam son kalan keki tam almaya uzanacakken, onu itip yerine geçen vahşi yapılı bir adam kekin sahibi olur. Tüm bu sahneler bize gücün farklı temsillerini göstermesi açısından önemlidir. Haksızca bir şeye sahip olmak; ya despotik güc ya da paranın gücü olarak görünür. Lu hedefi daha da yükselterek, yarın daha fazla olacak demektedir. Oysa sütün kaynağı belli ve kısıtlıdır. Yeryüzünün kaynakları da kısıtlıdır ama çılgınca tüketilmeye devam edilmektedir.

Akşam masa üzerindeki servetlerini saydıklarında; Cookie *"Bununla Kaliforniya'da bir dönüm arazi alabilirim."* der. Lu ise *"Bu bir başlangıç. Ama uzun sürmez. Sıkılacaklar ve buraya daha fazla inek gelecek. Bu bir fırsat Cookie."* der. Lu haklıdır, her ürünün -temel gıda ürünleri hariç- tüketici için bir doyum noktası

vardır. Alternatifleri çoğaldığında devreye reklam ve pazarlama stratejileri girecek, küçük ilavelerle ürün yenilenecektir ki tüketici daima canlı alıcı konumunda olsun. İki arkadaş birikmiş paralarını o bölgede banka olmadığı için kulübelerinin yakınındaki kavak ağacının oyuğuna koymaya karar verirler. Bu sahnede doğanın satın alma gücüne sahip nesnelere koruyuculuğunu yapması çok ironik tabii.



İnsanlar yine sıraya girmişlerdir. Cookie keklerini yağda kızartırken, bir kale görevlisinden talimat gelir. Birazdan gelecek olan Şef Factor'e bir tane kek ayrılacaktır. Şef Factor gelir, "Kaç para?" diye sorar. Lu, Şef Factor için fiyatı daha da yükselterek, "Sizin için 10 gümüş." der. Şef parayı verir, üzerine bal damlatılmış ve tarçınla taçlandırılmış keki alır, ısırır ve şaşırtıcı der, bu kekten Londra tadı alıyorum. Kendi temsil ettiği konumdan o kadar emindir ki, kekin içindeki sütün kaynağını sormak aklına bile gelmez. Cookie'yi yaptığı lezzetli üründen dolayı över. Zenginliğin, asaletin ve kibrin körlüğü... Bu arada Lu'nun tedirginliğini hissederiz.

Gece süt çalmaya giderlerken aralarında geçen konuşmada Cookie yeterince paraları olduğundan bahsederken, Lu kazandıkları paranın gitmek için yeterli ama işe başlamak için az olduğunu söyler. Lu'nun kafasında hep daha fazla kazanmak vardır. Cookie'nin söylediği *yeterince* kelimesi ise önemlidir. Herkesin "yeterince"si farklıdır ama Cookie'ninki bir dur noktası gibidir. Cookie için mutluluğun ulaşılabilirliği, *yeterince* bir şeylere sahip olmakla ilgili gibidir. Lu içinse farklı. Lu o sırada, "Bir kova süt, 60 gümüş para demek!" diye Cookie'yi uyarır. Yani ineği sağabildiğin kadar fazla sağ demektir. Lu'nun daha fazla paraya odaklı tavrının bir yerde patlak vereceğini hissederiz adeta.

Şef Factor bir hafta sonra küçük bir grubu ağırlayacağını, içlerinde Yüzbaşı Ruby'nin de olduğunu, yüzbaşının *klafuti* (*clafoutis*) sevdiğini ve kendisi için yapıp yapamayacağını sorar Cookie'ye. Yaban mersinli bir *klafuti* ile cumartesi çay saatine bekliyordur ve bunun için yüklü bir ödeme yapacaktır.

Cookie yaban mersinli *klafuti*yi yaparken Lu yine hayal kurmaktadır. San Francisco'daki otellerin çok büyük olduğunu, onlarla yarışamayacağını, deniz kıyısında daha küçük, gelip geçenlerin konaklayabileceği, bir yataktan ibaret odalardan oluşan bir otel hayal eder. Bu sefer sanki ulaşılabilir bir hayal kurmuştur ama sözlerine 'yaptığımız iş çok tehlikeli' diye devam eder. Şef Factor'un damak tadı hassastır. Önünde sonunda kendi sütünün tadına varacaktır.



Sahne değişir, Şef Factor'un evindeyizdir. İlginç olan Şef Factor'e eşlik eden kadın, bir Kızılderili'dir ve hem ana dilini hem de İngilizceyi konuşur. Arada Şef Factor'un misafiri olan Kızılderili reisine de tercümanlık yapacaktır. Şef Factor yüzbaşıyla konuşurken isyan eden birisine verilen cezanın diğerleri üzerinde



caydırıcı etkisinin olabilmesi için ölüme kadar vardırılabileceğini söyler. Şef, o sırada odanın içinde ağır ağır yürümektedir ve cümlenin sonuna geldiğinde pencerenin kenarında durur. Söylediği son cümleyi duyarken dış taraftan Cookie ile Lu'nun geldiğini görürüz.

Bizim için ses ile görüntü eşliği, iki arkadaşın da başına gelebilecek şeylerin iması gibidir. Sanki adım adım tehlikenin içine çekilmektedirler. Zira o ana kadar ineğin sağılması dışında kendi yarattıkları alandaydılar, oysa şimdi artık Şef Factor'un alanına girmişlerdir ve bu alan bir sürü tuzak ve tehlikeyle doludur. Kunduz postu üzerine yapılan konuşmada Şef Factor kunduzların bolluğundan ve hiç tükenmeyeceğinden bahsederken, Yüzbaşı Paris'te modanın değiştiğini söyler. Şef Factor'e göre ise Çin hala iyi bir alıcıdır. Reis'e artık Parislilerin kunduz kürkü istemediği tercüme edilir. Reis de, aslında kunduzun kuyruğunun çok lezzetli olduğunu ve neden yemediklerini anlayamadığını söyler. Atmosfer iyice absürt hale gelmiştir. Reis'in tıpkı Şef Factor gibi ona özenerek beyaz yakasız gömlek giydiğini görürüz. Henüz dilini korusa da giydiği gömlek, beyazlara özendiğini göstermesi açısından önemlidir. Üstelik kunduz ticaretini desteklemektedir.



Bahçede ineğin yanına gittiklerinde, Şef Factor ineğin az süt verdiğinden bahseder. İnek o sırada Cookie'yi tanıdığından onun elini yalar, başını yaslar. Ortamda bu durum biraz dikkat çekmiştir. Akşam evde Lu ile Cookie arasında şu diyalog geçer:

Lu: *Bizim gibiler Cookie, kendi fırsatlarını kendileri yaratmalıdırlar. Bizim için imparatorluk silüetleri veya günün renkleri yok. Fırsat varken elimize geçirebileceğimizi geçirmeliyiz.*

Cookie: *Biliyorum.*

Lu: *Biraz daha satarız, sonra güneye doğru gideriz. Daha başlamadık bile Cookie.*

Aynı günün gecesi Lu ağaçta tüneyip baykuş taklidi yaparak süt sağan Cookie'yi uyarmaya çalışırken, ağacın dalı kırılır ve Lu ağaçtan düşer. Sahne çok metaforiktir. Şef Factor'ün alanına bu kadar yaklaşmak sonunda bir kırılma yaşatır. Çiftlik halkı uyanır, sağılan süt görülür, suçlular sonunda anlaşılır ve peşlerine düşülür. İki arkadaş ormanda izlerine kaybettirmek için birbirlerinden ayrı düşer. Lu nehri yüzerek geçer ve sabah olduğunda ceketindeki düğmeler karşılığında bir yerli tarafından kayıkla nehirden aşağı bölgeye doğru taşınır. Ne yazık ki Cookie koşarken düşer ve kafasından yaralanır, kırılğan yapısıyla hastalanır ve baygın haldeyken bir Kızılderili tarafından bulunur. Bir kulübede bir dizi ritüelle bir Kızılderili tarafından kısmen iyileştirilir. Baygın halde sayıklarken “*Arkadaşımı bulmam lazım.*” der. Ancak ayağa kalktığında Kızılderili çoktan gitmiştir. Sanki hayalle gerçek arasında bir yerde bir zaman geçirmiştir. Sahnelerin yapılanması askıya alınmış bir zaman dilimini yansıtıyor gibidir.



Lu biraz zaman geçirdikten sonra kulübeye geri döner, ağaç kovuğundaki parayı almak üzereyken Şef Factor'ün adamları çıka gelir, Lu saklanır. Şefin adamlarının arasında, pazarda çok istediği keki almak üzereyken önüne geçen zengin bir adam tarafından kenara itilen genç adam da vardır. Lu adamlar gittikten sonra parayı alır, kulübesinin çevresinde biraz dolanır. Kaçınılmaz olarak izleyici Lu için parayı alıp kaçacak diye düşünür ama öyle olmaz. Bir süre sonra Cookie de gelir, kulübeye girer, etrafa bakar ve pencerenin dışında Lu'yu görür. Gittiğini sanmıştım der her ikisi de birbirine. Lu, burası güvenli değil, buradan gitmeliyiz der ve güneydeki bir limana ulaşmak üzere yola koyulurlar. O sırada farkına varmasalar da peşlerinde onları takip eden biri vardır. Yeterli parası olmadığı için çok istediği keke ulaşamayan güçsüz genç adamdır peşlerindeki. Üstelik elinde silah vardır ve artık güç ondadır. Cookie yolda bitkin düşer, çöker, bir ağaca yaslanır ve bir soru sorar:

Neden fırıncı dilenciye benzer? Lu cevabı bilir: İkisi de ekmeğe ihtiyaç duyar. Biraz daha yürürler, kıyıya varmaya az kalmıştır. Cookie dayanamaz ve yere uzanır. Lu, Cookie'ye yaprakların üzerine yatmasını söyleyip, ilk nöbeti kendisinin tutacağını söylese de bir süre sonra yorgunluğa dayanamaz, elindeki para torbasını yastık yapar ve Cookie'nin yanına uzanır. Yakında gideriz der ve uykuya dalar. Nehrin kıyısı onlar için yaşamın kıyısı olmuştur. Filmin başında yan yana yatmış bulunan iki iskeletin hikâyesi burada sonlanır. Yönetmen Cookie ve Lu'nun genç adam tarafından öldürülmelerini bize göstermez, tahmin ederiz. O genç adam ihtimalen hem paranın gücünü ele geçirmek için, hem de kendi fiziki güçsüzlüğünü biraz olsun aşmak için bu iki arkadaşı en güçsüz durumda yakalamış ve öldürmüştür.

Film 4:3 formatında çekilmiştir. Genellikle eskinin Batı hikâyeleri geniş format çekilir ve bol bol uçsuz bucaksız davetkâr topraklar övülürdü. Oysa bu filmin formatı daha kareye yakındır ve içeriğine uygundur. Bu bir dostluğun, arkadaşlığın hikâyesidir ve bu çerçeve arkadaşlığı hissettirmesi açısından uygundur. *Yeterince* kavramı çerçevesinde, dayanışmanın, arkadaşlığın, işbirliğinin önemi, merkezin dayatmasına rağmen çok çok kıymetli... Peki, biz yeterince hazır mıyız?

PELİN ESMER'İN *İŞE YARAR BİR ŞEY* FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ*

Yasin Dereli¹

*Gerçekten önemli olan tek bir felsefe sorunu vardır: İntihar.
Yaşamın yaşama değip değmediği konusunda bir yargıya
varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir.²*

Ölüm-kalım savaşımı temelinde sürekli dengelenmek durumundaki insan organizmasının temel fizyolojik ve psikolojik gereksinimlerinin yanı sıra güvenlik, sevgi, ait olma, saygınlık ve kendini gerçekleştirme ihtiyaçlarıyla donatıldığı bilinen bir gerçektir. Bilinçli, amaçlı ve anlamlı bir varlık olarak insan etrafındaki nesnelere, kişilere, olaylara ve durumlara duyarlı olabildiği gibi duygu, arzu, istek ve düşüncelerinin de farkındadır. Çevrili olduğu birbirinden farklı dilsel ve dil dışı göstergeler vasıtasıyla yaşamını anlamlandırır, olayları yorumlar, deneyimleri doğrultusunda diğer insanlarla bildirişim sağlar. Varoluş süreci sadece doğal çevredeki fiziksel nesnelere sınırlanmayacağından insan, içinde yaşadığı toplumun kültürel kodlarını açılar, yaşadıkları üzerine yönelerek anlam arayışına girer. Bilim, felsefe, ahlak, sanat ve kültür insanın anlam arayışının ürünleridir. Sesler, sözcükler, sözcükler, tümceler, paragraflar ve metinler kullanarak dilsel göstergeleri anlamlandıran ve yazınsal ürünler ortaya koyan insan, görüntüsel göstergeler yardımıyla (resim, fotoğraf, sinema gibi görsel sanatlar) yaşama ayna tutar. İsviçreli dilbilimci **Ferdinand de Saussure**'ün ayrımıyla söylersek, gösteren/gösterilen ikiliğinde temellenen göstergeler

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2021 Üçüncüsü

¹ Felsefeci, eğitimci, yazar.

² Albert Camus, *Sisifos Söyleni*

yardımla ürettiği anlamları sanat yapıtları üzerinden izleyiciye/yorumcuya bildirir.

Sinema, başlangıcında her ne kadar aylak takımının popüler eğlence aracı olarak görülmüş olsa da günümüzde kendine has dilsel ve görüntüsel göstergeleri ile gündelik yaşamın yanı sıra etik ve felsefi düşüncelerin, kültürel ve ideolojik kodların, yazınsal söylemin bildirişim sanatı olarak değerlendirilmektedir. İşte ben de bu yazıda, yaşam-ölüm, var oluş-yok oluş, kendini/istencini gerçekleştirme-gerçekleştirememeye ikilemleri üzerine kurulan izleksel yapısıyla *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) filminin göstergebilimsel açıdan çözümlemesini yapmaya çalışacağım.

Sinema kariyerine popüler yapımlarda yönetmen yardımcısı, görüntü yönetmeni ve kurgucu olarak başlayan **Pelin Esmer**, 2005 yılında *Oyun* adlı belgesel filmiyle birçok ödül alır. Yönetmenliğin yanı sıra senarist, yapımcı ve kurgucu olarak da çalışan **Esmer**, 2009 yapımı *11'e 10 Kala* adlı ilk uzun metraj filminden sonra 2012 yapımı *Gözetleme Kulesi* ile 19. Altın Koza Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" kategorisinde ödülün sahibi olmuştur. Senaryosunu **Barış Bıçakçı** ile birlikte yazdığı 2017 yapımı *İşe Yarar Bir Şey* filmi de başta "En İyi Senaryo" kategorisi olmak üzere birçok ulusal ve uluslararası film festivallerinde "En İyi Görüntü Yönetmeni", "En İyi Yönetmen" ve "En İyi Kadın Oyuncu" gibi kategorilerde de ödüle layık görülmüştür. *İşe Yarar Bir Şey* filminden sonra **Esmer**, kariyerine 2019 yılında *Kraliçe Lear* adlı belgesel yapımla devam etmiştir.

İşe Yarar Bir Şey Filminin Söylemsel Yapısının Çözümlemesi

İşe Yarar Bir Şey filmi, Fransız göstergebilimci **Denis Bertrand**'ın "anlamlamanın üretim süreci" kuramını model alarak ve söylemsel, anlatsal/göstergesel ve derin/izleksel yapıları filme uyarlamayı deneyerek çözümlemeye çalışacağım. Filmin anlatsal ve derin/izleksel yapısını Paris Göstergebilim Okulu'nun öncülerinden Litvanya asıllı **Algirdas Julien Greimas**'ın eylemsel örnekçesini, anlatı izlencesini, kipsel yapılarını kullanarak anlamlandırmaya gayret edeceğim. Filmin anlatı yapısının kesitlenmesinde kolaylık sağlayacağı için öncelikle filmin olay örgüsünü serimleyerek başlayalım.

Avukat Leyla, eski okul arkadaşlarının toplanacağı yirmi beşinci yıl okul yemeğine gitmek için İzmir'e yola çıkmak üzeredir. İstanbul'da tren garındaki bir

bankta oturmuş beklerken, hemşire adayı Canan ile tesadüfen tanışır. Leyla'nın, Canan'ın babasının “özel bir iş için İzmir'e giden kızına göz kulak olması” isteğine bigâne kalamaması sonrasında, iki kadın tren yolculuğu süresince birbirlerini daha yakından tanırlar. Trenin farklı mevkilerinde olsalar da, iki kadının ortak alanlardaki sohbetleri sayesinde, Canan'ın İzmir'e ne amaçla gittiğini erkenden öğreniriz. Çalıştığı hastanede görevli Doktor Hüseyin, İzmir'de yaşayan ve geçirdiği bir kaza sonrasında boynundan aşağısı felçli kalan yakın arkadaşı Yavuz'un tıbbi yolla yaşamına son verilmesi konusunda Canan'dan yardım istemiştir. Doktor Hüseyin, yaşatma üzerine edilen yeminle başlanan doktorluk mesleğinin gerektirdiği tıp etiği ve Yavuz ile aralarındaki yakın arkadaşlık gerekçesiyle Yavuz'un ötanazi işlemini yerine getirememiştir. Ötanazi işlemini, para karşılığında Canan'ın yapmasını istediğini, izleyici Leyla ile birlikte öğrenir.

Yaşça deneyimli, kendinden emin, etrafına duyarlı, farkındalığı yüksek bir hukuk insanı olan Leyla'nın karşısına kararsız, tedirgin, kendine güvensiz bir karakter olarak çıkan Canan'ın deneyimsiz ve toy halleri Leyla'nın dikkatinden kaçmaz. Ötanazi gibi tıbbi, hukuki ve etik açıdan ciddi sorumluluk gerektiren ve mevzuatla yasaklanan bir işlemin sonuçlarının farkında olan Leyla yolculuk esnasında, Yavuz'a verilecek ilaçların, Yavuz'un ölümünün ardından yapılacak ilk otopside ortaya çıkabileceği konusunda Canan'ı uyarır. Ardından Canan'a, otopsiyi hangi doktorun yapacağını öğrenmesi gerektiğini söyleyerek ve kendisini sağlama almasını öğütleyerek Canan'ın öyküsüne dâhil olur. Tren yolculuğu süresince Avukat Leyla, öyküsünün çekim alanına kapıldığı Canan'ı izleyip gözetlemeye ve ona yön vermeye çalışır. Bu esnada Leyla'nın duyarlı kişiliğindeki şiirsel yan da yolculuk ilerledikçe ortaya çıkar. Canan'ın tepkilerini dikkatle izleyen Leyla, tren yolculuğu bittiğinde de Canan'ın yanından ayrılmaz ve onu takip eder. Beraber taksiye binerler ve Canan'ı bırakma bahanesiyle, Yavuz'un evinin yerini öğrenir.

Kendisini mezuniyet yemeği için telefonla arayan arkadaşına trenin ıssız bir durakta kaldığını ve ne zaman hareket edeceğini bilmediğini söylemesi, Leyla'nın önceliğinin artık mezuniyet yemeğinden ziyade Yavuz'un öyküsü olduğunu gösterir. Sağlıklı ve engelsiz bedeni, yaşamsal duyarlılığı, merakla ve “işe yarar bir şey” yapma ereğiyle Yavuz'un dairesinden içeri süzülür Leyla. Salonda yatmakta olan Yavuz'un, anlatının akışına katılarak anlam katmanlarını zenginleştiren ve yukarı kattan gelen çello sesiyle uyumlu etkileyici bir sesi, şiire ve yazına ilgili entelektüel bir kişiliği vardır. Leyla, Yavuz'un, şiirlerini ezbere okuyacak kadar

belleği güçlü bir hayranı olduğunu görünce şaşkınlığını gizleyemez. Dışarıda kaygıyla bekleyen Canan'ı Yavuz'un dairesine çağırır. Üçlü arasında bir yandan yazın, şiir ve yaşam üzerine söyleşimler sürerken ötanazinin nasıl yapılacağı, ilaçların beden üzerindeki etkileri ve ölümün nasıl başlayacağı da konuşulur. Yavuz'un ricası üzerine salonun bir ucundaki masanın üzerindeki ötanazi ilaçlarını hazırlayan Canan kaygılı ve endişelidir. Üstelik Yavuz da kendisini heyecanla takip etmektedir. Başından beri Yavuz'un ötanazi işlemini merakla sorgulayan Leyla'nın, sürece iyice dâhil olduğunu fark eden Canan, yaşam-ölüm ikileminde, durumdan duyduğu rahatsızlığını Leyla'ya iletir.



Mezuniyet yemeği sekansında ise, insan ilişkilerinin yapmacıklığı çok başarılı bir şekilde aktarılır. Sabit kamera ile insan yüzlerine odaklanan kamera; sıradanlaşan dedikodular, sahte nezaket gösterileri kadar şiire, şairliğe, sanata ve güzelliğe duyulan hazımsızlığı da ekrana yansıtır. Yemeğin düzenlendiği balık lokantasında, bir grup eski arkadaş politikacıların kirlenmişliği üstüne konuşurlarken Leyla'yı sürekli çekiştirirler. Bir masada Leyla'nın eski bir okul temsilinde ergenlik sivilceleri yüzünden rol arkadaşı tarafından öpülmemesi anımsatılır. Bir başka masada ilişkilerindeki gerginlik gizlenemeyen bir çift tartışıp ayrı masalara geçer. Bir kadın, oğlunun sorunlarını onu hiç de dinlemeyen arkadaşına anlatmaya çalışır. Bir başkası ise 'iş, bakıcı ve ev' üçgeni arasındaki sıkışmışlığını ve giderek ruhen

tükenişini dillendirir. Siyasilerden, politikadan, ailelerinden, evlatlarından, arkadaşlarından umudunu yitirenlerin toplantısı gibidir mezuniyet yemeği. Kamera uzun bir süre bu yan karakterlerin konuşmalarını kadraja aldıktan sonra Leyla'ya döner. Oyuncu sevgilisi, çocuk sahibi olmaması dedikodu malzemesi yapılan Leyla ise etrafını vakur bir gülümseme ile izlemektedir. Kendisinden şiirlerinden birini okumasının istenmesi üzerine bir arkadaşının imzalatmak için getirdiği kitaplarından birinden Leyla'nın şiirini okuması toplumsal ilişkilerin yozlaşmasına son bir ayna tutar.

Mezuniyet yemeğindeki karakterlerin tersine Yavuz hassas ve ince bir kişiliğe sahiptir. Yavuz'un yüzünü tekrar yaşamın canlı yüzüne aralaması ise, oyunculuk hayalleri kuran Canan ve geçmişteki çatışmalarıyla yüzleşip sanatla arınarak kendisini gerçekleştirmenin farkındalığını ve varoluş bilincini, mezuniyet yemeğinden sonra daha fazla fark eden Leyla sayesinde olur. Yavuz; yazınla, yazarla, yaşamın güzelliklerini bir daha deneyimleme isteği duymaya başlasa da belirsiz bir sonla biten film seyircinin yorum ve anlamlandırma evreninde yeniden kurulmayı bekler.

Betikselsel Yerdeşliklerin (Eyleyenler/Uzam/Zaman) Çözümlemesi

Film; birbirinden farklı yaşta, deneyimde, eğitim, kültür, sınıf ve kazanç düzeyindeki üç ana karakterin başta birbirinden bağımsız öykülerinin sonradan bir ötanazi planında kesişmesini konu alır. Filmin anlatı yapısında belleği geçmişe yönelten artgönderimler, öykünün ilerleyen sürecini önceden haber veren öngönderimler, olay akışındaki eksilteli yapılar, bilinç akışının aktarımları, şiirler, öyküler ve anılarla örülü yaşantılar, geçmişe ait takıntılar, anımsatmalar yer alır. Bedensel kısıtlılığın yol açtığı ruhsal tükenişe karşı "her şeye rağmen işe yarar bir şey/sebep bulma" ereği üzerinden filmin izleksel yapısı örgülenir. Uzam olarak trendeki kompartıman, oteldeki oda, Yavuz'un evinin körfeze bakan geniş pencereci salonu karakterler için korunaklı alanlardır. Oysa tekinsiz sokaklar, trenin ortak kullanılan alanlarındaki kalabalık, tüneller, alt geçitler, örtük de olsa arkadaşların birbirine meydan okuduğu yemek masası huzur ve güvenlik hissi uyandırmaz.

Film, süre olarak tren yolculuğu, buluşulan mezuniyet yemeği ve son görüşme uğraklarını içeren üç günlük bir zaman dilimine yayılır. Film, uzam olarak da

İstanbul'daki tren garından başlayıp Mavi Tren'in durakları, şehri gerdanlık gibi saran İzmir Körfezi, gürül gürül yaşamın aktığı Kordon boyu, yabancı sokaklar, otel odası, balık lokantası uzamında çekilmiştir. Filmde anlatıya hayat veren üç ana karakterin dışındaki figüratif ve dekoratif nitelikli yan karakterler de filmin anlatısında anlamı tamamlama işlevi üstlenir.



Tren garında zamanı tespit eden duvar saatinden Leyla ile Canan'ın Mavi Trenle İstanbul'dan öğle vakti yola koyulduklarını anlarız. Güneşin batışı, trenin ve geçilen durakların üzerinde bulunduğu şehirlerin ışıkları, evlerdeki lambalardan yansıyan ışıklar gecenin başladığını haber verir. Yolculuk boyunca uyuduğunu görmediğimiz Leyla'nın adının anlamının 'gece' olduğunu anımsatalım. Gerilimin ve şüphenin usta yönetmeni **Alfred Hitchcock**'un unutulmaz tren yolculuğu sahnelerindeki sürükleyici gerilimi bu filmde duyumsamasak da, trenin durakladığı şehirlerdeki sokakların kasveti, alt geçidin ürküntü veren basıklığı ve tünellerin boğucu havası üzerimize siner. Yolculuğun gece uğraklarında dışarının tekinsizliği, huzursuzluğu ve kasvetini ana karakter Leyla'nın gözlerinden ve yüzünden okuruz. Güneşin doğmasıyla gökyüzü ve yeryüzü aydınlanınca, yolculuğunda bitmesiyle dinginliğe varmayı dilerken, Canan ve Leyla'nın jest ve mimiklerinden kaygıyı, gerilimi, güvensizliği ve merakı izler, merakla peşlerine takılırız.

Üç ana karakter (Leyla, Canan ve Yavuz) ile yan karakterler (Leyla ve Canan'ın trenin yemekli vagonunda tanıştıkları Dilara ve Gülistan, Leyla'nın mezuniyet

yemeğinde buluştuğu eski okul arkadaşları) arasında eyleysel dengenin kurulduğu filmde ana karakterler dışındaki dekoratif-figür karakterlerin kompozisyonu tamamladığı söylenebilir. Her ne kadar film karelerinde kendilerini göremesek de, Canan'ı telefonla arayıp yönlendiren Doktor Hüseyin ile Yavuz'un üst katındaki tınılarıyla filme renk katan çello hocası da anlatıda belli bir yer edinir. Olay örgüsünün biçimlendiği ana karakterler Leyla, Canan ve Yavuz'un eylemleri/eylemsizlikleri, anlatının serimlenmesini, filmin izleklerinin ortaya konulmasını ve derin yapısında gizlenen çatışmaların, çelişkilerin, ayrışmaların ve bileşimlerin anlamlandırılmasını sağlar.

Anlatısal Yapıların Çözümlemesi

Filmin anlatısal yapısı çerçevesinde **Greimas**'ın modelini izleyerek ve anlatısal çizge, eyleysel sözdizim, kipsel yapılar arasında bağlantı kurarak filmde anlam yaratma sürecini ortaya koymaya çalışacağım. Anlatısal yapılar ile derin/izleksel yapının çözümlenmesinde ise **Greimas**'ın modelini uygulamaya gayret edeceğim.

Kişinin kendi istenciyle yaşamına tıbbi müdahale yoluyla son verilmesi (ötanazi) konusu filmde tıp etiği ve felsefi açıdan (kamuoyunda da olduğu gibi) derinlemesine münazara konusu edilmese de, anlatı; yaşamaya değer, işe yarar bir şeyler bulmak olgusundan beslenir. Anlatıda Yavuz, geçirdiği bir kaza sonrası yarım kalınca, (belki de bedensel olarak yaşamına kendisi son verebilme yeterliliğine sahip olamadığından olsa gerek) ötanazi yoluyla yaşamına son verilmesine karar verir. Yaşamına tıbbi müdahale yoluyla son verilmesi yönündeki istencini yakın arkadaşı Doktor Hüseyin'e iletir. Arkadaşının bedensel engelliliğinin düzelmeyeceğini bilse de Hüseyin, yaşatmak üzere yükümlendirilen doktorluk mesleğinin ahlaki sorumluluğu ve ağır basan arkadaş sevgisi nedeniyle, Yavuz'un ötanazi isteğini kendisi yerine getiremez. Kendisinden ast konumda bulunan deneyimsiz hemşire Canan'ı görevlendirir ve onu telefonla verdiği direktiflerle yönlendirerek filmin ilk kesitini oluşturur. Tren yolculuğunda Canan'la tanışan Avukat Leyla konuya dışardan baksa ve ilgisiz görünse de, yolculuğun ilerleyen saatlerinde ötanazinin ciddiyetinin vicdani ve hukuki sorumluluğunu Canan'a hissettirir. Canan ise giderek daha çok kaygı, güvensizlik ve kararsızlık içine düşer.

Her karakterin kendi içinde bir çatışması vardır. Görece varsıl, entelektüel, donanımlı, yaşamın ve kendinin bilincinde olan Yavuz, yatağından Kordon'daki martıları, kargaları, insanları, faytonları çeken atları, akan yaşamı izlerken bir yandan da için için tükenmektedir. Canan ise oyuncu olma hayalleriyle avunan, babasının yakın ilgisinden bunalan, sevgiliyle sağlıklı iletişim kuramayan, ölüm ve hastalıklarla uğraşan, hastaların bakımı ve insanlarla ilgilenmeyi gerektiren hemşirelik mesleğini zoraki parasal sebeplerle yapan bir gençtir. Tren garında fotoğraf çektiren yeni evli çifte çerçeve tutarken sergilediği edilgen, etki altında kalan ve deneyimsiz halleri kendi içinde yaşadığı çatışmayı daha da vurgular. Leyla ise özgür, kendi kararlarını alabilen, deneyimli, duyarlı, güçlü bir özne olsa da lise arkadaşlarının davranışları karşısında yaşadığı hassasiyet, içinde yaşadığı gizli kalmış çatışmayı ortaya çıkarır.

Anlatı izlencesine *eyletim*, *edinç*, *edim* ve *yaptırım* evreleri çerçevesinden bakmadan önce bu evrelere kısaca bakalım. *Eyletim*; bir değerler dizgesi içinde yerine getirilmesi gereken bir çizgenin (şemanın) önerildiği ve kabul edildiği evre iken *edinç*; göndericiyle yaptığı sözleşme uyarınca gerekli işlemlerde bulunmak, zorunlu dönüşümleri gerçekleştirmek, bir eyleme geçebilmek için öznenin gereksindiği yeteneklerin kazanıldığı evredir. *Edim* ise öznenin isteği, gücü ve bilgisi birleşerek eylemini gerçekleştirdiği evredir. Son olarak *yaptırım* ise öznenin, nesneye ulaşmak için uyguladığı dönüşüm işlemlerinin son durumu olup göndericinin dönüşümlerin doğruluğunu, gerçekliğini değerlendirip özneyi yapılan sözleşme uyarınca ya ödüllendirdiği ya da cezalandırdığı evredir.

Bedensel kısıtlılıkları sebebiyle ötanazi yoluyla ölmeye karar veren Yavuz'un, yakın arkadaşı Doktor Hüseyin üzerinde *eyletim* etkisi yoktur. Yavuz'un kendi istenciyle ölümüne karar verişinden öz kırım *edincine* sahip olduğu anlaşılır Ancak bedensel kısıtlılıkları nedeniyle öz kırım *edimselleştirmesi* mümkün olmaz. Yavuz ile Hüseyin arasındaki sözleşmede (Canan ile Leyla'nın söyleşimlerinden ve Canan'ın Hüseyin'le yaptığı telefon konuşmalarından ve filmin ses bandına yansıyan konuşmalardan anlayabildiğimiz kadarıyla) ödül-ceza ikiliğinde bir *yaptırımın* bulunmadığı anlaşılır.

Yavuz'un yakın arkadaşı olması, tıp etiği ve ötanazinin hukuki sorumluluğu nedeniyle görevi üstlenemeyen Hüseyin'in hastanede astı durumundaki hemşire adayı Canan'a para karşılığında işi devretmesi sonucu Canan özne konumuna gelir. Canan ve Hüseyin arasında kurulan *eyletim* ilişkisinde ötanazi işlemini Canan'ın

para karşılığında yapmayı kabul etmesi Canan ile Hüseyin arasındaki sözleşmenin maddi boyutunu ortaya koyar. Dolayısıyla işlemi bitirdiğinde alacağı paranın ödül olacağı, işlemi tamamlayamaması durumunda ise para alamayacak olması bir nevi ceza yaptırımı olacaktır. Hemşire adayı olsa da ötanazi işlemi yapabilme *edincine* ve donanımına sahip olan Canan'ın kararını *edimselleştirmek* üzere tren yolculuğuna çıkar. Yolculuk boyunca Leyla ile yaptıkları söyleşimlerin, etik ve hukuki sorumluluğunun farkına varmasının da etkisiyle kararını bir türlü *edimselleştiremez*. Filmin finalinde ötanazi işleminin nihayete erdirilip erdirilmediği belirsiz bırakıldığından, bu aşamada Canan açısından *yaptırım* evresi konusunda belirgin bir değerlendirme yapmaya olanak bulunmadığı söylenebilir.

Leyla ise eski okul arkadaşlarından birinin *eyletimi* sonucu bir tren yolculuğu yaparak İzmir'e gelir ve mezuniyet yemeğine katılarak eski arkadaşlarıyla bir araya gelme *edincine* erişir. Ancak eski arkadaşlarının içtenlikten ve ciddiyetten yoksun halleri nedeniyle geçmişten arta kalan ruhsal karmaşası ile yüzleşme kararını *edimselleştiremez*. Arkadaşlarının Leyla'nın oyuncu sevgilisi, kariyeri, güzelliği ve şairliği hakkında yaptıkları dedikodular birer ceza yaptırımı iken kendisini yemeğe katılmaya davet eden arkadaşının güzel sözleri ödül işlevi görür. Zira kariyeri, güzelliği ve şiirleriyle saygı uyandıran Leyla –yemekteki birçok arkadaşının aksine- kendisini gerçekleştirmiş bir kadındır. Ama asıl olarak (yattığı yerden güneşin batışını izlemesinden hareketle) ölmek arzusundaki Yavuz'un yaşama tekrar bağlanması için *işe yarar bir şeyler* yapar Leyla. Şiir, edebiyat üzerinden hayata dair duyarlı sohbetler ve hatta duygudaşlıklar Yavuz'un kararını tekrar gözden geçirme ödülünü ortaya çıkarır.

Derin/İzleksel Yapıların Çözümlemesi

Filmin anlatısını anlamlandırma sürecinin son basamağı olan derin/izleksel yapı düzeyini incelemek için ise **Greimas**'ın modelini temel alacağım. Temel durumlar arasındaki üst/alt karşıtlık, altıklık (içerimsellik/varsayımsallık) ilişkilerinin irdelendiği göstergebilimsel dörtgende kavramlar arası ilişkiler olan karşıtlık, çelişiklik, içerme ve varsayım bağlamlarını akılda tutmak gerek. **İşe Yarar Bir Şey** filmindeki ana karakterlerden Yavuz açısından “kendini/istencini ortaya koyma” düzleminde “yaşamak” ve “ölmek” arasında bir üst karşıtlık çok nettir. Yarı felçli yaşadığı için “kendini gerçekleştirememe” düzleminde “ölememek” ve “istediği gibi

yaşayamamak” arasında bir alt karşıtlık ilişkisi göze çarparken, “var olmak/üretmek” düzleminde “yaşamak” ve “ölememek” arasında altıklık (içerim) bağıntısı, “yok olmak” ve “tükenmek” arasında varsayım ilişkisinden bahsedilebilir. Anlatıdaki çelişkinlik ilişkisi açısından Yavuz karakteri ekseninde “ölmek-ölememek”, Canan karakteri ekseninde “yaşamak-yaşayamamak” yönlerinden çelişkinlik ilişkisi kurulabilir. Canan açısından “kendini gerçekleştiremem” düzleminde “sevmediği bir işte çalışmak” ve “oyuncu olup istediği gibi yaşamak” arasında bir alt karşıtlık ilişkisi göze çarpar. Geçimini sağlayarak “işe yarar bir şeyler yapmak” için avukatlık mesleğini seçen, oyuncu sevgilisiyle ilişkisi imrenme konusu olan, şiir yazarak yazınsal düzeyde kendini gerçekleştiren Leyla karakterine karşı oyunculuk hayalleri kurarken sevmediği hemşirelik mesleğini yapmak zorunda kalan Canan’ın kendini gerçekleştirememesi; iki karakter arasındaki benzeşim ve ayrışım ilişkisini ortaya çıkarır.



Ayrı kültür ve bilinç düzeylerinde oldukları konuşma ve davranışlarından anlaşılan, trendeki yemekli vagonunda Leyla ve Canan’ın masasına emrivaki yaparak oturan Dilara ve Gülistan’ın, yaşama bağlanma ereğini sorgulama duyarlılık ve bilincine sahip olan Leyla ve Canan’dan daha farklı bilinç eksenine konumlanırlar. Yemekli vagondaki dörtlü oturma düzeninde karşı karşıya oturan Leyla ve Canan’ın hemen yan taraflarına ilişen Dilara ve Gülistan’ın yaşama ve ölüme ilişkin sıradan, duyarsız ve hatta patavatsız tavırları ile ana karakterlerin insani duyarlılık ve vicdani muhasebeleri arasında karşıtlık oluşturulur. Leyla kendini

gerçekleştiren, etrafına duyarlı, gözlemediği çevresine dikkatle baktığında ayrıntılara odaklanan ve anlam çıkarabilen, karar alıp sorumluluğunu üstlenebilen, deneyimli, etkin ve güçlü bir karakterken Canan daha genç, deneyimsiz, kararsız, sorumluluk alamayan, etki ve yönlendirme altında kalan, dağınık, edilgin bir karakter olduğundan konumları zıtlık içerisinde sunulur. Mezuniyetinden yirmi beş yıl sonra lise arkadaşından aldığı davet üzerine mezuniyet yemeğine katılmak için İzmir'e trenle giderken, hiç tanımadığı (şiirlerinin hayranı olduğunu bilmediği) Yavuz'un ötanazi işlemi için görevlendirilen Canan'ın öyküsünün peşine takılan Leyla olaya müdahil olur. Bir süre sonra sanki Doktor Hüseyin'den yönlendirme rolünü devralarak sürece yön vermeye başlarken, hiç tanımadığı birinin yaşamına birkaç günlüğüne de olsa dokunur. Canan tüm isteksizliğine, kararsızlığına ve güvensizliğine rağmen ötanazi görevini en kısa sürede yerine getirerek geri dönme derdindedir. Doktor Hüseyin (eylemsiz tutumundan anlayabildiğimiz kadarıyla varsayımsal olarak söylersek) ötanazinin (Tıbbi Deontoloji Nizamnamesininin 14. maddesi ile Hasta Hakları Yönetmeliğininin 13.maddei hükümlerine göre) yasak olduğunun bilincinde iken, Canan işin hukuki ve yasal boyutundan habersizdir.

Görüntüsel Göstergeler ve Sonuç Yerine

Roman anlatısı ile sinema tekniğinin şiir sanatında kesiştiği filmde yaşam öyküleri kesişen karakterlerin eylemlerinde ölçülü bir mizaha yer verilirken, ölüme yönelik melodramatik savrulmaların da önüne geçilir. Yazılmış bir "hızlı öz yaşam öyküsünün" (Yavuz'un anlatımından öğrendiğimiz Leyla'nın ilk kitabının adını anımsayarak) roman türünde kurgulanarak şairin belleğinden ekrana yansımaları gibi yönetmenin estetik düzeyi yüksek planları, çerçeveleri, sahneleri ve sekansları birbirini izleyerek seyircinin anlam evrenine geçilir. Filmin anlatısında örtük de olsa, anlatı akışından hareketle romanın ve filmin şiirsel kuşatılmışlıkla sözcüklere indirgenemezliği, dilbilgisel sözdizim kurallarına direnci, anlatım düzleminde (özenle yazılan ve seslendirilen) söyleşimleri belleğimizde yer edinir.

Filmin farklı sahnelerinde tekraren karşımıza çıkan insan zihni üzerinde bakanlara yön gösteren aynaya, cama, gölgelere, tavandaki yansımalara odaklandığımızda kişilere, olaylara ve çevreye görüntü ve yansımalar dolayısıyla yaklaşım dikkat çeker. Öznenin kendindeki düşünceleri ve etrafındaki dünya



hakkında bilinciyle kurduğu yönelimsel bağ filmin felsefi açıdan varlıkbilimsel-görüngübilimsel dokusunu belirtir. Dünyaya, yaşama ve çevreye, Leyla'nın gözüne yansıyanlardan ve Leyla'nın gözünden bakarak gözetlemeye varan gözleme, merak duygusuyla çerçevenin içerisindekileri izleme, yaşama kıyından bakarken "işe yarar bir şeyler" yapabilme yönelimiyle başkasının, ötekinin yaşamına dâhil olma süreçleri izlenir. Ekranı ustaca yansıtılan görüntüler içindeki görüngülerle filme estetik bir doku kazandırıldığını, Antik Yunan Filozofu **Platon**'un (sinemadaki kuramsal yaklaşımlara kaynaklık eden) ünlü mağara istiaresini anıştıran gerçek/görüntü ayrımının ötesine geçerek yansımalar, gölgeler ve ayna imgeleri üzerinden yol alarak Alman Filozof **Edmund Husserl**'in görüngübilimi temelinde filme varlıkbilimsel bir bakış kazanırız. Zamanda ve uzamda yitip giden gerçekliğin camlara, tavana ve aynaya yansısıyla (Leyla'yı gösteren sokaktaki aynayı tekrar anımsayarak), Leyla'nın zihnindeki kurguların konuşmalara, söyleşimlere, yönlendirmelere, birbiri üstüne binen dış seslerden iç seslere doğru derinleşen şiirlere yansısı karşısında adeta büyüleniriz. İncelikle dokunan anlatı metni, karakterlerin dengeli kurulumu, eyleyenler/uzam/zaman yerdeşliğindeki betiksel yapı, yetkin bir görüntü estetiği ile gözler önüne serilir. Eğreltilemeli ve düz değişmeceli anlatımlar, sinematografik biçem, anlam katmanlarını belirleyen yansımalar ve görüntüler, özellikle yüreğimizde yankılanan çellonun filmdeki anlamı derinleştiren sessel karakteristiği, seyircinin anlatıyı etkin bir biçimde yorumlamasını ve anlamlandırmasını gerektirir.

Sinema büyüünün içerisinde gizlendiği yirmi beşinci kare ile insan gözünün aldanişıyla oluşan, görüntülerin zaman ve uzamda harekete geçerek ortaya çıkan anlamın seyirciyi sürüklemesinin eğreltilemesi olarak film şeridini andıran demiryolundaki rayların camlara yansısı sinema üzerine bir gönderim içerir. Leyla'yı izlediğimizde ise anlatı boyunca gözümüze ve kulağımıza çarpan şair **Gülten Akın**'ın *Kırmızı Karanfiller*, Norveçli yazar **Kjersti Skomvold**'un



Hızlandıkça Azalıyorum ve Arjantinli yazar **Julio Cortázar**'ın *Bir Sarı Çiçek* gibi kitaplarıyla yönetmen seyirciyi yazınsal düzeyde metinler arası ilişkilere gönderir. Bunun yanında açıkça anılmasa da kameranın kadraja aldığı gün batımı manzaraları filmin izleksel yapısıyla bağdaşık bir şekilde **Ahmet Haşim**'in çok bilinen *Merdivenler* şiirindeki sembolizmi anımsatır. Ölüm izleği yansıma, ayna, gün batımı, gölge, tünel, alt geçit gibi örgelerle film boyunca belleğimizde çağrıştırılır. Bir yandan Leyla aracılığıyla yolculuğun uzamındaki Mavi Tren'in yemekli vagonunun geniş çerçevesinden Leyla'nın yaşamın akışını ve yansımaları seyredişini izleriz. Diğer yandansa İzmir Körfezi'ne bakan Kordon'daki dairesinin salonundaki geniş pencereden (sinema sanatının vazgeçilmez temel uzamı olan çerçeveden) ufukta güneşin batışını bekleyen Yavuz'un ölüme odaklı bakışını izleriz. Onun entelektüel kişiliğinden, şiir ve yazın birikiminden, keskin bakışından, kendinden emin ses tonundan ve duruşundan etkilenmemek oldukça güç.

Yavuz'un körfez üzerinde uçuşan martıları, "tehlikeli bulduğu bir yere tekrar gelmeyen" kargaları, Kordon boyunca akan yaşamı, doğadaki canlılığı, faytonları çeken atları gören dairesinin salonunda (sığınağında) üç ana karakter arasında şiir ve öykü kitaplarındaki izlekler üzerinde yapılan söyleşimlerde yaşamsal meşgaleler ve maişet derdi gibi dünya halleri üzerine zorunluluklar dile gelir. Her şeye rağmen yaşama değer *işe yarar bir şeylere tutunma* gereksinimi ve arayışı, özenle hazırlanmış diyaloglarla seyirciye duyurulur. Tren yolculuğu boyunca, Kordon boyundaki mezuniyet yemeği sonrasında yürürken Leyla'nın zihin aynasından yansıyan duyguları şiirlerde dile gelir. Her şeye rağmen yaşamın yaşanmaya değer

olduğu, Helenistik filozoflardan **Epikuros**'un “yaşadığımız sürece ölümün olmadığı, ölüm geldiğindeyse atık bizim yaşamadığımız” yönündeki çıkmazı sayesinde ve ironik bir şekilde ölüm kaygısından kurtulabileceğimiz, film anlatısının bütünlüğünde bildirilir.



HAFIZA YETERSİZ, UNUTMAK İMKÂNSIZ

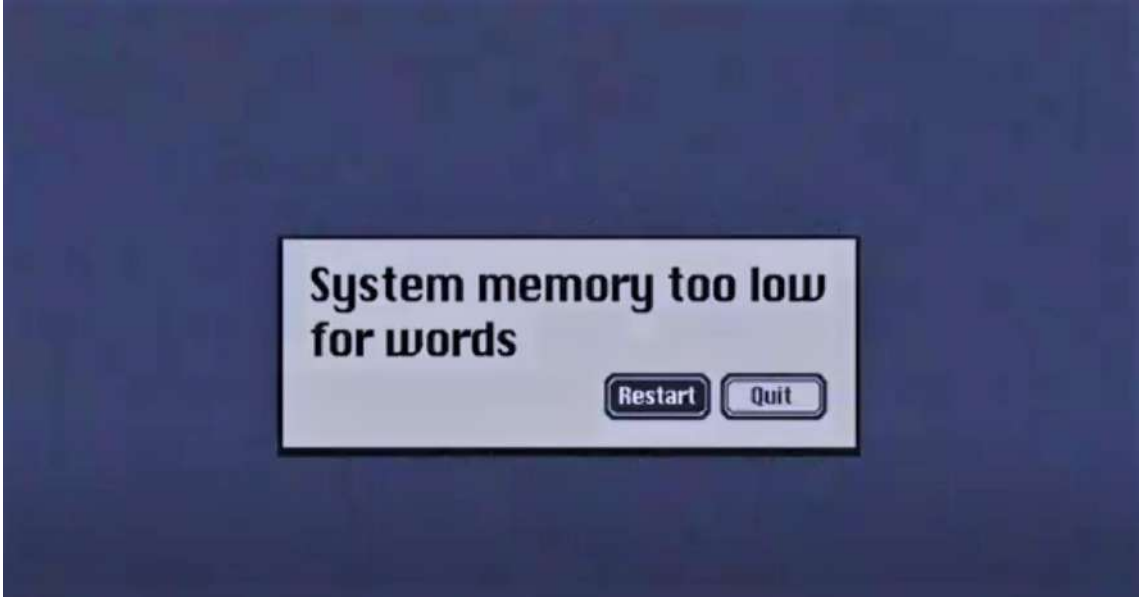
Savaş Çoban¹

Hafızanın sözlük anlamı; yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, zihin olarak karşımıza çıkıyor. Bir bakıma unutmamak ya da unutamamak da hafızaya dâhil edilebilir. Bazı olaylar ve insanlar vardır ki hafızanıza kazılır, **Hrant Dink** de onlardan biri. Yaşamıyla, duruşuyla, söyledikleriyle bu toprakların hafızasından asla silinmeyecek çok değerli ve çok özel bir insan olarak tarihe geçti.



Ümit Kıvanç, **Hrant Dink** belgeselinin isminin öyküsünü şöyle anlatmış: "Filmde bir sekans var, orada **Hrant Dink**'in arkasındaki bilgisayarda 'memory is too low for word' (word programını açmaya hafıza yok) yazıyor; ben onu 'sözlere yer yok' gibi algıladım. Belgeselin ismi de oradan geliyor. **Hrant Dink**'in sözünü dinleyebilmek için bir hafızaya ihtiyaç var ama bizim yaptığımız o hafızayı kapatmak." (kisadalga.net, 19 Ocak 2022 [[bağlantı](#)]) Belgesel bir anlamda **Hrant**'in sözlerini yeniden hatırlatarak hafızamızı tazeliyor. Çok önemli bir görevi yerine getirdiği için **Ümit Kıvanç**'a teşekkür borçlu olduğumuz da bir gerçek.

¹ Bağımsız Araştırmacı



İttihat ve Terakki'den bu yana Ermeni halkına bakış değişmemiştir. **Talat Paşa** hala saygı duyulan bir figür olarak toplumsal anlamda kabul gören bir şahsiyettir. Bu anlamda 1915'ten bu yana değişmeyen bakış açısına sahip olanlar açısından çoğunluk hafızası sürekli kendini hatırlatmakta ve yaptıklarıyla övünmektedir. **Hrant**'ın verdiği mücadele bir anlamıyla bu hafızanın iyileştirilmesini de amaçlıyordu.

Hafıza Yetersiz belgeselinde **Hrant** sanki gökyüzünden yanı başımıza inip bizimle sohbet edercesine bize kendini ve mücadelesini tekrar anlatıyor ve sonunda yine bulutların yanına dönüyor. **Ahmet Ergenç** belgeselle ilgili değerlendirmesinde şöyle diyor:

Müthiş bir berraklıkla sorulan bu sorular üzerine düşünmenin bir 'entelektüel sorumluluk' olmanın dışında, herkese iyi gelecek bir düşünce uğraşı olduğu kanaatindeyim. **Hafıza Yetersiz** de bu düşünce uğraşı için çok iyi bir vesile. Dahası, bütün meseleyi **Hrant Dink**'ten dinleyince, insanın içini ince bir hüznün yanı sıra iyimser bir his kaplıyor, kara bulutları dağıtan bir coşkulu his. Hislerin politikası varsa, bu coşkulu ve dirimsel his son derece politiktir. Bu hissi uyandıracak her ses de başlı başına bir politik eylemdir. Dinliyoruz Ahparig, anlat. (K24, 25 Ocak 2022 [[bağlantı](#)])

Dinliyor ve dinledikçe doluyoruz. Dolu dolu anlatıyor, sesini özlediğimizi hissediyoruz. Bakışlarına takılıp kalıyoruz. Hareketleri sarıyor bizi ve unutuyoruz artık aramızda olmadığını. Dolduruyor hafızamızda boşalan yerleri yeniden.



Rakel Dink, bu sene yaptığı konuşmada **Hrant**'in sesinin hala kulaklarımızda olduğunu ifade etti : “Çutağım, 15 yıl oldu, arkandan sıkılan kalles kurşunlar seni bizden alalı. Sesin hâlâ kulağımızda. Halkına yapılanları her anlattığında seni hainlikle, arkadan hançerlemekle suçlamışlardı oysa...” diye başladığı konuşmaya “Şu geçmişin kilidini açalım da özgür kalsın acı dolu ruhlar. Evimizi inşa edeceğimiz sağlam kayadır gerçek. Hakikat sağlam kayadır.” diyerek devam etti ve “Sesin, kulağımızda. Sözümüz söz.” diyerek sonlandırdı. **Hrant** her zaman hakikatin sesi oldu ve sesi hala kulaklarımızda, sözleri hafızalarımızda. **Ümit Kıvanç**'ın belgeseli **Hrant**'in yüzünü, sesini yeniden çok incelikle bizlere hatırlattı.

“Üç bin yıldır bu topraklarda yaşıyorum, yabancı falan değilim...” diyor **Hrant**, “Benim esas sancım bu topraklarda üç milyon nüfustan cumhuriyete geçerken üç yüzbin olduk. O üç yüzbini de tükettiler, tükettiler, atalarımın ürettiğini de tükettiler,” diyerek içindeki acıyı da ortaya koyuyor ve “Bu üç milyon insan niye yok diye o empatiyle bakarsanız belki bana sempatiyle bakabilirsiniz.” diyor. “Bu çözümsüzlüğü nasıl aşarız?” diye soruyor **Hrant** ve yine kendisi yanıtlıyor: “Bellek değiş tokuşu, konuşma, diyalog ve bunların olmazsa olmaz koşulu ifade özgürlüğü ile . . . Çünkü biz birbirimizin doktoruyuz. Sen benim doktorumsun, ben senin.” diyor ve bize sesleniyor: “Gelin önce birbirimizi anlayalım... Gelin önce birbirimizin acularına saygı gösterelim... Gelin önce birbirimizi yaşatalım.” **Hrant**, “Bakınız dikkat ederseniz eskiden beri bu topraklarda Ermeniler yaşamış. Türk resmi tezine bakarsanız hiç Ermeni yoktu bir zamanlar, yaşamamıştı, böyle bir konu da yoktu. Sonra baktılar olmuyor, ‘varlardı ama azlardı, azlardı ama azmışlardı, azmışlardı sonra biz de ne yapalım onları iteledik, biraz götürdük bir yerlere, giderken bir şeyler oldu’ dendi.” diyor. Türklerin “soykırım” sözcüğüne olan tepkisini bildiği için bu sözcüğü kullanmayan **Hrant**, hep Ermeni halkının yaşadıklarının kabul edilmesi

ve Ermenilerle empati yapılmasını istiyordu. İki halkın yaşanan tüm acılara rağmen barış içinde yaşamaları için çabaladı. Ne acıdır ki bu çabaları bir gün birkaç kurşunla durduruldu.



Ümit Kıvanç, **Hrant**'ın Ermeni sorununu sesli bir kitap gibi anlattığı belgeselinde çok önemli bir görevi yerine getiriyor; bizlere hem **Hrant**'ı tekrar hatırlatıyor hem de **Hrant**'ı tanımayan gençlere ve gelecek nesillere onu tanımalarını sağlayacak harika bir belgesel ortaya koyuyor. **Ümit Kıvanç**, belgesel için “bunu yapmadan şu dünyadan gitsem gözüm açık giderdim” diyor. **Kıvanç**, **Yeşim Özdemir**'le yaptığı söyleşide şunları söylüyor:

Türkiye toplumu hafızasız bir toplum değil tabi ki. Ama Türkiye’de şöyle ciddi bir sorun var. Hafızamızı samimi olarak açmaya kalktığımızda ilk elde hatırlamamız gereken bir dizi olay var ama biz onları hiç hatırlamak istemiyoruz. Sadece biz hatırlamak istememekle de kalmıyoruz başkalarının hatırlamasını da istemiyoruz. Ülkenin kuruluşunda çok ağır bir takım suçlar-günahlar var, o dönemlerde. İşte son yüzyılda Osmanlı’nın ve yirminci yüzyılda işlenmiş çok büyük suçlar var. Bu ülkenin bin yıllardır burada yaşayan ailesinin bir kısmını, biz buradan öldürüp sürdük, mallarına-mülküne el koyduk ve onun üzerine de bir hayat kurduk. E şimdi insanlardan hafızalarını yoklamalarını istediğinizde hatırlayacakları böyle bir şey oluyor. Onun için de hatırlamak istemiyorlar. (kisadalga.net, 19 Ocak 2022 [[bağlantı](#)])

Çünkü hatırlarsak yüzümüz kızaracak, utanacağız ve lanet okuyacağız geçmişimizde kötülük yapanlara ve bunu bize miras olarak bırakanlara.

Bu kısımda sözü biraz alarak ulus-devlet ve bu topraklardaki serüvenine kısaca değinmek istiyorum. Türkiye daha kuruluş sürecindeyken ulus-devlet anlayışına göre şekillendirilmeye başlanıyordu. “Devletçi-seçkinler, İttihat ve Terakki kanalıyla İmparatorluğun denetimini ele geçirdiler. Bunların genel yaklaşımı Batı yanlısı olduğundan, Batının ekonomik kalkınmasına koşut olmak üzere, ulusal bir burjuvazi yaratılmasını desteklemek istediler.” (Kongar, 2001: 610) Ancak bir ulus-devlet oluşturma aşamasına ulaşamadılar. “... daha sonra Kurtuluş Savaşı ve gerçekleştirdiği devrim ile Atatürk önderliğinde devletçi seçkinciler eli ile Batıda kendiliğinden oluşan; ekonomik gelişmenin sonucu ortaya çıkan toplumsal kurumlar bu yeni Türkiye’de bu gelişmenin desteği olmadan tepeden inme kararlarla kuruluyor ve bu yapının ekonomik değişme ve gelişmeyi üretmesi bekleniyordu.” (Kongar, 2001: 611)

Başka bir deyişle Avrupa’nın izinde ulus-devlet örneği temel alınan bir devlet kuruluyordu. “Böylece Osmanlının kaçırmış olduğu aydınlanma ve sanayileşme treni yeni ulus-devlet tarafından kısa yoldan yakalanmaya çalışılıyordu.” (Kongar, 2001: 11) Ancak bu devlet, ulus-devlet olmak için önce bir ulus yaratmak zorunda kalıyor ve bunu yaparken çok sancılı bir süreçten geçmek zorunda kalıyordu. Azınlıklar konusu rafa kaldırılıyor ve Türkiye toprakları üzerinde yaşayan herkese Türk deniliyordu. Türkiye açısından azınlıklarla ilgili sorunların başlangıcı Lozan Antlaşması sonrasında kendi dil ve kültürlerini yaşatma hakkı verilmeyen etnik grupların asimile edilmeye ve yok sayılmaya çalışılmasıyla başlıyordu. Lozan Antlaşması ile azınlık olarak kabul edilen halklar ise değişik komplolar ve saldırılarla göç etmeye zorlandılar.

Türkiye açısından ulus-devlet kavramı da azınlıklar kavramı da çok şey ifade etmektedir. “Türkiye, bir ulus-devlet olarak örgütlenmeye koyulduğu zamanlardan beridir, ekalliyetler (azınlıklar) meselesi, Şark meselesi, Güneydoğu sorunu gibi adlar altında bu türden meselelerle uğraşılıyor, başka pek çok ulus-devlet gibi. Malum, dünyanın pek çok yerinde siyasi topluluklar bu türden sorunlarla uğraşılıyor. Etno-politik meselelerle yüzleşmek, cebelleşmek, ulus-devletler çağında istisna değil, kural.” (Yeğen, 2009) 1924’te yürürlüğe giren Anayasa, ülkede Türklükten başka etnik kimliklerin de var olduğu gerçeğini kabul ediyor, ancak bunların yeniden üretimine izin verilmeyeceğini beyan ediyordu. Anayasaya göre, “Memleket dahilinde hukuk-u mütesaviyeyi (hukuksal eşitliği) haiz başka ırktan gelme kimseler bulun[makla] beraber, ‘devlet, Türkten başka bir millet tanımaz’dı; çünkü “devletimiz bir devlet-i millie” idi.” (Kayacıoğlu, 1994: 67) Bu milli devlet

kendi milletini de oluşturmak zorundaydı çünkü Osmanlıdan kalan ulusal mantık ulus-devlet mantığına uymuyordu. Bu mantık sonucu yaşananlar, Türkleşmeyen tüm halklara büyük acılar yaşattı. Bu acılar hafızalardan silinmeye çalışılsa da acıları yaşayanlar hafızalarını kaybetmediler.

Hafıza Yetersiz ile **Ümit Kıvanç**, **Hrant Dink**'i Ermeni halkının acılarını anlatırken asla düşmanlaşmayan, ayrıştırmayan, barışçı sesiyle tekrar hatırlattı bizlere, hafızalarımıza kazıdı ve geleceğe çok güzel bir miras bıraktı. **Hrant Dink**'i özlediğimizde izleyebileceğimiz bir belgesel var artık.

Her dinlediğimde gözyaşlarımı tutamadığım hikâyeyi buraya alarak yazıyı bitirmek istiyorum. Hafızalarımızdan silinmesin. Okurken **Hrant**'ın sesi kulaklarınızda yankılsın.

Sivas'ın bir kazasından bir amca beni aradı. 'Oğul seni aradık seni bulduk. Burada bir tane yaşlı kadın var heral sizdendir bu. Allah'ın rahmetine kavuştun. Bir yakının bulursanız gelip alsınlar ya da biz burada namazımızı kılıp gömeceğiz' dedi. Peki dedim amca ararım. Verdi adını Beatris Hanım diye biri 70 yaşında Fransa'dan gezmeye gitmiş oraya. Aradım 10 dakika içinde buldum. Biz birbirimizi biliriz çok azız çünkü. Gittim dükkânlarına, adını verdim 'böyle birini tanır mısınız' dedim. Bir kadın döndü 'benim anamdır' dedi. Valla böyle böyle, 'anan nerede?' dedim. Dedi 'Abi Fransa'da yaşar' hiç mi gelmez buralara? 'O senede üç dört kez Türkiye'ye gelir ama İstanbul'a ya uğrar ya uğramaz. Kalkar köyüne gider. Terk ettiğimiz köyüne gider' dedi.

Anlattım, kalktı gitti. Ertesi gün bana bir telefon açtı. Bulmuş, tespit etmiş anası. Peki, getirecek misin naaşı dedim. 'Ben getireceğim de burada bir amca var' dedi ağlamaya başladı. Ver amcayı dedim. 'Amca niye ağlatıyorsun' dedim. 'Oğlum bir şey demedim. Dedim ki, kızım anandır, malındır ama bana sorarsan bırak kalsın burada gömülsün. Su çatlağını buldu' dedi. Ben döküldüm. Orada döküldüm, Anadolu insanının bu değişinden döküldüm. Bu algılamadan döküldüm. Evet, su çatlağını bulmuştu. Doğrudur, hakikatten Ermenilerin bu ülkede gözü var. Bu topraklarda gözü var. O zaman yazdığımı şimdi size de tekrarlıyayım. Tam o sıralarda Sayın Cumhurbaşkanı Demirel; 'Ermenilere 3 çakıl taş bile vermeyiz' diye bir laf etmişti. Ben de bu kadının öyküsün yazmıştım. Ve demiştim ki; Evet, biz Ermenilerin bu topraklarda gözümüz var. Var çünkü kökümüz burada. Ama merak etmeyin bu toprakları alıp gitmek için değil, bu toprakların gelip dibine girmek için...

Hrant şimdi çok sevdiği bu toprağın altında, su çatlağını buldu ama adalet hala yerini bulamadı...



Kaynakça

Kayacıoğlu, Ersin (1994) "Türkiye'de Köktenci Sağ Partiler ve Seçmen Tercihleri", *Dünü ve Bugünüyle Toplum ve Ekonomi*, Sayı: 7. İstanbul: Bağlam Yayınları

Kongar, Emre (2001) *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Yeğen, Mesut (2009) "Müstakbel-Türkten Sözde Vatandaşa: Cumhuriyet ve Kürtler", *Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi*, 23 Mayıs 2009 tarihli konuşma metni.

HRANT DİNK'İN SÖZÜ, HATIRLAMANIN İMKÂN LARI

Can Öktemer

*Tarihin altında, hafıza ve unutuş.
Hafıza ve unutuş altında, yaşam.
Ama yaşamı yazmak başka bir hikâye.
Sonu yok.*

Paul Ricoeur

Hrant Dink'in 19 Ocak 2007 tarihinde Agos Gazetesi'nin önünde öldürülmesinin üzerinden tam 15 yıl geçti. **Dink**'in kaybı, yıllar içerisinde politik hak ve adalet mücadelesinin yanında, bu kaybın unutulmamasına ve **Dink**'in anısının canlı tutulmasına dair bir inat hikâyesinin de parçası oldu. Bu doğrultuda toplumun farklı kesimleri her 19 Ocak günü Agos'un önünde toplanıp hem adalet taleplerini dile getirdiler hem de **Hrant**'in anısını canlı tutmaya devam ettiler. "19 Ocak Hrant Dink anması" aynı zamanda yas ve melankoli ikiliğinin de önüne geçebilecek bir sürecin de parçası konumunda yer alır. Örneğin, **Serhat Celal Birdal** 15 yıldır inatla devam eden **Hrant Dink**'i anma çabasını belleğin diri tutulmasıyla tarif eder: "**Hrant**'in ardından onlarca biçimde tezahür eden ve ondan 'geriye kalan'ı sürekli işlemek suretiyle örgütlenen yas çalışması aynı zamanda toplum olarak belleğimizin harap edilmesine karşı verilmiş yanıt niteliğindedir." (Birdal, 2013: 276)

Yıllar içerisinde toplumun farklı kesimlerinin **Hrant Dink**'i anmaya devam etmesinin önemli nedenlerinden biri de hiç kuşku yok ki **Dink**'in kamusal alandaki barışçıl çağruları ve geçmişle yüzleşme için her daim ılımlı ve diyaloga açık bir halde olmasının da büyük etkisi olduğu söylenebilir (Ünlü, 2018: 302). **Hrant Dink**'in hatırası yazılı ve görsel medya gibi mecralar aracılığıyla diri tutulmaya çalışıldı. Başta Hrant Dink Vakfı ve Agos olmak üzere sinemacılar, gazeteciler, sanatçılar ve

edebiyatçılar onun kişiliğini, söylemlerini günümüze ve geleceğe aktarmaya çalıştılar. Bu çalışmalardan en sonuncusu **Ümit Kıvanç**'ın geçtiğimiz aylarda internet üzerinden seyirciyle buluşan *Hafıza Yetersiz* belgeseli oldu. Belgesel **Hrant Dink**'in farklı dönemlerde televizyon ve konferanslardaki konuşmalarının kesitlerinden oluşuyor. **Ümit Kıvanç** buluntu ve deneme filme yakın bir anlatı kurarak, **Dink**'in söylemlerinden fragmanlar inşa ederek bir akış belirlemiş. Film, böylece, belge veya konuşan kafa odaklı söze odaklanmış klasik belgesel çizgisinden uzak bir yerde konumlanıyor. **Kıvanç**, **Hrant Dink**'in söylemlerini bazen olduğu gibi aktarıyor bazen de onun söylemleri üzerine kendisinin çektiği soyut imgelere yer veriyor. Böylelikle söylem ve imge ikiliği sağlayarak belgeselin ana meselesi olan hafıza, anı ve bellek üzerine düşünce patikaları aralıyor.



Bellek, gerek akademi gerekse de sanat alanında geçtiğimiz son otuz yılın önemli konu başlıklarından biri. Bellek ve anımsamaya dair tutkulu yaklaşımımızın ardında ulus devlet paradigmasının zayıflaması, eleştirel tarih anlayışının ivme kazanması, geçmişin sorgulanması ve büyük tarih anlatılarının içerisine dâhil edilmemiş toplumun dezavantajlı konumunda yer alan grupların hak taleplerinin görünür olması olduğu söylenebilir. Geçmişin ve anımsamanın bu denli politik hale gelmesiyle birlikte sinemada da bellek konusu sıklıkla işlenmeye, tartışılmaya başlanmıştır. Ânı yakalamadaki gücü ve geçmişi yeniden inşa edip tarihi olayları temsil edebilme kabiliyeti sayesinde sinema, modern dünyanın en önemli bellek mekânlarından biridir. Politik filmlerde ve belgesel yapımlarda eleştirel tarih,

bastırılmış kimlikler ve “Geçmişte aslında ne oldu?” soruları sıklıkla sorulmaya ve cevaplar aranmaya başlandı. Belge, arşiv ve tanıklıkların anlatıya dâhil olabilmesi nedeniyle geçmişin geri çağırılması ve hatırlamaya dair güçlü yanıt verebilme potansiyeli özellikle belgesel sinemada vardır. 1960’lı yıllardan itibaren büyük ivme kazanan politik sinemanın geçmişle yüzleşme, kimlik ve adil bellek talepleriyle kolektif hafızayı şekillendirmeyi başarabildiği söylenebilir. Türkiye sinemasında da 2000’li yıllarla birlikte hafıza, karşı tarih yazımı ve kimlik meselesine doğrudan eğilen politik film örnekleri görülmektedir. **Kıvanç’ın Hafıza Yetersiz** belgeseli, klasik belgesel anlatılarının dışına çıkması ve bellekle doğrudan bir ilişki kurması sayesinde çarpıcı bir örnek olarak karşımıza çıkıyor.

Ekrandan Sızan Hakikat

Hafıza üzerine yapılmış en ufuk açıcı çalışmaların başında **Maurice Halbwachs**’ın *Kolektif Hafıza* adlı kitabı gelmektedir. **Halbwachs**’a göre bellek, öznel olduğu kadar toplumsaldır da. Bellek her ne kadar kişisel deneyimlere dayansa da bireyin anımsaması için mutlaka başkalarına ihtiyacı vardır. Bireyin bellek haritasını öznel anılar kadar dolaylı bir şekilde deneyimlediği olaylar da oluşturmaktadır. Buna göre, bugün kolektif hafızamızda yer alan birçok tarihi olayı doğrudan deneyimlemesek bile sinema, edebiyat, medya gibi mecralar sayesinde dolaylı olarak öğrenebilme şansımız vardır (2017: 46, 47). **Halbwachs**’ın ifadesiyle:

Reims’i hatırlıyorum çünkü orada bütün bir yıl boyunca yaşadım. **Jeanne d’Arc**’ın Reims’te bulunduğunu ve **VII. Charles**’ın burada kutsandığını da hatırlıyorum çünkü bunun söylendiğini duydum ya da bunu okudum. **Jeanne d’Arc** tiyatrodaki, sinemadaki o kadar temsil edildi ki **Jeanne d’Arc**’ı Reims’te hayal etmekte zorlanmıyorum... (2017: 48)

Halbwachs’ın yukarıdaki tarifinden hareket edecek olursak, kitle iletişim araçları teknolojisinin gelişmediği ve yaygınlaşmadığı dönemlerde bellek aktarımı yazılı ve sözlü olarak sağlanmıştır. Böyle bir bellek türünde geçmişin hatırlanmasında kişisel deneyim kadar toplumsal bir durum da etkilidir. **Halbwachs**’ın bizzat tanık olmadığı tarihsel olayları romanlar ve tiyatro oyunları ile hatırlaması da bunun sonucudur. Kitle iletişim araçlarında yaşanan teknolojik gelişmelerle beraber fotoğraf ve medya, geçmişin öğrenilmesinde ve

yeniden inşasında önemli birer araç haline gelmiştir. Özellikle video üretim, dağıtım araçlarının kolaylığı nedeniyle, kolektif belleğin oluşumunda hareketli görüntülerin varlığı yadsınamaz. **Alison Landsberg** görsel kültürün büyük önem kazandığı günümüzde “protez bellek” kavramını ortaya koyar. Protez bellek, kişinin bizzat deneyimlemediği ama sinema ve medya gibi görsel mecralar yoluyla sahip olduğu otantik olmayan bir bellektir. **Landsberg**'e göre protez bellek sayesinde kişi, geçmişte yaşanmış bir olayı sinema, müze veya kitle iletişim araçları sayesinde kendi geçmiş yaşamı gibi hissedebilir (2004: 2).

Landsberg'in çerçevesini çizdiği bellek türü sayesinde tarihin büyük anlatıları, olayları öğrenilebileceği gibi; bastırılan, unutturulan hatta yok sayılan geçmiş de yeniden hatırlanıp, öğrenilebilir. Dolayısıyla tarih yazımında egemenler tarafından bastırılan bir geçmiş, protez bellek sayesinde dolaylı olarak deneyimlenip, geçmişle yüzleşme imkânının önünü açabilecektir. Bununla beraber, tarihin medya, sinema gibi alanlar aracılığıyla metalaşarak öğrenilmesi ve otantik belleğin kaybolması geçmişin deneyiminin yapay ve ciddiyetten uzak hale gelmesine neden olabilir. Hollywood'un Holokost'u neredeyse endüstriye dönüştürmesi, Holokost'ta yaşanan insanlık suçunun sıradanlaşması tehlikesini beraberinde getireceği unutulmamalıdır. Dolayısıyla geçmişi yeniden inşa eden sinema, medya gibi alanlarda geçmişin nasıl inşa edildiği, nasıl sorunlaştırıldığı ve hatırlamanın politik meselesinin nasıl ele alındığı önemli sorular zinciridir.

Bu noktadan tekrar **Ümit Kıvanç**'in *Hafıza Yetersiz* belgeseline dönecek olursak; *Hafıza Yetersiz*, yönetmen **Kıvanç**'in **Hrant Dink**'in televizyon başta olmak üzere çeşitli mecralar ve konferanslardaki konuşmalarından oluşturduğu video-kolaj ağırlıklı bir belgesel. **Kıvanç**, **Dink**'in söylemlerini bazen doğrudan onu göstererek bazen de soyutlama yaparak başka imajlar aracılığıyla görselleştirmiş. Yönetmen bir anlamda klasik belgesel anlatılarının dışına çıkarak **Dink**'in söylemlerini dolaysız bir şekilde seyirciyle buluşturmuş. Böylelikle belgesel bir taraftan **Hrant Dink**'in sözlerini ve politik mücadelesini doğrudan izleyiciye aktarıyor, diğer taraftan da yine **Dink**'in söylemleri üzerinden kimlik, resmi tarih eleştirisi gibi çatlaklara sızıyor. Bu noktada belgesel, hatırlamaya yönelik resmi tarih anlatılarının bakışını kırarak bir geçmiş çağırıyor. **Dink**'in belgesel boyunca tehcir, harabeye dönmüş kiliseler, Ermeni kimliği ve ‘makbul’ vatandaşlık üzerine söyledikleri, **Dink**'in kişisel hikâyesi olduğu kadar Türkiye'nin bastırıldığı geçmişinin de hatırlatılması ve bu geçmişle yüzleşilmesine yönelik bir

patika oluyor. Yönetmenin bilinçli bir tercihle **Dink**'i seyirciyle karşı karşıya getirme çabası da hem bastırılmış geçmişi yeniden yüzeye çıkarıyor hem de izleyicileri, dâhil olmadıkları bir tarih anlatısının parçası haline getiriyor. **Dink**'in anlattıkları kendisine ait bir hafıza olduğu kadar kolektif belleği de ilgilendirmektedir. Yüzyılı aşkın süredir bastırılmış, inkâr edilmiş ve resmi tarih anlatılarında kendine yer bulamamış bir geçmiş, çatlakların arasından seslenmeye başlıyor. Geçmişin bastırılması, tarih yazımının çarpık ve anakronik anlatısı sebebiyle unutturulan geçmiş, **Dink**'in anlattıklarıyla yeniden anımsanma imkânını doğuruyor.



Ahmet Ergenç K24'teki yazısında, **Ümit Kıvanç**'in belgeselinin tanık ve arşiv soğukluğunda olmadığı, tam tersine, **Dink**'in canlılıkla yaptığı konuşmalarla bellek inşası yaptığı görüşünde: “**Hrant Dink**'in yaptığı yüzlerce konuşmadan bir kolaj sunuyor ve karşımıza kanlı canlı, adeta bizimle ‘konuşan’ bir **Hrant Dink** çıkarıyor. ‘Neydi **Hrant Dink**'in derdi?’ sorusuna detaylı, hisli ve coşkulu bir cevap veren bir kolaj. Bir hafıza-kolajı.” (K24, 25 Ocak 2022 [[bağlantı](#)])

Dink'in sözünün ve yönetmenin, patikasını açtığı hafıza katmanlarının da hiç şüphesiz geçmişle yüzleşmek ve adaleti sağlayabilmek adına önemli bir görev gördüğü söylenebilir. Yönetmenin, video-kolaj mantığıyla çağırdığı geçmişin her şeyden önce yukarıda tarifini yapmaya çalıştığımız **Alison Landsberg**'in “protez bellek” tartışmasıyla paralel bir hat üzerinden gittiği söylenebilir. Neticede protez bellek sayesinde bireyler dahil olmadıkları bir geçmişe ve anıya sahip olabilir. **Landsberg** protez belleğin insanların birbirlerini anlaması ve diyalog kurabilmesi hususunda çok önemli bir işlevi olduğu inancındadır (2004: 21). Sinema, edebiyat veya görsel kitle iletişim araçlarıyla dolaylı yoldan deneyimlenen bir geçmiş anlatısı doğrudan kolektif hafızaya dâhil olacaktır. **Hafıza Yetersiz**'de de yönetmen, sözü doğrudan **Hrant Dink**'e bırakarak bize onun asıl derdinin ne olduğunu ve 100 yıllık kapanmamış bir geçmişi hatırlatmaya çalışıyor. **Dink** belgesel boyunca Agos'un kuruluşundan, tehcirden/soykırımdan, Ermeni kimliğinden, yıkık dökük

kiliselerden sızan geçmişten, hakkında açılan davalardan, ölüm tehditlerinden, eşit yurttaşlık talebinden, demokrasi ve barış çağrısından söz ediyor.

Belgeselde **Hrant Dink**'in anlattıkları üzerinden çağrılan geçmişin, sadece **Dink**'in ya da Ermeni toplumunun parçası değil aynı zamanda Türkiye'nin bir türlü yüzleşemediği yakın tarihinin uzantısı olduğu düşünülürse belgesel boyunca **Dink**'in anlattıkları sayesinde bir nevi dâhil olmadığımız bir geçmişi deneyimleme imkânımız olmakta. Böylelikle belgeselin yeniden uyandırdığı geçmiş ve **Hrant Dink**'in belgesel boyunca sıklıkla iki tarafa yaptığı barış çağrısı, geçmişle yüzleşmeye ve **Hrant Dink**'in esas niyetinin ne olduğuna dair kıymetli bir patika oluyor. Yukarıda da belirttiğimiz gibi protez bellek sayesinde oluşan yapay bellek, bastırılmış geçmiş ve travmatik olaylara dair ufak bir panzehir ve diyalog kapısı aralama imkânı tanımaktadır. Dolayısıyla filmin inşa ettiği yakın geçmişin de benzer bir imkânı tanıdığı söylenebilir. Yönetmen **Kıvanç** da filmde sözü tamamen **Hrant Dink**'e bırakıp, onu bir nevi seyirciyle karşı karşıya oturtup, kendisini dinleme çağrısında bulunuyor.

Ulus Baker, modern öncesi çağlarda hafıza sanatı olarak bilinen ve çağrışım yoluyla hatırlama edimini günümüz kayıt teknolojileri -esas olarak da video- ile olan ilişkisini sorgulayıp şu soruyu sorar:

Video, modern-postmodern insanla eski insana oranla daha mı az buluşuyor? Son derecede modern bir teknik olması onu “hatırlama tekniklerinin” dünyasından çoktandır uzaklaştırmış olabilir mi? Yoksa video “hatırlamanın hatırlanması ve yeniden hatırlanması” gibisinden bir formüle cevap verebilecek bir aygıt olarak yeniden kurulabilir mi? (Baker, 2011: 29)

Modern zamanın hızla akması, insanın varoluşu gereği unutmaya teşne olması ve özellikle günümüzde bireyi sarsan peşi sıra büyük olayların, trajedilerin yaşandığı çağda neyin hatırlanması önemli politik direnç oluyor haliyle. Video da kayıt teknolojisi olarak hafızanın politik olarak diri tutulmasında görev görebilir. **Ümit Kıvanç**'ın belgeseli de bu anlamda **Hrant Dink**'in kaybının ardından geçen 15 yıl sonra -yas sürecinin hızla tamamlanmış bir melankoliye dönüştüğü¹ süreçte- hem geçmişle yüzleşmenin önünü açıyor hem de **Hrant**'ın hümanist ve entelektüel portresini de ortaya çıkarıyor.

¹ Daha detaylı okuma için bkz. (Birdal, 2013)

Bir kaybın insan üzerindeki en büyük melankolik etkisini, kaybettiğimiz kişilerin seslerini, mimiklerini, beden dillerini hatta yüzlerini zaman içerisinde unutup oluşumuz yaratıyor. Fotoğraf ve sinema bu noktada, kaybın bu melankolisinin önüne bir nebze geçip güçlü hatırlatma edimi haline gelse de ses ve bakışın yokluğu zaman içerisinde kaybın melankolisini, telafisiz oluşunu daha da derinleştiriyor. **Ümit Kıvanç**, *Hafıza Yetersiz*'de esas olarak bize **Dink**'in kişiliğini, sözünü nasıl söylediği, neleri dert edindiğini, cümlelerini nasıl seçtiğini ancak belgesel sinema gibi bir mecranın yapabileceği bir çarpıcılıkta ortaya koyuyor. Belgeselde de gördüğümüz gibi hitabeti oldukça kuvvetli ve kendisini iyi ifade edebilen biri **Hrant Dink**. Dolayısıyla, belgesel onun konuşmaları arasında akıp giden canlılığa sahip.

Ümit Kıvanç da Agos'tan **Yetvart Danzikyan**'a verdiği röportajda ([bağlantı](#)) şu ifadeleri kullanmış:

Hrant'ın esas güçlü, etkili, içe işleyen, yüreklere dokunan, insanları meraka veya bildiklerinden şüphe duymaya, araştırmaya, öğrenmeye, ezberlerini reddedebilmeyi göze almayı gerektiren cesur kararlara, girişimlere yönelten hüneri, anlatışı, söyleyişiydi. Kâğıda yazılan, basılan sözleri de kolayca geçiştirilecek, etkisiz sözler değildi şüphesiz. Ama esas **Hrant**, konuşan bir adamdı.

İki yönden. Biri şöyle: Filmde bir yerde de geçtiği üzere, '...onlarla da konuşuruz' gibi bir yaklaşımı, kararı, tavrı vardı. Ufak bir azınlık dışında herkesin kendisine karşı şartlandırıldığı, hatta düşman edilmiş olduğu bir arenaya çıkmıştı, oradan, kendisinin aslanların kaplanların önüne atılması için gırtlak patlatarak tezahürat yapanlara, 'hele bir dinleyin' diye seslenir gibiydi: 'Hele bir dinleyin, bakın göreceksiniz, nasıl konuşabileceğiz.' Aşağı yukarı bunun gibi bir şeydi, tavrı.

Belgeselin bu kurgusu **Ulus Baker**'in hem doktora tezinde hem *Beyin Ekran* kitabında etraflıca ele aldığı belgesel sinema, sosyal bilim ve imajların izleyici üzerinde uyandırdığı duygulanımı tartışması çerçevesinde değerlendirilebilir. **Baker**'in ifadesiyle:

Video imajla düşünmek diğer bilimlere ne tür açılım getirir. Mesela sosyal bilimlerde eksik olan bir şeyi 'belgesel' denen ama bence filmik yaşantıların toplamına yayılması gereken bir uğraşyla bütünlemek, entegre etmek mümkün mü? Ama sosyal bilimciler gibi videografik kayıt ve arşivin salt bir illüstrasyondan ibaret olamayacağını hissediyorum. Mesela 'yoksulluk' üstüne bir araştırmada, çevrede, odanın içinde gezdirilen kameranın bir

anketin metinsel kayıtlarından çok daha ‘bilgi verici’, yani ‘duygulandırıcı’ olabileceğini biliyorum. (2011: 25).

Klasik belgesel sinemanın belge veya sadece tanık odaklı anlatımının seyirci üzerinde yaratacağı etki tartışmaya açıktır. Özellikle kameraya karşı konuşan tanıklar ya da bireyler akışında ilerleyen belgesellerin bir noktadan sonra mekanik haline gelmesi ihtimaldir. Bu durum seyirci ve belgesel arasında bir mesafelenmeye yol açabilir. “Konuşan kafa” olarak da adlandırılan bu belgesel türünün sözlü tarih için kıymetli bir alan açtığını söylemek gerekir. Buradan yine belgeye dönecek olursak; *Hafıza Yetersiz*’de, izleyici olarak doğrudan **Hrant Dink**’le karşı karşıya kalıp onun ses tonunu, vurgularını, mimiklerini, sözcüklerinin seçimini, beden dilini, sevincini, kederini, üzüntüsünü, hayal kırıklıklarını dinlememiz neticesinde filmin üzerimizde güçlü bir duygulanım oluşturduğu bir gerçek.



Ve eğer bir sanatsal kompozisyon hislere, fikirlere, düşüncelere sahip en az iki bilinçli kişi arasında gerçekleşen bir aktarımdan başka bir şey değilse, sanatsal kompozisyon basitçe: “Bir karakter kederlendiğinde... (kederin) taşıyıcısı bulunur.” (Baker, 2015: 288)

Ulus Baker’in de çerçevesini çizdiği gibi fotoğraf ve hareketli imajların güçlü, sarsıcı etkisi çoğu zaman yüzlerce sayfalık makalelerden daha etkilidir hiç kuşkusuz. *Hafıza Yetersiz*’de de **Hrant Dink**’in güçlü ve etkileyici hitabetiyle kimliğine, tarihine dair haklı taleplerine, açılan davalara, Anadolu’nun çeşitli yerlerinden elinde define haritasıyla gelip ona sorular soranlara, kendisiyle iletişim kuran diasporayla, savaşın her türüsüne karşı oluşuyla ve barış çağrısıyla etkileyici bir **Dink** portresiyle izleme şansı buluyoruz. **Dink**’in belgesel boyunca yukarıda sıraladığımız konu başlıkları üzerine konuşurken, ses tonunun değişimi, mimikleri, yüzüne yansıyan hayal kırıklıkları her şeyi olduğu gibi ortaya dökülüyor. Böylesine bir keder paylaşımı da hiç kuşku yok ki seyirci üzerinde güçlü bir

duygulanım yaratıyor.² Elbette burada yas süreci tamamlanmış, melankoliye dönüşmüş bir kaybın da etkisi var.

Belgeselin, dolayısıyla **Hrant Dink**'in izleyici üzerinde bıraktığı bu ilgi, belki **Roland Barthes**'ın *studium* ve *punctum* kavramlarıyla daha da derinleşebilir. **Barthes**, fotoğrafa bakarken *studium* ve *punctum* adını verdiği iki edimin öne çıktığını savunur. **Barthes**'a göre *studium* kavramı fotoğrafa bakarken gördüğümüz ortak duygulanımlardır. Yani bir fotoğrafa bakarken ilk gördüğümüz estetik ve etnografik detaylardır. Elbette burada fotoğrafçının izleyiciyi yönlendirdiği de bir bakış açısı vardır. Kısacası *studium* gülümseyen bir yüz, yırtık bir mont veya fotoğraf karesinde yer alan kişinin temsil tarihi ve ideolojik temsillerdir. **Barthes**'ın tarifıyla: “Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak *studium* yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere kültürel olarak katılıyorum (2011: 39). *Punctum* ise bu bakışı delip geçen, imajı soyutlayan bir duygulanımdır. **Barthes**'ın *punctum* yaklaşımında fotoğrafçının yönlendirmesinden kaçan daha kişisel bir bakış vardır. Mesela, arka fonda yer alan kırık bir bölge hafızayı harekete geçirebileceği gibi, delik bir cep, kırık bir diş, ya da kaybı bilinen birinin yüzüne bakarken o anda yaşananlar da fotoğrafı delip geçebilir. Yine **Barthes**'ın tarifıyla:

İkinci öge *studium*'u kırar (deler). Bu kez onu arayıp bulan (*studium* alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük benim durumuma daha da iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar, bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer noktadır. O halde *studium*'u bozacak olan bu ikinci ögeye *punctum* demeliyim; çünkü *punctum* aynı zamanda ısırtık, benek, kesik, küçük deliktir ve aynı zamanda zarın her bir atılışıdır. (2011: 40)

² Ahmet Ergenç, yine K24'teki yazısında [\[bağlantı\]](#) şu ifadeleri kullanmış: “Filmi izlemek insana şunu da hissettiriyor: Hrant'ın yaşarken ayak basmadığı hiçbir tartışma zemini kalmamış. Sanki her yere yetişmiş, herkesle konuşmuş: Tam bir ‘parrhessia’ üstadı olarak, her yerde müthiş bir açıklıkla eşitlik ve hafıza talebini dile getirmiş gibi. Toplumsal şiddet, azınlıklar, tarih, dil, insan hakları, uluslararası hukuk, devlet şiddeti, ifade özgürlüğü, savaş, barış, sınırlar, katliamlar ve diğer bütün majör-minör meselelerde bir sözü varmış ‘konuşan’ Hrant'ın, bunu görüyoruz filmde. Hrant Dink'in bu bütün toplumsal arenayı kat eden hali için ‘topyekûn entelektüel’ lafını kullanmamak elde değil.”



Fotoğrafa bakmakla, hareketli imajı deneyimlemek arasında hiç kuşkusuz derin farklar vardır. Lâkin aşırı yorum tehlikesine düşmek pahasına da olsa, **Barthes**'ın *studium* ve *punctum* yaklaşımını **Hafıza Yetersiz** için kullanabileceğimizi düşünüyorum. **Ümit Kıvanç**, başarılı bir kurguyla **Hrant Dink**'e dair arşiv görüntülerini belgesel boyunca etkileyici şekilde aktarmayı başarmış. **Barthes**'ın yaklaşımından hareketle, **Hafıza Yetersiz**'e bakacak olursak, **Dink**'in söylemleri *studium* bağlamında okunabilir. Bununla beraber filmin *punctum* etkisi ise **Hrant**'ın söylemlerinin aktarılış biçiminde daha soyut veya ekranın bazı köşelerine sızmış anlarda saklı. Yönetmen, özellikle bazı noktalarda **Dink**'in yüzüne odaklanmış bazen de ses tonuna. Böylelikle **Hrant Dink**'in farklı konu başlıkları hakkındaki konuşmaları, anlattığı hikâyeler hafıza ve politikaya dair anekdotlar sunarken diğer yanda **Dink**'in yüz ifadesi, ses tonu da bize, 19 Ocak'ta gazetesinin önünde öldürüleceğini ve bu konuşmaların bir daha asla tekrar etmeyeceğine dair melankolik bir deneyim sunuyor.³ Dolayısıyla **Hafıza Yetersiz**'de **Hrant Dink**'in ifadesi, sözleri, anlattıkları, yüz ifadesine sızan hayal kırıklıkları ve üzüntüsünün neredeyse *punctum* gibi ekranı delip geçtiği söylenebilir.

Dink'in belgeselde Ermeni meselesi ve Türkiye'nin yakın tarihine dair anlattıkları *studium* görevi görürken, harap olmuş kiliseleri, hep dedektif olma hayalleri kurarken, Ermeni kimliği nedeniyle olamamasını ya da artan siyasi baskılara paralel olarak ülkeden gitme ihtimalinin olmasının onda yarattığı etki, sesine ve yüzüne yansıyan hayal kırıklığı da hiç şüphesiz ekranı delip geçen

³ Roland Barthes'in ifadesiyle: "Çağdaş fotoğrafların bolluk ve çeşitliliğiyle az çok bulanıklaşmış olan bu *punctum*, tarihsel fotoğraflarda çok berrak bir biçimde okunabilir. Bunlarda hep 'zaman'ın bir yenilgisi vardır: Bu ölmüştür, bu ölecektir." (2011: 113)

punctum oluyor. Belgeselin çarpıcılığı da biraz burada, **Dink**'in kaybının telafisizliğinin yarattığı derin melankoli. Bu yüzden **Dink**'in yüzü *punctum* gibi ekranı delip geçiyor. İzleyici üzerinde sarsıcı bir etki yaratıyor.



Asuman Susam, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema* adlı çalışmasında, **Bergson**'dan hareketle şu tarifi yapar: “Algı hatıralarla somutlaşır. İmgelerle kaydedilmiş olan anılar o imgelerle yeniden karşılaştıklarında doğal olarak o hatıraları da tekrar çağırırlar.” (2015: 173). Belgesel sinema hem hafızanın güçlü kalmasına neden olabilecek hem de politik mücadele taleplerinin öne çıkacağı önemli bir mecra olarak da kabul edilmektedir. Geçmişle yüzleşme çabalarında, adaletin sağlanamaması, diyalogun, barışın sağlanamaması, geçmişin güçsüz bir melankoliye dönüşmesine neden olabilir. Ya da kaybın veya tarihsel olayın yaşandığı dönemin duygusu, hafızası hızla azalan sıradanlaşma tehlikesine girebileceği bir anma törenine dönüşebilir. **Chris Marker**'ın *Güneşsiz* (Sans Soleil, 1983) filminde şöyle bir cümle geçer: “Bizler hatırlamayız, tıpkı tarihin yeniden yazılışı gibi, hafızamızı yeniden yazarız.” Türkiye'nin geçmişle yüzleşememe deneyimi de bu cümledeki melankolik paradoksa benziyor. İşte, bu noktada *Hafıza Yetersiz* gibi belgeseller, video kayıtlar bizim hafızamızı diri tutarken gelecek kuşaklar için de yeniden inşa edebilir. *Hafıza Yetersiz* belgeseli de **Hrant Dink**'le hiç tanışmamış olanlar için, onu kaybının ardından tanıyanlar için, kıymetli bir bellek inşası yapıyor. **Dink**'in imgesiyle her karşılaşma onun hümanist yanının, barış çağrısının, geçmişle yüzleşme çabasının, 100 yılı aşkın bastırılmış geçmişimizde kaybettiğimiz renklerin ve medeniyet kaybının yeniden hatırlanacağı *protez belleği* oluşturuyor bir nevi.

Kaynakça

- Baker, U. (2011) *Beyin Ekran* (Der. Berensel, E.). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Barthes, R. (2011) *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (Çev. Akçakaya, R.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Birdal, S. C. (2013) “Bir ‘Karşı-Yas’ Çalışması Olarak Hrant Dink Anması”. *Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Çalışmaları* içinde (Der. Parmaksız, P. Y. M.). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Halbwachs, M. (2017) *Kolektif Hafıza* (Çev. Barış B.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Landsberg, A. (2004) *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Colombia University Press.
- Susam, A. (2015) *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ünlü, B. (2018) *Türklük Sözleşmesi Oluşumu, İşleyişi ve Krizi*. Ankara: Dipnot Yayınları.

YARAMAZ ÇOCUKLAR **(LES ENFANTS TERRIBLES)**

Handan Erdil

Yönetmen **Ahmet Necdet Çupur** ilk belgesel filmi *Yaramaz Çocuklar*'da kamerasını kendi ailesine çeviriyor. Hatay'ın Keskincik köyünde yaşayan ailede, bir tarafta kendi yollarını kendileri çizmek için direnen çocuklar, diğer tarafta ise bu direnişe karşı çıkan baskıcı ve otoriter ebeveynler yer alıyor. Bir fabrikada işçi olarak çalışan **Zeynep**, açık liseye devam ederek köyünden ayrılmak ve üniversitede okuyabilmek için çabalıyor. **Mahmut** ise görücü usulü gerçekleştirdiği evliliğini sonlandırıp kendi tercih ettiği hayatı yaşamak istiyor. Bu süreçte ebeveynlerin ısrarlı karşı çıkışları çocukları engelleyemezken, yaramaz çocukların ısrarı ebeveynlerinin otoritesini sarsıyor. Kendisi de geçmişte kardeşleriyle benzer deneyimleri paylaşan **Çupur**, 20 yıl önce eğitimine devam etmek için ayrıldığı köyüne dönerek kamerasıyla bu mücadeleye tanıklık ediyor. Yönetmenin yazdığı senaryoları güçlendirmek adına geçmişinden görseller alma niyetiyle başladığı çekimler, çektiği görsellerin barındırdığı güçlü hikâyeyi fark etmesiyle belgesele dönüşmüş. Dünya prömiyeri 2021 yılında *Visions du Réel*'de gerçekleştirilen belgesel, festivalden "Jüri Özel Ödülü" ile ayrılmıştı. Türkiye prömiyerinin yapıldığı Adana Altın Koza Film Festivali'nde ise "En İyi Film, En İyi Kurgu ve Özel Mansiyon" ödüllerini kazandı. Katıldığı ulusal ve uluslararası önemli birçok festivalden ödülle dönen *Yaramaz Çocuklar* 2022 Mart ayından itibaren vizyonda da gösterime girdi.

HE: *Yaramaz Çocuklar ilk belgesel filminiz, aynı zamanda ilk uzun metrajınız. Öncesinde de 2017 yapımı Latin Babylon adlı bir kısa filminiz var. "Kurmacadan belgesele geçiş nasıl oldu" diye sorarak başlamak istiyorum.*



ANÇ: Daha önceden inşaat mühendisiydim. **Latin Babylon**'da Basra'da bir Amerikan üssünde çalışmak için Kuzey Irak'tan Güney Irak'a gittiğim yolda karşılaştığım şeyleri anlatan bir kısa film. Daha önceden olduğu gibi şimdi de halen kurmaca içerisindeyim. 2017'de kısa filmimi bitirdikten sonra da ona yakın, başka bir tane senaryo yazdım. Birçok kurmaca projesi yazsam da kurmaca projelerimin çoğunda aynı şekilde evi, geçmişimi ve o köyü anlatıyordum. Bu senaryoların hepsi çok zaman alıyordu ve burada Paris'te yapımcı ve diğer şeyleri bulmak baya zordu. Bunların değerini göstermek için, kız kardeşim beni aradığı zaman, en azından hem köye döneyim hem de geçmişimden görseller alıp bir şekilde kurmaca yazdığım senaryoları güçlendirmek adına o görselleri kullanırım diye düşündüm. Oraya gittiğimde ise **Zeynep**'le tanışıp onu daha fazla tanımam, **Zeynep**'ten sonra **Nezahat** ile olan görüşmem, ardından da **Mahmut**'un gelmesi benim köyde daha fazla kalmama neden oldu. Aklımda bir belgesel çekme, orayla ilgili bir şeyler yapma düşüncesi yoktu. Bu şekilde başladı belgesel.

HE: Evet, bunu ayrı olarak soracaktım. Belgesel, anlatı boyunca öykünün merkezinde olan Zeynep ile olan telefon konuşmanızla başlıyor. Zeynep telefon kaydında içinde bulunduğu ruh halini anlatarak bir nevi çağrıda bulunuyor size. Bu kaydın öncesine gidersek, iletişiminizin hangi aşamasında karar verdiniz çektiklerinizi belgesele dönüştürmeye?

ANÇ: **Zeynep** nişanlıydı, kuzenimizle nişanlıydı. Daha o zamanlar 14-15 yaşlarındaydı ve bu nişanı bitiremiyordu. Bir şekilde beni aradığı zaman bununla

ilgili konuşmaya başladık. Dedim ki “tabii ki gelip bununla ilgili bir çözüm arayışı içerisine girebiliriz”. Ama **Zeynep** kendi düşüncelerinden ve duygularından bahsetmeye başlayınca, o zamanlar merak etmeye başladım; karakter olarak, insani olarak nasıl bu dereceye geldiğini merak etmeye başladım. Sonrasında ona sorular sormaya başladım ve karşımda hiç beklemediğim ve “her zaman orada o değişikliğin olabileceği” umudunda olan bir karakter ortaya çıktı. Gerçek bir insan değilmiş de her zaman beklediğim bir karaktermiş gibi geldi. Oraya gidip olayların içerisine girdikçe, **Zeynep**’in düşüncelerini ve enerjisini hissedip daha fazla kalmaya başladım. Bir hafta iki haftaya dönüştü, bir aya dönüştü ve iki buçuk ay kadar kaldım orada. O zaman içerisinde 40 saate yakın çekim yapmıştım. Ama hala belgesel olacağını düşünmüyordum. Buraya Fransa’ya dönüp çektiklerimi izlediğimde imajlar, o görseller bana bir hikâyenin olduğunu anlattı. O zaman karar verdim. Bütün her şeyi izleyip yavaş yavaş hikâyenin görsellerle olduğunu fark edince belgesel olduğunu anladım. O zaman da yazdığım bütün senaryolardan çok daha güçlü bir görsele sahip olduğumu fark ettim.

HE: *Sonra tekrar mı gittiniz çekimlere devam etmek için?*

ANÇ: Sonra yazmaya başladım. Elimde baz olarak **Zeynep**, **Nezahat**, **Mahmut** ve ebeveynlerimiz vardı ama benim de hikâyem vardı. Hiç belgesel çekmemiştim ve belgesellere kolay erişemem nedeniyle izleme olanağım da çok azdı. 2018’de belgesel hayatına girdiğim zaman garip bir şekilde farklı bir dünyanın var olduğunu anladım. Kurmacalar dışında başka bir sinema dünyası vardı. Çok daha ayrıntılı ve çok daha farklı şeylerin yapılabileceği bir dünyayı keşfettim. Yazmaya başladıktan sonra bir şekilde burada CNC’den (Fransız Ulusal Sinema Merkezi) yardım aldım. Çünkü ilk gittiğim zaman elimde hiçbir şey yoktu, sadece arkadaşımın kamerasını aldım, başka bir arkadaşımın ses cihazını aldım, o şekilde devam etmiştim. Kısa filmin **Latin Babylon** o zaman festivallerde gösterilmeye devam ediyordu ve festivalde **Sonia Kronlund** ile tanıştım. Onun Cannes’da bir filmi vardı, bir Afganistan film yönetmeninin üzerine yaptığı, **Nothingwood** (2017) adında. Onunla tanıştım, o da beni yapımcı bir arkadaşıyla tanıştırdı. 2018’in yazında da bir yapımcıyla görüşmeye başladım. 2018’in Eylül’ünde yeni bir olay olduğunda da arkadaşlarımın kamerası ve ses sistemi ile tekrar döndüm köye. Ondan sonra değişmeye başladı çünkü ilk gittiğim zaman kafamda belgesel yapma fikri ya da bir hikâye olmadığı için çok daha özgürdüm, herhangi bir arayış

içerisinde değildim. Sadece **Zeynep**'in iç hikâyesini anlatmaya çalışıyordum, **Nezahat**'in iç dünyasını, **Mahmut**'un kendi istediklerini keşfetmeye çalışıyordum. Sonraki dönüşlerimde yavaş yavaş durumun farkındalığı bende ve diğerlerinde oluşmaya başladığı zaman, bir şekilde belgesel ya da hikâyenin artık o kadar doğal görünmeye başladığını fark ettim.

HE: Bir öyküye dönüştüğünü mü fark ettiniz?

ANÇ: Doğrudur ama öykü her zaman vardır. Sadece öyküye yön vermek doğrultusunda karar verdiğimiz zaman, o zaman arayışımız çok netleşiyor. İzlediğiniz belgeselin muhtemelen yüzde altmışı hiç öykü arayışı olmadan olan durumlardan oluşuyor. İnsanlarda belli bir farkındalık olduğu zaman ekranın içerisinde bir şekilde bana daha az ilginç geliyor. İnsanların kendi hayatlarında hiç farkındalık olmadığı şeylerin yaşandığı zaman, o bana daha çok anlam veriyor. Nedenini bilmiyorum.

HE: Doğallıkla ilgili bir şey olabilir mi?

ANÇ: Her şey doğaldır. Şu anda her ne kadar bilgisayar karşısına geçsek de doğal olduğumuzu düşünüyorum. Doğallığımızı bozabilecek şeylerin tanımını farklı olabilir. Doğallıktan öte sanırım “farkındalıklarımızı ne kadar başkalarının farkındalıklarıyla yaşayabiliyoruz” ile alakalı. Etrafımızdaki objelerin her birinin bir şekli var ve o şekil yapılabilecek şekillere bağlı olarak değişiyor. Mesela şu anda bilgisayarımız dikdörtgen, benim defterim kitabım, masam her şey dikdörtgen. Sanırım farkındalık olmadan, bende, **Zeynep**'te, **Nezahat**'ta veya **Mahmut**'ta belgesel olabileceği ya da film olabileceği farkındalığı olmadığı zaman her birimiz farklı objelerdeydik. Ve dikdörtgen değildik, kare değildik ya da şeklimiz tam değildi. Her birimiz ayrı ayrı **Zeynep**, **Nezahat**, **Mahmut**, **Ahmet**'tik. Ama belgesel olduğunu anlayıp ondan sonra **Mahmut**'a, **Nezahat**'e, **Zeynep**'e veya aileme “bir film olabilir bundan” dediğim zaman, yavaş yavaş onlarda ve de bende böyle bir beklenti olduğunu fark ettim. O da filmin ikinci yarısında bence hissediliyor, ben hissedebiliyorum en azından. Sanki doğallığımızı kaybetmek değil de her şey çok netleşiyor, hayat o kadar net değil ama çok netleşiyor bir anda.

HE: Anladım, buradan artık “biz birlikte bir öykü anlatacağız”a geçmiş oluyor.

ANÇ: Kesinlikle.



HE: Peki siz ilk kayıtlardan yola çıkarak bir belgesel yapmaya ve çekimlere devam etmeye karar verdiğinizde “aile”nin tepkisi nasıl oldu? Hem kardeşleri hem de anne-babayı soruyorum. Daha belgeselin ilk başlarında babayı görüyoruz, otoriter bir baba. Onun otoritesinden kaynaklı evde süregiden bir çatışma ve kavgalar yaşanıyor ilk sahnelerden itibaren. Kardeşlerin yanı sıra otoriter ve muhafazakâr biri olarak “baba” hem filme çekiliyor olmayı hem de bunu herkesin izleyecek olmasını nasıl karşıladı?

ANÇ: Dediğim gibi, ilk gittiğim zamanlarda yalnızca ailemi değil her şeyi çekiyordum. Mesela komşuları da çekiyordum. Sokaktaki her şeyi çekiyordum. Birçok şeyi çektiğim zaman tam olarak herkesin kafasında “işte bizimle ilgili bir şeyler çekiyor” ya da “belgesel olacak, ona göre bir adım atayım” gibi bir anlayış yoktu. Gün içerisinde evde akşamları sürekli bu tür kavgalar oluşuyordu. Ama hiç kimse muhafazakâr ve otoriter babamı sorgulayabilecek durumda değildi. Benim oraya dönmeme, kardeşlerimin benden güç alarak yavaş yavaş seslerini yükseltmesi ve babamın karşısına geçebilecek, onunla eşit güce sahip biri olan kendi oğlu bir anda babamda artık elinde bütün her şeyi tutamayacağını, her şeye yön veremeyeceği duygusunu uyandırdı. Her ne kadar kendi otoritesini veya film olayını kafasının bir yerinde tutsa da birçok zaman “hayır kamerayı şimdi kapatıyorsun” diyen tek kişi babamdı mesela. Çoğu zaman onun gösterişi içerisindeydi, gücünü benim önümde de göstermeye kalktı. Filmin başında dışarıdan geliyor ve pencereden bizi gözlemliyordu. Bu tür şeyler çok sık oluyordu.

Dışarıdan gözlemleyen ve içeriye girerek odanın tam ortasında oturup kumandayı ele alarak “her şeyi kontrol altına almaya çalışan baba” figürünü hepimiz biliyoruz. Benim için sürpriz olan garip bir şekilde açık olması, kendi gücünü benim karşımda, kendi arenasını içerisinde gösterme ihtiyacı duymasıydı. “Siz değişiyorsunuz ama bu değişiminiz o kadar da iyi değil, bunun önüne geçmek için ben her şeyi yapmaya hazırım” diyordu. Sanırım kendi kendini ifade etme isteği de sürekli vardı ve bu istekle birçok şeye izin vermişti onu filme alırken. Ama ailem eskiden bu kadar muhafazakâr ve otoriter değildi, zamanla maalesef çok daha ileriye gitmişler, onu fark ettim. Yalnızca benim ailem değil birçok ailede bunu fark ettim. Benim zamanında kız kardeşim istediği zaman dışarı çıkabiliyordu, tişört giyebiliyordu. Şu an **Zeynep** saçları biraz olsa görüldüğünde ya da dışarıda tek başına yürüdüğü zaman büyük olaylar kopuyor. Son yirmi yıl içerisinde bu kadar muhafazakâr hale gelmemizin maalesef hepimiz nedenlerini biliyoruz.

HE: Evet, oy kullanma sahnesinde de görüyorsunuz onu. Israrla aynı partiye oy kullanılıyor ve Zeynep orada da durmak, karşı çıkmak istiyor ama olmuyor. Onun pişmanlığını da yaşıyor.

ANÇ: O benim için çok önemliydi mesela. 18 yaşına giriyor, ilk defa oy kullanıyor ve maalesef her ne kadar bilinçli olsa da oyunu istemediği birine vermesini anlatmak benim için çok önemliydi. Onun için anne ve kızın atışma sahnesi çıkıyor ortaya. Çünkü değişimi o kadar çok istiyor ki **Zeynep**, değişimin parçası olabilmek için oy hakkını kullanması gereken yerde kullanamıyor. Kendi kendine kızıyor önce, ondan sonra kendi kızgınlığını annesine yöneltiyor. Bu tür tartışmaları maalesef babası ile yapamayacağı için anneye yöneliyor. Babamın çıkışını fark ettiğim zaman direkt onun yerine oturdum, tam olarak anne ve kızın eşit olduğunu anlatabilmek için ortalarında kaldım. Bir şekilde ona baktım, anneme baktım, onların içerisindeki o iletişimin bu şekilde olabileceğini hiç düşünmüyordum. Her ne kadar annem kötü sözler söylese de onun **Zeynep**'i dinlemesi benim için çok önemliydi, bunu görmek benim için iyi bir şeydi. Annem maalesef muhafazakâr ve gerici bir tutuma çok daha fazla tutunmuş şu anda ama hâlâ dinleme kapasitesi var, birazcık olsun dinleyebiliyor yine de.

HE: O anne-kız tartışması belgeselin bütününde en güçlü ve etkileyici sahne olarak duruyor. Zeynep'le bu konuları konuşmuş muydunuz kendi

aranızda? Siz Zeynep'in kendini böyle ifade edebilecek kadar bilinçlenmiş olduğunun farkında mıydınız? Ya da feminist okumalar yapıyor muydu?

ANÇ: Kesinlikle bilmiyordum, farkında da değildim. O sahne mesela üç saat sürüyor, onların aralarındaki tartışmanın öncesi de var, namaz kıldıktan sonra da devam ediyor. Gün içerisinde bu tür tartışmalar o kadar sık bir şekilde oluyordu ki. İlk yaptığım kurguda 45 dakika sürüyordu ikisinin çatışması, o zaman farkına varabildim **Zeynep**'in bu kadar feminist ve çok daha ilerici düşüncelere sahip olduğunu. Çünkü kameradayken ve durumu yaşarken sadece duygusal olarak bazı şeylere yaklaşabiliyoruz. Anlayamıyordum, yani onun söylediği şeylerin ne kadar önemli olduğunun farkında değildim. Ekranın karşısına geçtiğim zaman bu tür şeyleri anlamaya başladım. Oradayken, çekimlerdeyken, **Zeynep**'in feminist düşüncelerinin olup olmadığının çok farkında değildim çünkü sürekli çalışıyordu. Haftanın altı günü çalışıyordu. Sabah beşte çıkıyor, akşam saat dokuzda geri geliyordu. Bir tek akşamları biraz sohbet ediyorduk. Benim hayata bakış açımıla **Zeynep**'inki arasında biraz fark var ve bu düşünceleri nereden getirdiğini anlayamıyordum. Yani ben de okuyorum ama okuduklarımı tekrarladığım zaman onların kopyalama ve yapıştırma olduğunun farkındaydım. Mesela o sahnede şöyle bir diyalog geçiyor aralarında; annesi diyor ki "Allah bizi burada yarattı, ben burada büyüdüm". **Zeynep** de "Allah bizi senin karnına koydu, orada mı kalsaydık" diyor. Bu örneği verdiği ve bunu ekranda izlediğim zaman bunları bir yerden okuduğunu düşünmedim. Bu tür düşünceler ve duygular o kadar bastırıldıktan sonra doğal hale geliyor ki. **Zeynep**'in bu karakteri kitaplardan dolayı değildi, yaşadığı ve kendi duyarlılığından kaynaklanan bir sonuç olarak görüyorum ben bunu.

HE: Buradan anneye geçmek istiyorum. Anneyi de babanın otoritesini sürdüren bir karakter olarak görüyoruz ancak bir kadın olarak anneyi bu patriarkal düzenin bir parçası olarak değil de bu düzen içerisinde bir anlamda öğütülmüş ve ona ayak uydurmak zorunda kalmış biri olarak görüyorum ben. Belki anne de Zeynep'le benzer süreçlerden geçti ama Zeynep gibi bilinçli davranmadı, müdahale edebilecek gücü kendisinde bulamadı. Sizin anneyle bunları konuşma imkânınız oldu mu? Anne kamera karşısında kendini açma ihtiyacı hissetti mi?

ANÇ: 20 yaşını geçmiş hiçbir kişide kendini açma gibi bir durum olmuyordu orada. Birçok kişiyi takip ettim, genel olarak 20 yaşını geçtikten sonra bir şekilde



kapanıyoruz, neden bilmiyorum. **Mahmut** da bana çok açık gelmiyor. Sadece kendi doğrultusunda bir şeylere karar verdiği zaman kendini açabiliyor, onun haricinde yine de kapalı olarak görüyorum onu. Annem veya babam sürekli kapalıydı. Annemin **Zeynep**'e karşı gelmesinin en büyük nedeni; şimdi şöyle bir şey var, o da öyle bir örnek veriyor ki ona da hak vermek gerekiyor. Diyor ki “televizyonda görüyoruz giden kızlara neler yapıldığını”. Kızların evden ayrıldıktan sonraki yollarını bulabilmeleri, maalesef yalnızca benim annemde değil bütün annelerde olan bir imaj. Hani “evden gitmek istiyorsan, okula gitmek istiyorsan tamam ama dışardaki dünya o kadar acımasız ki senin burada kalmanı ben gerekiyorsa her şeyi yaparak sağlayacağım” diyor. Her ne kadar bunu çok daha farklı kelimelerle yapsa da. Annemin muhafazakâr olduğunu bilmiyordum. Daha önceden maalesef babamdan çok acı çekmiş bir kadın olarak bizim yanımızda olabileceğini düşünüyorduk. Ama bir şekilde kendi kızlarını sevmiyor, nedenini bilmiyorum. **Mahmut**'a karşı çıkmıyor gördüğümüz gibi. Halam geliyor mesela, **Mahmut**'a “yok bunu yapamayacaksın” demiyorlar. Onunla şöyle konuşmalar yapıyorlar; “bak bunu yaparsan daha iyi olur”. Ama **Zeynep**'e karşı konuşmalarında çok daha net tavırları var. Bu da maalesef, bu tür analizlere girmek istemesem de onlara uygulanan davranış biçiminin kopyası oluyor. Filmden sonra, bir şekilde ben, **Mahmut** ve **Cemal** annemle **Zeynep**'in kendi yoluna gitmesine izin vermesi için anlamaya çalıştık, konuşmaya çalıştık. Annemin kendi gençliğini hatırlatmaya ve ondan yola çıkarak belki kızının daha iyi bir geleceğe sahip olabilmesi için bir şeyler yapabileceğini anlatmaya çalıştık. Aynı dili

konusamıyoruz maalesef. **Zeynep** de annesi de aynı dilleri konuşamadıkları için bu tür sahneler hâlâ çıkıyor. Mesela en son gittiğim zaman aynı sahne tekrar oluştu ve dedim ki bir yerde bir kamera mı var artık? Analizinize katılıyorum tabii ki ama erkek biri olarak bunu söylersem annem, halam ve diğer kadınlar üzerine, o zaman kadınların kendi bilinçlerinin olmadığını ve bilinçlerini belli bir süreç içerisinde erkekler tarafından kaybettiklerini kabullenmiş olurum. Ve bunu kabul etmek istemiyorum. Yani 30 yıl sonra **Zeynep** anne olup kendi kızıyla olan konuşmasında eğer **Zeynep**'in eril dünyanın parçası olduğunu görürsem çok üzülürüm. Ne demek istediğinizi de anlıyorum ama annemin de halamın da diğer kadınların da bilinç sahibi olduğuna inanıyorum her ne kadar bunu çok iyi kullanmak istemeseler de. Doğrudur, babamın söylediği söylemleri **Zeynep** üzerine aynı şekilde kopyala yapıştırıyor ama kendisinin de belli bir sorumluluk sahibi olduğunu anlaması gerekiyor bence. Ve bunu anlatmaya çalıştık filmde sonra. En azından film bitti ama konuşmalarınızda bunu anlatmaya çalışıyoruz. Çok pozitif bir değişim yok şu ana kadar ama dedik ki en azından daha genç olan insanlara, daha bükülmemiş olan kızlara yönelebiliriz diye düşündük. **Zeynep**'ten sonra birkaç tane komşu kızı var, onların en azından okul, eğitim masraflarını karşılanabilecek. Eğitimin çok değerli olmadığını biliyorsunuz o bölgede ya da bazı yerlerde. Üniversiteye dört buçuk milyon giriyor şu anda sanırım. Dört buçuk milyonun sadece beş yüz bini girebiliyor üniversiteye. Üniversiteye girdikten sonra iş olmaması tabii orada eğitimin değerini düşürüyor. Ama eğitimin sadece para kazanabilecek bir taraf olmadığını bir türlü ebeveynlere anlatamıyoruz. **Zeynep** gibi birçok diğer kıza yardımcı olmaya çalıştığımız zaman maalesef o yola bir türlü girmiyorlar.

HE: Buradan şuna gelmek istiyorum. Evet, belgesel mikro ölçekte bir aileye odaklanıyor ama bir taraftan da toplumsal bir yapıya karşılık geliyor. Bu bağlamda benim aklıma feminist hareketin ünlü sözü “özel/kişisel olan politiktir” geliyor. Bu sözü doğrulayan bir belgesel aynı zamanda Yaramaz Çocuklar. Ben burada “mahremiyet” kavramına değinmek istiyorum. “Ailenin özelini kamuya açma” bağlamında -bu belgesele dair okuduğum eleştirilerden birinde geçen bir cümleydi- bu mahremiyetin sınırları nerede başlıyor ve nerede bitiyor sizce?

ANÇ: O tür eleştirileri duydum, maalesef çok fazla takip edemedim belki de daha fazla takip etmem gerekiyordu. Bir tek **Necati Sönmez**'in yazısını göndermişti bana **Nadir**, yapımcım. Diğer taraftaki yazıları okumam gerekti belki de, o eleştiriler bana birçok şey kazandırabilirdi. Mahremiyet tam olarak nedir? Kendi açımdan onu bilemiyorum. Ben belgeselimde şunu fark ettim. Tamamdır; **Zeynep**, **Mahmut**, **Nezahat**, annem, babam onları tartışıyoruz ama “anne nedir, baba nedir, ev nedir, çocukluğumuz nedir, kendi haklarımız nedir, kardeşler arasındaki bağ nedir?”, onlara inmeye çalıştım. Yani birçok olay vardı, babamı kötü gösterebilecek ya da Türkiye’yi. Çünkü ben yalnızca evde çekim yapmadım, dışarda da çekim yaptım. **Zeynep**'in fabrikasının içerisinde, dört yüz tane kızın bu fabrikalarda çalıştırılması ya da **Mahmut**'un dini açıdan nasıl manipüle edildiği. Bunların hepsi sosyal olarak hepimizin farkında olduğu şeylerdi, biliyorduk. Ben sorgulamam gereken, kendi adıma sorgulamam gereken bazı bağları sormaya çalıştım. Benim için mahremiyet ne bilmiyorum ama o bağlar içerisinde “babalık nedir, babam kim, annem kim, evim nedir, doğduğum ev benim için ne anlama geliyor, konuştuğum dil, benim Arap kökenli veya Türk kökenli olmam”, bu tür şeylerin derinine ulaşmaya çalıştım. Mahremiyeti sosyolojik olarak sorguladığımız zaman, eğer bu soru benim filmimle sorgulanırsa ona çok çok sevinirim. Eleştiri olarak veya pozitif olarak benim için bu mahremiyeti sorgulamak yeterli olur. Sosyolojik olarak artık, Arap-Müslüman kültürüne bağlı insanlar olarak ailenin kutsal olmadığını ve ailenin ne olduğunu sorgulamaya başlamamız gerektiğine inanıyorum. Ve umarım benim belgeselim birazcık olsun bu soruyu sorgulamış olur. Sadece iyi olmadıklarından dolayı mahremiyet sorusu geliyor. Eğer babam ve annem iyi olsaydı, çocuklar iyi olsaydı ama karşımıza okul yaptırmayan bir Türk devletini veya fabrikalarda fabrika sahibinin kötü davrandığını gösterseydik hiç kimse mahremiyeti sorgulamayacaktı. Ama bir kişi evden çıkıp, hayatı boyunca dışarda tüm yaşamını geçirip tekrar eve döndüğü zaman bir anda iki tane görsel oluyor. Dışardaki hayatın içerdeki hayatla olan çatışmasını fark ettiğim zaman aslında içerdeki hayatımı hiç tanımadığımı fark ettim. Ailenin benim için ne anlama geldiğini hiç bilmiyordum. Tabii ki bütün ebeveynler bu şekilde değiller, bazı aileler sevgiye, dayanışmaya, o tür şeylere bağlılar ama yine de iyi veya kötü ailemizin bizim üzerimizde olan etkilerini sorgulamaya başlamamız gerekiyor diye düşünüyorum.



HE: *Yönetmen olarak kamerayı siz kullanıyorsunuz ilk zamanlarda, çekimleri siz yapıyorsunuz. Dışarıdan gelip çeken bir yabancıya göre bu işinizi kolaylaştıran bir şey olmalı. Merak ettiğim şey hangi aşamada kameranın varlığı unutuldu? Ya da unutuldu mu gerçekten, bir zamandan sonra “duvardaki sinek” oldu mu kamera? Aynı zamanda jenerikte ek görüntü yönetmeni olarak Lucie Baudinaud adını görüyoruz, daha sonraları dahil oldu sanırım çekimlere. Onun, ikinci bir kameraman olarak dışardan gelen birinin varlığı nasıl karşılandı evde?*

ANÇ: Şimdi, benim çocukluğumla ilgili herhangi bir fotoğraf yok. Dedemim veya başkalarının fotoğraf olarak, imaj veya video olarak görsel hiçbir şeyimiz yok. Kameranın varlığı bir şekilde hiç anlam kazanmadığından dolayı kamera sadece bir objeydi. Şu anda telefonların hayatlarına girmesiyle videolar anlam kazanmaya başladı. Ama düşünsenize, şimdi bir kişi geliyor, evinize daha hiç icat edilmemiş bir şeyle geliyor ve bir şekilde şunu çekiyorum, dışardaki hayatı çekiyorum. Kamera hiçbir zaman onların hayatında bir anlam kazanmadığı için kameraya göre hareket etme gibi bir durum yoktu. Benim de aklımda bir film, hikâye ya da belgesel düşüncesi olmadığı için ve çektiğim herhangi bir görseli daha sonradan başka bir yerde kullanacağımı düşündüğüm için, hiçbir zaman kameranın varlığı bazı şeyleri değiştirmede. İlk başlarda, ilk iki gittiğim zaman. Toplam olarak altı defa gittim. 2017’de başladım, 2018’de tekrar orada iki buçuk ay kalmıştım, daha sonra Ağustos’un sonu Eylül’ün başında on gün gittim. Bunlarda tek başınaydım. Bu süreçte hiç farkındalık olmadan, kameranın evin içerisinde dolaştığını fark ettim.

Kamera şunu yapıyordu; **Zeynep**, **Nezahat** ve **Mahmut**'a şunu yapıyordu. Hiçbiri kendi arasında konuşmuyor, bunu da fark ettiniz mi bilmiyorum ama iletişimsizlik öyle bir yere gelmiş ki hiç kimsenin - **Cemal** ve **Zeynep** haricinde - aralarında direkt, eşit olarak herhangi bir iletişim yok. Her ne kadar şu anda çok fazla konuşsam da genelde daha az konuşuyorum. Kamerayla beraber yavaş yavaş **Nezahat**, **Zeynep**, **Cemal** ve diğerlerini, köydeki birçok kişiyi dinlemeye başladım. Kamera bir şekilde dinleyici görevi görmeye başladı. Kameranın dinleyici görevi olduğunu anladıkları zaman, kendilerini ifade etme ihtiyacına - babam da dahil buna, annem hariç - herkes buna girmeye başladı. Kendi doğrularının aslında gerçek doğrular olduğunu anlatmaya çalıştılar. Benim onlardan istediğim “kameraya bakma, şunu yapma” gibi şeyler de yoktu. Sadece oturuyordum bir köşede, bütün gün boyunca. Genelde akşamları geliyorlar ve dolu geliyorlar. Çünkü bütün gün çalışmışlar, bütün gün yalnızlık çekmişler ve akşamları da bir şekilde küçük küçük iletişimler oluyordu. İki buçuk ay boyunca kamera bir köşede oturup dinleyici görevini gördükten sonra ben bile kameranın ne zaman çalışıp çalışmadığını unutmaya başlamıştım. Kamerayla ilgili bu durum 2019’un Nisan-Mayıs’ına kadar sürdü. 2019’un Nisan-Mayıs’ında filmin kısa kliplerini Vision du Réel’de göstermeye başladık. “Work in Progress”e seçilmiştik ve orda görsellerin çok karanlık olduğunu, yeterli olmadığını ve kalitenin düşük olduğunu söylediler. Her ne kadar görselleri hiç çalışmamış olduğumuzu fark etsek de hiç çalışmamıştık, maalesef çalışıp oraya göndermemiz gerekiyordu ama çok ham bir şekilde oraya göndermiştik. O zaman bir on günlük **Lucie** ile çalışma olanağı doğdu, “en azından bir deneyelim, dışarıdan biri geldiği zaman nasıl olur” dedik. **Lucie** geldiği zaman kameranın karşısına geçtim, karakter olarak benim de ailenin bir parçası olduğumu göstermek istedim. Herkes de bunu görmek istiyordu zaten. O zaman doğal olan bütün her şeyin değişmeye başladığını - doğalın her ne kadar tanımını yapmasak da - ailenin çok daha nazik olduğunu, **Zeynep**'in çok daha fazla kendini **Lucie** ile eşit bir kadınmiş gibi göstermeye çalıştığını fark ettim. On gün çalıştıktan sonra **Lucie**'ye dedim ki devam etmememiz gerekiyor. **Lucie** geri döndü Fransa'ya, ben de beş hafta boyunca tekrar çekimlere devam ettim. **Lucie**'nin varlığı maalesef çok doğal olmayan bir durum yarattı.

HE: *Gittikten sonra nasıl oldu peki?*

ANÇ: O zaman **Mahmut** ve **Nezahat**'in konusu vardı, **Zeynep** konusu yoktu ama **Zeynep**'in sorunu sürekli devam ediyordu, aynı şeyler devam ediyordu.

Kamerayı ben aldıktan sonra kameranın çok daha kişiselleştiğini fark ettim. Artık kamera bir yerde oturup dinleyici görevi görmüyordu. Konuşuyordu, ben konuşuyordum, her ne kadar onu kullanmasam da. Konuşmaya başladım, müdahale etmeye başladım. Daha fazla içeriye girdiğini fark ettim kameranın, daha az mesafe olmaya başladı. Artık onların içerisinden onların şeylerini çekmeye çalışmışım, çıkarmaya çalışmışım. Onun için çok az kullandım bu tür çekimleri. Artık ebeveynlerimin haksızlığı o kadar fazla işlemeye başlamıştı ki, ben de ebeveynlerime karşı haksız olduğumu fark etmeye başladım kameranın karşısında. Kamera çok daha kişisel olunca da işte o, benim için filmimin asıl koştuğu yer buydu, hani filmin tam olarak sonlarına doğru **Nezahat**'in eşyalarını gönderdiğimiz zaman, dayım çıkıyor ve orada diyor ki “artık senin çekim yapmanı istemiyorlar”. Ben de tabii ki deyip kamerayı etrafa, başka bir yöne çevirip kapatıyorum. Sanırım kamera öyle bir hale geldi ki artık olayların bütün her şeyine girmeye çalışmaya başlamıştı **Lucie** gittikten sonra. O iyi bir şey değildi, benim açımdan daha sonra bunu fark ettim. Paparazzi demeyeyim de böyle...



HE: Röntgencilik olabilir mi?

ANÇ: Aynen öyle, ona girmeye başladığını fark ettim. Oysa ilk başlarda, **Lucie**'den önce, sadece filme aldığım kişilerden yola çıkarak onların duygularını almaya başlamışım, çekmeye çalışmışım. **Lucie**'den sonra, **Lucie** ile benim de kamera karşısına geçtiğim artık benim de karakterimin kamera önünde veya arkasında aynı rolü üstlendiğini fark ettim. O zaman da kameranın aslında

insanların hayatlarına çok fazla etki etmemesi gerektiğini anladım. Bu bana kurguda nerede durmam gerektiğini fark ettirdi. İçerisinde miyim, dışarısında mıyım? Eğer her ikisinin arasındaysam onu bulmam çok önemliydi ve onu kurgulamaya çalıştım.

HE: Evet, kurgu sürecini soracağım tam bu noktada. Kurguda iki isim görüyoruz, Nicholas Sublarti ve Elif Uluengin. Bu süreç nasıl işledi, kaba kurgu size ait sanırım.

ANÇ: Evet. Elimde 300 saatlik çekim vardı ve kullanılan dil, konuşulan dil ne Arapça ne Türkçe oluyordu tam olarak, bazen aynı cümlenin içerisinde çevriliyordu. Kimse tam olarak ne söylendiğini anlayamıyordu. İlk ve ikinci çekimlerimin birçoğunun kurgusunu ben yaptım. Kurgusunu yaptıktan sonra **Nicholas** ile 18 dakikalık küçük bir tanıtım videosu yapmaya çalıştık, 5 dakikalık ve 18 dakikalık. O gittikten sonra **Elif Uluengin** diye Belçikalı ama Türk asıllı bir kurgucuyla çalıştım, o da olayların tamamen dışında kalıyordu. Herkes olayların dışında kaldığı için bir şekilde kurguyu çok daha netleştirmek bana düştü. Bir şekilde kurguyu yaparken şuna karar vermem gerekiyordu, bakış açıları. Kimin bakış açısından bu filmi anlatıyorum? Eğer kendi bakış açımdan filmi anlatıyorsam hep aynı düzeyin içerisinde kaldığını fark ettim. Yani benim için **Zeynep**'in **Cemal**'le olan konuşmasında **Zeynep** ne istiyor? Benim açımdan **Zeynep** ne istiyor? Bu tür soruları o kadar fazla sorguladım ki bir anda şunu fark ettim, eğer **Zeynep** istediği şeyleri almak için kendisi karar veriyorsa, onun aktif olduğu ve karar kılıcı olduğu bütün sekansları bir yere koydum. Ondan sonra **Mahmut**'un aynı şekilde aktif olduğu ve karar kıldığı bütün sekansları bir yere koydum. İstediklerini anlayıp ondan sonra izledikleri yolları bulabilmek için etraflarında olan, onları durdurmaya çalışan ebeveynlerimi koydum. Ondan sonra halamı ve imamı da koyduğum zaman bir anda hikâyeye kendi kendini ortaya çıkardı zaten. Üç saatlik kurguyu yaptıktan sonra da **Elif**'in ardından **Mathilde Van de Mortel** ile devam ettim ve o da belgeseli çok daha sinemasal bir hale getirdi. Ben yaptığım zaman çok daha "raw"dı, önemli olan iç yolculuktu. **Mathilde** yaptığı zaman çok daha sinemasal bir akış içerisine getirdi. Kurgu baya bir zaman almıştı, toplamda 22 hafta kurgu yaptım.

HE: “Kurguda durmam gerektiği yeri fark ettirdi” demiştiniz. Bunu nasıl anladınız?

ANÇ: İlk önce zordu gerçekten. Çok daha kötü şeyler geliyordu normalde, onların hiçbirini koymadım. Çünkü bu kadar şiddetin bu kadar etkili, bu kadar kötü olabileceğinin yaşarken farkında olmuyordum, daha sonradan izlediğimiz zaman farkına vardım. Bir anda görsellerin arkasında yatan anlamlar oluşmaya başladı. Bir anda aslında hiçbir zaman o ailenin bir parçası değilmişim gibi bir görsel oluşmaya başladı. Ve de “her zaman oranın bir parçasıyım”ı anlatan bir görsel. Bunu anlatan çok iyi bir durum var, filmin başına koydum onu. Hani böyle penceredeyim, pencerenin içine aileme bakıyorum, onlar da elektrik kesilmiş, onun içerisinde konuşuyorlar. Sanırım pencerenin tam dışında kalmam benim yerimin o olduğunu fark ettirdi. Görsel olarak onu fark ettim. Ama tabii bunu 300 saati binlerce dakika izledikten sonra fark ettim. Bunu anladığım zaman, işte yalnızca abi değil film yönetmeni, yalnızca film yönetmeni değil de insan olarak seçimlerimi sorguladım ve onlar bana hangi sekansı bırakıp hangi sekansı koymamam gerektiğini anlattı. Bana çok şey anlattı. Bu belgesel bana kim olduğumu çok daha farklı gösterdi ve buna çok saygı duyuyorum; filmin anlamını önce değil de daha sonradan anlamaya.



HE: Tam bununla alakalı bir sorum vardı, en sona saklamıştım ama yeri gelmişken sorayım. Bakan ve bakılan bağlamında, mesafelense de ailenin parçası, kardeşleriyle aynı deneyim yaşayan bir yönetmen var; bir tarafta

aileye bakan yönetmen, bir tarafta da ailenin parçası olarak bakılan yönetmen. Bir yönetmen olarak bu süreç sizin için ne ifade etti? Hem içeride hem de dışarıda bir yönetmen olarak sizin için nasıl bir deneyimdi belgesel?

ANÇ: Sanırım ilk başında oraya gittiğim zaman benim açımdan böyle geçmişle olan nostaljik bir bakış açısı vardı. 13 yaşında evimi bıraktım, okula gitmek için evimi bıraktım ama okula giderken de maalesef annem ve babamla çok iyi ilişkilerimiz olmadı. Demek istediğim Antakya'ya tek başıma gittim, bir oda kiraladım, bir restoranda çalıştım. Maalesef korkudan geceleri mesela kendi odamın içerisinde ışıklarda sabaha kadar uyuyamadığım anlar oldu. 13 yaşında olmama rağmen annem 45 dakikalık o yolculuğu yapıp benim yanıma aç mıyım, hasta mıyım diyerek iki, üç, dört yıl boyunca hiç gelmedi. Liseye başladığım zaman da cemaat yurtlarında kalmaya başladım. Cemaat yurtlarında iki yıl kaldıktan sonra da değiştiğimi fark ettim ve değiştiğimde hep geçmiş bana birçok acıyla dolu, acılarla dolu, çok iyi bir çocukluk değilmiş gibi geliyordu. Filmi yapmaya gittiğim ve evi, etrafındaki şeyleri çekmeye başladığım zaman - **Mahmut**'un da dediği gibi- o sahne benim için çok önemli, çocukluğumuzu öldürdüler sahnesi; "biz burada basket oynamadık mı, orda uyumadık mı" diyor **Mahmut**, **Zeynep** de diyor ki "benim çocukluğumu yaşatmadılar", onu fark ettim. Her ne kadar acılarla ve sıkıntılarla dolu bir geçmiş olduğu imajı olsa da bana, 32 yaşına kadar, oraya dönüp filme almaya başladığım zaman, bir şekilde geçmişle bağlantı kurmaya başladım. Gerçek duygusal bağlar kurmaya başladım. Daha önceden bir itilmişlik vardı, başka bir yere doğru gitme arzusu vardı. Bu belgeselle orada gerçek duygusal bağlar kurmaya başladım. Şu an çok daha mutlu bir insan olduğumu düşünüyorum bu filmi yaptıktan sonra. Belgeselin bakan- bakılan ilişkisinin tam olarak analizini yapmayı hiç istemem, çünkü benim için analizler bazı şeyleri öldürüyor, bana düşmüyor o. O analizi ben kişisel olarak yapmak istemiyorum ama sinema dilinin aslında gerçek insan, gerçek yaşam dilinden birazcık daha üstün olduğunu fark ettim bu belgeselle. Sanırım gerçekte gerçeklik arasındaki farkın ne olduğunu gördüm. Bakış açısının hiçbir zaman objektif olamayacağını ve her ne kadar bu şekilde baksak da yanımızda başka şeylerin sürekli olabileceğini fark ettim. Hiçbir zaman objektif bir bakış açısının olabileceğini düşünmüyorum. Onun için daha fazla duygularına ya da düşüncelerime güvenip baktığım yerin ne anlama geldiğini, baktığım yerde anlamı kurmaya çalıştım. Yanda olaylar oluyordu ama o olaylara eğer ben bakmıyorsam, buraya bakıyorsam bunun gerçek bir anlamı vardır diye düşündüm. Belgesel bana bunu fark ettirdi.

HE: Peki, kimler izledi belgeseli ailede? Konuşma imkânı bulmuşsunuzdur sanırım. Nasıl temsil edildiklerini düşünüyorlar? Kendilerine ve hikâyeye nasıl baktılar?

ANÇ: Ebeveynlerim hariç herkes izledi. **Zeynep** ve **Mahmut** Adana Film Festivali'ne gelmişti, **Nezahat**'a da özel gösterim yaptık, kendi evinde izlettik. **Nezahat** ilk gördüğü zaman çok duygulanmıştı, kendisini, kendi hikâyesini görüp bir şekilde ağlamaya başlamıştı. Annesine izlettirmedim. Vision du Réel'de film ödül aldıktan sonra Türkiye'de bazı Türk kanallarında fragmanı yayınlanmıştı ve fragmanı izleyen ebeveynler bir şekilde **Zeynep**'e, **Nezahat**'e, hepsine karşı çıkmaya başlamışlardı, beni de tehdit etmişlerdi. Onun için şimdilik en azından biraz sakinlesinler. **Zeynep** ve **Nezahat** dışarı çıkar çıkmaz ebeveynlere de izletmek istiyorum. **Zeynep** ve **Mahmut**, Adana Film Festivali'ne gelip izledikleri zaman tabii ki duygulanmışlardı ama **Mahmut** şunu söyledi: Dedi ki, ben bu tür şeyleri hayatım boyunca o kadar yaşadım ki, bu tür şeylerin normal olduğunu zannediyordum. Bir de “o kadar uzun süre yaşayınca bastırıyoruz” dedi. Hep bastırıldığını söyledi. Şu anda ekranda görüp, babasının ve annesinin bu şekilde olduğunu ilk defa fark etti. Dedi ki “bunların içerisinde yaşadım ama düşünsel olarak bu farkındalığı yaşamadım”. “Böyle pasif bir kişiliğe sahip olduğumu da bilmiyordum” dedi. **Zeynep** bir şekilde kendinin çok daha cesur olduğunu fark etti, dedi ki “bazen bunları yaşarken ben hep korkuyordum ama bu korkuyu bir türlü göremedim filmin içerisinde, hep cesur bir kızmışım gibi gösteriyorsun” dedi. “Ben kendimi bu şekilde görüyorum ve bu cesareti yaşayıp bu şekilde devam etmek istiyorum ama birçok zaman ben korkuyorum” dedi. Dedim ki **Mahmut**'a “tamam, sen kendini pasif olarak görüyorsun, sen de öyle görüyorsun **Zeynep** ama yalnızca sizin hikâyeniz yok, başka hikâyeler de var”. Bir türlü onu fark edemiyorlar. Garip bir şekilde filmi izledikleri zaman sadece kendilerini izliyorlar. **Mahmut**'un hikâyesi **Zeynep**'te hiçbir şey uyandırmıyor, bu bana çok garip geliyor. Çünkü ben filmi izlediğim zaman, bir belgesel izliyorum, bir hikâye izliyorum, bir aile izliyorum. Sizin izlediğiniz gibi, herkesin izlediği gibi izliyorum. Onlar sadece kendi hikâyelerini görüyorlar, o bana çok garip geliyor.

HE: Belki içinde yer aldıkları için ilk anda dikkatleri kendileri üzerinde olabilir, biraz demlendikten sonra zamanla bütüne de bakacaklardır, ne dersiniz?

ANÇ: Aynı soruyu bir yıl geçtikten sonra da sordum. Hâlâ değişmedi. Hani **Zeynep**'i bir kız ve feminist olarak görüp onu hayatımın dışında göremiyorum. Ben **Zeynep**'in hikâyesini gördüğüm zaman kendimi de aynı değerler için savaşıma hazır buluyorum. **Zeynep**, **Mahmut**'un veya **Nezahat**'in durumunu anlamıyor. Diyor ki "Nezahat neden böyle". Evet neden öyle ama nedenlerinin çok büyük bir önemi yok, sonuçlar burada ve sonuçlarda **Nezahat** iyi bir yere gitmiyor. Neden o empatiyi kuramıyoruz? Neden **Zeynep** o empatiyi kuramıyor, bilemiyorum. O bana biraz üzüntü verdi, yaşadığımız şeylerde sadece kendi kavgamızı görmemiz. Başkalarının kavgasını görememek bana bizim kültürümüzün bir parçasıymış gibi geldi. Festivallerde onu da fark ettim. Sanki hiçbir aile öyle değilmiş gibi görüyorlardı. Festivallerde benim ailem uzaydan gelmiş bir aile olarak görülüyordu. Aileyi izledikleri zaman "çocuklar, anne, baba, kardeş, kız kardeş, aile, yeni haklar" olarak görmüyorlardı. "Mahremiyet, Arap asıllı aile, Hatay'dan gelme aile, ya da yönetmenin başka bir yerden gelmesi". Hep böyle etiket gibi durumlar oluşuyordu insanlarda. Bir türlü bunların ötesine geçip filmin içine dalamıyorduk, festivallerde bunu fark ettim. Oysa orada sadece bir aile var, bazı aile bireyleri birbirini sevmeyebilirler ama bir aile var. **Zeynep**'in, **Mahmut**'un ve **Nezahat**'in de kendi hikâyelerinden çok tüm hikâyeyi almamaları bana garip gelmişti. Hâlâ da garip geliyor.

BOZKIR

Erdem İlic

Yurtsuzlaşma¹ (*deteritorialization*), **Gilles Deleuze** ve **Felix Guattari**'nin sosyal bilimler literatürüne armağanı bir kavram. Küreselleşme tartışmalarından göç çalışmalarına, savaşlardan iklim krizlerine kadar dünya çapında yaşanan birçok olay ile yakından ilgili olmasının yanında kavramın kapsamının çok daha geniş ve zamansız olduğunu öncelikle vurgulamak gerekir. **Deleuze**, yurtsuzlaşma kavramını “kendi alanlarından koparılmış ve başka bir kavram içine yerleşmek zorunda kalmış olmak” (Parnet ve Deleuze, 1990: 34-35) biçiminde tanımlar. Bunun yanında **Deleuze** ve **Guattari**, yurtsuzlaşma süreçlerinin yeniden-yurtlandırma ile bir arada işlediğini sıklıkla vurgular. Örneğin insansıların ön ayakları yurtsuzlaşarak ele dönüşürken, el bu sefer alet ve sopa ile yeniden-yurtlanır ve sopayı yurtsuzlaştırır (Deleuze ve Guattari, 2004: 65). Toprak (*earth*) her zaman büyük yurtsuzlaştırıcı, aynı zamanda yurtsuzlaşan olmuştur: Toprağın “kendisi de kitleler halinde yurtluklarını terk edenlerin, suyun dibinde sıra halinde yürüyüşe geçen ıstakozların, semavi bir kaçış çizgisi boyunca at koşturan hacıların veya şövalyelerin devinimine karışır gider” (Deleuze ve Guattari, 2004: 80).

Kavramlar ne bir dönemle ne de belli etkinlik alanlarıyla sınırlanabilir. Bu nedenle yurtsuzlaşma (ve yeniden-yurtlanma) kavramını da basit bir biçimde yer değiştirme olarak anlamamak, somut fenomenlerle sınırlamamak ve özgül koşullara indirgememek gerekir. Bunların yanında **Deleuze** ve **Guattari** yurtsuzlaşmış sermaye akımları ile yurtsuzlaşmış emek akımları arasındaki karşılaşmadan doğan kapitalizmin yeryüzü ölçeğinde büyük ve kapsamlı yurtsuzlaşma güçlerini oluşturup harekete geçirdiği vurgusunu yapar (2012: 299).

¹ Fransızca aslı “*déterritorialisation*” olan kavram yaygın olarak “yersizyurtsuzlaşma” biçiminde çevrilir. Bunun yanında “yurtsuzlaşma” biçiminde çeviriler de mevcuttur (Deleuze ve Guattari: 2004). Bu yazıda okuma kolaylığı sağladığı düşünüldüğü için “yurtsuzlaşma” biçimindeki çeviri tercih edildi.

Dahası yurtsuzlaştırma, kapitalizmin temel eğilimlerinden biri olagelmıştır (Deleuze ve Guattari, 2012). Bu eğilimin kapitalizmin günümüz momentinde kendisini daha sık, etkili ve kapsamlı bir biçimde gösterdiğine şüphe yok. Akademik literatürde küreselleşme üzerine tartışmalarda kavramın bağlayıcı bir konum işgal etmesinin sebebi de budur.² Bir taraftan göçler, diğer taraftan enformasyon ağlarının etkinlik alanının genişlemesi, mesafelerin anlamının aşınması ve homojenleşmesi, mekânların bölgesel belirlenimlerinden kopması, kurum modellerinin modülerleşmesi, emek sürecinin esnekleşmesi, çalışmanın, düşüncenin, kültürün, imgelerin, kavramların, öznelliklerin yurtsuzlaşmasına sebep olur.

Yönetmenliğini **Ali Özel**'in yaptığı **Bozkır** (2019) filmine gelirsek, öncelikle genel olarak sinema eleştirisinde karşılaştığımız egemen alışkanlığa yönelik birkaç konuyu ele almak, belki de elemekte yarar var. Kültür endüstrisi bileşenleri üreten ana akım sinemanın stereotipler, şablonlar ve klişelerle çalıştığı sıklıkla hatırlatılır. Çeşitli yönleriyle benzer bir durum film eleştirisi için de geçerlidir. Örneğin bütün filmlere klasik anlatı kalıpları, kahraman mitleri veya ailecilik gibi konular üzerinden bakmak, eserle kurulan ilişkinin -sözün düz anlamıyla- sağlığını bozar. Benzer şekilde **Bozkır** filmini de yalnızca bir baba-oğul gerilimi hattından çözümlenmek indirgeyici ve dar bir perspektife neden olacaktır. Buna karşın yurtsuzlaşma kavramını filmin merkezine yerleştirmek, onun temel meselesini anlamak için bize işlevsel bir araç sunar.

Kentleşmenin yaygınlaşması, kentin anlamının değişmesi, tarımın aşınması ve dönüşmesi gibi nedenlerle köyün çeşitli biçimlerde yok edildiği veya dönüştürüldüğü bir dönem deneyimliyoruz. Köy imgesi artık daha çok ölümle ilişkili. **Bir Zamanlar Anadolu'da** (Nuri Bilge Ceylan, 2011) filmindeki köy muhtarının en büyük meselesinin morg olması rastlantı değil. **Bozkır**'ın genel planlarında ise kapitalist makinenin bitmek bilmez enerji ihtiyacının kurbanı olan köylerden biri var karşımızda. Çalışmaya başladığı anlaşılan baraj hakkında büyük yeğenin "ihtiyaç" biçimindeki tespiti kaçınılmaz bir buyruk olarak daha filmin başında çarpıyor herkesin yüzüne. Bu durum yine **Deleuze** ve **Guattari**'nin terminolojisinde kapitalizmin aksiyom üretme kapasitesi ile ilgilidir. Filmde babaya atfedilen ketum ve inatçı suçlama da gücünü buradan alır. Oysa bu

² Küreselleşme ve yurtsuzlaşma üzerine yapılan tartışmalardan birkaçı için bkz. (Elden, 2005), (Kearney, 1995).

kuvvetlerin hiç kimseye sorgulanacak ya da karşı koyulacak hiçbir alan bırakmıyor olması konu bile edilmez.

Burada söz konusu olan, bir köyü sular altında bırakacak olan bir baraj projesi değil, kapitalist makinenin harekete geçirdiği, sadece köyün sakinlerini değil, ölüleri bile yerinden edecek derecede geri dönülmez kopuşlara sebep olacak bir yurtsuzlaştırma sürecidir. Sürecin etkisi filmde suyla kavranır. Su, filmin sinematografisi içinde oluşturucu bir öge olarak karşımıza çıkar. Ancak bu öge formel, imgesel, estetik bir sinematografinin ve sağanak yağmuru kasvet ve yıkımla ilişkilendiren klişelerin çok daha ötesindedir. Bozkıra düşen yağmur son derece özgül bir karakter kazanır. Artık ne bereketi çağırıştırır ne de metaforiktir. Tıpkı filmin oyuncularından biri gibi öyküye içkindir. Bu durumun en çok farkında olan kişi babadır. Bu nedenle içini döktüğü tek anda, ağzından dökülen şu cümlelerde doğrudan bize bakar: *“Eskiden evimiz suya yakın diye sevinirdik. İlk bizim evi yutacak.”*



Yutulacak olan evin karşısında yeniden-yurtlandırmanın imgesi olan evler ise arabadan inme ihtiyacı bile duyulmadan, uzaktan bakılıp “güzel olmuş” sözüyle geçirilecek, geçilip gidilecek derecede belirsizdir. Bu nedenle yaşlı adamın çaresiz ayak direyişini yalnızca nostaljik bir mazi, anı, bellek terimleriyle kavramak yetmez. Bilakis anı, yeniden yurtlandırmanın ardından başlayabilir ancak, zamanla silikleşir, anının kendisi de yerini yurdunu yitirir. Küçük yeğenin evin damına uzun bir direk dikmesinin ardında da bu belirsizleşmenin kaçınılmazlığı vardır. Bir zamanlar çocuk oyunları ile kuşatılan dış cephelerin mantolanıp, evlerin bütün karakterinin yaldızlı tadilatlarla yenilenip durduğu, “inşaat ya resulullah” (Bora, 2016) şiarıyla sokakların yap-boza dönüştürüldüğü bir dünyada böyle bir

koordinat arayışı, normatif olanı sorgusuz benimsediği için sesi gür çıkabilen egemen tarafından anlaşılmayıp alay konusu olacaktır. Kendisini dayatan bu rasyonalitenin, ömrünün sonbaharındaki bir adama kefen bezi hazırlatmasına sebep olan çılgınlık karşısında kime ne anlatılabilir ki?

Kaynakça

- Bora, T. (2016). *İnşaat Ya Resulullah*. (Der.) T. Bora. İstanbul: İletişim.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2004). *Felsefe Nedir?* (Çev.) T. Ilgaz. İstanbul: YKY.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2012). *Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni 1*. (Çev.) F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yay.
- Elden, S. (2005). "Missing The Point: Globalization, Deterritorialization and The Space of The World", *Transactions of the Institute of British Geographers* 30 (1): 8-19.
- Kearney, M. (1995). "The Local and The Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism", *Annual Review of Anthropology* 24 (1): 547-565.
- Parnet, C. ve Deleuze, G. (1990). *Diyaloglar*. (Çev.) A. Akay. İstanbul: Bağlam Yayınları.

KAYAHAN KAYA* İLE ORHAN VELİ VE PEŞİMDEKİ POLİS ÜZERİNE...

Mine Tezgiden



DERDİM BAŞKA

Sanma ki derdim güneşten ötürü;
Ne çıkar bahar geldiye?
Bademler çiçek açtıysa?
Ucunda ölüm yok ya.
Hoş, olsa da korkacak mıyım zaten
Güneşle gelecek ölümden?
Ben ki her nisan bir yaş daha genç,
Her bahar biraz daha âşığıım;
Korkar mıyım?
Ah, dostum, derdim başka...

ORHAN VELİ

* 1980 yılında Ankara'da doğdu. Hacettepe Üniversitesi'nde Grafik Tasarım öğrenimi gördü. İllüstrasyon, animasyon ve görsel efekt alanlarında uzmanlaştı. Halen TRT'de animasyon biriminde çalışmaktadır, Başkent Üniversitesi Çizgi Film-Animasyon Bölümü'nde ders vermektedir. *Peşimdeki Polis* ilk animasyon filmidir.

Mine Tezgiden (MT): *Kayahan, merhaba... Bahar yine kapımızı çaldı ve bu Nisan, Orhan Veli 108 yaşında... Doğum yıl dönümünü şairden yola çıkan kısa animasyon filmin ile kutlamak istedik. Peşimdeki Polis, çok sevdiği Orhan Veli'ye şiirlerini gösterme derdinde olan genç bir şair adayına ilişkin bir anekdotu odak alıyor. Orhan Veli'nin senin hayatında nasıl bir yer kapladığını, neden bu hikâyeyi anlatmayı seçtiğini ve filme dönüşme sürecini anlatır mısın?*

Kayahan Kaya (KK): Merhaba, Mine. **Orhan Veli** hayatıma 8-9 yaşlarında girdi. Ablamın kitaplığında bulup, bir daha elimden düşürmemiştim. Hayat ne zaman yokuşlarını önüme çıkarsa elim **Orhan Veli**'ye gitmiştir. Şiirlerindeki bakış açısı ayakkabılarımı giyip beni dışarı güzel havalara çıkardı.

2011 yılında **M. Şeref Özsoy**'un *Kanık'sadığım Biri Orhan Veli* kitabını okurken, "**Orhan Veli**'nin Peşimdeki Polis" adlı hikâyeye denk geldim. Hikâyeyi okurken kafamda canlanmaya başladı sahneler ve filmi nasıl yapacağımı tartmadan Şeref Bey'e ulaşıp kendisinden izin aldım.

1940-1960 yılları arası hep ilgimi çekmiştir, belki de anneannem çocukluğumda bana baktığı için. Evde eski *Hayat* dergileri ciltlenmiş halde bulunurdu ve ben sıkıldıkça onları okurdum, bir de resim yapardım. Ayrıca anneannem eski fotoğraflarını gösterip, fotoğraflarıyla aile hikâyelerini anlatırdı. Böyle büyüyünce nostaljik bir büyüye kapılmış olabilirim.

Daha sonra dönem hakkında okudukça ilgimi çeken başka konular oldu: İkinci Dünya Savaşı sonrası Soğuk Savaş'ın Türkiye'deki etkileri, Cumhuriyet Halk Partisi



ve Demokrat Parti srtmeleri, edebiyat dünyasında yaşananlar... Bu olayların sıradan insanları nasıl etkilediği üzerine dnmeye baladım.

ref Bey'in bu hikâyesini okuduktan sonra aklımın kıyısında duran tüm yapboz parçaları bu filmde birleşti. Hikâye tam da anlatmak istediğim bir durumu yansıtıyordu.



MT: *Filmde dönemin siyasi atmosferinin yoğun biçimde hissedilmesinin yanı sıra Orhan Veli'nin hayatındaki önemli insanların, kimi mekânların ve şiirlerinden detayların sahnelere incelikle yerleştirilmiş olduğunu görüyoruz. Ana mekânlar olarak Beyoğlu'nu, Lambo'nun Meyhanesi'ni ve Caddebostan Plajı'nı görüyoruz. Kitapçı vitrini sahnesi de dönemin edebiyatı hakkında detaylar sunuyor. Meknlardan ve çatışan atmosferlerinden bahseder misin, bu mekânlar neden önemli ve dönem mekânlarını animasyonun verdiği özgürlükle oluştururken nerelerden faydalandın, yeterince kaynağa ulaabildin mi?*

KK: Senaryoyu yazarken hikâyeye sadık kalmaya çalıştım. Lambo'nun Meyhanesi ve Caddebostan Plajı benim seçimlerim değildi, hikâyenin geçtiği mekânlardı. Ancak her iki mekân da özellikleri bakımından önemli. İstanbul'un içinde mis gibi bir plaj ve dönemin önemli sanatçıları ağırlayan bir meyhane.

Referans için her iki mekânın fotoğraflarını inceledim farklı kitaplardan, daha çok internet üzerinden. Lambo'nun Meyhanesi birçok anı kitabında yer alıyor, sözel anlatımlar fotoğraflardan daha çok işime yaradı. Ancak genel olarak arşivciliğimiz yeterli olmadığından mekânların her detayını bulamadım.

Dönemin ruh halini anlamak için 1950-1955 yılları arasında çekilmiş yerli filmleri izlerken **Vahi Öz**'ün başrolünde olduğu **İstanbul Geceleri** (Mehmet Muhtar, 1950) karşıma çıktı. Filmin bir sahnesinde **Sadri Alışık** Lambo'nun Meyhanesinde barın önünde tiradını atıyordu. Bu sahneyi olduğu gibi kullanmak istedim. Lambo'nun tezgâhı bu filmde referansla çizildi, barın giriş kısmı ise sözel anlatımların hayalimdeki yansıması oldu.



İstanbul Geceleri

MT: *Lambo'daki şişesi belli olmayan balıkçık, tepeden tırnağa çiçek açmış ağaçtan havalanan saka kuşu, İstanbul'u dinlemek; şiirlere ilişkin ilk göze çarpan detaylar... Başka neler vardı? Bir sebeple ilave edemeyip içinde ukde kalan şiir, imaj var mı?*

KK: Filmde *İstanbul'u Dinliyorum, Cımbızlı Şiir, Saka Kuşu, Eskiler Alıyorum, Dalgacı Mahmut* şiirlerine göndermeler var. Plaj sahnesine *Sere Serpe* şiirinden bir görsel yaratmak isterdim, denemeler de yaptım ama bizi filmde koparacağını düşündüğümünden kurguda çıkardım.

MT: *Filmde Nahit Hanım'ı (Gelenbevi) görmek benim için çok keyifliydi, yine Nazım Hikmet, Sabahattin Eyüboğlu, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat,*



Sait Faik Abasıyanık... Yakalayamadıklarım var mı acaba, kimleri görmek mümkün, başka sürprizler var mı? Kişileri mekânlara yerleştirirken zaman mekân uyumunu, nedenselliği çok önemsemediğin anlaşılıyor. Bu tercihin sebebi nedir, nasıl bir olanak sağladı?

KK: Lambo'nun meyhanesi hakkında genel bir bakış sunmaya çalıştım aslında, meyhanede yer alan insanlar bir dönem oraya gitmişler ancak farklı zamanlarda orada bulunmuşlar. Hepsini bir arada görmek istedim. Meyhanede **Abidin Dino, Sait Faik Abasıyanık, Edip Cansever, Mina Urgan, Mücap Ofluoğlu, Sadri Alışık, Özdemir Asaf, Piyangocu Simon, Sait Maden ve Mim Uykusuz** var. Araya kendi arkadaşlarımdan da serpiştirdim. O dönem yaşasaydık kesinlikle oraya giderdik.

Plaj sahnesinde **Orhan Veli**'nin yanında arkadaşları **Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat**'ı resmettim.



MT: Filmdeki genç şair hakkında hangi bilgilere ulaşabildin, karakteri oluştururken neleri öne aldın?

KK: Genç şairin kimliği hakkında öngörülerim var ancak bunu karakterime yansıtmadım. Genç şairi karakteristik özelliklerinden yalın tutmaya çalıştım, izleyenlerin kendisini yakın hissetmesini istedim. **Hergé**'nin Tenten'i gibi.

MT: Anlaşılan o ki filmi animasyon olarak tasarlamak senin için doğal bir tercihti. Aldığın eğitim ve şimdiye kadar yaptığın çalışmalarla birlikte sinema ve animasyon macerandan bahseder misin ve bunların filme etkisinden?

KK: Hacettepe Üniversitesi Grafik Bölümü mezunuyum. Okurken işin hep hareketli grafik ve animasyon tarafı ilgimi çekmişti, mezuniyet projem televizyon grafikleri üzerineydi. Mezun olduktan sonra bir süre reklam ajanslarında grafik tasarımcı olarak çalıştım. Ama bu işin bana uygun olmadığını anladım. Daha sonra Başkent Üniversitesi'nde asistanlık yaptım. Bir yandan animasyon üzerine çalışıyordum. 2009 yılında TRT'ye başvurduğum ve kabul edildim. O zamandan beri hareketli grafikler ve animasyon üzerine çalışıyorum. Birçok diziyeye, belgeye görsel efektler, animasyonlar ve jenerikler hazırladım. Şu an bir yandan da Başkent Üniversitesi Çizgi Film-Animasyon Bölümü'nde dışardan ders veriyorum.



Kayahan Kaya

Bu altyapıyla tek başıma ne yapabilirim sorusuyla harekete geçtim aslında. Filmdeki tüm çizimler, animasyonlar ve karar süreci bana ait. Bu üretim halini yaşadıkdan sonra bir sonraki filmde başka insanlarla çalışmaya karar verdim. Bir animasyon filmi tek başına yapmak zamanı doğru kullanmak açısından elverişli değilmiş.

MT: *Filmi yaparken nasıl ilerledin, senaryo yazdın mı, doğrudan storyboard üzerinden mi gittin, sonraki süreçler nelerdi, tamamlaman ne kadar sürdü? Hem bu alanı bilmeyenleri düşünerek hem de meraklısı için detaylar vererek anlatır mısın?*

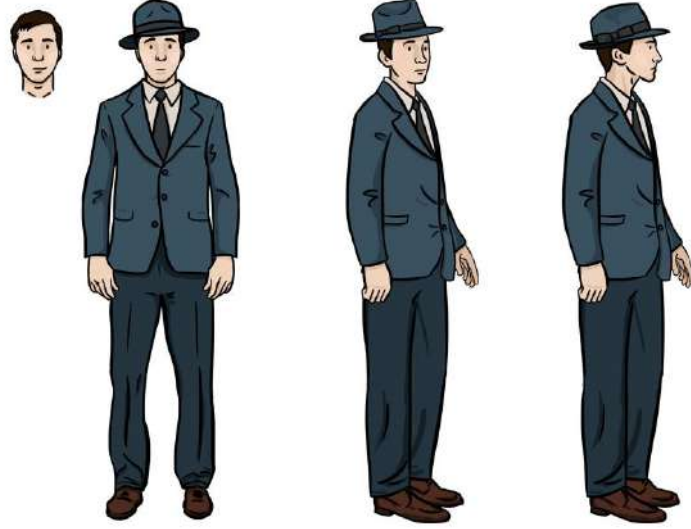
KK: Benim açımdan farklı bir süreç işledi aslında, normal üretimlerde prodüksiyon ekibinin özelleşmiş görevleri vardır. Bu filmi tek başıma senaryolaştırıp, çizip, hareketlendirdiğim için her noktası için ayrıca çaba sarf etmem gerekti. Hikâye **Şeref Bey'in (Özsoy)** “*Kanık’sadığım biri Orhan Veli*” kitabındaki “**Orhan Veli**’nin Peşindeki Polis” adlı gerçek bir öyküye dayanıyor. Hikâyeyi senaryolaştırmak pek kolay olmadı çünkü daha önce böyle bir deneyimim olmamıştı. Film için araştırmalar yaparken bir yandan da piyasada bolca bulunan “senaryo nasıl yazılır” kitaplarını okudum. En çok **Bob Foss**’un *Anlatım Teknikleri ve Dramaturji* ve **William Miller**’ın *Senaryo Yazımı* kitapları faydalı oldu. Bu noktada fikrine güvendiğim insanlardan kritikler aldım. Senaryo bittiğinde sanırım sadece benim anlayabileceğim bir *storyboard* çizdim. Bu çizimleri animatiğe aktardım.

Animasyonun ön hazırlığı için en önemli nokta doğru planlanmış bir animatiktir aslında. *Storyboard* için çizdiğim kareleri, sürelerini göz önüne alarak arka arkaya yerleştirip, seslendirmeye birleştirip filmin ön izlemesini gerçekleştirdim. Animatik sayesinde sahneyi ve sekansları kafamda daha rahat planladım. Her planın süresi, kaç kare çizmem gerektiği, hareketlerin ritmi buna göre oluştu.



Genç Şair (taslak)

Çizim aşamasında önce karakterleri, mekânları ve renk paletini tasarladım. **Orhan Veli** şiirleri bana hep sokağa çıkma, temiz havayı soluma isteği vermiştir, bu nedenle **Orhan Veli**'nin görüldüğü her sahnede canlı renkler kullanmak istedim. Dönemin ruh halinin anlatıldığı ve genç şairin yer aldığı sekansları gece mavisi-karanlığı ile betimlemeye çalıştım. Tüm bu süreç deneme yanılma ve tekrar tekrar çizmeyle tamamlandı.



Genç Şair (açılar)

Daha sonra hareketlendirme aşamasına geçtim. Kullanımına aşina olduğum Adobe Photoshop'ta mekânları ve karakterleri çizdikten sonra, Adobe After Effects'te hareketleri tamamladım. Hareketlendirme aşamasında geleneksel animasyon ile kukla (*puppet*) animasyonunu birlikte kullandım. Kukla animasyonunun yetersiz kaldığı durumlarda her kareyi tek tek çizerek hareketin doğallığını yakalamaya çalıştım. Hareketin karmaşık olduğu sahnelerde rotoskopi yöntemini de kullandım. Önceden belirlenmiş bir sahneyi videoya çektim (kendim oynayarak) ve sonra bu gerçek görüntü üzerine filmde oynayan karakterlerimi çizdim. Finalde aşağı düşen kâğıt sahnesini 3D Max programında yaptım.

Ağız hareketlerini oturtmak için seslendirmeyi önceden hazırlamak istedim. Karakterlere uygun düşen seslendirmenlerle kayıtlar aldık ve bu konuşmalara göre ağız hareketlerini karakterlere eşleştirdim.

Son aşamalarda **Derya Türkan**'ın müziklerini yerleştirmeyi, ses efektlerini ve filmin *mix-mastering*'ini **Ejder Çankaya** ile birlikte tamamladık.

Yurtdışındaki festivallere göndermek üzere farklı dillerdeki altyazıları **Emrah Özesen, Yiğit Emen, Arda Koval** ve **Deniz Altay Kaya** hazırladı.

Hikâyeyi ilk kez 2011 yılında okudum. Film yapmaya niyetlenmem, senaryolaştırma ve ilk taslakların çıkması yıllar içinde gerçekleşti. Ancak tüm bu süreç, mart ayında pandeminin başlaması ve eve kapanmayla geçen 8 ayın ürünü diyebilirim.



Orhan Veli (beden)

MT: *Film ulusal ve uluslararası, aralarında Yunanistan, Portekiz, Şili, ABD'nin de olduğu, pek çok film festivalinin seçkinde yer aldı. Tepkiler nasıldı, yurt içindeki ve dışındaki festival deneyimini paylaşır mısın? Ayrıca bu alana özel olmayan festivallerde animasyonun hakkıyla değerlendirilebildiğini düşünüyor musun, bunu da merak ediyorum?*

KK: Film ulusal ve uluslararası 38 gösterim seçkinde yer aldı. Yurtdışındaki festivallere ekonomik şartlar yüzünden gidemedim. Bu nedenle oradaki tepkileri bilemiyorum.

Yurt içinde en keyif aldığım festival Adana Altın Koza Film Festivali'ydi. Diğer sinemacılarla tanışmak ve süreci paylaşmak oldukça tatmin ediciydi. Festival yönetimine teşekkür edeyim bu fırsatla.

Bazı festivallerin kurmaca ve animasyon filmleri aynı kategoride birleştirmesini çok doğru bulmuyorum. Animasyonun kurmaca filmlerden hem avantajı hem de dezavantajı var.

Animasyon filmlerin sanatsal yaklaşımı ve uzayı kurmaca filmlere göre daha fazla serbestlik sağlıyor. Bütçeyi düşünmek zorunda kalmıyoruz. Senaryo

soyutlamaya daha fazla olanak sağlıyor. Tüm bu durumlar bence kurmaca filmlere göre avantajlı kısımları.

Dezavantajlı kısmı ise oyunculuk performansının kurmaca filmlerde daha etkili olması. Animasyonlarda prensip olarak karakterler duygularını abartılı bir biçimde ifade ederler. Küçük bir mimikten anlam çıkaramazsınız. Hal böyleyken hikâyesi iyi olan iki film arasında iyi oyunculu bir kurmaca her zaman öne çıkacaktır.

Animasyon filmler arasındaki sanatsal bakış açısının kendi içinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyorum, hatta jüri üyeleri arasında sinemacıların yanı sıra plastik sanatçıların da olmasını önerebilirim.



MT: Edebiyat dışında beslendiğin, ilham aldığın kaynaklar neler, animasyon alanında senin için ilk sıralardaki ustalar kimler, hangi filmler, çalışmalar?

KK: Edebiyat ve çizgi roman arasında gezinen grafik romanlara çok meraklıyım. Edindiği konular, çizimler ve farklı üsluplar beni her zaman çok etkilemiştir. **Shaun Tan, Manu Larcenet, Alfred, Paco Roca, Etienne Davodeau, Tardi ve Uğur Erbaş**'ın grafik romanları ilgiyle takip ettiklerimden.

Animasyon alanında ise tabii ki **Hayao Miyazaki** ve **Sylvain Chomet**'in filmlerini tekrar tekrar izlemiştir.

MT: Sekans okurunun cevabını merak ettiği sorulardan biri de beğendiğin on film sorusudur, senin filmlerin hangileri?

KK: *Gölge Oyunu* (Yavuz Turgul, 1992), *Sihirbaz* (Sylvain Chomet, 2010), *Fantastic Mr. Fox* (Wes Anderson, 2009), *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), *Run Lola Run* (Tom Tykwer, 1998), *Rüzgârlı Vadi* (Hayao Miyazaki, 1984), *Sarı Mercedes* (Tunç Okan, 1992), *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975), *Only Lovers Left Alive* (Jim Jarmusch, 2013), *Looking for Eric* (Ken Loach, 2009).

MT: *Üzerine çalışmaya başladığın ya da planladığın film projesi var mı, biraz bahseder misin?*

KK: Senaryosunu kendi yazdığım kısa bir animasyon film üstüne çalışıyorum, adı *Bir Gün Daha*. Tele takılmış bir uçurtmayı almaya çalışan iki belediye işçisinin durum komedisi. Film yönetici-çalışan ilişkisi, yöneticinin verdiği keyfi görevler ve işçilerin bu duruma verdiği tepkiyi gösteren bir hikâyeyi anlatacak.

MT: *Çok teşekkür ederiz. Hem Orhan Veli üzerine yeni yapımları birlikte izlemeyi, hem de yeni filmlerini keyifle izlemeyi diliyoruz...*

KK: Ben çok teşekkür ederim.



50 YAŞINDA

BABA / THE GODFATHER

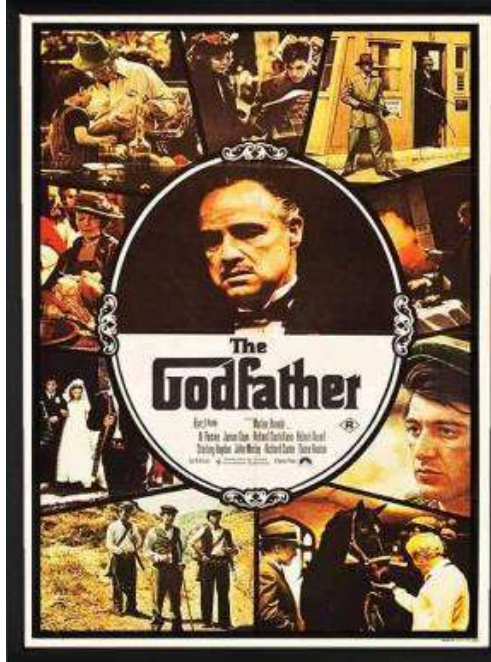
İlker Mutlu

Amerika'ya inanıyorum. Benim talihim Amerika'da döndü.

Bir Sicilyalı, kızının düğününde hiç bir talebi geri çeviremez.

Ona reddedemeyeceği bir teklifte bulunacağım.

Sinema tarihinin bu unutulmaz replikleri elbetteki **Francis Ford Coppola**'nın 1972 yapım tarihli filmi **Baba** (The Godfather) filmine ait. **Baba**, Amerikan sinemasında başlangıcından bu yana en sevilen türlerden biri olan gangster sinemasının doruğu sayılıyor. Sinemanın en fazla hasılat getirmiş (ve hâlâ da getirmekte olan) yapımlarından biri olan **Baba**, gösterime girişinin 50. Yılında, 2022 Şubat sonu, yenilenmiş bir kopyayla tekrar gösterime giriyor.



Mario Puzo'nun çok satan romanından sinemaya uyarlanan **Baba**, pek çoğumuzun hayatında müzikleriyle, karakterleriyle, anlatım tarzıyla iz bırakan filmlerden biri. Bir filmin yapıldıktan 50 yıl sonra hala ilk seyrettiğiniz andaki etkiyi bırakabilmesi kolay bir iş değil. **Baba**'nın etkisi bizde de o denli güçlü olmuştur ki çekimine 2017'de başlayan ve seyirciyi ekran başına kilitleyen uzun soluklu bir dizi olan **Çukur**'un çıkış noktasını oluşturur. Dikkat ederseniz, **Çukur**'da da kanun dışı, kötü işler yapan adamlara sempati duyarsınız; çünkü aynen **Baba**'daki gibi, gangster filmlerine özgü kapalı bir dünyada geçmektedir. Oluşturulan şartlar, yaşanan gayrimeşru hayatı gözünüzde bir nevi yasallaştırır. O kabadayılarla, silah satıcılarıyla seyircinin özdeşleşmesi o derece kolaylaşır ki. Bu durum aslında 1960'lar **Çirkin Kral** filmlerinden başlayarak 1980'lere kadar çekilen Yeşilçam usulü mafya filmlerinde de böyledir. Kahramanla özdeşleşir, kanunla çatışsa bile onun kazanmasını istersiniz. Azılı bir toplum düşmanı olan baş aktörü bu şekilde içselleştiririz. Bu yola girmeye, yakıp yıkmaya mecbur kalmıştır, üstelik mertlik, cesaret gibi pek çok iyi haslete sahiptir.



Gelelim **Baba** filminin ne anlattığına. Her şey, Amerika'ya göç etmiş bir İtalyan mafya ailesinin düğününde başlar. Don Vito Corleone (**Marlon Brando**), kızını evlendirmektedir. Uzun bir düğün sekansında filmin neredeyse bütün ana karakterleri bize tanıtılır. Hatta aile hakkındaki genel bilgiyi de Amerikalı kız arkadaşı Kay Adams'la (**Diane Keaton**) düğüne gelen, ailenin en küçük oğlu, bir savaş kahramanı ve gazi olan Michael'dan (**Al Pacino**) alırız. Michael, düğünde Amerikalı kız arkadaşına İtalyan ailesi hakkında bilgi verirken ailesinden çok farklı olduğunun da altını çizerek.

Filmdeki kadınlar çoğu suç filminde olduğu gibi geri plandadırlar ve az konuşurlar. Karizmatik Don Vito Corleone'ye hayran olmamanız mümkün değildir; film boyunca *kendince* adaletli davranmaya çalışır. Düşün sekansı, konvansiyonel olarak hayli yadırganacak uzunlukta olsa da seyirciyi ekrana bağlayan bir sihre sahiptir. Bu da çok daha sonra gördüğümüz, **Michael Cimino**'nun *The Deer Hunter*'ında (1978) tekrar karşımıza çıkan bir olguydu.

Don Vito Corleone, filmin ahlaki merkezidir. Yaşlı, bilge ve uyuşturucu karşıtıdır. Toplumu “içkinin, kumarın, hatta kadının” galeyana getirmedeğini bilir. Düşünden sonra hayat kendi rayında devam ederken ve artık yorulan Don Vito'nun yerini büyük oğul Sonny'nin (**James Caan**) alacağı kesin gibi görünürken, uyuşturucu işinin karşısında duran Don Vito vurulur ve onu hastanede koruma görevi küçük oğlu Michael'a düşer. Don Vito'ya düzenlenen suikastın dışında Baba'nın en sağlam adamlarından biri olan Luca Brasi'nin öldürülmesi ve Baba'nın manevi oğlu Tom Hagen'ın kaçırılması da artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını habercisidir. Başta aile işinde yer almak istemeyen Michael için dönüm noktası babasının hayatını hastane yatağını değiştirerek kurtardığı ve bilinçsiz babasına “*Artık seninleyim*” dediği andır.



Michael, aslında hiç aklında olmayan şeyi yaparak ailenin sıradaki Baba'sı olma işini üstlenecektir. Hain bir mafya üyesiyle pis işlerin içindeki bir polisi gerilimli bir buluşma esnasında öldüren Michael Sicilya'ya kaçar ve orada tanıştığı İtalyan bir genç kadın olan Appolonia'yla (**Simonetta Stefanelli**) evlenir. Ancak başka bir suikast sonucu genç kadın ölür ve Michael Amerika'ya döner. Amerika'da da ihanetler sürmektedir. Kızkardeşi üzerinden oyuna getirilen Sonny de pusu kurularak vahşi bir biçimde öldürülür. Michael artık Baba'nın yerine tek adaydır.

Don Vito'nun eceliyle ölümünün ardından diğer mafya başlarının Michael'a sadakat ve bağlılıklarını göstermek üzere onun elini öpmeye gelmeleriyle, Michael'ın Baba'lığı bir kere daha tescillenecektir. Üstelik Michael, babasından daha zalim bir mafya babası olacaktır. Filmin son sahnesinde **Kay Adams**'ın üzerine kapanan kapı ise kadını –özellikle de *Amerikalı* bir kadını- dışlayan bir suç hayatının süreceğinin bir göstergesidir.

Film, bir mafya hikâyesi anlatmakla birlikte, beklenenden çok daha kansızdır. Ailenin sivil üyelerinin öldürüldüğünü, kadınların fuhuşa sürüklendiğini, kumar ve uyuşturucu batağını görmeyiz hiç filmde. Kapalı, otoriter, ataerkil ve geleneksel aile sizi gerçek hayattan koparır, onlara özgü tüm kuralları kabullenmenizi sağlar. Cezalandırılanlar sadece kötüler ve hainlerdir. Düğün sekansında Baba, kendisine gelen yardım taleplerini asla geri çevirmez. Panjurları kapalı, karanlık odasında kabul ettiği bu ricacılardan biri, kızına tecavüz edenin cezalandırılmasını ister ve her iyi Amerikalı gibi önce polise gittiğini itiraf eder ezilip büzülerek. Baba'dan gelen yanıt filmin adeta özünü verir: *“Neden polise gittin? Neden önce bana gelmedin? Bana böyle saygısızlık etmenizi gerektirecek ne yaptım? Bana arkadaş gibi gelseydin, kızını mahveden o serseri o gün cezasını bulurdu.”* Don Vito kendi vereceği adaletin, Amerikan adaletinden daha adil olduğunu ve aslında mafya denen olgunun genel tarifini de bu sözlerle aktarır.

Baba, konuşkan bir filmidir. Sürekli aileye sadakattan bahsedilir durulur. Sadakat, dürüstlükten üstündür. Michael, diğer ailelerin başlarını öldürmeyi planlarken bu sırrı Tom Hagen'e (**Robert Duvall**) bile vermez. Ünlü “vaftiz katliamı” sekansı zorlu, usta işi bir yönetmenlik eseridir. Vaftiz Michael'a işlediği suçla ilgisinin olmadığına dair sıkı bir dayanak sağlar ve aynı anda her iki anlamda bir “godfather” (mafya babası yanında vaftiz babası anlamındadır) haline gelir.¹ Filmin ahlaki odağı olarak Vito Corleone narkotik işine girmek istemez. Ona göre uyuşturucu, pis bir iştir ve filmin en iyi sahnelerinden biri olan mafya toplantısı sahnesinde narkotik işine girilmezse ailenin akıbetinin ne olacağı ve suç dünyasında değişen şartlar tartışılır. Vito Corleone'ye göre esas olan *kurbansız suçtur* ve adaletin hakça ve hızla dağıtılmasıdır. Mafya, hayırsever ve koruyucu bir örgüt değildir ve Corleone ailesi sadece diğerlerinden açık ara daha iyidir. Yine de yaşlı adam domates fidelerinin arasında düşüp ölünce, bir devin göçtüğünü hissederiz.

¹ Roger Ebert, “The Godfather”, 16 Mart 1997 (RogerEbert.com [[bağlantı](#)])



Gordon Willis'in görüntüleri özellikle karanlıktır; anlamını, zenginliğini buradan alır. **Coppola** karanlık iç mekânlarını dikkat çekici yüzlerle doldurur. Ön plandaki aktörler (**Brando**, **Pacino**, **Caan**, **Duvall**) oldukça çekicidirler, ama yan rollerdeki oyuncular etli, kalınca hatları olan yüzleri nedeniyle seçilmişlerdir. Korkunç kiralık Tesso'yu oynayan **Abe Vigoda**'yı ilk gördüğümüzde, düğünde küçük bir kızla dans etmektedir, kızın saten dans pabuçları onun ayakkabılarının üstündedir. Güneş o gün parıldar, ama bir daha hiç öyle olmaz: Şiddetli intikam olasılığını işaret eden yıkıcı bir varlığa dönüştürülür. Ancak sonda yine ışık içindedir, bu şekilde, hayatı için yalvarırken savunmasız görünür.²



Brando'nun sıkça taklit edilen performansı, şişkin yanaklar için kullanılan ağız içi protezden destek alınır görünse de bunlar onun için sadece araçtır ve o dönemde 40'lı yaşlarda olan **Brando** bu yaşlı adama müthiş bir inandırıcılık kazandırır. Yine **Pacino** da Michael'ı, role özgü bakış, konuşma şekli ve jestlerle

² age

adeta üzerine giyer. Filmdeki tüm karakterler, canlandırdıkları oyuncuların hakkını vermişlerdir. **Coppola** ayrıca pek çok **Fellini** filmine beste yapan **Nino Rota**'yı bulup filme müzik yapsın diye İtalya'ya gitmiştir.

Baba, 1940'larda ve tümüyle kurgusal bir New York Mafya ailesi olan Corleone'lerin dünyasında geçer. Stüdyo, dönem atmosferini yaratacak dekor ve kıyafetlerin masraflarından kaçınmak ister, ama **Coppola** hikâyeyi olduğu gibi çekmek için gereken her şeyde diretir. Önceki başarılı filmi **The Rain People** nedeniyle işi alan **Francis Ford Coppola**, **Baba** için akıldaki ilk seçenek değildir. **Elia Kazan**, **Arthur Penn**, **Richard Brooks** ve **Costa-Gavras**, kendilerine önerilen filmi geri çevirirler. Çekimler başladıktan sonra da, yapımcılar, **Coppola**'nın çekmekte olduğu derin derin düşünen, bol konuşmalı dramdan hoşlanmazlar. Stüdyo daha şehvetli, heyecanlı bir gangster filmi ister. Bu iş **Coppola**'yı kovma derecesine varır. **Coppola**, Michael'ın Solozzo ve McCluskey'yi öldürdüğü, yapımcıların görüp sevecekleri sahneyi çekene dek sürekli tehdit altındadır.³ **Baba**'nın arka planında süren karmaşa bu kadarla kalmaz elbette. **Coppola**, stüdyonun kullanmak istemediği ünlü "kuklacı" logosunu afişte de kitaptaki haliyle kullanmakta diretir, çünkü senaryoyu da **Puzo** ile birlikte yazmışlardır. Üstelik kuklacı, metaforik olarak iplerin her daim ötede olduğunu söyler. Ancak kuklacı sembolünün asıl anlamı devam filmlerinde daha iyi anlaşılır.



175 dakikalık film, Hollywood standartlarına göre uzundu; Solozzo ve McCluskey'nin vurulmaları sonrasında bir ara verilmesi öngörülüyordu. Ama sonradan bunun, akışı zedeleyip seyirciyi filminden koparacağına karar verildi.

³ Sean Hutchinson, "15 Surprising Facts About 'The Godfather'", 19 Mart 2022 (MentalFloss.com [[bağlantı](#)])

Filmin senaryosu, bir Akademi Ödülü kazanır. Filmdeki diyaloglar (özellikle “*Ona reddedemeyeceği bir teklifte bulunacağım.*”) yaygın deyişler haline gelirler. Filmde sahneler başka filmlerde ve TV şovlarında sık sık alıntılanır. **Nino Rota**’nın müziği Akademi Ödülü’ne layık görülür, ama bir kısmının daha önce İtalyan filmi **Fortunella**’da (Eduardo de Filippo, 1958) kullanıldığı anlaşılınca geri alınır. **Baba**, ana kadrodaki neredeyse herkesi yıldız mertebesine yükseltirken **Brando**’nun kariyerini de tekrar tırmanışa geçirir. Yine de **Brando**, film endüstrisinin Yerli Amerikalılara yaklaşımını protesto etmek için, buradaki rolüyle kazandığı Oscar’ı almayı reddeder. **Baba**, 1990’da Amerikan Film Arşivi için seçilen ikinci grup filmlerin içinde yer aldı ve 2002’de Ulusal Film Eleştirmenleri Birliği’nin belirlediği En İyi 100 filmde biri oldu.

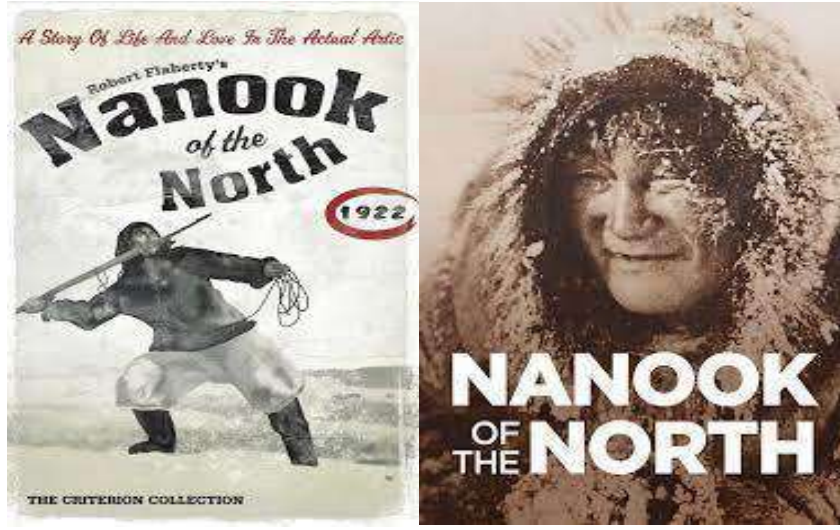
Film, o denli sevildi ki, **Coppola** ilk iki **Baba**’yı birleştirip kendi kurgusuyla yedi saatlik bir televizyon filmi halinde gösterdiğinde bile müthiş ilgi çekmişti. Filme ait objeler, afişler, lobiler, bugün bile ilgi görmekte. Furya, filmin bilgisayar oyununun yapılmasına kadar varmış durumda. 50. Yaşı dolayısıyla filmin yenilenmiş kopyayla gösterime girmesinin yanısıra, filmin çekim macerasını anlatan **The Offer** dizisinin yapımına başlanıldı bile. Paramount+ yapımı dizi, on bölümden oluşacak ve muhtemelen bizde de dijital bir platformda gösterilecek.



100 YAŞINDA

BELGESEL FİLM YAPIMININ DÖNÜM NOKTALARINDAN BİRİ OLARAK *KUZEYLİ NANOOK*

Süheyla Tolunay İşlek



Robert J. Flaherty 1922 yılında *Kuzeyli Nanook* (Nanook of the North)'u çekerken filminin, dünya belgesel sinema tarihinin öncü örneklerden biri olacağını bilmiyordu elbet. Zira o tarihte *belgesel* denilen türün adı henüz konmamıştı. İngiliz Belgesel Okulu'nun kurucusu **John Grierson**, 1926 yılında **Flaherty**'nin çektiği filmlere bakarak “Bu filmlerin belgesel değeri var.” diyecekti ve 1930'da da *belgeseli* “gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması” olarak tanımlayacaktı. 2022 yılı itibariyle 100 yaşını dolduracak olan *Kuzeyli Nanook*, *belgesel* film türünün geleneksel başlangıç öyküsünü oluşturmakla birlikte birçok açıdan eleştirilen tartışmalı bir film. Ancak bütün kusurlarına rağmen belgesel sinemaya içkin meseleleri konuşurken çok önemli ipuçlarını hala bünyesinde barındırıyor.

Bu tartışmalı belgeselin yaratıcısı **Robert J. Flaherty**, kariyerine 1910 yılında Kanada'nın Hudson Körfezi bölgesinde bir demiryolu şirketinde çalışan bir maden arayıcısı olarak başlar. **Flaherty** 1913'te, bölgeye yaptığı üçüncü keşif gezisinde patronu Sir **William Mackenzie**'nin yönlendirmesiyle yanına bir sinema kamerası alır (Saunders, 2018: 97). Böylece tanımadığı vahşi yaşamı ve karşılaştığı insanları kaydedebilecektir. **Flaherty** özellikle İnuit halkının yaşamıyla ilgilenir, onlarla iyi arkadaşlıklar kurar, uzun bir süre kutuplarda yaşar ve yerli halkın filmlerini çeker. **Flaherty**'nin tek amacı kimsenin bilmediği bu yabancı hayatları kayıt altına almak değildir, estetik bir üsluba sahip olmayı da önemser **Flaherty**. Örneğin, Arktika'da çektiği 21 kilometre uzunluğundaki film bir sigara izmariti yüzünden kül olunca "Üzülmemiştim; kötü bir filmdi, sıkıcıydı, bir gezi günlüğünden ibaretti aslında. Keşfetmeyi öğrenmişim o zamanlar, fakat göstermeyi henüz öğrenmemiştim." (Flaherty, 1972: 13) diyerek eleştirir kendisini. Uzun uzun gözlemlediği hayatlar kadar, onları sunma biçimi, teknik ustalık ve estetik de çok önem teşkil eder **Flaherty** için.



Yanmış olmasına üzülmeyeceği 1915 yapımı ilk filminde, kalabalık bir yerli İnuit topluluğunu kameraya alan **Flaherty**, çekimlerine 1920'de başladığı **Kuzeyli Nanook**'ta ise tek bir yerli aileye odaklanır: Nanook ve ailesi. 1922'de çekimleri tamamlanan ve bugün belgesel sinemanın öncü örneği olarak bilinen **Kuzeyli Nanook** büyük ölçüde **Robert Flaherty**'nin *yaratısına* dayanır. **Flaherty** tıpkı bir kurmaca film gibi tasarladığı **Kuzeyli Nanook**'ta bir İnuit ailesinin, kuzey kutbunda hayatta kalma mücadelesini anlatır. Ailenin reisi Nanook, eş(ler)i, çocukları ve sevimli küçük köpeğiyle birlikte kendilerini dondurucu soğuktan koruyan iglolarında yaşamakta, atalarından öğrendiği geleneksel yöntemlerle avlanıp ailesinin karnını doyurmaktadır. Filmin izleyiciye *anlatı* olarak sunduğu hayatta kalma mücadelesi, 1922 yılında kutuplarda yaşayan İnuit yerlilerinin *gerçekçi bir temsili* değildir, yaklaşık 30 yıl öncesinin yaşayış biçiminin *yeniden sahnelenmesidir*.



Belgesel Sinemaya Giriş kitabının yazarı **Bill Nichols**'a göre ise **Kuzeyli Nanook**, belgesel olarak da kurmaca olarak da nitelendirilebilir (Nichols, 2017: 33). Filmde kurmaca olarak tasarlanan/*yeniden sahnelenen* bazı ayrıntılara örnek vermek gerekirse: Nanook'un avlanırken kullandığı mızrak yerliler tarafından 1922'de artık tercih edilmeyen bir alettir, zira İnuitler çoktan tüfekle avlanmaya başlamıştır. Benzer şekilde ok ve yay kullanımı *beyaz adamın* gelişiyle büyük ölçüde silinmiş bir gelenek olarak kalsa da filmde Nanook'un küçük oğluna ok ve yay kullanmayı öğrettiği bir sahne vardır. Filmde yapımını uzun uzun izlediğimiz iglo ise aslen Nanook ve ailesinin yaşadığı iglo olmayıp o zamanlar çok büyük ve çok ağır olduğu için hareket etmesi zor olan kameranın sığabilmesi ve içeri doğal ışığın girebilmesi için yapılmış yarım bir iglodur. Diğer bir deyişle bir mizansen ögesidir. Bütün bunlara ilave olarak filmde Nanook olarak tanıtılan karakterin gerçek adı **Allarkariallak** olup Nanook'un eşi olarak tanıtılan Nyla karakterinin

gerçek adı ise **Alice Nevalilnga**'dır (McLane, 2012: 30) ve aslında **Allarkariallak**'ın eşlerinden yalnızca biridir. (Saunders, 2018: 102)

Bu noktada önemle belirtmek gerekir ki **Kuzeyli Nanook**'ta *yeniden sahneleme* olarak değerlendirilebilecek durumlar sadece yerli halkın hayatta kalma, barınma ve yiyecek temin etme mücadelelerinde kullandıkları fiziksel yöntemlerdir. **Flaherty**, İnuit yerlilerinin ne 1922 yılına ne de daha önceki zamanlara ait sosyal yaşamlarına, dinsel ritüellerine dair hiçbir şey göstermezken geleneksel İnuit kültüründeki çok eşli yaşamı/poligamiyi görmezden gelip *tek eşli bir çekirdek aile anlatısı* yaratmaya çalışır. **Flaherty** diğer belgesellerinde de, benzer şekilde, kendisini ailesine adanmış fedakâr anne, her şeyden sorumlu güçlü baba vurgusuyla modern Batılı aile mitolojisini yerli halklara atfetmeye devam eder. Neyse ki **Margaret Mead**'in *Coming of Age in Samoa* (1928) gibi eserleri sayesinde yerli halkların sosyo-kültürel hayatları hakkında gerçek bilgiler öğreniriz.



Film, kültürel olgular dışında etnografik açıdan da kusurludur. Filmin etnografik olarak en çok eleştiri alan bölümü Nanook karakterinin, kendisine gösterilen plağın ne olduğunu anlamak için plağı ısırıldığı sahnedir. Hâlbuki, Nanook karakteri için plak hiç de yabancı bir eşya değildir. **Frances Flaherty**, *The Odyssey of a Filmmaker: Robert Flaherty's Story* adlı kitabında kocası **Robert**'in İnuit yardımcılarının -başta **Allarkariallak** olmak üzere- olağanüstü mekanik becerilere sahip olduğunu anlatır. **Erik Barnouw**'ın belirttiğine göre kimi yerliler kamerayı **Flaherty**'den daha iyi tanır hale gelmişlerdi, gerektiğinde kamerayı söküp yeniden birleştirebiliyorlardı (Barnouw, 1993: 36). **Flaherty**, İnuitlerin otuz yıl önceki hallerini sahnelemeye çalışsa da filmin tanıtım bilgilerinde bu yaşayış biçiminin güncel olduğu vurgusu vardır. Dolayısıyla **Kuzeyli Nanook**, belgesel film geleneğinde, izlenilen bir filmde eğer bir *yeniden sahneleme* mevcut ise bunun yönetmen tarafından *yeterince vurgulanıp vurgulanmadığı sorunsalının* ortaya

çıkmasına vesile olur.¹ Belki de sırf bu sahnedeki ötürü *Kuzeyli Nanook* görsel antropoloji ve etnografik veri içeren filmler alanındaki inceleme ve tartışmaların eleştirel anlamda mihenk taşı haline gelir. Nanook'un bir tür performans sergilediği plağı ısırma sahnesi özellikle etnograflar tarafından fazlaca ilkel, kültürel olarak indirgemeci ve aşağılayıcı bulunur.

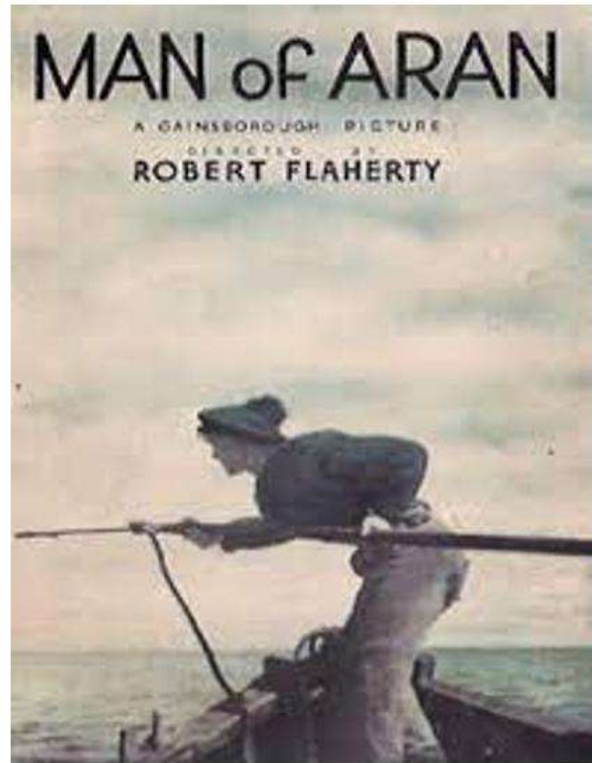
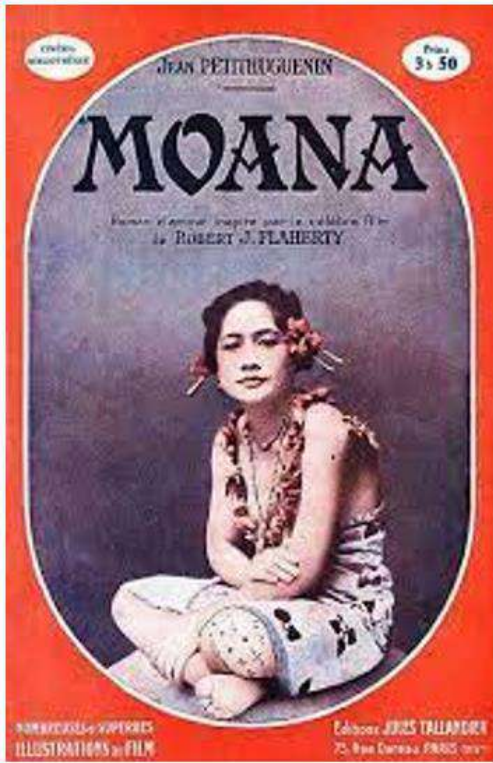


Bill Nichols'a göre belgeselin ortaya çıkışını açıklayan mitolojinin kaynaklarından biri yönetmenin, aslında gerçekliğimizin bir parçası olan inanılmaz olayları ve saklı köşeleri bulup bize göstermek için çok uzaklara yolculuk etmeyi göze alan bir kahraman olmasıdır (2017: 141). **Flaherty**'yi yakından tanıyanlar -tam da **Nichols**'un tarifine uygun şekilde- onun tam anlamıyla bir doğa aşığı, kâşif ve gözlemci olduğunu söyler. Yaşamaları oldukça zorlu bir coğrafyada hayatta kalmaya çalışan ve doğal kaynakları Batı tarafından sömürülen bir yerli halkı kameraya alan bir kişidir **Flaherty**. Her ne kadar filmin büyük bir çoğunluğunda neşeli ve keyifli bir aile portresi çizse de filmin ortasından sonra soğuk iklimin ne derece tehdit edici olduğunu kar fırtınası sekansları ile gösterir. Ayrıca filmin başındaki açıklama yazısında, bu filmin çekimlerinden iki yıl sonra Nanook karakterinin geyik avında açlıktan öldüğünün söylenmesi ve filmin sonunun açık uçlu bitmesi kutuplardaki yaşamın aslında ne kadar ölümcül olduğunu sinemasal bir anlatıdır. **Flaherty**'nin filmin son sahnesinde köpekleri soğuktan taşlaşmış bir halde göstermesi, devam eden kar fırtınasını uzun uzun izletmesi, son olarak da kameranın filmin asıl kahramanı olan İnuit yerlisi Nanook'ta sabitlenerek ekranın kararması, **Flaherty**'nin Nanook'a bir saygı duruşu gibi okunabilir. Nanook'a olan sevgi ve saygısını, "cesur, güçlü ve kibar adam" ifadeleri ile dile getiren **Flaherty**, filmi "Tia Mak" diyerek bitirir. Bu sözler hem

¹ "Yeniden sahneleme" konusunu derinlemesine anlatan sevgili Can Candan hocanın katkılarını buradan tekrar teşekkür etmek isterim.

filmin sonudur hem de bir daha görülemeyecek yakın bir arkadaşına edilen vedadır İnuıt dilinde.

Flaherty, **Nichols**'un tasvir ettiği kahraman gibi sadece uzaklara yolculuk etmek, saklı köşeleri bulup bize göstermek dışında oralarda da uzun süreler kalmış ve yerlilerle dost olmuştur. **Jean Renoir**, **Flaherty**'nin başarılı olmasının nedeninin insanlığı, doğayı ve hayvanları sevmesi olduğunu söyler.² **Renoir**, **Flaherty**'nin, Samoı adasındaki yerlileri çektiği 1926 yapımı filmi **Moana**'nın yapımcılarındanır. **Flaherty**, 1934 yılında Aran adasındaki geleneksel yerli halkları anlattığı **Man of Aran** filmini çeker. 1948'de ise evcil rakunuyla birlikte doğa ile iç içe yaşayan bir Cajun çocuğun hayatının, evinin yakınındaki bir petrol kuyusu sondajı tarafından bozulduğunu anlattığı filmi **Louisiana Story**'yi çeker. **Flaherty** bu üç filmde de yerli halkın, tıpkı **Kuzeyli Nanook**'ta olduğu gibi, çevrelerindeki zorlukların üstesinden nasıl geldiklerine odaklanır. Ancak yine, yerlilerin aile yapıları doğru aktarılmaz, dini ritüeller ve sosyal hayat belgesellere eklenmez.



² "There will be no Flaherty School. Many people will try to imitate him, but they won't succeed; he had no system. His system was just to love the world, to love humanity, to love animals, and love is something you can't teach."

Bill Nichols'a göre *Kuzeyli Nanook*'un belgesel olarak sınıflandırılması genelde iki nedene dayanır. Birinci neden, **Flaherty**'nin anlattığı öykünün, geçmişte kalmış olsa da İnuit yöntemlerini özenli ve gerçekçi bir biçimde yansıtmasıdır. (Nichols, 2017: 33) Bunu sağlayan şey, **Flaherty**'nin **Lumière Kardeşler**'in kamera operatörlerinden çok farklı olarak filmini çektiği yerli halkla birlikte uzun zaman yaşamasıdır. Her ne kadar filmin sponsoru, **Flaherty**'nin çalıştığı Fransız bir kürk şirketi olan Revillon Frères olsa da **Flaherty**, işini bir tarafa bırakarak ve bir gözlemci olmanın da ötesine geçip uzun süre yaşadığı kutuplarda filme aldığı insanlarla çok iyi iletişim kurar. **Robert Flaherty** ve eşi **Frances Flaherty**'nin son filmleri *Louisiana Story*'nin görüntü yönetmeni ve yardımcı yapımcısı olan **Richard Leacock** da, **Flaherty**'nin tam bir hümanist olduğunu, özellikle doğayla iç içe yaşayan yerlilere karşı inanılmaz bir saygısı olduğunu söyler. (Leacock, 1996: 6) **Flaherty**, 1910 yılından beri gözlemlediği İnuitlerin kürk ticaretinden nasıl etkilendiklerini, Batı uygarlığının İnuit yaşam tarzına nasıl tecavüz ettiğini gözlemler. *Beyaz adamlar* karşılaştıktan ve Batı ile ticari ilişkiye girdikten sonra yerlilerin geleneksel yaşayış biçimlerinin hızla değişip dönüştüğü için doğa ile iç içe yaşanan eski kadim yaşayışların kayıt altına alınması gerektiğini düşünür. **Flaherty** doğallığı yok eden zararlı ekonomik faaliyetler kadar 1922'de artık İnuitlerin yaşamlarının bir parçası olan tüfek gibi şiddet içeren makinelerden de nefret eder. (Leacock, 1996: 6)

Nichols, *Kuzeyli Nanook*'un belgesel olarak sınıflandırılmasındaki ikinci nedenin *Nanook*'u oynayan **Allarkariallak**'ın hem İnuitlerin özgün yaşam biçimine hem de Batıların anlayış şekline uyum gösteren bir hassasiyet taşıması olduğunu belirtir (Nichols, 2017: 33). **Robert Flaherty**'nin eşi **Frances Flaherty**, yerli halkın **Flaherty**'ye ellerinden geldiğince yardım ettiğini anlatır. Örneğin *Nanook*, film negatiflerini sıcak tutmak için onları kürklü giysilerinin altında taşır, iglo inşa eder, köpekli kızak sürücülüğü yapar. Diğer İnuit arkadaşları ise ulaşımaya yardım eder, nehrin içindeki buzları aşağı doğru yontarlar, su takviyesi sağlarlar. **Richard Leacock** da, **Flaherty**'nin, yerel halkın yardımıyla her şeyi yapabileceğine inandığını belirtir (Leacock, 1996: 6). Gerçekten de Kuzey Kutbu'na yapılan birçok keşif gezisinde **Flaherty**, yapılması en güç işleri bile bir tür rehber, yoldaş, teknik ekip ve denizci olan İnuit yerlisi dostları sayesinde başarır. Örneğin İnuit yerlileri dalgaların karaya attığı odundan bir kurutma makarası bile yaparlar ve tehlikeli soğuğa rağmen yeterli odun toplamak için kıyı şeridini kilometrelerce tararlar.

Flaherty, *Kuzeyli Nanook*'un Eskimolarla birlikte ortaya çıktığını, onlarsız hiç bir şey yapamayacağını belirtir (Flaherty, 1968: 406). **David Thompson**'a göre *Kuzeyli Nanook* hakkındaki en büyüleyici şey Nanook ve **Flaherty** arasındaki sevgidir. “Bunu Eskimo Büyük Beyaz Adam’a neşeyle bakarken veya kamerayı zahmetsizce kendi dünyasına kabul ederken görebiliriz” der **Thomson** (2002: 294). Benzer şekilde **Betsy A. McLane** de *A New History of Documentary Film* kitabında **Flaherty** ve Nanook arasında çok sıkı bir dostluk olduğunu, ikilinin *Kuzeyli Nanook* belgeseli için sık sık kutuplarda keşif gezilerine çıktıklarını hatta bir keresinde kutup ayılarını gözlemlerken açlıktan ölme tehlikesi geçirdiklerini belirtir. (McLaine, 2012: 25)



Bill Nichols filmin öyküsünün, önermesinin veya bakış açısının genellikle oyuncular ve yönetmen arasında gelişmesi olası karmaşık *etkileşim* sonucunda ortaya çıktığını söyler (Nichols, 2017: 164). **Flaherty** ve İnuit yerlileri gün içinde çektikleri sahneleri akşam oturup birlikte izlerler ve film üzerine konuşurlar. Diğer bir deyişle **Flaherty**, çektiği sahneler hakkında yerli arkadaşlarından her gün geribildirim alır. Hatta **Frances Flaherty**'nin aktardığına göre Nanook, **Robert Flaherty**'nin çekmesi için bazı hikâye ve aksiyon fikirleri bile bulur. *Kuzeyli Nanook*'un *katılımcı belgeselin* öncülerinden sayılmasının nedeni **Flaherty** ve filme aldığı yerli halk arasındaki bu etkileşim, işbirliği ve geribildirim mekanizmasıdır. Yıllar sonra **Jean Rouch** ve **Egdar Morin** katılımcı belgesel türün şahikası olan 1960 tarihli *Bir Yaz Güncesi*'nde filme aldıkları kişilerle beraber

filmi izleyip bir tartışma gecesi düzenleyecektir. Ancak bir öncü olarak **Flaherty**, İnuit yerlilerinin fikirlerini alarak ve onların geri bildirimleri doğrultusunda yarattığı *Kuzeyli Nanook* ile *katılımcı belgeselin* ilk adımlarını 100 yıl önce atar.

Robert Flaherty çektiği belgesellere ilave olarak 1908-1924 yılları arasında İnuit yerlilerinin 1500'den fazla fotoğrafını³ çeker. Kültür eleştirmeni ve film kuramcısı **Siegfried Kracauer**, **Flaherty**'nin hayatın akışının yönetmeni olduğunu söyler. **Kracauer**, kâşiften belgeselciye dönüşen **Flaherty**'nin birçok gözlemcinin etnografik veya antropolojik filmler olarak adlandırdığı türdeki filmleri yapma motivasyonuna sahip olduğunu söyler. Ancak filmi, ırkçı bir fantezi ve yerlilerin sahiplenilmesinin savunulamaz bir eseri olarak kabul edenler de var. Bazı eleştirmenler ise **Flaherty**'nin, *Nanook* karakteri üzerinden 20. yüzyılın başlarında sanayi tarafından lekelenmemiş, modern toplum tarafından da bireyciliği ve erkekliği dizginlenmemiş bir *romantik ilkel adam* figürü ürettiğini söyler. Hatta bazı eleştirmenler filmin, çekildiği tarihin güncel konu ve durumlarını aktarmadığı için belgesel olarak sayılamayacağını iddia eder. Ancak, **Nichols**'ın da belirttiği gibi, "Belgesel sinema tarihini, başı ve sonu olan bir öykü şeklinde yapılandırma çabası, belgeselin ortaya çıkışından sonra gelir. Erken dönem yönetmenlerin amacı, henüz var olmayan bir geleneğin yolunu açmak değildi. Onların tutkusu sinemanın sınırlarını keşfetmek, yeni olasılıklar ve denenmemiş biçimler bulmaktı." (Nichols 2017: 139)



Flaherty'nin açtığı *yeni olasılıkları keşfetme ve denenmemiş biçimler bulma* arzusu ve belgesel aşkı, bugün birbirinden farklı iki sinema etkinliği ile devam eder:

³ Fotoğraflar şu anda Kanada Kamu Arşivleri'ndeki Ulusal Fotoğraf Koleksiyonu'nda ve California'daki Claremont Koleji'ndeki Robert ve Frances Flaherty Çalışma Merkezi'nde bulunur.

1955 yılında başlayan *Flaherty seminerleri*⁴ ve 1995’de başlayan *Flahertiana Belgesel Film Festivali*⁵ günümüzde de belgesel filme gönül vermiş birçok yönetmen, akademisyen, öğrenci, eleştirmen, küratör ve sinemaseveri bir araya getirir. Her sene başka bir yerde yapılan *Flaherty seminerleri* bir tema etrafında bir hafta boyunca süren film gösterimleri, derinlemesine tartışmalar, sanatçı konuşmaları, yerleştirmeler, sergiler ve performanslarla hareketli görüntünün hem bireyler hem de daha büyük küresel toplum üzerindeki etkisini anlamaya çalışır.

Katılımcı belgesel kadar doğrudan sinemaya da ilham olmuş olan **Kuzeyli Nanook**’un yönetmeni, yıllar sonra bir belgesel film festivaline de ilham olur. Adı *Flahertiana Belgesel Film Festivali* olan festival, 1995’ten beri iki yılda bir yapılırken, 2006 itibariyle her yılın Eylül ayında yapılmaya başlanır. Rusya’nın Perm kentinde düzenlenen *Flahertiana Belgesel Film Festivali*’nin ödülleri de “Nanook” adını taşır. Hatta 2021 İkinci Gümüş Nanook ödülünü, **Ahmet Necdet Çupur**’un ***Yaramaz Çocuklar*** isimli belgeseli kazanır.⁶ Flahertiana festivalinin seçim komisyonu, alınan tüm kararları **Robert Flaherty**’nin ***Nanook of the North*** filminde kullandığı ilkelere dayandığını belirtiyor. Nanook ödülleri için şart koşulan temel kriterlerinden bir tanesi, *temsil edilen* gerçek kişilerin hayatının ya da yorumu yapılan olguların uzun süreli gözleme dayanıyor olmasıdır. Bu kriter, gerçek kişilerin ya da gerçek olguların temsil edilen gerçekliklerine yapılan vurgu ile hem belgesel denen türün ne olduğu bilgisini içinde taşır hem de uzun süreli gözlem kriteri ile gözlemci belgesellerin tercih edildiğini vurgular.

Bu yıl 25 Haziran- 1 Temmuz arasında yapılacak olan 67. Flaherty Film Semineri etkinliklerinin amacı kısaca şöyle anlatılıyor: “Bu yıl yapılacak olan 67. Flaherty Film Semineri, yerel ve küresel arasındaki çoklu gerçekleri ve içsel ilişkileri yansıtan yönetmenleri davet ediyor. Dünya çapında emperyalizme, yerleşimci ve sömürgeci hareketlere karşı duyarlı eylemlerin yapıldığı çağımızda, programımız, bildiğimiz yöntemleri değiştirmeye yönelik tartışmaya, ataerkil tahakküm tutumlarını eleştirmeye ve edilgenleştirilmiş sesleri duymaya çağırıyor.”⁷ Dolayısıyla hem *Flahertiana Belgesel Film Festivali* hem de *Flaherty seminerleri* **Flaherty**’nin mirasını kabul etmekle birlikte bu yıl 100. yaşına girecek **Kuzeyli**

⁴ “Past Seminars”, TheFlaherty.Org [[bağlantı](#)]

⁵ “About”, Flahertiana.ru [[bağlantı](#)]

⁶ “Flahertiana – 2021”, Flahertiana.ru [[bağlantı](#)]

⁷ “2022 Seminar”, TheFlaherty.Org [[bağlantı](#)] (çeviri bana ait)

Nanook'a yöneltilen eleştirilerin farkında olup geçmişin emperyal, sömürgeci, ataerkil, kültürel indirgemeci, tektipleştirici kalıntılarının günümüze sızmasının önüne geçebilmeye çalışıyor.

Kaynakça

- Adalı, Bilgin. (1986) *Belgesel Sinema*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Andrew, J. Dudley. (1976) *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Barnauw, Erik. (1974) *Documentary: History of the Non-fiction Film*. New York: Oxford University Press.
- Bazin, André (1996) *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev: N. Özön. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Biesterfeld, Peter (2019) "Robert Flaherty: Defining the 'Flaherty Way'", VideoMaker.Com, 14 Ağs 2019 [[bağlantı](#)].
- Christopher, Robert J. (2005) *Robert and Frances Flaherty: A Documentary Life 1883-1922*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Flaherty, Frances Hubbard (1960) *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*. Urbana Illinois: Beta Phi Mu.
- Flaherty, Robert J. (1968) "Konuşma", Çev: T. Anburnu. *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196 (Ocak), S. 404-408.
- Griffith, Richard. (1953) *The World of Robert Flaherty*. New York: Duell, Sloan and Pearce
- Hardy, Forsyth (1946) *Grierson on Documentary*. London: Collins.
- Leacock, Richard (1996) "In Defence of the Flaherty Traditions", *Film Culture* 70.
- McLane, Betsy. A. (2012) *A New History of Documentary Film*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Nichols, Bill (2017) *Belgesel Sinemaya Giriş*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- RobertFlaherty.Com (2009) "Biography" [[bağlantı](#)].
- Rotha, Paul (1983) *Robert J. Flaherty: A Biography*. ed. Jay Ruby. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Saunders, Dave. (2018) *Sinemaya Giriş: Belgesel*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Thomson, David (2002), *The New Biographical Dictionary of Film*, Londra: Little, Brown.

KAPI: MEDENİYETİN KAYBI ÜZERİNE BİR AĞIT

S. Yetkin Işık*



Evlat acısı Türkçede ve kuşkusuz Türkçeden çok daha büyük, zengin ve karmaşık olan Anadolu'nun ortak kültürel belleğinde insanın dünyada yaşayabileceği en büyük acıyı ifade eder. Bu acının büyüklüğü, onun kişisel bellekten kültürel belleğe taşınmasının ve yüz yıllar boyu altının çizilmesinin de nedeni olabilir. Bugün türkü ve ninni adıyla dinlediğimiz birçok ezgi, kaybedilen evladın arkasından yakılmış ağıtlardır. Gündelik dilde günümüzde de 'evlat acısı gibi' deyişi, fiziki olmayan bir acının şiddetini anlatmak için başvurulan kalıp bir sözdür. **Nihat Durak**'ın yönetmenliğini yaptığı, oyuncu kadrosu içinde **Kadir İnanır**, **Vahide Perçin**, **Timur Acar**, **Aybüke Pusat** ve **Erdal Beşikçioğlu** gibi isimlerin olduğu *Kapı*'nın (2019) odağına da evlat acısı yerleştirilmiştir. Ancak adını aldığı nesneyle uyumlu olarak film de birçok meseleye açılan bir kapı gibi: Babalar ve oğullar, kuşaklar ve kültürler, üreticiler/sanatçılar ve yağmacılar, geçmiş ve günümüz, ulus-devlet ve kültür, yerel ile evrensel değerler ve insani değerler ile piyasa değerleri... Filmdeki ana hikâye, kaybedilen oğula ve kopmak zorunda kalınan geçmişe ve daha genel

* Doç. Dr. S. Yetkin Işık, Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

olarak Türkiye'nin hızla değiştiği süreçte kaybettiklerine dair bir ağıt olsa da göndermeleriyle, çeşitli meselelere koyduğu işaretlerle **Kapı**, evrensel ölçekte tartışılmış, tartışılmakta olan büyük ve karmaşık meseleler üzerine de dşndrtmeyi başarıyor. Bu meselelere bakacak olursak; homojen ulus yaratma gayreti ve bu bağlamda siyasetin kültürle ve hakikatle çelişkileri kadar fırsatçılığın ve para kazanma becerilerinin idealleştirildiği kapitalist bir toplumda ahlakın ve ahlaksızlığın sınırlarını da görürüz. Bunlara ilave olarak, kültürel mirasın önemi ve bu bağlamda *tekinin* kaybının, *bizim* de eksilmemiz anlamına geldiğini ve dünyada birçok dilin, kültürün yaşadığı *yok olma* kaygısına rağmen hayatta kalma çabasının bir rneği olarak Mezopotamya'nın ve Anadolu'nun çok eski toplumlarından biri olan Süryanilerin varlıklarını sürdürme çabasını da görürüz. Bu önemli meselelerin hepsini tek bir filmde, seyirciyi mesaja boğmadan ve etkili bir Şekilde anlatabilmek elbette bir ustalıktır. Ancak beni bu yazıyı yazmaya zorlayan mesele, **Kapı**'da da vurgulandığı gibi, Şiddetin tek gerçek olduğu bir coğrafyada güzel olanın takdir edilmesinin, estetik ve etiğin, kültürün ve insanlığın sürekli kaybetmesi olgusu oldu. Kültür ve uygarlık ötekilerle birlikte inşa edilir, paylaşılır ve farklı dilleri konuşanların etkileşimleriyle üretilir. Yeteneğin, güzelliğin ve emeğin takdiri evrenseldir; bunları yansıtan nesnelere, kültürler arasında bir iletişim işlevini de yerine getirirler. Oysa güçlü olanın haklı da olduğu savaş oyununda bunların değerini savunulamaz ve sonuçta insan türünün kendisini öteki hayvanlardan ayırdığına inanılan kültüre ancak bir silah ve tüketim nesnesi olarak ihtiyaç duyarsınız. Günümüzde de Türkiye'de sürmekte olan medeniyet bunalımının en kısa zeti bu olabilir.



Filmin açılış sekansında, Türkiye'den Almanya'ya göç etmiş bir Süryani ailenin üyeleriyle tanışırız. Yakup, torununun doğum günü için kendi zanaatı olan ahşap oymacılığıyla ürettiği küçük bir sandığın kapağını işlemektedir. Sandık işleme ve el emeği üzerine konuşma sahnesi önemlidir çünkü zamanın hızlı değişimi, yozlaşma ve çürüme ile birer sanat eseri ve belleği aktarıcısı olarak ahşap, taş, mermer gibi dayanıklı nesnelerin karşılığı filmin çatısını oluşturmaktadır.

Seyirci, kayıp evlatlarının acısını yıllardır içlerinde taşıyan Yakup ve karısı Şemsa ile Türkiye'den gelen bir telefon sonrasında yavaş yavaş tanışmaya başlar. 1990'lar Türkiye'sinin Mardin'inde bir köyde yaşanan ve tüm ailenin yaşamını altüst eden bir kayıp ve faili meçhul cinayet öyküsüdür bu. Yirmi beş yıl önce faili meçhul bir cinayete kurban gitse de her an ortaya çıkacakmış gibi düşünmeyi tercih ettikleri oğulları Mikail'i gizli bir umutla bekler Yakup ve Şemsa. Torunlarından birinin doğum günü kutlaması sırasında, oğulları Mikail'in cesedinin bir kuyuda bulunduğu haberini alınca, torunları Nardin ile birlikte Mardin'e gelirler. Son istekleri, oğullarının kemiklerini alıp onu, usulüne uygun defnetmektir. Ancak terk ettikleri evlerinin kapısının çalınmış olduğunu fark ederler. Aslında geride bıraktıkları eşyalar, evleri ve bütün köy yağmalanmıştır. Yakup gibi kayıp oğlu Mikail de ahşap sanatının ustalarındandır ve babasıyla birlikte günlerce çalışarak, işleyerek hünerlerini sergileyerek yaptıkları kapı, Yakup için paha biçilmezdir.



Filmdeki başka bir baba-oğul hikâyesi de *zanaatını* babasından öğrenen *Ganimetçi* Remzi'nin tarihi ve kültürü yağmalama hikâyesidir. Geçmiş, bellek, önem verilen, sevilen kısaca değer haline getirilen ne varsa bir tarihi, hikâyesi vardır. Bu hikâyeler ya sözde ya da nesnelere muhafaza ve temsil edilebilir. *Kapı*, *Drina Köprüsü'nde İvo Andriç*'in yaptığına benzer şekilde toplumsal ilişkileri ve değişimi zamana dirençli bir nesne üzerinden anlatmayı dener. Yönetmen *Kapı*'da

yok ediş/yok oluş/kayıp temasını, Antik dünyadan bu zamana kadar ayakta kalabilmiş çok kültürlü bir kent olan Mardin'in, virane hale gelmiş bir Süryani köyünün, içinde kuşların yuva yaptığı talan edilmiş evlerin görüntüleriyle, iyi dengelenmiş diyaloglar ve etkileyici oyunculuklarla işler.

Ancak filmin merkezinde bir politik hesaplaşma çabasının olmadığı akış içinde anlaşılır. Yönetmen bu filmde başka bir sorunsalla yüzleşmek ve izleyiciyi düşündürmek ister: Değer sorunsalı. Film değerli olan nesnenin neden değerli olduğu (ya da aynı sorunun daha özel bir alan bağlamındaki haliyle sanatı sanat yapanın ne olduğu) sorusunu Yakup ve oğlu arasındaki ilişki örneğinde yeniden sorarken bir toplumun değerlerle ilişkisi (bilgi, tecrübe, inanç, saygı, sevgi, adalet) sorunsalını da gündeme taşır. Bu bağlamda film, *muasır medeniyetler seviyesine çıkmak derdi*'nin 1980 sonrasında *geç modern/kapitalist dünyaya uyum sağlamak* ile yer değiştirdiği günümüz Türkiye toplumundaki medeniyet kaybına ve değerler bakımından yoksullaşmasına, 'değerli olan' birçok şeyin çürümeye terk edilmesine dikkat çekmektedir. Filmin bir sahnesinde, Yakup ile tarihi eser hırsızı Remzi arasında geçen çarpıcı bir diyalogda da insanın çürümekte oluşu ile taşların ve aslında geçmişte bin bir emekle üretilmiş sanat eserinin zamanla daha da değerleniş arasındaki zıtlık ve ironiye dikkat çekilir.



Kapitalizmin her şeyi metalaştıran çarkı işlerken insani olanı tanımlayan kültür, emek, medenilik (zarafet, ahlak, estetik duyarlılık) tükenmektedir. Bu çürüme, Süryani köylerini -daha doğrusu bu köylerden geriye kalanları- yağmalayarak geçinen yağmacılardan şık salonlarda sanat ticareti yapan burjuvaziye kadar uzanmakta ve farklı sınıflara göre farklı biçimlerde tezahür etmektedir. Yakup'un oğluyla birlikte her santimini işlediği kapı; ortak belleğin, ortak duyguların ve ortak emeğin hikâyesinin somutlaşmış halidir. Buna ilaveten hem kendi yaratımı olduğu

hem oğluyla birlikte üretildiği için kapıyı Yakup'un çocuğu olarak da görebiliriz. Öte yandan, değerlerin öneminin yerini paranın öneminin aldığı bir çağda sürüp giden *değersizleşme*; sanata, tarihe, kültüre önem veren seyirciler veya tüketiciler açısından en azından tarihten uzaklaşma, yabancılaşma olarak deneyimlemektedir. Bu bağlamda kapının, ait olduğu evden, köyden koparılıp sanat piyasalarında yeniden *değerlendirilmesi* ile Süryanilerin ait oldukları köylerden koparılıp dünyaya dağılması arasında paralellik kurulabilir. Kapının neredeyse ülkeyi baştanbaşa katedip kendisinin değerini anlamaktan uzak onca insanın elinden geçmesinin nedeni, ait olduğu yerden koparılmış ve üstelik ait olduğu yerin, mekânın tahrip edilmiş olmasıdır. Onun bir yeri yoktur artık. Sonuçta Yakup kapısına en uygun yer olarak oğlunun tabutunu görecektir. Böylece Yakup'un oğluyla birlikte bir kültür de yani Anadolu'nun çocuklarından biri de gömülmektedir. Kadim Anadolu kültürleri Ermeniler, Ezidiler, Rumların bilgi birikimleri, edebiyatları, kültürleri imparatorluktan ulus-devlete geçiş sürecinde sürekli kurban verilmiştir: milliyetçiliğin homojen toplum rüyasına, büyük güçlere, büyük hırslara, büyük korkulara kurban verilmiştir. Film, karmaşık ve anlatımı zor bir meselenin anlaşılmasına, *medeniyetsizleşme* tarihine, bu tarihin yarattığı *yabancılaşmaya*, sanat ve toplum ilişkisinin çeşitli yönlerine ve bu ilişkinin geçmişten günümüze geçirdiği değişimin farklı yönlerine ışık tutmayı başarmaktadır.



Filmde aynı kare içinde yer alan bireylerin buldukları mekânlara veya dokunulan nesnelere atfettikleri farklı anlamlar, duygusallık, yüzeysellik, tarihsel derinliği olan ve olmayan bilginin, paha biçilmez olanla çok para eden ve etmeyen

nesnelerin ve bunların temsil ettiklerinin karşılaştırmaları son derece başarılı. Örneğin Yakup'un evinin yağmalandığını şikâyet ettiği yetkili polis "yahu adamı ölen oğlu için çağırdık, o kapısını arıyor. Allah Allah!" sözleriyle yansıtılan şaşkınlığı, *Ganimetçi* Remzi'nin kayıp kapı sorulduğunda "acaba hangisidir?" diyerek çaldığı onlarca kapıyı düşünmesi, her hangi bir nesne ile paha biçilmez bir nesnenin aynı şey olduğunu, dolayısıyla nesnenin ardındaki ilişkilere, emeğe, tarihe, bilgiye, paylaşımlara, temsil ettiği duygulara bakmak gerektiğini ima etmektedir. Filmde geçmişe, mekânlara, kültüre bakış farklılığı kuşaklar arasındaki farklılık da göz ardı edilmeden aktarılır. Örneğin Nardin (Yakup ve Şemsa'nın torunu) ve Almanya'dan arkadaşı, zamanenin hazcı tüketim kültürünün yüzeysel turist bakışıyla sakatlanmış gençler olarak tasvir edilir. Kentteki yapılara, insanlara, hikâyelere, gençliğin ve Almanya'da doğup büyümüş olmanın yabancılığıyla ve şaşkınlık, hayranlık karışımı ünlemlerle bakılır. Bolca fotoğraf çekilip internetteki bloğa konulur, yorumlar merak edilir. Seyirci, bir taraftan kim olduğunu tükettiği nesnelere, mekânları, görüntüleri ve bilgileri yayınlamaya (bu eyleme paylaşmak denilmesi de bir başka kayıp veya bozulmaya işaret eder) gösteren, ilgi çekmeyi arzulayan, beğeni veya tık alma çabası içindeki ortalama tüketici bireyi görür. Onun yanında bir bordür parçası, bir çeşme veya taşların hikâyesini bilen, bu nesnelerin ardındaki insanı tanıyan ve özleyen, bütün bunlara turistik eşya veya satışa sunulmuş sanat eseri olarak yaklaşmayan Yakup'un eserlere kıymet bilen bakışı ve hassas dokunuşu vardır. Bu iki dünya, iki çağ, iki farklı değerler sistemi arasındaki uçurum, birçok sahne ve diyalog yoluyla gösterilir. Antropolojik yazında öteki kültürlerle tanışmanın, öznenin kendi kültürüne de daha alıcı gözle, daha eleştirel bakmayı öğreten bir deneyim olduğu hep vurgulanmıştır. **Kapı** filminin yönetmeninin de 'öteki zamanlar' ile yabancılaştırıcı, sarsıcı bir karşılaşmayı



sağlamak istediği düşünülebilir. Sonuçta seyirci, geçmişten bugüne *nelerin neden kaybedildiğini* sorabilir ve bu farkındalık güncel birçok sorun üzerinde düşünmek için yararlı bir çıkış noktası olabilir.

Türkiye’de değerli olanın ne/kim olduğuna dair tartışma veya çatışmalar, açık veya örtülü olarak sürmektedir. Bu bağlamda **Kapı**, bu sürüp gitmekte olan tartışmaya değerli bir katkıdır. **Kapı** örneğinde görüyoruz ki bir nesneyi değerli kılarak sıradan benzerlerinden ayıran şu öğelerdir: (i) yaratıcı emek, (ii) geçmiş, yani nesnenin bir hikâyesinin oluşu, (iii) üreticinin dışındaki insanlara da bir işlev dışında estetik haz sunabilmesi, onları kısa bir süreliğine de olsa gündelik varoluşlarından uzaklaştırıp büyülemesi (yaşamının salt hayatta kalma çabasından öte anlamlarının olduğunu hissettirmesi). Sanatın, sanatçı emeğinin değersizleşmesi (bunun türlü biçimleri olabilir: piyasada para etmemesi veya toplumun ilgisizliği, siyaset kurumunun bu sanatın yaşaması için çaba göstermemesi gibi), bütün bu değerlerin de yani *yaratıcı emek, hikâye ve gündelik yaşam gâilesinin üstüne çıkma başarısının* da değersizleşmesiyle sonuçlanır. Bu nokta etik ve estetik arasındaki son derece önemsenmesi gereken bir bağdır. İncelediğimiz filmde kapı, kültürü alınıp satılan nesnelere yığılı olarak gören *ganimetçi* (ve bunun daha inceltmiş bir biçimi olan piyasacı) barbarlık ile anlam üreten, hayatı ve tarihi ören emek arasında kalmış bir metafor-nesne olarak konumlandırılıyor. Bir noktada ‘parası olan herkesin sahip olabileceği ve olduğu bir nesne olarak kapının sahibi kimdir?’ sorusuyla karşı karşıya kalırız. Filmin sonlarına doğru öğreniyoruz ki, kapının bir anahtarı vardır ve bu anahtar; son aşamada kapıyı üreten, ona emek veren, onu sıradanlıktan çıkarıp dünya görüşünün, inancının, sevgi bağlarının bir temsiline dönüştürmüş olanlara aitliğinin kanıtıdır. Öte yandan doğum günü sahnesiyle açılan filmin sonunda zamanı ve hayatı değerli kılan nesne olan kapı, ölen oğlun tabutu olarak toprağa



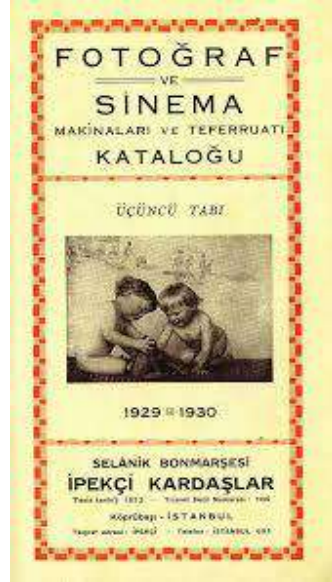
gömülür. Farklı kuşaklar, zamanın farklı uçlarında yaşayanlar, insanlık tarihinde olduğu gibi bir toplum ve bir aile bağlamında da değerli nesne, sanata dönüşmüş emek sayesinde birbirine bağlanmaktadır. Ne var ki, çocukla birlikte onunla özdeşleşen kapı da gömülür. Umalım ki bu sahneyle bir kültürün ölümü ima edilmemiş, bu ölüm ihtimaline karşı toplum uyarılmak istenmiş olsun.

BİR DÖNEMİ UNSURLARINA AYIRMAK

3 – İPEKÇİLER

İlker Mutlu

İpekçi Ailesi 1922 itibarıyla önce sinema salonu işletmeciliği, sonra film ithalat ve dağıtımını ve nihayet film yapımını ve dublaj alanındaki girişimleriyle Türkiye’de film endüstrisi için öncü adımlar atarlar. **İpekçiler**, 19. yüzyılın sonlarında İstanbul’a göçmeden önce Selanik’te ipek ticaretiyle uğraşmaktaydı. Önce 1893’te yedi kardeşin en büyüğü **Kani Bey** İstanbul’a gelip Kapalıçarşı’da İpekçi Kani Kumaş Mağazası’nı açar. Diğer kardeşler de onu izler ama aile ipek ticaretinin dışına taşmakta gecikmez ve Eminönü’nde çeşitli ürünlerin satıldığı Selanik Bonmarşesi’ni hayata geçirirler. **Muhsin Ertuğrul**, anılarında, film malzemesi almak için bu mağazaya gidildiğinden bahseder.



Salon İşletmeciliğine Geçiş

İpekçiler'in sinemamızdaki maceraları, 1922'de sinema salonu işletmeye karar vermeleriyle başlar. **Muhsin Ertuğrul**'un **İpekçiler**'den aldığı ekipmanla çektiği **İstanbul'da Bir Facia-i Aşk**, çok iş yapan bir film olur ve ailenin dikkatini bu sektöre yöneltir. Bu yönelimin bir sebebi de **İsmail İpekçi**'nin Galatasaray Lisesi mezunu olması ve Berlin'de ticaret okurken sinemayla tanışıp bu işe sevdalanan oğlu **İhsan İpekçi**'nin ısrarlarıdır. Neticede aile, 1923'te açılan meşhur Elhamra Sineması (Cine Alhambra) ile sinema salonu işletmeye başlar. İşler iyi gidince de yine İstanbul'da Serkildoryan binasının arkasındaki buz pateni salonunun yerine Melek Sineması'nı açıp hemen ardından onun bitişiğindeki Opera Sineması'nın işletmeciliğini alır. Sonra İzmir'deki Milli Kütüphane sinemasını Elhamra Sarayı'na çevirerek bir nevi zincir oluştururlar.



İsmail Cem'in babası İhsan İpekçi, Nazım Hikmet'in yanında görülüyor.

Bu işte yenilikçi olmaya, dünyadaki gelişmeleri yakından takip etmeye özen gösterirler. Nerede bir teknolojik yenilik çıksa onu salonlarına taşırlar. Sessiz sinema dönemi boyunca salonlarında, aralarda çalmaları için orkestralar çalıştırırlar. Bu girişimler onları rakiplerinden hep önde tutar. Sinemaya sesin gelişiyi birlikte sesli sinemaya geçiş de onları sarsmaz. Opera Sineması'nda RCA Photophone'un, Elhamra ve Melek sinemalarında ise Western Electric'in sesli film gösterim düzeneklerini kurarlar. **İpekçiler**, seyircilerine salonlarında yaşayacakları seyir keyfinin Avrupa ya da Amerika'dakilerden farksız olacağını taahhüt eder, buna destek olarak da sansasyonel galalar düzenlerler. Örneğin, ünlü Fransız aktrist **Marie Bell**'in filmi **Aşk Geceleri**'ni (La nuit est à nous, Carl Froelich ve Henry Roussel, 1930) Elhamra'da gösterirken, oyuncuyu İstanbul'daki galaya getirtirler.

İşletmeciliğe getirdikleri bir başka yenilik de seyirciyi aktif olmaya özendirmek olur. Mesela bir filmin Almanca versiyonunu bir salonlarında, Fransızca versiyonunu bir diğerinde göstererek seyirciye hangisini beğendiklerini belirtecekleri bir anket dağıtırlar ve bu anketleri dolduran seyirciler arasında yapacakları çekilişle seyircilere çeşitli ödüller vermeyi vaat ederler.

İpekçiler, sesli filmin Türkiye'deki ilk yıllarında orijinal dillerde gösterilen filmlerin seyirciler için bir engel oluşturduğunu fark eder ve buna çare ararlar. Örneğin sesli filme geçişle sayıları artan müzikallerdeki şarkı sözlerinin çevirisini seyircilere dağıtırlar. İlk Türkçe altyazı uygulamasını başlatırlar ve nihayet 1933'te kendilerine ait İpek Film Stüdyosu bünyesinde dublaj işine girerler.

Yapımcılık

Aile, 1930'ların başında Amerikan Paramount ve Alman UFA'nın mümessili olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru bunlara MGM, Fox ve Columbia da eklenir. Bu sayede pek çok sinema salonunu kendilerine bağlarlar. Sektörde bir nevi tekel haline gelmişlerdir artık. 1928'de İpek Film'i kurup film yapımına da girerler. **İpekçi Ailesi**, film endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim alanlarının bütününde yaptıkları girişim ve faaliyetleri kuvvetlendikçe alana başka aktörlerin girmesinin önünde bir engele de dönüşür. 1930'ların sonunda **İpekçiler**'in rakibi Ha-Ka Film'den ayrılıp kendi hesabına film çekmek isteyecek olan yönetmen **Faruk Kenç**, stüdyolarını kiralamak için onlara gittiğinde "Biz düşmanımıza silahımızı vermeyiz" yanıtını alır. **İpekçiler**, ilk filmlerini yönetmesi için **Muhsin Ertuğrul**'un kapısını çalar ve ondan daha önce Darülbedayi'de başarıyla sergilenen **Ankara Postası**'nı (1929) filme almasını isterler. Film, Kurtuluş Savaşı'nı konu edinmekte ve beş yıldır yurttan film çekilmemesinden dolayı yerli sinemaya hasret seyircinin de ilgisini talep etmektedir. Gerçekten de filmi yalnızca İstanbul'da iki gün içinde 15 bin kişi izler. Bu başarıdan cesaretlenip **Kaçakçılar**'ı programa alırlar. İşin reklam yönünde ustalaşan **İpekçiler**, o yılın güzellik yarışması birincisi **Feriha Tevfik**'i başrole taşırlar. Bu durum, daha sonra sinemamızda bir gelenek halini alır ve neredeyse her güzellik kraliçesi kısa sürede sinemaya geçer.

Kaçakçılar setinde yaşanan feci bir kaza nedeniyle film yarım kalır: Kasım 1929'daki kovalamaca sahnelerinin çekimi esnasında **Talat Artemel**'in kullandığı

otomobil yoldan çıkınca oyuncuların **Arşak Karakaş** ölür ve **Sait Köknar**'ın da yüzü parçalanır. Bu kaza, filmin çekimlerini durdursa da İpek Film'i film yapmaktan alıkoymaz.

Sesli Film Sinemamızda

Dünya sinemasındaki gelişmeleri yakından takip eden **İpekçiler**'in sesli filme geçiş yapmaları kaçınılmazdır. Bu alandaki ilk girişimlerinde yine hayli ses getirecek bir yol izleyip uluslararası ve oldukça büyük bir prodüksiyon tasarlarlar: **İstanbul Sokaklarında** (Muhsin Ertuğrul, 1931). Filmde **Talat Artamel** ve **Semiha Berksoy**'a Mısır'dan **Azize Emir**, Yunanistan'dan **Periklis Gavrilidis** eşlik eder. Hedefte uluslararası bir seyirci vardır. Mısır, Yunanistan ve Türkiye'deki dış çekimlerin ardından sesli olacak iç çekimleri yapmak için ekip ve oyuncular Paris'e gidip, iç sahneleri orada çekerler. Tüm aşamalar basına takip ettirilir ve filme duyulan ilgi çoğaldıkça çoğalır. 60 bin liraya çıkan bol şarkılı film, yalnızca Türkiye'de değil, bütün Balkan ülkelerinde, Varşova, Mısır ve Yunanistan'da da ilgiyle karşılanır. Filmi yalnızca Atina'da bir haftada 6 bin kişi izler.



Solda: İpek Film Stüdyosu

Sağda: *İstanbul Sokaklarında*'nın çekimlerinden bir kare

Bununla beraber, **İstanbul Sokaklarında** hayli maliyetlidir ve Paris'te sürekli olarak bir stüdyo kiralamakla baş edilemeyeceğini gören **İpekçiler**, Nişantaşı'ndaki büyük bir ekmek fabrikasını kiralayarak burada Türkiye'de sesli çekim yapacakları bir stüdyo kurarlar. 1932'de kurulan stüdyonun ilk işi, bir Kurtuluş Savaşı filmi olan **Bir Millet Uyanıyor**'dur (Muhsin Ertuğrul, 1932). Bu

stüdyoda operetler de çekilir, yurtdışından getirilen filmlerin dublajı da yapılır. İşler o denli dallanıp budaklanır ki 1934'te film dağıtımı ve gösterimi işlerini iki ayrı şirket üzerinden yürütme kararı alırlar. Bunun için FİTAŞ ve SİNTAŞ kurulur.



*Solda: İpek Film Stüdyosunda bir dublaj çalışması
Sağda: Bir Millet Uyanıyor'un çekimlerinden bir kare*

İş Bankası'na ödemek zorunda oldukları 80-90 bin liralık borç nedeniyle 1937'de **İpekçiler** maddi krize girer ve sektörde gerilemeye başlarlar. Ancak İş Bankası iştiraklerinden Türk Tecim Anonim Sosyete, FİTAŞ'a ortak olunca finansal açıdan rahatlarlar. 1938'de bilet fiyatları üzerindeki vergilerin %33'ten %10'a inmesiyle rahat bir nefes alıp tekrar film yapmaya başlarlar. Ancak 1942'deki Varlık Vergisi bellerini büker. Artık 1930'lardaki parlak günler geride kalmıştır. İlk kuşak ölünce şirketler kalabalık varislere dağılır ve zamanla el değiştirir. 1976'da Yeni Melek ve Yeni Sinema'nın **Has Ailesi**'ne geçmesiyle aile sinema dünyasından silinir.

İpekçilerden Kalan

İpekçi Kardeşler, Türk sinemasında yapım, dağıtım ve gösterim alanlarının dikey bütünleşmesini sağlayan ilk firmadır. Böyle tekelleşmeler, Hollywood'u hem ülkede hem de dünyada hâkim kılan olgulardır. 1920'lerde Amerika'daki bazı film şirketleri, uygulanan bu sistemle üretilen filmin seyirciyle buluşmasını garanti altına almakta ve bu şekilde oluşturulan güçlü ekonomi de bunu yapan şirketleri devleştirmektedir. Tekellerin farklı zincirlerdeki salonlara uyguladıkları baskı neticesinde tüm filmlerin toplu satışı gibi bir uygulama oluşur ve nitelikli yapımların yanı sıra piyasaya pek çok niteliksiz yapım yayılır. Bu esnada kendileri

dışındaki yapımcıların üretimleri de sekteye uğrar. Bağımsız sinemacıların böyle bir ortamda yaşama şansı yoktur.

Sonuç olarak **İpekçi Kardeşler**'in ilkin Selanik Bonmarşesi'nde kamera ve ham film satışı yaparak temas ettikleri sinema serüveni, önce sinema işletmeciliği ve film dağıtımını ile başlar. Sonrasında ise aile film yapımına başlar. Yenilikleri takip etmeleri ve girişimcilikleriyle özellikle 1930'lar boyunca sinema sektöründe artan bir etkiye sahip olur. Büyük sermayenin bu alana yeterli ilgiyi göstermemesi de önlerini açar. Ancak **İpekçiler**, bir aile şirketi olmanın ötesine geçip kurumsallaşma yoluna gitmedikleri için dağılırlar. İlk jenerasyonun ölümü sonrasında diğer aile bireyleri bu alandaki girişimleri sürdürmede yetersiz kalır. Kuşkusuz özellikle Varlık Vergisi de aileye büyük darbe indirmiştir. Her şeye rağmen, **İpekçiler**, Türkiye'de sinemanın gelişip şekillenmesinde imzasını atacak kadar güçlü ve etkili olmuştur.



Karım Beni Aldatırsa'daki bale ekibinin stüdyodaki provasından

Kaynakça

- Akçura, G. (1991). "Aile Boyu Sinema" (dizi yazı). *Hürriyet*: 20-27 Ekim 1991.
- Arslanbay, H. (1993). "Faruk Kenç ile Söyleşi". *Antrakt* 24: 25-27. (TSA.org.tr [[bağlantı](#)])
- Mutlu, İ. (yayıma hazırlanıyor). *Görünmeyen Adamın Peşinde*.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. Denetim Ajans Basımevi.
- Muhsin, E. (2007). *Benden Sonra Tufan Olmasın!: Anılar*. Remzi Kitabevi.
- Özön, N. (1968). *1895-1960 Türk Sineması Kronolojisi*. Bilgi Yayınevi.
- Özyılmaz, Ö. (2020). "Türkiye'de Sinemanın Öncü Girişimcileri: İpekçiler". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* Cilt 18, Sayı 36: 699-712.

POLİTİK SİNEMANIN POLİTİKASI NEDİR? SİNE POLİTİKA

Murat Elmas

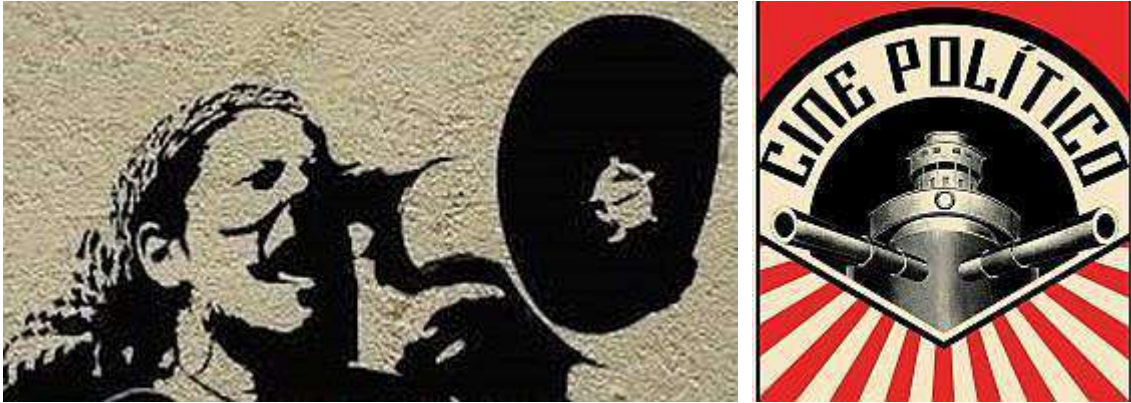
Tarih boyunca sanat üretimi, içinden çıktığı toplumlarda en kışkırtıcı ve en ilgi çekici ifade biçimlerinden biri olmuştur. Zamanla bu ifade biçimi zenginleşip çeşitlenerek farklı alanlarda görsel ve işitsel duylara hitap etmiş ve insanlığa bambaşka kapılar açmıştır. İnsanın ufkunu, hayalgücünü genişleten etkinliklerin en aktifi, *Yedinci Sanat* olarak sinema, tıpkı bir oyun kurucu gibi tüm geçmiş sanatların potansiyellerini kullanarak modern zamanların getirdiği imkanlarla gelişip serpilerek kendine ayrıcalıklı bir konum elde etmiştir. İlk dönemlerinde hareket kabiliyeti ve sınırlarının keşfi ile sahip olabileceği imkanlar ve etki gücü her iktidar yapısının ilgisini çekmiştir. Bu ilginin sonucunda verilen destekle de sinema, kendinden önceki sanatlardan çok daha hızlı ve sofistike bir biçimde endüstri toplumunun gelişimine paralel olarak ilerlemiş ve teknolojinin de etkisiyle hızla kendi pazarını oluşturup, dünya çapında bir yayılma sürecine girmiştir.

Egemen yapılar, sanat akımlarını modernizmin başlangıcından itibaren üstyapı kurumları içine katma hevesini gerek eğitim müfredatına katarak gerekse *resmileştirme*, *millileştirme* operasyonlarıyla kontrol etmek istese de sinemanın, her türlü müdahaleye rağmen çeşitlenerek gelişmesine ve farklı bakış açılarının oluşumunun önüne geçememiştir. Hareketin ve imgenin zaman-mekandan bağımsız anlatım gücü, yaratıcılığın önüne çıkan her türlü engelin aşılmasını sağlamıştır. Sinemanın gelişim süreci içinde bir başka önemli ve değerli etkisi; bölgesel ve yerel özelliklerin, kültürün-folklörün, ahlaki ve dini çeşitliliklerin bu evrensel ifade biçimiyle üretilen eserlerle harmanlanarak ortaya çıkardığı muhteşem zenginliktir. Bu zenginliğin insanlığın ortak değerlerine yaptığı katkı, *vicdan* ve *umut* gibi toplumsal bilinci geliştiren kavramların daha çok

içselleştirilmesinin yanısıra daha adil, paylaşımcı ve özgür bir gelecek beklentisini çoğaltmasıdır.

Savaşlar, devrimler ve ayaklanmalar gibi toplumsal dönüşüm dönemleri çoğu zaman bu beklentileri hayal kırıklığına uğratsa da sonrasında yaşanan dayanışma, ortak beklentiler ve geleceğin kurgulanması sürecinde sinema, umudu çoğaltmada önemli bir yere sahip olmuştur. Bu dönemler sonrası yeni sanatsal akımların ortaya çıkması; estetik, biçim ve algı düzeylerindeki değişimler, toplumun değişim ve gelişim yönünde kendini aşmaya, yenilenmeye ihtiyaç duymasının en önemli göstergesidir. *Politik sinema* terimi de bu değişim dönüşüm dönemlerinde ortaya çıkmıştır.

İnsanlığın ortak değerleri ile farklı toplumların birbirlerini anlayabilme kapasitesini artıran, toplumun gelişimi ve yönlenmesine etki düzeyi bu kadar yüksek bir enstrümanın egemenler tarafından 'değerlendirilmeye' başlandığı yıllarda aynı anda iktidara karşı mücadele içindeki sanatçılar da dil ve estetik olarak farklılıklara yönelmiş ve politik anlatımlar ortaya çıkarmıştır. Endüstri devrimi sonrasında modern değerlerin oluşması esnasında eskinin yerini alan 'trend'lerin varlığı ve çalışma mecburiyeti sebebiyle toplumun değer yaratma kabiliyeti azalmıştır. Bu eksikliğin telafi edilmesinde olduğu kadar ortak rızanın üretiminde de işlevsel yönü güçlü bir alanın etkin biçimde kontrol altına alınabilmesinin zorunluluğu olarak *sinemanın ekonomi politiği* ortaya çıkmıştır.



Dünyanın modern merkezlerindeki sinema üretimleri çoğunlukla resmi yönetimlerin, ekonomik gücü elinde tutanların kontrolü altına girmişlerdir. Bu merkezlerin kurduğu ağlar zamanla bir ödül-ceza sistemi oluşturmuş, bu etkili ve kontrol edilmesi zor sanatı belli bir yönde ve kendine risk oluşturabilecek

akımların önüne geçebilmek hedefiyle 'pazarın' kavramsal terminolojisinin belirleyicisi haline getirmeye çalışmışlardır.

Politik sinema tanımına bu çerçeveden bakınca hangi sinema hangi politika sorusu akla geliyor. Sistemin çelişkilerinden, yoksulluk, ayrımcılık, yabancılaşma ve sömürüden bahseden yapımlar ile egemenlerin kendi aralarındaki rekabet ve didişmeyi temel alıp kendilerini haklı çıkarmaya çalışan propagandif üretimlerin birbirine taban tabana zıt olduğunun farkında olmak gerek. Burada pazar mantığının dışında kalarak adalete, sömürsüz bir gelecek özlemine seslenen bir anlayışın kendi farklılıklarını ortaya koyarak adına hareket ettikleri değerler çerçevesinde örgütlenme, yeni bir dil ve kavramlar yaratma zamanının geldiğini gösteren, dönüşümlerin başladığı bir aşama içinde olduğunun farkında olanların birbirlerini bulmalarının, toplanmalarının vaktinin geldiğini gösteren emareler şu dönemde hayli yoğun biçimde yaşanıyor.

Savaşlar ve krizlerle beslenen kapitalizmin yozlaşan, çürüyen, doğaya yabancılaşan yüzü, global iletişim ağlarının gündelik yaşamın içine dahil olmasıyla daha çok açığa çıkıyor. Farklı alanlardaki sorunların çözümü; cinsiyetçilikten, modern sömürgeciliğe, iklim adaletinden gelir adaletsizliğine ve yabancı düşmanlığına kadar birçok cephede ortak hedefler noktasında birbirine yaklaşıyor. Sinema alanındaki entelektüel birikim ve duyarlılık bu aşamada bir çok potansiyeli barındıran bir ifade biçimi olarak çok özel bir yerde durmaktadır. Vicdanı, mücadeleyi, dayanışmayı çoğaltacak kolektifleri ortaya çıkarmak, dayanışma ağlarını yaygınlaştırabilecek, daha çok insana ulaşılabilecek koşullar önceki zamanlara göre gelişmiş sosyal iletişim ve teknolojik imkanlar bu kadar çeşitlenmişken bir tercih olarak önde durmaktadır. Bu konudaki samimiyeti belirleyecek olan sürecin devamındaki çabalar olacaktır.

ALELADE GÖZÜKEN YAŞAM MESELELERİYLE VE HAYALET KENTLERİYLE JIM JARMUSCH

Sevcan Sönmez

*Amerika her şeyi nesneleştirip pazarlanabilir hale getirmekten, açgözlülükten ve çıkarılıktan ibaret. Bu duruma, uyumsuz ya da marjinal karakterlerle ve onların yaptığı, alelade gözükken şeyler hakkında filmler çekerek karşılık veriyorum.*¹

Jim Jarmusch sinefillerin, sanat sineması severlerin gönlünde taht kurmuş bir yönetmen. Minimalist yaklaşımı, filmlerinde anti-klasik yapıyı kullanma biçimiyle, bağımsız sinemanın başta gelen figürü olarak sinema tarihinde önemli bir yere sahip. **Jarmusch** ile ilgili yazmaya başlarken, Türkiye’de kendisiyle ilgili neler söylenmiş diye kabaca bakıldığında; bağımsız sinemanın öncüsü, uyumsuzluktan doğan özgürlük, dışarıdakilerin sineması gibi başlıklar karşımıza çıkıyor. *Jim Jarmusch: Dışarıdakilerin Sineması* başlıklı yazıda “Seksenler Amerika’ında ortaya çıkan bağımsız sinema hareketinin önde gelen figürlerinden biri olan Jim Jarmusch, köksüz yabancılar ve modern dünyaya ayak uyduramayan dışlanmış tiplerle dolu zengin bir sinema evreni inşa etti” deniliyor.¹ Bir başka yazıda “eşsiz karakterler, uzun araba yolculukları, günlük hayatın cazibesi, sigara, kahve...” sözcüklerini kullanıyor yazar.²

Sıkıcı hayatlar yaşayan ya da sıradan hayatın normal akışından sıkılan bir takım değişik karakterlerle Amerikan bireyinin çeşitli durumlarını gösterir **Jarmusch**. Bu alternatif yaşamlarda, bazen içine kapanmış, bazen derin hayat sorgulamaları yapan, bazı değişik durumlar içerisinde izleyiciyi varoluşsal çözümlere yönelten filmlerle bir şekilde içimizin açılmasını da becerir yönetmen. Bir şekilde yaşamın tadını çıkaran insanlar koyar tam da filmin merkezine; çok içi geçmiş bile olsa, dünya sapıtmış ve çekilmez bir hale gelmiş bile olsa hala yaşanacak bir takım,

¹ Jim Jarmusch, MUBI [[bağlantı](#)]

² Filmloverss, 30.01.2017 [[bağlantı](#)]

öyle ya da böyle, belki güzel-değişik günlerin olduğunu söyler... Çok politik bir bakışla, ama politik kısmını bağırarak söylemeden...

Kapitalist sistem ve neoliberal dünya düzeni içerisinde insanlar çalışma, ekonomik kalkınma, çeşitli yaşamsal hırslar ve tüketim toplumunun koşuşturmasındayken **Jarmusch** karakterleri neredeyse hiç girmez o mecburi hallere... Dünya düzeninin karmaşıklığı ve eziciliğine, birçok açıdan anlamsızlığına rağmen kendi hallerinde kendi anlamlı yolculuklarını yaparlar. Ve aslında şu anlamsız-bozuk düzende kendi anlamlarını yaratan insanlardır. Bu nedenle biz izleyiciler bağ kurarız bu karakterlerle. Ancak elbette sadece bu karakterler değildir **Jarmusch** sinemasının ilgi çeken yanı. Yönetmenin sinemasında anlatının birçok unsuru önemlidir. İlginç karakterler, uzun yolculuklar, müzikler kadar mekânlar ve filmlerin geçtiği kentler de yönetmenin ayrıksı sinemasında önemli yer tutar. **Jarmusch** sinemasını ele alan bir başka yazı, *Jim Jarmusch Sinemasında Bir Figüran: Kent* başlığıyla, filmlerindeki kentlerden ve mekânlardan bahsetmekte. Bir karakterin mekândan ayrı düşünülemeyeceğini, **Jarmusch**'un öykülerinin bir ruhu olduğunu ve bunun hikâyenin geçtiği mekânlarla ilgili olduğunu söylüyor yazar.³ Doğru bir noktaya parmak basmakla birlikte kentin ya da mekânların sadece bir figüran olmaktan öte olduğunun altını çizmek daha doğru olacaktır. Çünkü yönetmen, kente, kentin çeşitli yanlarına dair başka bir görünüm sunar. Birçok filmde neoliberal kentin çeşitli yanlarını, tükenişini, loşluğunu, karanlığını karamsarlığa kapılmadan, sorgulayarak gösterir. Bazı filmlerinde ayrıksı karakterler kentsel alanda amaçsızca dolaşırken yönetmen izleyiciye bu sahnelerde belgeselvari bir görünüm sunar. Bir filmde kentin değişimi, dönüşümü (*Permanent Vacation*, 1980); bir başkasında çöküşü, bitişi (*Only Lovers Left Alive*, 2013); bir diğerinde şiirselliği (*Paterson*, 2016); bazı filmlerinde kentlerin birbirine benzerlikleri, farklılıkları (*Night on Earth*, 1991; *Mystery Train*, 1989) vurgulanır. **Jarmusch** sinemasının Amerikan kentleri ve dünya kentleri hakkında sorgulayıcı ve alternatif bir bakış ortaya koyması bu filmleri kent, kent temsili, kent ile ilişkiler bağlamında ele almak için verimli bir alan sağlar.

Amerikan sinemasında büyük Amerikan kentlerini sinema tarihinin başından beri görmekteyiz. Filmlerde gördüğümüz dünyanın başlıca kentlerini hiç orada bulunmasak da sinema aracılığıyla tanımışızdır. Amerikan rüyası, başarılı

³ Filmloverss, 22.01.2019 [[bağlantı](#)]

ilerlemeci toplumsal yaşam, gelişen teknoloji ve “mutlu” bireyler, büyüyen kentler, banliyöler ya da büyük gökdelenler Amerikan kentleri ile ilgili olarak, imgelemimizde net bir şekilde yer alır. Sinema tarihinde kimi zaman bu kentler başarının, zenginliğin, mutluluğun, gelişme ve ilerlemenin mekânını oluştururken, kimi zaman korku ve kâbuslarımızı tetikleyen olayların arka planı olmuştur. Bu Amerikan kentleri ve bazen kasabaları bazı filmlerde parıldar, albenili bir biçimde görünür, bazı filmlerdeyse bu kentlerin arka sokakları, gizli yüzleri, başka hayatları karşımıza çıkar. Geniş ve farklı açılardan okumaya açık birçok kent görünümünü tüm dünya sinemasında sıklıkla karşımıza çıkarken New York, Memphis, Cleveland, Florida, Detroit **Jarmusch** filmlerinde de öne çıkar. **Jarmusch** ayrıca sadece Amerikan kentleriyle kalmayıp Avrupa'nın büyük kentlerini de birbiriyle bir bağlantı kurarak gösterir ve Amerika'da tükenişe dikkat çektiğinde izleyiciyi Fas'tan Tanca'ya kadar götürür.

Jim Jarmusch ve Sineması

Jarmusch, 1953 yılında Ohio eyaletinin Akron kentinde dünyaya gelir. Alman ve İrlanda asıllı bir anne ve Alman ve Çek asıllı bir babanın üç çocuğunun ortancasıdır. Çocukluğu ve gençlik yılları Akron'da geçer ve buradaki yaşam, bu kentin sıkıcılığı **Jarmusch**'un orayı terk edip büyük kentlere gitmesine vesile olur. Bir röportajında şöyle der: “Akron çok sönük bir yer, orada geçen çocukluğumda amcam ve babam dâhil herkesin babası lastik firmasında çalışıyordu. Orasını, arkadaşarımla birlikte kaçıp kurtulmak istediğimiz bir yer olarak hatırlıyorum. Yapacak hiçbir şey yoktu.”(Rosenbaum, 1994: 158) Bu kentteki yaşam biçimi **Jarmusch** sinemasında daha sonraki yıllarda kendini hissettirecektir. Sinema eğitiminden önce Chicago Northwestern University'deki Medill School of Journalism'e başlar ancak bitirmeden bırakır ve asıl ilgi alanı olan edebiyata yönelir. Columbia Üniversitesi'nde, İngiliz ve Amerikan Edebiyatı okumaya başlar, burada okulun son döneminde Paris'e bir yaz okulu programına gittiğinde zamanının çoğunu Sinematek'te (Cinémathèque Française) geçirir.⁴ New York'a taşındığında müzikle ilgilenmektedir ve New York Üniversitesi Sanat Okulu'nun film bölümünde okumaya başlar. New York Film Okulu'nda son sınıftayken

⁴ Biyografi.net.tr [[bağlantı](#)]

Nicolas Ray'in öğrencisi ve asistanı olur. Mezuniyet filmini çekmeye karar verdiğinde, önce senaryoda revize istenir, çünkü filmde neredeyse hiçbir olay yoktur. Revizyona gitmeyerek filmini istediği şekilde çeker ancak okul bu filmi mezuniyet için kabul etmez. Okul tarafından reddedilen filmini 1980 yılında tamamlar ve ilk uzun metraj filmi *Permanent Vacation* ortaya çıkmış olur. İlk filmiyle klasik bir sinema yaklaşımına sahip olmadığını ortaya koyan yönetmen, sonraki filmi *Stranger Than Paradise*'da da bu yaklaşımını belirgin bir şekilde sürdürür. Olaylar ve aksiyonlara dayalı bir anlatı yerine, karakterleri öne çıkaran, toplumla mesafeli, normlara uymayan, adeta buldukları her yere ve kültüre yabancı, alternatif karakterler ve yaşamlar sunmaya başlar. **Jarmusch**'un bu farklı karakterleri yaşadıkları çevreyle ve kentle de farklı bir deneyim içinde olur. Belirgin olaylar yaşanmayan, herhangi bir giriş-gelişme-sonuca dayanmayan ya da açık sonla biten filmlerinde karakterler içinde buldukları topluma yabancısıdır. Ancak bu karakterler yaşamın tam içinde, kendi deneyimleri peşinde koşan, etraflarına başka gözlerle bakan kişilerdir. Bu karakterlerin kentle ilişkisi de farklıdır ve bu çerçevede filmler de izleyiciye kenti, kentsel alanı alternatif biçimlerle sunar. **Jarmusch** filmlerinde karakterler, gezgin, yersiz yurtsuz, bir flanör tavrıyla, herhangi bir şeyin peşinde koşmayan, bazen eleştiren-sorgulayan bazen hiç umursamayan kimselerdir. Kentler, mahalleler, sokaklar, bazen küçük kasabalar **Jarmusch** için önemlidir. Filmlerinde anlam yaratan ve söylemi ortaya çıkaran şey tam da karakterler ve kentlerde olup bitenlerdir. **Jarmusch**'un kentleri nasıl gösterdiğini, kent yaşamı ve birey ilişkisini nasıl kurduğuna bakmak adına *Permanent Vacation, Stranger Than Paradise, Mystery Train, Night on Earth, Only Lovers Left Alive* filmleri güzel örnekler oluşturmaktadır.

Permanent Vacation New York görüntüleriyle başlar. İlk karede gündüz iş saatlerinde kentin kalabalık sokaklarında ağır çekimde ilerleyen insanlar, Manhattan'ın yüksek binaları, dükkânlar görünür. Ardından açılan görüntüde bomboş, dar binaların arasında loş bir sokak ile kentin arka sokaklarına geçer hemen. Kesme ile tekrar kent merkezine, daha yakın bir planla üst açıdan, hareket halindeki insanlara geçer. Kesme: ara sokak, boş, loş, ıssız insansız. Kesme: kent merkezinde insanlar, saksafon çalan sokak müzisyeni ve caddede akan kalabalık ağır çekimdedir. Ve yine loş, kirli bir ara sokakta Allie görüntüye girer, sallanarak keyifle ağır ağır yürür, bir ara durur ve kafasını yukarı çevirir, birbirine yakın iki yüksekçe binanın arasından gökyüzüne bakar, ince bir şerit şeklinde gökyüzünün

maviliği görünmektedir, bina göğe yükselmiş birçok penceresi olan bir beton yığındır.



Sonraki sahnede boş, insansız bir evin içini görürüz. Bu karede Allie'nin dış sesi kendini tanıtmaya başlar, filme ilişkin bilgi verir; görüntüde, bir bilardo salonundaki masa, ardından bir okulun boş bir sınıfı vardır. Allie şunları söyler: *“Benim adım Aloysious Christopher Parker ve bir gün bir oğlum olursa adı Charles Christopher Parker olacak. Tıpkı, Charlie Parker gibi. Ama dostlarım bana kısaca ‘Allie’ der ve bu da benim hikâyem ya da hikâyemin bir bölümü. Size çok şey açıklayacağını sanmıyorum... Ama hikâyeye dediğiniz nedir ki zaten? Olsa olsa şu noktalarını birleştirdiğiniz tanıdık bir şeyin resmini ortaya çıkardığınız bir çizimdir. ... şu anda konuşulan dili bile anlamadığım bir yerdeyim... Ama bilirsiniz yabancı her yerde yabancıdır.”*

Allie çocukluk evini ve akıl hastanesindeki annesini ziyaret eder, doğduğu ev onun söylediğine göre bombalanmıştır. Yıkıntılar arasında dolaşır, harabe haline gelmiş kentin bu bölümünde, deliler, evsizler, savaş travmasıyla korku içinde yaşayanlar vardır. Harabe binaların üzerinden helikopterler geçmektedir, sürekli bomba sesleri duyulur. Tıpkı yıkıntı alandaki eski asker gibi, akıl hastanesinde kadınlar ve annesi de bomba seslerinden rahatsızlık duymakta *“Bir başka savaş mı çıktı?”* diye sormaktadırlar. Allie tüm bu durumlar karşısında ilgisizliğini korumaktadır. Allie bu kentten sıkılmıştır ve Paris'e gitmek üzere limana gider.

Paris'ten aynı gemiyle buraya yeni gelen genç, orada işlerin kötüye gittiğini ve New York'un onun için Babil olacağını söyler. Allie için ise Paris onun Babil'i olacaktır, gemi ardında köpükler bırakarak kentten uzaklaşır.



Mystery Train filmi Memphis, Tennessee'de geçer. Yokohama'dan Memphis'e gelen iki Japon gencin kentteki gezileriyle başlayan filmde çeşitli karakterlerin yolları **Elvis Presley**'in ruhunun dolaşmakta olduğu küçük bir otelde kesişir. Bu otel sessiz, kendi halinde bir mekândır; farklı kişiler farklı odalarda kendi yaşamları üzerine sohbet eder; Jun ve erkek arkadaşı Amerika gezileri, kendi yaşadıkları şehir, Memphis, dinledikleri müzik üzerine sohbet eder; sarhoş bir erkek arkadaş grubu otelin yıkıntı odasında sabahlar; yolculuktaki bir kadın geceyi, Memphis'i terk etmek için yola çıkmış parasız bir genç kızla geçirir. Birbirleriyle karşılaşmayan karakterler ve birbirine bağlanmayan üç ayrı hikâyenin her birinde **Elvis Presley**'in ruhu dolaşır. Elvis'in müzik hayatına başladığı Memphis'te, Jun ve Mitsuko trenden indiklerinde ilk olarak **Elvis Presley**'in ilk kaydını yaptığı Sun Studios'a giderler. Bambaşka karakterlerin bir gecelik durakladıkları bu otel, tıpkı filmde görünen kent sokakları ve diğer mekânlar gibi terk edilmişlik, boşluk ve anlamsızlık duygusu verir. Sokaklar ve karakterlerin yürüdüğü caddeler, çoğunlukla ıssız ve insansız, dükkanların kapalı görüldüğü yerlerdir. Karakterler dışarıdayken sinema salonu, barların önünden geçerler ama her yer kapalı gibidir, tam da ruhların başıboş gezdiği bir alan gibidir tüm kent. Yönetmen kentsel

çevreyi kısıtlı bir biçimde gösterir ancak ortaya çıkan hissiyat çok belirgindir. Bu filmle ilgili bir röportajda Memphis'e filmde çok az yer verdiği sorusuna **Jarmusch** şöyle cevap verir:

Memphis'in merkezi sayılan Beale Street'in geçtiği çevresini biliyorsunuz, 1968/1969'da Martin Luther King'in öldürülmesinden sonra tamamen yerle bir edilmiş. Yıllardır Güney'de siyah nüfusun yaşadığı en büyük iç bölge olan, Memphis'in merkezini oluşturan yerleri yıkıp yok etmişler. Önceden burası çok canlı ve muhteşem bir yermiş; şimdi neredeyse bir harabe. Şehrin merkezindeki bomboş alanlar ve çukurlar üzüntü verici, hayaleti andıran garip bir görüntü hâkimdi. Memphis bir anlamda kapalı benzin istasyonlarıyla bomboş park alanlarından ibaretti. Ve ortalıkta bir sürü hayalet dolaşıyordu. Garip duygulara kapılıyorsunuz Memphis'te. Bunun yanında, filmin çoğu bölümü bir otelde çekildi. (Rosenbaum, 1994: 55).

Night on Earth filminde dünyanın beş büyük kentinde çeşitli taksilerle izleyiciyi gezdirir **Jarmusch**. Sırasıyla Los Angeles, New York, Paris, Roma ve Helsinki'de akşam üstü hava kararırken başlayan film gün aydınlanana kadarki zaman diliminde geçer. Bu kentlerdeki farklı taksicilerin yolcularını alıp, gidecekleri noktaya kadar olan süre içinde geçen olayları, sohbetleri ve farklı karşılaşmaları sunar. Los Angeles'ta bir film yapımcısı olan karakterin oyuncu arayışı ve bu sırada bindiği taksinin şoförü olan genç kıza oyunculuk teklifinde bulunması, ancak genç kızın ünlü ya da zengin olmak gibi bir isteği olmaması nedeniyle bunu reddedişini görürüz. New York'ta akşam yoğun trafik saatinde Brooklyn'e gitmeye çalışan siyahi Yoyo'yu hiçbir taksi almaz. Sonunda taksiciliğe yeni başlamış, temiz kalpli, kenti ve araba kullanmayı pek bilmeyen, eski sirk çalışanı Alman Helmut'un onu alması ile samimi ve eğlenceli bir yolculuk yaşanır. Paris'te Cezayirli şoförün aracına binen, birisi Kamerun büyükelçisi olan iki Afrika kökenli karakter, aşağılayıcı konuşmaları, ayrımcı ve kötü tavırları nedeniyle taksi şoförü tarafından taksiden atılır, ardından kör genç bir kadın taksiye biner. Bu yeni yolcu şoföre oldukça ilginç gelir, şoförün bitmek bilmeyen garip soruları bu sefer kadının sinirini bozar. Kadının kör olduğu için yaşamsal zorluklar çektiğini düşünen ve kadın araçtan inerken kendine dikkat etmesi uyarısını yapan şoför ardından kendisi beceriksizce bir kaza yapar. Roma'ya geçildiğinde **Roberto Benigni**'nin taksisine bir kilise papazı biner. Şoförün tanrıtanımazlığı, cinsellikle ilgili düşüncelerini gayet çekincesiz ve rahat bir şekilde dile getirmesi, papazın ölümüne

neden olur. Helsinki’de ise artık havanın aydınlanmasına yakın saatlerde bir grup sarhoş taksiye biner, şoför yorulmuştur ve sarhoşların dertlerini dinlerken kendi dertlerini onlara açar.



Dünyanın çeşitli kentlerinde havanın kararmaya başlamasından, yoğun trafik ve koşuşturma saatlerinden gecenin sessizleşen, dinginleşen, havanın aydınlanmasına kadar olan süreci, çeşitli insanların karşılaşmaları ve sohbetleriyle gösterir **Jarmusch**. Zamansal devamlılık, mekânsal değişim, bununla birlikte benzer bir ortam (taksi-yolculuk) filmin temel çatısını oluşturur ve yönetmen izleyiciye sabaha kadar farklı kentlerin sokaklarını gezdirir. Dünyanın çeşitli büyük kentlerindeki bu sokaklar birbirinin benzeridir: Önce akşam trafiği yoğunluğu, sonra boş ve karanlık sokaklar, hepsi birbirinin kopyası şeklindedir.



Only Lovers Left Alive’da, yüzyıllardır yaşamakta olan bir vampir çiftin hikâyesini, bu dünyada gördüklerini ve insanlık halleriyle ilgili düşüncelerini izleriz. Adam Detroit’te, sevgilisi Eve ise Tanca’da yaşamaktadır. Detroit’te yaşananlar Adam’ı depresif bir hale sokmuştur. Eve, Adam’ın yanına geldiğinde bu kentte yaşanan durum görülür. İnsanların dünyayı ne hale getirdikleri üzerine

uzun sohbetler ederler, Detroit kentinde çöken endüstriyel alanları gezerler. Adam melankolik bir karakterdir, insanlığın ve dünyanın bu çöküş halinden çok umutsuzdur, “zombi” olarak tanımladığı insanlığın dünyayı mahvettiklerini söyler. Adam karamsarlık içindeyken, Eve bunun yüzyıllardır tekrarlanan bir döngü olduğuna işaret eder. Her tükenişin ardında bir yenilenme olduğunu Adam’a hatırlatır ve bunu savunur. Rönesans, engizisyon mahkemeleri, geçmişte yaşanan birçok şey ile birlikte dönüşüm, şimdi yine kaotik durumlar, su savaşları, petrol krizleri gibi konulara değinir iklim krizine atıfta bulunurlar. Vampir karakterler nedeniyle tüm film gece geçer. Detroit ıssız ve oldukça karanlık, yaşam belirtisi göstermeyen bir çevre, boşaltılmış büyük binalar, terkedilmiş evler, yıkıntıya dönmüş fabrika alanlarından ibarettir. Filmin sonunda Detroit’in ölü halinden kurtulup yaşamlarına devam edebilmek için Eve ve Adam, Fas’a, Tanca’ya giderler.

Kapitalizmin Krizi- Kentsel Kriz- İnsanlık Krizi

Filmlerindeki karakterler ve olayların sıra dışı oluşu gibi **Jarmusch**’un kent mekânlarıyla da ilişkisi enteresandır. Özellikle burada ele alınan filmlerde Amerikan kentlerinin yıkıntı halleri, çökmüş, terkedilmiş, yok olmaya yüz tutmuş tarafı sunulmaktadır. Bu kentlerde yer yer hayaletler dolaşır, vampirler yaşar ya da sokaklarda umursamaz bir avare(*flaneur*) gezer. Kentsel alan tüm toplumsal ve politik olayların meydana geldiği zemin olarak görüldüğünden, bu filmlerdeki tüm söylemler, imgeler ve metaforlar oldukça politik bir öze sahiptir. Bu nedenle **Oktay**’ın metropol ve kent üzerine şu vurgusunun altını çizmek doğru olacaktır:

Metropol, sermaye-emek, merkez-çevre ilişkilerinin, teknolojilerin, temsil ve söylemsel aidiyet biçimlerinin kazandığı karmaşıklık dolayısıyla, **Toffler**’in deyişiyle, “ikinci dalga”ya özgü modernitenin ürünü elbet; ama kent, Orta Çağ’dan bu yana toplumsal yaşamın canlılığının ve durgunluğunun, hızlılığının ve donmuşluğunun, zenginliğinin ve yoksulluğunun, neşesinin ve kederinin en açık biçimde gözlemlenebildiği yer.(2002: 23)

Jarmusch, tüm bu durumları filmlerinde göstermiş, Amerikan rüyası, orta sınıf, kapitalizm ve kentsel durum ile ilgili eleştirel bakışını yansıtmıştır. Bu filmlerdeki kentsel mekânlar, çevredeki insanlar ve karakterlerin sözleri apaçık bir şekilde kapitalizmin krizlerinin kentlerde gündelik yaşamı nasıl etkilediğini

göstermektedir. Bununla birlikte sadece krizlere bağılı olarak değil, küreselleşme, gelişme ve ilerlemeci bir anlayışla yapılaşan kentlerin ve yaşam alanlarının nasıl da aynılaştığına da vurguda bulunmaktadır.

Ersan Ocak “Kent yalnızca mekânsal bir örgü değil; ekonomik, sosyal kültürel ve siyasi yapıların bileşen olduğu mekânsal bir örgü.” der. Sözü edilen bu yapıların belirleyeni ise “fiziksel mekânın içinde olduğu dönemin egemen ideolojik söylem ve pratiğidir” der.(1996: 32) Filmlerdeki kentsel görünüme bu yönden baktığımızda, tüm bu ekonomik, siyasi, toplumsal dinamikler net bir şekilde karşımızdadır. **Jarmusch** daha ilk filmi *Permanent Vacation*’da New York’u bir savaş alanı, açık bir akıl hastanesi, ekonomik bir refahın söz konusu olmadığı, toplumsal olarak çökmüş şekilde gösterir. Filmin yapım tarihi (1980) ve bu süreçte hem Amerika hem de Dünya’da neler olduğuna baktığımızda filmdeki bu atmosferin neyi resmettiği daha da netlik kazanır. 1980’li yıllara dünya ekonomisi açısından etki eden durum 1970’li yıllarda başlar. 1970’lerdeki kapitalizm krizi ve ardından yeniden yapılanmaya girişilmesi konusunda **Ocak** (1996) krizden çıkış yolu olarak yeniden yapılanmayı, yeni dünya düzenini, uluslararası-uluslar üstü sermaye yapılanmasını ve tüm bunların toplumsal yanını vurgular. Ona göre “Bu yapısal değişim yaşamın her alanında (siyasal, ekonomik, sosyal, kültürel) hep birden yaşanmıştır. Hem bireyin yaşayışını algılaması hem de toplumsal yaşamın kurgulanmasında ciddi bir değişim söz konusudur.”(1996: 32) Kapitalizm krizi sonrasında 80’lerle birlikte tüm dünyaya yayılan neoliberal politikalar ekonomik ve toplumsal yaşamı etkilerken, kentleşmeyi ve bireyin kent içindeki halini de elbette etkilemiştir. **Jarmusch**’un ikinci filmi *Stranger Than Paradise*’da da tüm bu değişen ekonomik ve toplumsal yaşantı içerisinde bireyin yalnızlaşması ve toplum içerisindeki atomizasyon belirgindir. Çalışmak, iş sahibi olmak ya da bir meslek edinmek söz konusu bile değildir, çünkü bu sisteme bireylerin güveni kalmamış ve sistemden bir beklentileri yok gibidir.

1980’li yıllarda neo-liberal politikaların uygulanmaya başlanmasıyla birlikte dünya ekonomileri yeniden yapılanma sürecine girmiştir. 1990’lı yıllar, neo-liberalizmin, küreselleşme ideolojisi ile yeniden yapılandırıldığı yıllardır. (Aydoğuş ve Kozal, 2017: 91-92)

Kapitalizmin krizi, toplumsal ve politik krizlerin, birey ve kentler üzerindeki etkisi özellikle, **Jarmusch**’un ilk iki filminde oldukça minimal bir yaklaşımla gözler önüne gelmektedir. *Permanent Vacation*’da kentin hiçbir ışıltısı ya da çekiciliği

yoktur. Karakter filmin başında bir yabancı, sonunda da bir turist olduğunu söyler. Bu filmle **Jarmusch**, 1980'li yıllarda hayallerin, umutların tükendiği, çoğunluğun çıldırdığı, sokakların harabe haline döndüğü, herkesin bomba sesleri duyarak, paranoyak bir hal aldığını ve Amerikan rüyasından bir iz kalmadığını söyler.

Permanent Vacation'da New York'ta Güney Bronx bölgesi filmde belirgin bir biçimde yer alır ve adeta büyük bir savaştan çıkmış gibi görünür. Bu yıllarda Bronx'ta ne olduğunu anlamaya çalışırken, film karakteri buraların savaşta bombalandığını söyler. Allie'nin bu yıkıntılar arasında dolaşırken, Vietnam savaşı gazisi ve travmasını atlatamamış biriyle konuşması, bu eski askerin helikopterler, saldırılardan bahsetmesiyle biz izleyiciler bu sahneleri savaş enkazı şeklinde okuruz. Ancak, Bronx'taki evler savaş sırasında bombalanmamış; ekonomik krizin, yoksulluğun ve kentsel arenada yaşanan bir savaşın sonucu bu hale gelmiştir. Konuyla ilgili çeşitli haber ve makaleler bu dönemde orada ne olduğunu açıklamaktadır:

1970'lerde, Vietnam Savaşı ve kitlesel işsizliğe yol açan büyük ölçekli sanayisizleşmenin ardından Bronx, şehir ve devlet kurumları tarafından büyük ölçüde terk edilir. New York Senatörü **Daniel Patrick Moynihan** ilçedeki temizlik, sokak onarımı ve itfaiye gibi şehir hizmetlerini geri çeker, planlı küçülme olarak da bilinen 'iyi huylu ihmal' felsefesini benimser. Bu durumun ardından, Bronx'taki binaların ve evlerin ırkçı ve açgözlü sahipleri yangın sigortasından para alabilmek için bu mülkleri ölümcül bir şekilde ateşe verir. 'Bronx Yanıyor' sloganı 1977'ye gelindiğinde kentsel çürümenin bir sembolü haline gelir.⁵



Burası gerçekten bir savaştan geriye kalan alan şeklinde resmedilirken, filmde görünen herkes çaresiz, bitkin ve tükenmiş hissetmektedir. Ama bu ruh hali sadece

⁵ The New Inquiry, 12.12.2018 [[bağlantı](#)] (Çev. Sevcin Sönmez)

Amerika'da değil dünyanın birçok yerinde aynıdır **Jarmusch**'a göre. Filmin sonunda limanda Allie'nin bineceği Paris vapurundan yeni inmiş bir genç de Allie ile benzer hislerdedir: Yaşamış oldukları şehirleri tükendiğinden dolayı terk etmektedirler. Sonuçta dünyanın tüm metropollerinde yaşanan şey benzerdir, umutları olan gençler de başka kentlerin kendileri için Babil olacağı inancıyla yer değiştirmektedirler. Yer değiştirilse de kentlerde yaşananlar, deneyimler ve elbette kentlerin kendisi de neredeyse birbirinin aynıdır: binalar, tren istasyonları, sokaklar. Aynı hızla gelişen kentlerin birbirinden pek bir farkı kalmamıştır.



Mystery Train'de Jun, Tennesse'ye vardıklarında, “Burası Yokohoma'ya benziyor.” der. Kız arkadaşı Mitsuko ise benzetmez ve “Burası Amerika!” der. Jun ise “Sadece biraz büyük, binaların bir kısmını azaltsan Yokohoma'yla aynı.” yorumunu yapar. *Night on Earth* filminde dünyanın beş büyük kentinde özellikle gece saatlerinde bütün sokaklar, caddeler neredeyse aynıdır, orada yaşayan karakterlerin tavırları, kültürel kimlikleri ve diksiyonlarına bakarak kentlerin, ülkelerin, mekânların değişmiş olduğunu anlarız. **Jarmusch**, kentlerin, mekânların birbirine benzerliğini *Stranger Than Paradise*'da da vurgular. Cleveland'a geldiklerinde Eddy'nin şu sözleri aynı fikri ortaya koyar: “Bilirsin ya komik...Yeni bir yere geliyorsun ve her şey aynı görünüyor.” Öyleyse herhangi bir kentin bu zamanda insanlara sunacağı yeni bir şey var mıdır acaba? 1980'lerle birlikte mi başlamıştır her kentin benzer travmaları yaşaması? 80'ler öncesi, hatta antik dönemde bile, benzer ve tekrarlayan politik, toplumsal krizler yaşanmıştır:

savaşlar, çatışmalar, politik ayrışmalar, ekonomik krizler vs... Her dünya kentinde neredeyse tüm metropollerde aynı mıdır bu durum? Aşağı yukarı aynıdır, **Jarmusch**, bunun vurgusunu *Night on Earth*'de tüm bu kentleri ardışık olarak vererek vurgular.



İnsanlığın tekrar eden krizlerini ve dünyadaki genel çöküş halini *Only Lovers Left Alive*'da ortaya koyar: Kapitalizmin krizi, insanlığın tükenişi, zombileşme, iklim krizi. Dünyanın geldiği son noktayı, tüm bu durumların belirgin gözlemlendiği kentsel alan üzerinden anlatır. Detroit'te geçen bu filmle büyük bir kentin sanayisinin durmasıyla yaşamın ne hale geldiğini bir bakıma belge niteliğinde ortaya koymaktadır. 2013 yılındaki haberlerden hatırlayabileceğimiz üzere:

Detroit ABD tarihinin iflas eden en büyük kenti oldu. Kent 18 ila 20 milyar dolar borç içinde. Şişen emeklilik ve sağlık maliyetleri 9 milyar dolar. Bir zamanlar iki milyona ulaşmış olan şehrin nüfusu şu anda 700.000. 80.000'den fazla emlak terk edilmiş halde.⁶

Detroit, bir zamanlar Amerika'nın otomotiv sektörünün kalbiydi. Amerikan ekonomisinin motoru sayılabilecek öneme sahipti. Uzmanlar Detroit'in yaşadığı mali krizi, otomotiv endüstrisinin göçüne bağlıyor. Detroit'in ekonomik patlama yaşadığı 1900'lü yılların ortalarında Packard otomobillerini üreten bu fabrikada 40 bin kişi çalışıyordu. Ancak, Amerikalıların ilgisi yabancı otomobillere yönelince şirketler de zor durumda kalmış. Dökülen binalar dünyanın terk edilmiş en büyük sanayi komplekslerinin yalnızca bir bölümü. Detroit'in bir zamanlar parlayan ve sonra da sönen ekonomisini çok iyi anlatıyor.⁷

Detroit bu görünümüyle ciddi anlamda, gerçek bir distopik film seti haline gelmişken, **Jarmusch**'un film anlatısına, onun dünyaya bakışına ve eleştirelliğine de çok makul bir alan oluşturuyor elbette. Bu noktada, koca bir kentin, büyük bir

⁶ BBC, 23.10.2013 [[bağlantı](#)]

⁷ Amerikanın Sesi, 26.07.2013 [[bağlantı](#)]

zenginliğin, bir anda yok oluşu katı olan her şeyin buharlaşmasını hatırlatıyor.

Marshall Berman, **Marx**'ın sözleriyle bu durumu açıklar:

Marx'ın belirttiği gibi işin hakikati şu ki, burjuva toplumunun inşa ettiği her şey yıkılmak üzere inşa edilmekte. "Katı olan her şey" -sırtımızdaki giysilerden onları dokuyan tezgâh ve makinalara, makinaların başında çalışan insanlara, işçilerin yaşadığı ev ve mahallelere, işçileri sömüren şirketlere, kasabalara, şehirlere, koca koca bölgelere ve onları içine alan uluslara kadar- bütün bunlar ertesi gün yıktırılmak, dağıtılmak, parçalanmak, yerle bir edilmek üzere yapılıyor. Öyle ki ertesi hafta yeniden işlenebilsin, yerine konabilsin ve bütün bu süreç, inşallah sonsuza değin, tekrar tekrar, çok daha karlı şekillerde devam etsin. (1994: 125)



Jarmusch tam da bu bahsedilen buharlaşmayı yaşamış kentte bir çelişki yaratıp yüz yıllardır yaşamakta olan vampir karakterleri o sahneye yerleştirir. Karakterlerin yüzyıllardır yaşıyor olmaları, dünyada birçok çöküş ve yok oluş görmüş olmaları, bir yandan kapitalizm krizlerinin döngülerine, diğer yandan da dünyanın kendine özgü döngülerine işaret eder. Filmde Eve ve Adam dışarı çıkar ve çevreyi anlamak, tanımak isteyen Eve'e Adam, burada neler olduğunu anlatır:

E: *Yabanın burası demek... Detroit!*

A: *Herkes gitti.*

E: *Şurası ne?*

A: *Packard fabrikası. Bir zamanlar dünyanın en güzel arabalarının yapıldığı yer. Artık yok.*

E: *Burası yine yükselişe geçecektir.*

A: Öyle mi?

E: Evet. Burada su var sonuçta. Güneydeki şehirler kavrulurken burası çiçek açacak.

...

A: Burası ünlü Michigan Tiyatrosu. 1920'lerde inşa edilmiş, çok büyük para harcanmış. Şu işe bak ki Henry Ford'un ilk prototipini yaptığı aynı yere inşa edilmiş. 4000 kişilik oturma yeri varmış eskiden.

E: Muhteşem. Konserler için mi kullanılıyormuş?

A: Konserler için ve sinema salonu olarak. Düşünebiliyor musun? ... Şimdiyse bir otopark.



Detroit'te yaşanan durum Amerika'da bir ilk değildir. Neredeyse tekrarlayan bir krizler döngüsünde 2000'lerden sonra günümüze değin gelen süreci **Richard Florida**, *Yeni Kentsel Kriz* olarak tanımlar ve Amerika'da başlıca büyük şehirlerin neredeyse tamamında bugün bu krizin yaşanmakta olduğunu söyler:

Yeni kentsel kriz, 1960'ların ve 1970'lerin kentsel krizlerinden farklıdır. Bundan önceki krizler şehirlerin ekonomik açıdan terk edilmesi ve ekonomik işlev kayıplarıyla tanımlanmıştı. Sanayisizleşme ve beyaz yakalıların göçüyle biçimlenen krizin alametifarikası şehir merkezinin, yorumcuların "halkanın içindeki delik" diye adlandırdığı şekilde içinin boşalmasıydı. Çekirdeğini/sanayilerini kaybeden şehirler büyüyen ve kalıcı olan yoksulluk bölgeleri haline geldi; konutları köhneleşti, suç ve şiddet arttı... (Florida, 2017: 29)

Jim Jarmusch'un karanlıklar içinde resmettiği Detroit -hatta belgelemek sözcüğü daha doğru olur- sinemada en belirgin görünümüne kavuşmuş, tam da bu

durumun en görünen örneği olabilir. Günümüzde sürekli tekrarlanan ve daha da şiddetlenerek artan kapitalizm krizi ve bununla birlikte Florida'nın altını çizdiği “yeni kentsel kriz süperstar şehirlerin ve teknoloji merkezlerinin yalıtılmış bir krizi olmaktan daha fazla bir şeydir, bugünün kentleşmiş bilgi kapitalizminin merkezi krizidir.”(Florida, 2017: 231) Bu kriz ve çeşitli boyutları **Jarmusch**'un hem bu filminde hem de yukarıda bahsedilen *Permanent Vacation* ve kısmen *Mystery Train*'de altını çizdiği önemli bir noktadır.

Sonuç Olarak

Jim Jarmusch sineması politik bir sinemadır. Minimalist film anlayışı, şiirsel dili, alternatif dünya görüşü, farklı karakterleri ve özellikle kentsel mekânla kurduğu ilişki ve temsilleri yukarıda vurgulandığı gibi sarsıcı bir biçimde politiktir. Çoğunlukla yönetmen sineması ilginç, farklı, “amaçsız” karakterleri, kullandığı müzikler, yolculuklar üzerinden değerlendirilse de mekâna ve kente bakışının da filmlerinde önemli bir yeri olduğu görülebilir. Bu alanları kapitalizm krizlerinin ortaya çıkardığı görünüm ve durumlar üzerinden vermesi ya da toplumsal, ekonomik ve politik birçok unsurun, kenti, mekânı değiştirip dönüştürdüğüne vurgu yapması oldukça önemlidir. Kentsel alana ilişkin belirgin unsurlar çöküntü mekânlar, delirmiş karakterler, boşaltılmış alanlar ve bunun karşısında kaotik kalabalık trafik ve kalabalık caddelerdir. Filmografinin ilerleyişiyle ekonominin çöktüğü, politik olarak yeni söylemlerin geliştirilemediği bir süreçte, doğanın, iklimin tahribatı, bununla birlikte kültürel yaşamın da tükendiği zaman dilimine, bir yaşam haline ulaşılır. Film mekânları ile ilgili **Jarmusch** bir röportajında şunları söyler:

Sanırım çekim mekânları çok önemli, hatta filmdeki karakterler kadar önemlidir. Dolayısıyla, onları seçerken çok dikkat ediyorum. Herhalde Akron'lu olmamdan ileri gelen biraz tuhaf yanlarım var. Ya da aksiyimdir, post-endüstriyel yerlere lojistik bir özlem duyuyorum. Nedense hoşuma gidiyor o tür yerler. (Rosenbaum, 1994: 158)

Kentlerin belirgin olduğu filmlerinde ortak özellikler vardır. İlk filmde kentin yanmış yıkılmış alanlarını, burada açık alandaki delileri ve akıl hastanesindeki delileri göstererek, kentin bir açık hava tımarhanesi olduğunun altını çizer. *Mystery Train*'de görünen kent nasıl da cansız bir yerdir. **Jarmusch**'un da dediği

gibi “bir nevi hayalet şehir”. *Stranger Than Paradise*’da kent solgun ve anlamsız bir mekân olarak görünmektedir ve karakterlerin yolculukları sonunda her yerin aynılığı vurgulanır. Bu aynılığı daha sonra *Night on Earth* ile gösterir. *Only Lovers Left Alive* ile kentin yok oluşunu ve tamamen bir karanlığa gömülüşünü resmeder.

Bu filmlerdeki karakterler filmin sonunda çoğunlukla başka yerlere, başka kentlere, başka ülkelere gider. Bu yolculuklar aynı da olsa, benzer durumlar her yerde yaşansa da yine de bir umut olduğunu hissettirir. Yer değiştirip bir de başka bir yerde olmak, yaşamda kalmaya devam etmek, kâbustan uzaklaşmak için nedenler vardır... Ne olursa olsun hayatın sempatik tarafları, dönüşümlerin sonucunda iyinin ortaya çıkmasının mümkünlüğü, boşlukta bir yaşam bile olsa eğlenip, keyif alınacak şeylerin de olduğu; **Jarmusch** sinemasında kendini gösterir ve izleyicisini buradan da yakalar.

Kaynaklar

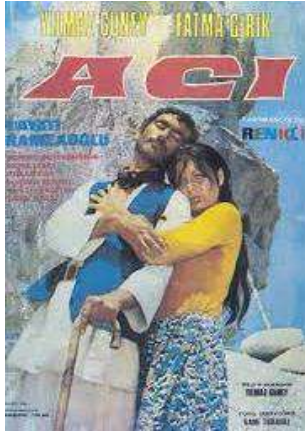
- Aydoğuş, Osman, Kozal, Özge Erdölek (2017) “Doksanlar: Kriz ve İstikrarsızlık Yılları”, *Modernizmin Yansımaları: 1990’lı Yıllarda Türkiye içinde*. (Der.) R. F. Barbaros, E. Zürcher. Ankara: Efil Yayınevi.
- Berman, Marshall (1994) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev.) Ü. Altuğ, B. Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Florida, Richard (2017) *Soylulaştırma, Eşitsizlik ve Seçkinler Şehri ile Gelen Yeni Kenttsel Kriz*. (Çev.) D. N. Özer. İstanbul: DK Yayıncılık.
- Ocak, Ersan (1996) *Kentin Değişen Anlamı*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Oktay, Ahmet (2002) *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rosenbaum, Jonathan (1994) “Rol Yapmanın Dili Konuşma Değildir”, *Jim Jarmusch içinde*. (Der.) L. Hertzberg. (Çev.) S. Özgül. İstanbul: Agora Kitaplığı.

FATMA GİRİK VE İRFAN ATASOY

İlker Mutlu

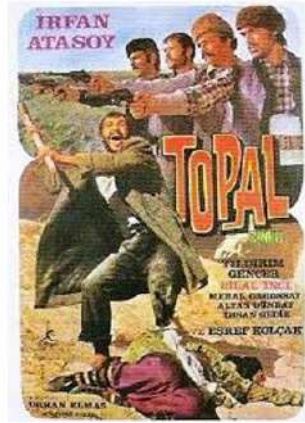
Bu güzel atlar bir türlü bitmedi. Binip binip gidiyorlar...

Sinemamızda yaprak dökümü devam ediyor. Önce 24 Ocak'ta **Fatma Girik**, ardından 3 Şubat'ta **İrfan Atasoy**'u kaybettik. Her ikisi de Yeşilçam'ın unutulmaz isimleri ve sinemamıza çok büyük katkıları olan oyuncular. Bu iki değerli ismi aynı yazıda buluşturan neden sadece ölüm tarihlerinin birbirine yakınlığı değil, aynı zamanda kendinden sonra gelen pek çok yönetmenin iyi yetişmesine ya da kendisinden ilham alan anlatımlar yaratmasına vesile olan **Yılmaz Güney**'dir.



Fatma Girik'in Yeşilçam'da yeniden yükselmesi, yerini pekiştirmesi, **Yılmaz Güney**'in 1970'lerin başındaki iki önemli filmde yer almasıyla olmuştur. Bahse konu filmler **Acı** (1971) ve **Yarın Son Gündür** (1971) filmleridir. **Fatma Girik** bu filmler öncesinde **Avare Mustafa** (Memduh Ün, 1961), **Mahalleye Gelen Gelin** (Osman Seden, 1961), **Bire On Vardı** (Memduh Ün, 1963), **Keşanlı Ali Destanı** (Atıf Yılmaz, 1964), **Köroğlu** (Atıf Yılmaz, 1968), **Ezo Gelin** (Orhan Elmas, 1968), **Boş Beşik** (Orhan Elmas, 1969) gibi klasiklerde yer almıştı. Fakat 1950'lerin sonundan itibaren yaptığı kariyer boyunca çoğunlukla bir "Erkek Fatma"ydı.

Güney'le yaptıkları iki filmlik işbirliği sonrasında her filmde kalitesi daha bir artan oyunculuğuyla sinemamızın dört yapraklı yoncasının en güzide yapraklarından biri haline geldi. 12 Aralık 1942'de doğmuştu sanatçı. Oynadığı 200'ü aşkın sinema ve televizyon yapımında çoğunlukla dirayetli, güvenilir Anadolu kadını canlandırdı. 1965'te *Keşanlı Ali Destanı*, 1967'de *Sürtüğün Kızı* (Ertem Eğilmez), 1969'da *Ezo Gelin*, 1970'te *Boş Beşik* ve 1971'de *Acı* ile beş kez En İyi Kadın Oyuncu Ödülü aldı. 1988'de aktif siyasete atıldı, SHP Şişli Belediye Başkanlığı yaptı.



3 Şubat 1937 doğumlu **İrfan Atasoy**, **Yılmaz Güney**'in, *İnce Cumalı* filmiyle 1967'de oyuncu olarak Türk sinemasına kazandırdığı, yine onun gibi sinemaya gönül vermiş biriydi. 1960'ların sonu ve tüm 1970'ler boyunca, Yeşilçam'ın önde gelen aksiyon yıldızlarından biriydi. **İrfan Atasoy** oyunculuk dışında, kendi yapımcılığını da yapıyor, bazen senaryo da yazıp, yazdığı senaryoyu oynuyordu. Aksiyon filmlerinde izlediği çizgi, ister istemez **Yılmaz Güney**'inkiyle aynıydı. Sonrasında her şeyini bir arada üstleneceği *Hamal* (1976), *Topal* (1973) gibi yapımlar da **Güney**'in sanat filmlerinin izinden gidiyordu. *Umut*'un yapımcılığı kendisine önerildiğinde onu kazançsız bularak *Seven Samurai* (Akira Kurosawa, 1954) uyarlaması olan *Yedi Belalılar*'ı (Güney, 1970) tercih eden ve röportajlarında hep bundan dolayı üzüntülü olduğunu belirten **Atasoy**, 1976'da *Rezil* filmiyle oyunculuğu bıraktı ve sonrasında sadece film işletmeciliğine devam etti.

Yeşilçam, 1990'larda kendisini feshetmişti belki, ama **Fatma Girik**, **İrfan Atasoy** ve **Yılmaz Güney** gibi isimlerin kişiliğinde yaşamaya devam ediyordu. Şimdi, bu olgunun son temsilcileri de birer birer aramızdan ayrılırken, Yeşilçam nostaljisini devam ettirecek ne kalacak elde dijital platformlardaki dizilerden başka?

BİR OLGUNLAŞMA ENSTİTÜSÜ OLARAK JANE CAMPION'IN ÖZERK KISA FİMLERİ

Onur Keşaplı

21. yüzyılla birlikte sinemada klasik anlatının, yeniden çevrimler, öncesi (*prequel*) / sonrası (*sequel*) varyeteleri, başta çizgi romanlar olmak üzere uyarlamalar ve pek tabii dizi / platform estetiğinin hudut tanımazlığı karşısında –en hafif tabirle– başkalaştığı görülmektedir. Söz konusu dönüşüm, ana akım anlatının yetkin ve yenilikçi örneklerini veren yönetmenlerin değer ve önem kazanmalarının ötesinde, bir nevi çağdaş –hatta modern– sanatçılar olarak nitelendirilmeleri gibi bir yanılgıyı beraberinde getirmektedir. Konvansiyonel sinemanın nitelikli örneklerine duyulan açlık, **Christopher Nolan**, **Denis Villeneuve**, **Sofia Coppola** gibi yönetmenlerin filmlerini – oldukça sorunlu bir tabir olan –sanat sineması hanesine yazdırma ihtimalini doğurmaktadır. En son *The Power of The Dog* (2021) ile eleştirmenlerin ve izleyicilerin beğenisini toplayan Avustralyalı yönetmen **Jane Campion**'ın filmlerine de benzer bir yaklaşımla bakıldığı pekâlâ söylenebilir.

Dönem filmlerinin, biyografilerin ve uyarlamaların baskın olduğu filmografisinde **Campion**, çoğunlukla kadınların ana karakter olduğu ve eril koşullara rağmen kendilerini inşa ettikleri hikâyeleri işlemektedir. Yeni filmi *The Power of The Dog* dışında öne çıkan yapıtları *Bright Star* (2009) ile dikkatleri ilk kez üzerine çektiği *The Piano*'da (1993) görülebileceği üzere yönetmen, çevreleriyle örtülü çatışma ve gerilimler yaşamakta olan uyumsuz bireyleri odağına almaktadır. Biçim açısından bakıldığında, ayrıntı ve yakın çekim ölçeklerinden ziyade, genel ve yarı genel kadrajlarla sinematografisini belirleyen **Campion**, kurgu tercihlerinde durağan ve uzun soluklu, sanat yönetiminde aslına sadık ve abartısız, müzik ve seste ise destekleyici ve alabildiğine gerçekçi bir işitsellik eğilimindedir. Senaryo açısından edebiyatın giriş-gelişme-sonucunu koruyan,

tiyatronun üç perdeli yapısından mümkün olduğunca sapmayan yönetmenin klasik anlatının kodlarından çıkmadığı açıktır. Hatta daha ileri giderek, **Jane Campion**'ın uzun metraj filmografisinin Akademi Ödülleri ve üyelerinin sinemaya dair beğeni ve tutumlarıyla örtüştüğünü iddia etmek işten bile değildir. Ancak **Campion**'ın ilk filmlerine, lisans yıllarında çektiği kısa metraj yapıtlarına bakıldığında, çağdaş anlatıda yer yer avangart hamlelere başvuran bambaşka bir yönetmenle karşılaşılmaktadır.

Bu yazı, **Jane Campion**'ın 1980'lerden üç, 2000'lerden bir filmi olmak üzere toplam dört kısa metrajına odaklanmayı, filmlerin içerik ve biçim açısından ortaklıklarını belirginleştirmeyi ve yönetmenin kısa filmleriyle uzun metrajları arasındaki ayrımlara işaret etmeyi amaçlayan bir denemedir. Peşinen söylenmesi gerekense, **Campion**'ın bütünlüklü filmografisindeki iki ayrı sinemasal biçime bakıldığında bir değil iki yönetmenin çalışmalarıyla karşılaşılmışçasına farklar olduğudur. Bunda kısa metrajın, yaratıcıya sağladığı özerkliğin ve özgürlüğün belirleyiciliği yazının temel önermesidir ve bu noktada başvurulacak çerçeveleyici kavram olarak *estetik modernizm* seçilmiştir.

Sanatın Özerkliği ve Estetik Modernizm

Estetik modernizm, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi sonrası Batı merkezietçi dünya görüşünün tarihsel ilerlemeci perspektifiyle anılır ve dünyanın geri kalanına gelişim açısından örnek gösterilir haldeki modernleşmeye, modernite hudutlarından hareketle getirilen bir eleştiridir. İnançların akli tahakküm altına alan hegemonyasının gevşemesiyle özgürleşmesi öngörülen aklın, modern ideolojilerle sistematikleştirilerek yeni sınırlarla çevrilmesine tepki halindeki estetik modernizm, **Habermas**'a göre ilk olarak **Charles Baudelaire**'in sanatında kristalize olmuş ve estetik modernite ruhu ve adabı **Baudelaire** ile netleşmiştir.¹ Aynı dönemin Fransa ve dünya edebiyatına nüfuz etmiş **Balzac** ve **Rimbaud** gibi entelektüellerin de dâhil edildiği söz konusu kuşak, romantizm etkisiyle yorumladıkları ve işledikleri yapıtlarıyla modernizme estetik bir doku kazandırmışlar.

¹ Artun, Ali. "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", www.aliartun.com, 2004. [[bağlantı](#)]

Ali Artun'un **Baudelaire** üzerine çalışmalarından hareketle estetik modernizmi özetleyerek tanımlayan **Fırat Mollaer**'e göre² yirminci yüzyıla Dadaizm ve sürrealizm başta olmak üzere avangart akımlar tarafından taşınan kavram; batılılaşma, milliyetçilik ile karakterize olan modernleşmeden ayrılmaktadır. Estetik modernizm, modernleşme yerine primitivizmi, akıl yerine hayal gücünü, gerçek yerine düşü, çalışma yerine oyunu ve bilinç yerine bilinçaltını tercih eden bir izlektir. Modernleşmenin kapitalist ve sosyalist sanayileşme süreçlerini kapsadığı bir bakış açısında estetik modernizm, modern hayatı diyalektik bir tutkuyla sahiplenirken ilerlemeyle eş tutulmuş gelişmenin başka seçenekleri ve olasılıkları üzerinde durmaktadır. Estetik modernizm sürecini resim sanatında **Manet** ile başlatan **Michel Foucault**'ya göre³ sanatta içeriğin yerini biçimin almasıyla beraber özgürleşen bakış ve yanılısamadan muaflaşan mekânlar moderniteye estetik bir derinlik katmıştır. Mekânın yanı sıra zaman olgusu ve hissiyatı üzerinde de geçişkenlik göstererek doğrusallığı parçalayan düş gücüne yaslı oluşuyla estetik modernizmin bir anlamda yapı bozucu bir müdahale olduğu, **Habermas**'ın ifadeleriyle daha da anlaşılmaktadır;

Estetik modernlik, odak noktasını değişik bir zaman bilincinde bulan tutumlarda gösterir. Bu zaman bilinci, kendisini öncü ve avangard metaforları aracılığıyla ortaya koyar. Avangard, ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmek olarak görür kendini.⁴

Sanatın bizzat sanat ya da toplum için olup olmadığına dair uçsuz tartışmanın altında, sanatın bir bakıma, pekâlâ, hiçbir şey için olmama özgürlüğünü vurgulayan estetik modernizm, sanatın özerkliği eşliğinde mesaj, önerme, söylem, anlam ve manayı öteleyebilme ve dahası saçmaya varabilme imkânı tanımaktadır. Kuralların, kodların aşkınlıkla aşılabildiği bir zemin yaratan estetik modernizm; oyunbaz, hayal güçlü, dışavurumcu ve gerçeküstücü yaratıları mümkün kılmaktadır. **Jane Campion**'ın kısa filmlerinin, yönetmenin uzun metrajlarından farklı oluşunda bu ince ancak belirleyici ayrımın önemi büyüktür. Zira **Campion**,

² Mollaer, Fırat. "Baudelaire'in Modernlik Kehanetleri: Modernleşmeye Karşı Estetik Modernizm", *e-skop*, 7 Şubat 2015. [[bağlantı](#)]

³ Çelik, Tülay. "Sırtta Bakış / Sırtın Bakışı: Sinemada Estetik Modernizm Bağlamında Sırt Takip Plan". *SineFilozofi*, 2020, 5 (9): 435-462, s. 437.

⁴ Aktaran Mollaer, *agy.*, dn. 9.

An Exercise in Discipline: Peel (1983), *A Girl's Own Story* (1984), *Passionless Moments* (1985) ve *The Water Diary* (2006) adlı kısa filmlerinde –uzun metrajlarında yaptığıının aksine– arınık kaideleri birebir uygulamak yerine belirsizliği, kuralsızlığı hem içerik hem de biçimsel olarak dışa vurmaktadır.

Portakal Kabuğuyla Ehlileşmek ya da *An Exercise in Discipline: Peel*

1983 yılında Cannes Film Festivali'nde **Jane Campion**'ı, Altın Palmiye ödülüne layık görülen ilk kadın ve ilk Avustralyalı yapan kısa metraj filmi *An Exercise in Discipline: Peel*, üç kişilik bir ailenin, Avustralya kırsalında gerçekleştirdikleri yolculuktan bir kesit sunmaktadır. Baba, oğul ve anne veyahut abla olabilecek bir kadının yer aldığı arabadaki kızıl saçlı karakterler, kaba tabirle birbirlerini gıcık etmekte ve birbirlerine gıcık olmaktadır. Yönetmenin bizzat tanıdığını ifade ettiği ve uçlarda oluşlarıyla inatçılık noktasında benzeştiklerini belirttiği üç kişilik ailenin seyahati, **Campion**'a göre⁵ entrikalı bir ilgi çekme gayesi neticesinde harika bir kavga durumu yaratmaktadır.



Girişi ve sonucu olmayan bu kesit anlatı, oğlunun portakalları arabanın camına atıp durmasıyla hâlihazırda gergin olan babanın, portakal kabuklarının yola atılmasıyla çılgına dönmesiyle başlar. Baba kabukların dışarı atılmaması gerektiği

⁵ "Peel", *NZonscreen.com* [[bağlantı](#)]

konusunda uyarılarda bulunurken oğlan yeni bir portakal soymakta ve kabukları ısrarla dışarı atmaya devam etmektedir. Fiziksel müdahalelerin bile çocuğu durduramaması sonucunda baba arabayı durdurur ve oğlandan yolda gerisin geriye yürüyerek tüm kabukları toplamasını söyler; aksi halde yola devam etmeyeceklerdir. Çocuk için bir oyundan ibaret olan bu durum, baba için bir terbiye etme denemesidir. Ancak söz konusu ehlileştirme/medenileştirme çabası başarılı olmak bir yana kendi halinde bir oyuna dönüşmektedir.

Herhangi bir gelişmeye, ilerlemeye veya dönüşüme yer vermeyen kesit, oyunda rol alan, oynayan karakterlerin didişmesinden ibarettir. Filmin adına atıfla, soyduğu portakal kabukları nedeniyle eğitilmesi ve bir bakıma çocukluğunun soyulup atılması beklenen oğlan çocuğu, olağanca uyumsuzluğuyla beyhude bir olgunlaştırma denemesine maruz kalır.



Biçim olarak kesmelerle dolu, yer yer sıçramalı ve peşi sıralı bir kurgu tercih eden **Campion**, ayrıntı çekim ve yakın planlara verdiği ağırlıkla filmde kimi zaman çatışmacı bir montaja yönelmektedir. Dar açı seçimi de genel kurguyu destekler niteliktedir. Görüntü yönetimi ve kurgudaki uyum, müziğin kullanılmadığı filmde doğal ancak ham ve kirli ses kanalıyla bir araya geldiğinde ehlileşmemiş bir sinemaya yol vermektedir. Filmi tam anlamıyla çağdaş anlatıya oturtan bu biçimci hamleler, *An Exercise in Discipline: Peel*'in, kısa metrajın dokusuna uygun şekilde serim-düğüm-çözümlü bir senaryodan ziyade bir kesit anlatı olmasıyla örtüşmektedir.

Soba ve Cinsellik: *A Girl's Own Story*

1960'lar Avustralya banliyölerinde lise çağında üç kızın büyüme sancılarını anlatan *A Girl's Own Story*, video estetiğinde bir açılış sekansı ve gerçeküstücü bir kapanışla neticelenen, dişil bir yapıt olarak **Campion**'ı feminizmin çeperlerine yaklaştıran ilk filmidir. Aile, okul ve din kurumlarının eril tutuculukları karşısında **Beatles** ve 68 Kuşağı'nın özgürlükçü dalganmalarıyla devinen üç ana karakter, bedenlerini ve cinselliği keşfetmektedir.

Modernleşmede kadın bedeninin doğa, güzellik, cinsellik kavramlarıyla betimlendiğini söyleyen **Hande Ögüt**, bunun karşısında erkek bedeninin kültür, dil, akıl, güç ve bunların neticesinde üstünlük gibi kavramlarla kurgulandığını belirtmektedir.⁶ Filmde baba başta olmak üzere erkeklerin dil üzerinden buyurganlıkları sezilebilmektedir. Ancak üç genç kızın da uyumsuz öğrenciler, çocuklar ve sevgililer oluşundan hareketle filmdeki çatışma somutlaşmaktadır. Buna karşın senaryo yapısında klasik anlatıyı reddeden ve kesitler arası doğrusal bağı seyrelten yapısıyla *A Girl's Own Story*, izleyiciyi edilgenlikten çıkmaya davet eden soyut bir anlatıdır.

Müzik kutusunun naif dinletisi eşliğinde, cinsellikle ilgili bir eğitim kitabına ait olduğu varsayılabilir bir sayfada, ereksiyon halinde çizilmiş bir erkek bedeninin sınırlarını parmak uçlarıyla kat eden ellerin, penisi geçtikten sonra çizimin altında yer alan "bu görünüm genç kızları şoke edebilir" cümlesinin gösterilmesi akabinde aniden okul bahçesinde nedensizce çılgık atan kızların görüntülerinin ekranı kaplaması, filmin kurgusuna dair fikir vermektedir. Bir kez daha sıçramalı ve süratli kesmelerin ritmi belirlediği filmde, **Campion**'ın ayrıntı çekimleri ve yakın ölçekleri tercih ettiği görülmektedir. *A Girl's Own Story*'de ortam sesleri ve müzik fazlasıyla hissedilirken, anlatıcının sesi ve diyaloglar işitilebilir bir pürüzlülükte hamdır.

Çocukluk ve kadınlık arasındaki sancılı, meraklı, arzulu geçişin, sonlandırılmayan cinsel sahnelemelerle aktarıldığı yapıtta **Campion**, etraflarındaki baskıyı sıkça oyuna çeviren Pam, Gloria ve Stella karakterleri vasıtasıyla bir nevi kendi ilk gençliğine dönmektedir. Müzik kutusu dışında oyuncak bebekler ve dergilerden kesilip duvara yapıştırılmış rock yıldızı fotoğraflarıyla ergenliğin arafık durumu sanat yönetimiyle desteklenmektedir. Bu

⁶ Ögüt, Hande. "Kalem, Penisin Metaforu Mudur?", *Psikeart*, 2019, 65: 106-111, s. 106.

dekorda oynanan mizansende Pam ve Stella, duvardaki **Beatles** ve benzeri ünlülerin fotoğraflarını öpmektedir. Bir süre sonra en sevdikleri **Beatles** üyesinin maskelerini sırayla takarak öpüşme denemeleri yapmaya başlarlar. Bu noktada yine **Öğüt**'ün öne sürdüğü üzere⁷ dişil faillik ve özerklik nosyonu ile lezbiyen arzuyu aşırılaştırılmış imgeler ve parodi vasıtasıyla anlamlandırmak dişil cinselliği görünür hale getirmek ve dişil arzuyla hazzı cinselliğin dışına da taşacak şekilde farklı yollarla sunabilir hale getirmek, yönetmenin de filmde işlediği bir durumdur.



Campion, naif ve hınzır anlatısında çocuk yaşta hamilelik, pedofili ve ensest gibi bıçak sırtı başlıklara da cesur bir tutumla yaklaşmaktadır. Cinsellik keşfine rağmen filmde zaman zaman görünen ve işitilen müzik kutusuyla çerçevelenen çocukluk, bir oyunun hamileliğe dönüşmesi neticesinde dini baskılara dair sahnelemeleri tetiklediği kadar tacize de işaret etmektedir. Gloria'nın abisi Pam'i ziyaret ettiğinde yanında getirdiği bebek ayakkabıları, Pam'in tektipleştirilmiş çorap ve ayakkabı düetinden sıyrılıp, yaşça büyük ablasının beyaz çizmelerini çaldığı sahneye geçiş sağlamaktadır. Filmin en ayrıksı, düşsel ve bağlantısız sahnesinde, bir gece sokakta beyaz yağmurluğun altında beyaz çizmelerle yürüyen Pam, bir araba tarafından

⁷ agy., s. 111.

takip edilmektedir. Kim olduğu kestirilemeyen bir yabancının kullandığı aracın kapısı açıldığında beyaz bir kedi ve ritmik mırıldanmalar eşliğinde Pam, hipnotize olmuşçasına arabaya binmektedir. Bu örtülü sahnenin akibetine dair yegâne olasılık, filmin kapanışında ekrana yansıyan dolaysız görüntü parçacıklarının birinde, yetişkin bir erkek elinin, genç bir kızın bacaklarına dokunmasıyla belirmektedir.



Filmin hiç şüphesiz en çok yinelenen motifi ise elektrikli sobalardır. İç mekândaki hemen her sahnede üşüme sonrası kızların talebiyle açılan ya da hâlihazırda yanar vaziyette olan sobalar, filmin gerçeküstücü kapanışında daha da belirginleşmekte, hatta özneleşmektedir. *Ölümsüz Aşk* (The Crow, 1994) ve *Gizemli Şehir* (Dark City, 1998) filmlerinin yönetmeni **Alex Proyas** imzalı “I Feel The Cold” adlı şarkıda, balovari elbiselerini giymiş Pam, Gloria ve Stella, satranç tahtasını çağrıştıran bir zeminde, sobaların arkasında seyircisiz bir müzikali sahnelemektedirler. **Cristina Álvarez López**’e (2017) göre⁸ sobaların bu mizansendeki görünümüyle birlikte filmde sembolize ettikleri olgu, derece açısından bir soğukluktan ziyade ana karakterlerin kalıcı, dondurucu, travmatik deneyimleridir ki filmin *interlude*’ünde sarf edilen “*bu sıcaklık, ürpertici soğuk*” betimlemesi yine bu sayede daha anlaşılır hale gelmektedir.

⁸ Lopez, Cristina Álvarez. “Foreplays #5: Jane Campion’s A Girl’s Own Story”, *MUBI Notebook*, 2 Ekim 2017. [[bağlantı](#)]

Passionless Moments ve Sıradan “Saçmalık”lar

Jane Campion’ın 1985 yılında, daha çok senaristliğiyle tanınan Gerard Lee ile birlikte yönettiği, kendilerine Sydney Film Festivali’nde En İyi Deneysel Film Ödülü’nü kazandıran *Passionless Moments*,⁹ on farklı gündelik, sıradan ve en önemlisi oyunbaz ve saçma ana yönelik methiyeler düzen epizodik bir yapıttır. Filmin adındaki *tutkusuzluk* vurgusu, her bir bölümdeki uyumsuz bireylerin, aklı ve mantığı reddeden deforme edici eylemlerinin, izleyici için yüz buruşturucu veya güldürücü olmasına karşın, kendileri için hemen her gün tekrarlanan olağanlıklar olmasına işaret etmektedir.



David Lynch’in kısa filmlerini ve özellikle Jim Jarmusch’un ilk eserlerini çağrıştırırken, tıpkı *A Girl’s Own Story* gibi siyah beyaz çekilen film, “Sessiz Sean ve Arnold”, “Scotties: Evrenin Büyük Planının Bir Parçası”, “Angela Et Yer”, “Seks...Şey”, “Pazar Günü Ütü Yapmak”, “Uykulu Pantolon”, “Heyecan Verici Bir Şey”, “Avustralya’da Ağaçkakan Yoktur”, “Odak Uzaklıkları”, “Dostane Yanlış Anlaşılma” bölümlerinden oluşmaktadır. Anlatıcı ses dışında herhangi bir diyalog ya da monoloğa yer verilmeyen *Passionless Moments*’ta ortam sesleri ise yer yer işitilebilirken kimi noktalarda eksik bırakılmıştır. Filmin kurgusu, Campion’ın önceki filmlerine nazaran biraz daha yavaşlamışken, ayrıntı çekim, yakın plan kadrajlar ve dar açı kullanımları *Passionless Moments*’ta da görüntü dilinin

⁹ “Passionless Moments”, *NZonscreen.com* [[bağlantı](#)]

temelini oluşturmaktadır. Büyük bölümü gündüz çekilmiş sahnelerdeki dış mekân tercihlerinde ise genel çekimlere başvurulmuştur. Bu durum **Campion** için bir ilk teşkil etmektedir.



Filmin, yönetmenin önceki yapıtlarına nazaran daha ham, amatör ve özensiz gözükmesi, içeriğinin bunu gerektirecek bir devinim içermesinden kaynaklanabileceği gibi, yönetmenin *Passionless Moments*'ı lisans öğrenimini gördüğü Avustralya Film, Televizyon ve Radyo Okulu'ndan izinsizce çekilmesinden de kaynaklanmış olabileceğini düşünmek pekâlâ olasıdır. **Campion**'ın filmografisinde belki de en absürt yapıt olan *Passionless Moments*, yönetmenin “İnsanlar rasyonel olduklarını sansalar da bambaşka bir şey tarafından yönetiliyorlar”¹⁰ demeciyle beraber düşünüldüğünde temel güdü belirginleşmekte ve estetik modern etkiler sezilebilir hale gelmektedir.

¹⁰ Erduğan, Mehmet. “Kadın ruhundan anlayan en iyi yönetmen; Jane Campion”, *Independent Türkçe* (indyrturk.com), 13 Kasım 2021. [[bağlantı](#)]

Gerçeküstücü Yağmur Duası: *The Water Diary*

2006 yılında çekilmesine karşın, 2008’de gösterime giren ve dünyadaki hastalık, açlık, eşitlik, küresel ısınma ve iklim krizi gibi başat sorunlara odaklanan sekiz yönetmenden sekiz kısa pasaja ev sahipliği yapan **8** filminin bir parçası halindeki *The Water Diary*,¹¹ **Campion**’ın uzun yılların ardından çektiği ilk – aynı zamanda şimdilik son – kısa film olarak dikkat çekmektedir. Yönetmen, Ziggy adında bir genç kızın tanıklığıyla kuraklık ve susuzluk meselesine eğildiği filmde, kırsalda tarım ve hayvancılıkla geçinen bir kasabanın içinde bulunduğu çaresizliği, korkuları ve hayal kırıklıklarını, yağmur beklentisi umuduyla konu edinmektedir. **Campion**’ın erken dönem kısa filmlerindeki biçimsel tercihler kadar, uzun metraj kariyerinin olmazsa olmazları haline gelen sinematografik seçimlerin harmanlandığı film, gerçeküstücü öğeleriyle öne çıkmaktadır.



Her zamanki gibi çevresiyle ve akranlarıyla uyumsuz karakterlerin odağa alındığı, büyümenin bireysel sancularına, kasaba yaşamının kuraklıkla daralmasından doğan karamsarlık ve hüznün eklendiği *The Water Diary*, bir kez daha bir anlatıcıyla ilerleyen bir devinime sahiptir. Filmde diyaloglar, ortam sesleri, *foley* çalışmaları ve müzik kullanımıyla tam anlamıyla bütünlüklü bir ses kanalı bulunmaktadır. Kurgusu büyük ölçüde ağır, uzun planların genel ve yarı genel çekimlerle harmanlandığı film, görüntü ve ses başlıklarında **Campion**’ın uzun

¹¹ “The Water Diary”, *YouTube*, 2010 [[bağlantı](#)]

metraj alışkanlıklarını ve artık sahip olduğu yapım gücünü fazlasıyla hissettirmektedir. *The Water Diary*, pürüzsüz ve arınık kadrajlarıyla çarpıcı bir görsellik sunarken, ana karakterin ve bir bütün olarak kasaba halkının oyunlara, hayallere, gündüz düşlerine ve sürrealizme kapılmış hallerine, yönetmenin uzun metrajlarından ziyade kısa metrajlarından alışık olunan bir içeriğe kapı açmaktadır.



A Girl's Own Story benzeri, ergen yatak odası mizansenleri barındıran filmde yağmur beklentisine paralel olarak bulutlara takıntılı bir genç, yeryüzü bulutları sekansı, susuzluğa karşı gözyaşı biriktirme gereksinimiyle ağlama gayretleri gerçeküstücülüğü sağlayan dokulardır. Okul ve mutfak sahnelerinde gündelik yaşamın gerçekleri üzerinde konuşma ve tartışmalar, *The Water Diary*'ye gerçekçilik ve hatta toplumcu bir zemin sağlar gibi olsa da filmin temel çatışması olan “insan doğaya karşı” motifine paralel olarak bir çözüm, bir umut halini alan ve yağmur duasının asri karşılığı gibi duran, bulutlara müzik çalınması, filmi düşselleştirmektedir. Söz konusu sonuç, aynı zamanda **Campion**'ın kısa filmleri arasında, senaryo açısından giriş-gelişme-sonuçlu klasik anlatıya en yakın kapanışı sunmaktadır.

Ve Sonuç

Her ne kadar son yıllarda “kısa içerik” talebi, yapımcı-dağıtımçı-“tüketici” nezdinde artmış ve kısa filme yönelik farkındalık belli bir oranda yükselmiş olsa da sinemada kısa metraj ve uzun metraj temel ayrımının; gösterim koşulları, dağıtım süreçleri ve yapım destekleri alanlarında olduğu halen söylenebilmektedir. Kısa metrajın festivaller haricinde salonlar, kanallar ve platformlarda öncelikli sinema ürünü olmaması, kısa film sanatçıları için bir olumsuzluk gibi gözükmesine karşın kapitalizmin tüketim toplumu evresinde bu durum kısa metrajın, sinemanın bir sanat olarak kalabilmesi noktasında ne denli önemli olduğunun altını çizmektedir. Piyasa koşullarının, hedef kitlelerin, belirleyici sınırların sorunsuzca –risk içermeden ve almadan– aşılabileceği, ihlal edilebileceği bir hareket alanına sahip olarak kısa metraj, yaratıcılara özgürlük ortamı sağlamak ve sanatın özerkliği çerçevesinde yedinci sanatın –sözcüğün tam anlamıyla– “bağımsız” kanadının adeta taşıyıcısı konumundadır.

Jane Campion’ın kısa filmlerine bakıldığında, yönetmenin uzun metrajlarına nazaran çok farklı bir sinematografik tavrın inşa edildiği görülebilmektedir. Sanatçının uzun metrajlarındaki konvansiyonel sinemadan şaşmayan biçim öğeleri ve Hollywood estetiğinin belirginliği, kısa filmlerinde karşılıksızdır. Bu noktada, yazıda ele alınan ve her biri **Campion**’ın uzun metraj kariyerinden önce tamamlanmış olan üç film ile yönetmenin ana akım anlatıda rüştünü ispat ettiği uzun metrajlarından sonra kotarılmış dördüncü film arasında benzerlikler kadar farklılıklar da vardır. İlk üç filmin içerik ve biçim açısından radikallikleri, yer yer avangart bir tona varmaları, gerek senaryo, gerek kurgu gerekse görüntü dili başlıklarında çağdaş anlatı sınırlarında konumlanmalarını sağlamaktadır. Üç filmde de apaçık gözüken oyuncu, hayal güçlü, sinemanın alışlageldik kaidelerini tanımayan ve gerektiğinde izinsizce çekilen görüntüler eşliğinde filmler, yaşları ve cinsiyetleri ne olursa olsun aykırı ve uyumsuz karakterlerin büyüme sancularına odaklanmaktadır. Dördüncü filmde ise yönetmenin uzun metraj alışkanlıklarının anlatıya sirayet ettiği, buna rağmen içerikte ve gerçeküstücü sahneler eşliğinde erken dönem kısa filmlerine yaklaşan bir devinim korunmaktadır.

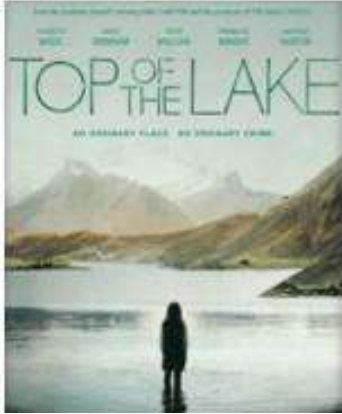
Hem uzun hem kısa filmlerinde karakterlerin olgunlaşma süreçlerine eğilerek ortak bir izlek tutturana **Jane Campion**’ın, bilhassa erken dönem filmleriyle, tıpkı karakterlerinin yaşadığı gibi öz olgunlaşma evresinde olduğu görülmektedir.

Yönetmenin kimi estetik tercih ve eğilimlerini sonraki dönemlerine taşımaması, bu olgunlaşmanın farklılaşma doğurduğunu ortaya koymaktadır. Keza **Campion**'ın ilk üç filmdeki genel çekim ölçeği reddi ve dar açı tercihlerinin uzun metrajların ardından gelen dördüncü filmde görülmemesi durumu göz önüne alındığında, belki de erken dönem sinematografik tercihlerin belirlenmesi konusunda sanatçının zihniyeti kadar yapım ölçeğinin belirleyici olabileceği pekâlâ söylenebilir. Varsayımların ötesinde somutluk kazanan vaziyet ise **Jane Champion**'ın bir yaratıcı olarak, söz konusu üretim sahası kısa metraj olduğunda, sanatsal özgürlüğü, dışavurumu ve hudut bilmezliğiyle estetik modernizmin sağladığı özerkliğe ve uzama yaslandığıdır. Sonuçta, *A Girl's Own Story*'nin kapanışında olduğu gibi ailesine ve sevgilisine teşekkür eden bir yönetmene *steril*, pahalı, planlı ve tutucu uzun metrajlarda rastlayabilmek epey güçtür.

BİR JANE CAMPION POLİSİYESİ: *TOP OF THE LAKE*

Dilek Bayık

Jane Campion son filmi *The Power of the Dog*'da (2021) western türünde fazlaca görmeye alışkın olduğumuz eril bakışı ters yüz edip, kadınlara yer açma zamanının geldiğini söylemeden önce de melodram türünde feminist eğilimli filmler çekmişti. 2013'te polisiye tür vasıtasıyla da kadın hikâyelerine devam etmiş ve mini dizi olarak çekilen *Top of the Lake* ile polisiye sinemada eril bakışı kıran halkalara yenisini eklemişti.



Sinemada kadın ve polisiye ilişkisi çok da kötü bir başlangıç yapmamıştı aslında. En akılda kalıcı örnek; 1915 yapımı suç serisi *Les Vampires*'in unutulmaz Irma Vep karakteri. 1996 yapımı *Irma Vep* filminde Mirano'nun dediği gibi; Irma Vep Paris'in işçi sınıfı demektir. Ancak ne yazık ki, mirasını gücü azalarak kara filmlerde çok da derinlikli olamayan - ama yine de kadın olarak var olmaktan direnen - *femme fatale*'lere kadar taşıyabildi. Ama onlar bile zamanla silikleşecekti ve 1970'ler polisyelerinde *özgür kadınlar* görsel haz öğeleri olarak yer alacaktı. 1980'lerin muhafazakâr ikliminde başlayan *Murder, She Wrote* dizisinde (1984-1996) dedektifimiz, **Agatha Christie**'nin meraklı Miss Marple karakteri benzeri, aile

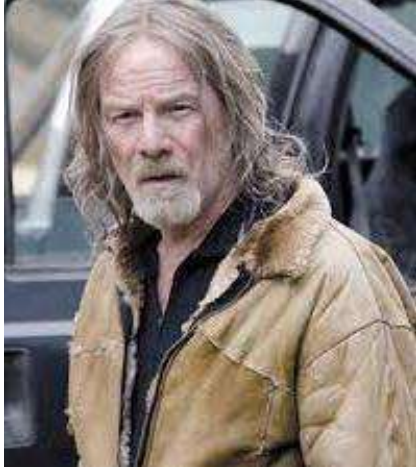
büyüğü olarak kabul edebileceğimiz, bir *olgun kadın* klişesiydi. 1990'larda kadınlar karakollarda iş başı yapmaya başladılar; *CSI, Cold Case* (2003-2010) gibi örneklerde zeki olmasına zekiydiler, ancak iş dışındaki hayatlarını pek görmediğimiz; görsek de hayatlarının bu yönü kabaca çizilmiş, kimliklerinin bir yanı hep eksik kalmış hissi veren karakterlerdi. Fazlasıyla eril bu dünyada kadın varlığının temsiliyle ilgili dikkat çekici değişiklikleri on yıl kadar önce görmeye başladık. 2010'da *Rizzoli & Isles*'da Rizzoli'nin giyiniş ve yemek yeme tarzının *erkekçe* çizilmesi biraz kolaycı bir formül gibi görünse de, bu şekilde *makbul kadın* figüründen uzaklaştırılması, ümit verici gelişmelerin başlangıçlarından biriydi. Ama asıl fark yaratan örnekler 2011'de görüldü: *The Killing* (2011-2014) ve *Bron/Broen* (2011-2018). Özellikle *Broen*, iki yıl sonra çekilen *Jane Campion*'ın *Top of the Lake*'ini seyrederken, yalnızca kadın temsili ile değil estetik dokusuyla da akla gelen bir Nordik polisiye. Sonrasında 2017'de *Top of The Lake: China Girl*, 2018'de *Sharp Objects* kadınların bu evrendeki yerini sağlamlaştırmak için adımlar attılar.



Top of the Lake, genç bir kız çocuğu olan Tui'nin (*Jacqueline Joe*) vücudundaki gelişmelerle başa çıkmakta zorlanıp intihar düşüncesiyle göle girdiği sahne ile başlıyor. Başlangıçta karşılaştığımız sessiz, sonsuz ve rahatsız edici dinginlikteki manzara, dizi boyunca bizi saran kuşatan, önemli gerilim öğelerinden biri. Hikâyenin ilerleyen zamanlarında, Tui kaybolduğunda, onu ya da soruların cevaplarını aramak yerine, hikâyenin erkek kahramanları olan polislerin kullanmak istediği bir bahane bu dingin yüce doğa. Diğer bir deyişle Tui'nin artık yaşamıyor olması, "yok olması" arzusunun bahanesi...

Tui, Maori dilinde, Yeni Zelanda'da doğal yaşam alanları Avrupalı yerleşimcilerce harap edildiği için soyu tükenmekte olan yabancı bir kuş türüne verilen ad. Filmin

istismara uğrayarak hamile kalmış 12 yaşındaki başkarakterine Tui adını vermek, kolonyalizmin ve erkek şiddetinin birbirine karşılıklı gönderme yapmasını sağlıyor. Eril şiddeti sadece cinsiyetler arası bir sorun değil, daha geniş anlamda, güçlünün güçsüzü ezdiği halklar arasında şiddet olarak da düşünmeye başlıyoruz. Bu düşünce aklımızın bir köşesinde bizimle kalsa da, yine de her an değişik şekillerde altı çizilen dizinin temel konusu; kadınlara uygulanan psikolojik-fiziksel-sosyolojik baskılar.



Dizide en belirgin toksik erkeklik temsilini, **Peter Mullan**'ın canlandığı, Tui'nin babası Matt Michan karakterinde görüyoruz. Bu baba figürü sadece kadınlar üzerinde değil çevresindeki herkes üzerinde - çoğunlukla fiziksel - güç kullanarak iktidar kurmaya çalışıyor.



Elisabeth Moss'un hayat verdiği Robin ana karakteri hikâyeye, büyüdüğü kasabaya yıllar sonra ölmek üzere olan annesinin yanına geldiği sırada, çocuklarla çalışma konusunda tecrübeli bir dedektif olarak dâhil oluyor. Hikâye boyunca amiri Al Parker (**David Wenham**) ile arasındaki güç mücadelesini sürdürürken, Al

kâğıt üstünde anlayışlı müdahaleleriyle erkek zorbalığının vücut bulmuş hali olarak, yüzeyin altından çıkacaklara dair işaretleri en baştan veriyor. Kadınlara yönelik sistemsiz baskının aileden başlamasının yansıması gibi, Robin'in her hareketini boğarcasına denetim altına almaya çalışan annesinin ölümcül hastalığı da bir yandan vücuduna hızla yayılıyor. Dizide görülen neredeyse tüm ebeveyn ve çocuk ilişkilerinin (Robin ve annesi, Tui ve babası Matt, Matt ve oğulları, Matt ve ölmüş annesi, "No" karakteri ve annesi) bir yönüyle sağlıksız olması, bu ilişkilerin kişilerin özgürlüklerini baskılayan yönlerine işaret edilmesi, aile kurumu üzerinden toplum hakkında düşünmeye itiyor.



Gizemli G.J. (**Holly Hunter**) ve lideri olduğu kadın kardeşliği, kasabadaki "Paradise" isimli arazide yaralarını sarmak için alternatif bir yaşam modeli kurmaya geldiklerinde, Matt Michan ile kadınlar arasında da bir mücadele başlıyor. Dış görünüşüyle **Jane Campion**'ın avatırı gibi görünen G.J., kadın grubuna ve ziyaretçilere ne yapmaları nasıl yapmaları konusunda yol göstericilik yapan kişi. Bu yüzden ilk karşılaştığımızda sahiciliğini, karton bir karakter olup olmadığını sorguladığımız anlar bir süre sonra önemini yitirip, hikâyenin karakteri olmaktan çok, yönetmenin *alter egosu* olarak işlev görmeye başlıyor.



Kadın bakışının farkını daha iyi anlayabilmek için, dizideki kadınların yarı çıplak şakalaştıkları sahneleri ve **Robert Altman**'ın 1973 yapımı polisiye filmi *The Long Goodbye*'da çıplak dans eden komşu kadınları gözünüzün önüne getirerek



karşılaştırmanızı öneririm. *The Long Goodbye*'da kadınlar zihinsel ve bedensel kontrollerini uyuşturucu ile kaybettiklerinden, ne ana karakter Philip Marlowe ne seyirci için görsel arzu nesnesi olarak sunulmalarında sakınca görülmez, kimlikleri ya da başka işlevleri olmadan öykünün eril tonuna dekor teşkil eden yığın oluştururlar sadece. *Top of the Lake*'de ise kurallara ihtiyaç olmayan bir alandaki özgürlük ruhu geçer seyirciye.



Campion sinemasındaki özgürleşme yolunda beden ile kurulan ilişki teması farklı boyutlarla; Robin'in arzularında, Tui'nin bebeği ile ilişkisinde, Robin'in annesinin tükenmekte olan vücudunu kabul edip ölüm fikri ile barışmasında yer alıyor. Kimi zaman itirazlara neden olan, **Campion** sinemasındaki boyun eğen pasif kadınların ruh halini anlamak için, birkaç bölüm/haftaya yayılmış diziyi izlerken iki saatlik bir filme göre daha fazla zaman bulabiliyoruz. **Campion**'ın kadınları deterjan reklamlarında gülümseyen kadınlar olmadığı gibi, afişlere taşıdığımız simge kadınlar da değiller; gerçek kadınlar, gerçek insanlar. **Campion**, hayatın hırpaladığı karakterlerine farklı doğruları seçebilme, hatta belki hata yapabilme "özgürlüğünü" veriyor. Sıkı polisiye hayranlarına -hele de Amerikan polisilerine alışık olanlara- ritmi yavaş ve gelişmeleri tahmin edilebilir gelse de, **Campion** sinemasının güzelliklerini keşfetmek için fırsat sunan bir dizi *Top of the Lake*.

MASAMDAKİ MELEK VE TEHLİKELİ SESLER

Çiçek Coşkun*

Kathleen McHugh 2001 yılında yayınlanan *Sounds that Creep Inside You: Female Narration and Voiceover in the Films of Jane Campion* başlıklı makalesinde **Jane Campion**'ın filmlerindeki kadın dış seslerden “tehlikeli sesler” olarak bahseder. **McHugh**'a göre (2001: 194) **Campion** neredeyse belgesel bir merakla sürrealist zekâyı ve trajik ironiyi bir araya getirmektedir. **Campion**'ın filmlerindeki bu yaklaşım diğer anlatı yapılarında var olan kadın dış sesli anlatım ile örtüşmektedir. **Campion** tüm filmlerinde kadın anlatıcı/dış ses anlatımının bir çeşidini kullanmıştır. Ayrıca filmlerindeki kadınların kendi sesinden bir şeyler taşıdığını da açıkça belirtmiştir (McHugh, 2001: 197). Diğer pek çok alanda olduğu gibi sinemada da eril bakış açısının ve dolayısıyla eril anlatıcının hâkim olduğunu (Mulvey, 1975) biliyoruz. Bu bağlamda, kadın bir anlatıcı/dış ses, var olan durumu değiştirme potansiyeline sahip olduğu için, eril bakış açısı için gerçekten tehlikeli bir ses olabilir.

Campion'ın bu bakış açısına en uygun filmlerinden birisi *Masamdaki Melek*'tir (An Angel at My Table, 1990). Film aslında iki başarılı zihnin ürünüdür. Ünlü yazar **Janet Frame**'in otobiyografik üçlemesinden uyarlanan film,¹ **Campion**'ın izleyiciyi **Frame**'in hayatına tanık etme sürecidir. **Campion**'ın **Frame** ile tanışması yazarın ilk romanı *Baykuşlar Öterken*'i (Owls Do Cry, 1957) okuması ile olur. **Campion**, kitabı on dört yaşında, romanın “karanlık, anlamlı şarkısı kalbini ele geçiren” kahramanı Daphne ile aynı yaşta iken okuduğunu yazar (Brown, 2016: 109). Filmde gerçek hayattaki **Janet Frame** anlatıcı/dış ses konumundayken, **Campion** ise anlatıcının hikâyesini görünür yapan/gösteren kişidir.

* Doç. Dr., Başkent Üniversitesi Sosyoloji Bölümü

¹ Türkçe çevirisi için bkz. (Frame, 2016).

Bu metinde *Masamdaki Melek* filminin serbest bir okuması yapılmaya çalışılacaktır. Metin her biri kitapların adını taşıyan üç bölümden oluşan filmin lineer akışına paralel bir biçimde ilerleyecektir.



Filmin ilk bölümü “Şimdiki-Zaman-Ülkesine” **Frame**’in çocukluğuna odaklanır. Yeşil otların üzerinde annesinin yardımıyla ilk adımlarını atan bir bebeğin yakın çekiminden, genel planda yolda yürüyen bir kız çocuğuna geçeriz. Kamera yolu tam ortalayacak biçimde konumlanmıştır ve iki yanda yemyeşil çimenler vardır. Yolda yürüyen kıvrıkcık kızıl saçlı kız çocuğu kameraya iyice yaklaşır. Bu esnada dış ses (Yetişkin Janet’in sesi) adını ve doğum tarihini söyleyerek ve doğduktan iki hafta sonra hayatını kaybeden ikizinden bahsederek kendini izleyiciye tanıtır. Bu sahnede dış sesin genel kompozisyon üzerindeki etkisi, yetişkin ve çocuk olmak üzere en az iki Janet olduğu ve yetişkin olanın, geçmişe dönük anlatımı aracılığıyla genç hali ile karşılaşmamıza aracılık ettiği hissini aşılama şeklidir (Brown, 2016: 112). Yetişkin Janet’in dış sesi kendisini tanıttıktan sonra, kameraya iyice yaklaşmış olan çocuk Janet aniden arkasını dönerek kaçar.

Buradan ailece trende oldukları sahneye geçeriz. Tren bir istasyonda durduğunda küçük Janet zihinsel bozukluğu olan bir adam görür. Annesi elleriyle camı kapatarak Janet’in bunu görmesine engel olmaya çalışsa da Janet merakla aradaki boşluktan adama bakmayı sürdürür. Bu sahne bir anlamda daha sonra olacakları gösteren haberci bir sahnedir. Yeni evlerine taşındıkları sahnede diğer aile fertlerini de görürüz. Annesi babası ve dört kardeşi vardır. 1930’lu yılların işçi bir ailesidir bu gördüğümüz.

Janet’in yalan söylemekle ilk ve tehlikeli karşılaşması da bu dönemde olur. Babasının pantolonundan gizlice para alır. Bu para ile şeker ve sakız alarak sınıfındaki çocuklara dağıtır ve öğretmeni Bayan Botting tarafından yakalanır. Hikâyenin bu bölümündeki dramatik etkiyi **Campion**’ın çekimleri güçlendirir.

Kamera Janet'in babasının pantolonundan para çalan elinden, Janet'in sınıfta çocuklara şeker ve sakız dağıtan eline geçiş yapar. Bu geçiş şiddetli ve hızlıdır (Neale, 2009: 2). Aynı ayrı bakıldığında sahneler çok az şey ifade eder, ancak yan yana gelmeleri bir anlam sentezi sağlar: Janet, okulda arkadaşlık ve popülerlik satın almak için babasından para çalmıştır. Janet'in, babasının ona sakız alması için parayı verdiğine dair yalan söylediğinde yaşadığı şok, takip eden yakın çekimde somut hale gelir (Neale, 2009: 2).

Öte taraftan okulun disipline edici bir aygıt (Althusser, 1971) olduğunu bu sahnelerde etkileyici bir biçimde görürüz. Bayan Botting Janet'in doğruyu söyleyene kadar yüzü tahtaya dönük bir biçimde durmasını ister. Araya giren çocukların sınıftan çıkış sahnesi Janet'in bütün gün orada durduğunu anlatmaya yetmektedir. Bayan Botting son derece sert bir tavırla doğruyu söylemeye hazır olup olmadığını sorar. Küçük Janet parayı babasının cebinden çaldığını itiraf eder. Bu olay onun üzerinde büyük bir etki bırakacaktır.

Öte yandan Janet çekingen ama mutlu sayılabilecek bir çocuk olarak temsil edilmektedir. Komşusu olan Poppy ile arkadaş olur. Poppy, kardeşleri dışında tek yakın arkadaşındır. Poppy ona en sevdiği kitabını hediye eder. Janet böylece yavaş yavaş okumanın zevkine varır. Bir gün okulda öğretmeni şiir yazmalarını ister. Ablası Myrtle şiirlerin kafiyeli olması gerektiğini söyleyince, o da kafiyeli bir şiir yazar. Öğretmenin ve sınıftaki arkadaşlarının şiiri beğenmeleri Janet'i şiir yazmaya yönlendirir. Sonraki sahnelerde Janet'i sık sık kitap okurken ve şiir yazarken görürüz. İlkokulu bitirdiğinde ödül olarak kütüphane aboneliği hediye edilir. Bu verilen en iyi ödül değildir belki, ama Janet için en iyi ödüldür. Kitaplarla daha çok vakit geçirmeye başladıkça insanlardan daha çok uzaklaşır. Bir sahnede şair olmak istediğini söyler. **Campion** bütün bunları az diyalog içeren, Janet'i takip ettiğimiz izleyici çekimlerle aktarmıştır.

Genç Janet, diğer çocuklarla çok yakın olamasa bile, kardeşleriyle kendilerine kurdukları dünyada mutlu görünmektedir. Kamera farklı sahnelerde birlikte vakit geçirip, kitap okuyan ve şiir yazan kardeşleri gösterir. Bütün kardeşler okumayı ve yazarak bir şeyler üretmeyi sevmektedir. Janet'in bir yazar olmasının temellerinin ailesinde olduğunu da böylece anlarız.

Bir gün aniden ablası Myrtle'in yüzerken boğularak öldüğü haberi gelir. Kendisine rol model olabilecek ablasının kaybı Janet için yıkıcıdır. Myrtle'in mezarında vakit geçirmeye başlar. Sonrasında, etrafta kimse olmadığı için kendini

mezarlıklarda rahat hissettiğini fark eder. İlerleyen sahnelerde Janet'ı mezarlıklarda vakit geçirirken ve yazarken görürüz. 15 yaşına geldiğinde 2. Dünya Savaşı başlar. Savaşın başlaması aynı zamanda filmin birinci bölümünün de bitişidir.



İkinci bölüm film ile aynı adı taşımaktadır. Bu bölümde yetişkinliğe geçiş yapan bir Janet izleriz. Öğretmen okuluna gider. Ailede yüksekokula giden ilk kişidir. Ailesi onunla gurur duyarken Janet okula nasıl uyum sağlayacağını düşünmektedir. Ön dişlerindeki leke çekingenliğini daha da arttırmaktadır. Konuşmaktan ve gülmekten çekinmesinde bu durumun büyük payı vardır.

Janet öğretmen okuluna giderken halasının evinde kalmaktadır. Halasının eşi ağır hastadır. Janet çok çekingen olduğu için ne halası ile ne de eşi ile pek yakın bir ilişki kuramaz. Hatta halasının pişirdiği ve yemesini teklif ettiği yemekleri bile aç olduğu halde çekinerek kabul etmez. Kız kardeşi Isabelle de oraya gelir. Ama kız kardeşi Janet'in aksine oldukça sosyaldir. Evin ölümler için olduğunu söyler ve arkadaşlarıyla vakit geçirir. Janet'ı da arkadaş grubuna dâhil etmek ister ama Janet onların arasına katılmaktan çekinir. "*Gittikçe yalnızlaşıyordum*" der.

Bildiğimiz üzere yabancılaşma literatürde üzerinde çokça düşünülen bir konudur. Modern insan daha öne hiç olmadığı kadar yalnız ve içinde yaşadığı topluma yabancıdır. Janet'in farklı kişiliği bu durumu daha da artırmaktadır. Bu sahnelerde kamera onu yüzü izleyiciye dönük, omuz ya da bel planda gösterir. İzleyici Janet'in yüz ifadesinde yalnızlığa ve yabancılaşmaya tanık edilir.

Bir derste otobiyografilerini yazmaları istenir. Öğretmeni Janet'in otobiyografisini çok ilginç bulur. Janet da yazmayı sevdiğini, hatta yayınlanmış bir öykü kitabı olduğunu söyler. Otobiyografisini çok etkileyici ve farklı bir şekilde yazmış olacak ki, öğretmen ona pek de inanmaz.



Öğretmen okulunda olduğu için ilkokul öğrencilerine ders vermesi gerekir. Bir gün müfettiş dersini izlemeye gelir. Janet müfettiş onu izlediği için, küçük çocuklardan oluşan bu topluluğun önünde konuşmaktan çok utanır, kendini rahatsız ve özgüvensiz hisseder. Özür dileyerek sınıftan çıkar ve öğretmen olmaktan vazgeçer. Bir topluluğun önünde konuşamayacağını düşünmektedir. Gelecekte çok umutsuzdur ve bunalıma girer. Kısa süre sonra eve gelen görevliler Janet'a hastanede bir süre dinlenmesinin iyi olabileceğini söylerler.



Janet yanına kitaplarını alarak hastaneye yatar. İlk başta dinlenmekten ve herkesten uzak olmaktan memnun gibidir. Fakat hemen ardından gerçeklerin hem Janet hem de seyirci için ortaya çıktığı sahne gelir. Sahnede bir kapıdan çıkarken psikiyatri koğuşu yazısını görür. Kapı Janet'ın ardından açılıp kapanmaya devam eder. Kapının her kapanışında ekran kararır, her açılışında Janet'ın dehşet içindeki yüzünü görürüz. **Campion**'ın ustalıkla çekimi ile sahne hem izleyiciyi hem de Janet'ı şüpheye düşürür. Ekran karardığında gerçekten bir zihinsel rahatsızlığı olup olmadığını düşünürken, ekran aydınlandığında kapının üzerindeki psikiyatri koğuşu yazısı bizi gerçeğe buluşturur.



Başka bir kliniğe gönderilir ve burada şizofreni tanısı alır. Ailesi buna çok üzülür. Ama izleyici Janet'in ne hissettiğini pek anlayamaz. Böyle bir tanı aldığı için üzgün müdür, yoksa olanların gerçekten farkında değil midir, ya da bu tanı nedeniyle artık kimse ondan bir şey beklemeyeceği ve rahatça sadece yazmaya odaklanabileceği için memnun mudur emin olamayız.

Campion, **Frame**'i çevreleyen şizofreni mitinin farkındadır. **Frame**'e şizofreni teşhisinin konuluşunu nasıl öğrendiğini ve insanların onun şizofreniyle bağlantılı olan yazma tarzı için yaptığı açıklamalardan etkilendiğini anlatır (Campion, 1999 içinde Brown, 2016: 109). "Etrafında bir sürü dedikodu, bir sürü efsane vardı ve ne zaman bir psikiyatri kliniğinin önünden geçsem, karakterlerinin kimliği hakkında kendisinin yaptığı gibi, kendime **Janet Frame** hakkında bir sürü soru sordum" der (Campion, 1999: 63 içinde Brown, 2016: 109). **Campion** filmde kendisini karakterlerini sorgulayan yazar **Frame** olarak konumlandırırken, **Frame**'i de yeniden şekillendirilecek ve sorgulanacak bir karakter olarak hayal eder (Brown, 2016: 109).

Frame'in hikâyesini izlemeye devam ettiğimizde, kardeşi Isabelle'in de havuzda boğularak hayatını kaybetmesi ile bir kere daha sarsıldığını ve varsa, hastalığını hızlandıran gelişmenin de bu olduğunu görürüz. Ön dişlerini tedavi ettirmek isterken, şizofreni için yeni bir tedavi yöntemi olduğunu öğrenir. Seaclyff Hastanesi'ne gider ve sonraki sekiz yıl boyunca devam edecek pek çok elektroşok tedavisinden ilkinin alır. Annesi onu hastaneden çıkarmaya geldiğinde gitmeyi reddeder. Annesi onun aslında çok mutlu bir çocuk olduğunu söyleyerek büyük bir üzüntüyle hastaneden ayrılır.

Janet'in hastane koridorlarında tek başına ama bir yandan da oraya ait değilmişçesine yürüyüşünü izleriz. Hastaneye ve orada kalanlara dışarıdan ve sanki kendisi orada değilmişçesine bakmaktadır. **Campion** bu sahneleri Janet'in

gözünden izleyici çekim ile aktarır ve biz de onun dışarıdan bakışına izleyici olarak ortak oluruz.

Filmin bu bölümü adeta “Büyük Kapatılma”nın sahnelenmesi gibidir. Bildiğimiz üzere **Foucault** *Deliliğin Tarihi*'nde (2015) Büyük Kapatılma'dan bahseder. Paris'te 1656'da kurulan Genel Hastane'de çok sayıda insan gözetim altına alınmış, kapatılmışlardır (Foucault, 2015). Kurumda zihinsel bozukluğu olanlar, eşcinseller, hasta oldukları için çalışamayacak durumda olanlar kapatılmıştır. Bu insanlar çalışamayacak durumda oldukları için toplumdan uzaklaştırılmışlardır aslında. 17. Yüzyıldaki bu Büyük Kapatılma modern çağdaki ıslah kurumlarının da temelini oluşturur (Foucault, 2020). Kapatılan bireyler toplumdan uzaklaştırılır, adeta tecrit edilirler. Tıpkı filmin bir sahnesinde hastanede kalan bir kadının “Bir kere buradaysan, bir daha hiç çıkamazsın,” demesi gibi.

Janet'ın “Büyük Kapatılma”nın gerçekten içinde olduğunu ilk kez tam anlamıyla fark ettiği an doktorun kendisine lobotomi yapmaya karar verdiklerini söylediği andır. Dehşete düşer ve onu kendisi yapan her şeyi kaybedeceğini düşünerek çok korkar. Filmde araya lobotomi uygulanmış hastaların görüntüleri girer ve dramatik etki daha da artar. Çok uzun yıllar dışarıdan bir gözle, orada değilmişçesine izlediği hastane ve hastalar aslında kendisinin de parçası olduğu bir gerçekliktir. Bu sahnede bir kadın dışarıdan sessizce doktorun odasının camını okşamakta ve Janet'a bakmaktadır. Janet izleyici/dışarıdan bakan konumundan izlenen/içinde olan konumuna geçmiştir.

Bir gün kardeşi gelir. Janet'ın kitabı basılmıştır. Ama iyi bir yazar olsa da toplumun dışına itilmiştir. Kısa süre sonra bir doktor ona kitabının ödül kazandığını söyler. Janet buna sevinemez, hatta doktorun söylediğini duymamış gibidir. Doktorun kitabının ödül kazandığını söylemesine tepkisi kendisine lobotomi yapıp yapılmayacağını sormak olur. Onu korkuyla hastane yatağında otururken ve sıkı sıkıya çarşafı tutarken görürüz. Doktor bu kadar iyi bir yazarın zihninin olduğu gibi bırakılması gerektiğini düşünür ve onu evine gönderebileceklerini söyler.

Hastaneden çıkan Janet hala çok yabancı ve çekingen hissetse de hayata tekrar uyum sağlamaya çalışır. Kız kardeşinin aracılığı ile yazar **Frank Sargeson** ile tanışır. Kendisi de bir yazar olan **Sargeson** ona yanında kalabileceğini söyler. Janet bir iş bulması gerektiğini söylediğinde Frank “Neden ki, sen bir yazarsın” der. Mesleğinin ilk defa net bir biçimde ifade edilişidir bu. Frank'in evinin bahçesindeki

küçük kulübeye yerleşir ve yazmaya başlar. Bu dönemde yazdığı ilk romanı *Baykuşlar Öterken* yayınlanır. Frank'ın yardımıyla Avrupa'ya gitmesini sağlayacak bir yazarlık bursu alır. Bu fırsatı bir kere geçirirse bir daha asla yakalayamayacağını bilerek, yola çıkar. Janet'ın Yeni Zelanda'dan ayrılması filmin ikinci bölümünün sonudur.

Üçüncü bölüm “Şehrin Yansımasından Gelen Elçi” başlığını taşır. Janet'ın İngiltere, Fransa ve İspanya'da kalacağı ve hem kendini hem hayatı keşfedeceği bir dönemdir bu. Tek başına yaşamının keyfine varır. Bu bölümde kamera Janet'ın hayatını takip eder. Bir önceki bölümdeki (Janet'ın gözünden) izleyici çekimlerinin yerini Janet'ı izlediğimiz çekimler almıştır. Çünkü artık dışarıda ama hayatın içindedir.

Önce İngiltere'ye gider. Kalacak bir yer bulmasına yardım eden adam ona yardımcı olacağını, gerçek bir iş bulacağını söyler. Yazarlık bir iş değildir ona göre. Janet kendisinin bir yazar olduğunu söyler. İngiltere'den ayrılır, çok kısa süre Paris'te kalır ve daha ucuz olduğu için İspanya'nın İbiza adasına geçer. Ama yanlış bilet aldığı için bavulları Paris'te kalır. Bir anlamda İspanya'da sıfırdan bir hayat kurması gerekecektir. Öyle de olur.

En uzun süre kaldığı ve rahatça yazdığı yer İbiza olur. Bir yandan sokaklarda gezer, oradaki hayatı deneyimler, diğer yandan da sürekli yazmaya devam eder. Günün birinde İbiza'da kiraladığı dairenin üst katına konuk olarak gelen Amerikalı Bernard ile tanışır ve âşık olur. Bernard İbiza'dan ayrıldığında Janet hamiledir.

Aldığı bursun azalması nedeniyle İbiza'dan ayrılmak zorunda kalır. İngiltere'ye döner. İngiltere'de bebeğini düşürür. Bebeği istememiş olsa bile, Bernard'a benzeyen bir kız ya da oğlan çocuğunun olmasını hayal ettiğini kendine itiraf eder. İngiltere'de bir süre iş arar. Daha sonra bir hastanede hastalığı hakkında araştırma yapılması için gönüllü hasta olur. Orada aslında şizofreni teşhisinin doğru olmadığını öğrenir. Hala yaşadığı problemler ise hastanede geçirdiği yıllar yüzündendir.

İngiltere'de uzun sayılabilecek bir zaman (yedi yıl) kalır. Bu sırada bir yayıncı ile anlaşır ve yazmaya devam eder. Bir gün Sunday Times'ta kendi hakkında yazılan bir eleştiri yazısını okur. Artık yazarlık yaparak geçinebilen bir yazardır. Bu ona yazmak hakkında özgüven sağlar.

Kardeşinden gelen mektup babasının ölüm haberini getirir. Bu mektupla Janet Yeni Zelanda'ya dönmek istediğini anlar. Tekrar gemiye binerek uzun bir yolculuk

yapar. Yeni Zelanda'ya döndüğünde okyanusun kıyısında durup uzaklara bakar. Kamera onu arkadan boy planda gösterir. Aslında Avrupa'da bıraktığı hayata bakıyordur ve artık Yeni Zelanda'da kalacaktır. Evine döner ve babasından kalan eşyaları toplar.



Bir gün bir gazeteci ve fotoğrafçı onunla röportaj yapmaya gelir. Janet eski kâğıtları, kitapları yakmaktadır. Gelenlerin tepedeki Janet'ın yanına zorlukla tırmanmaları gerekir. Tepeye tırmanırken onları üst açıdan izleriz. **Campion** Janet'ın artık çok tanınan ve iyi bir yazar olduğunu böyle bir metaforla izleyiciye gösterir.



Filmin sonunda Janet'ı yazmaya devam ederken görürüz. Kardeşinin evinin bahçesinde bir karavandadır. Kamera karavanın dışına konumlanmıştır. Janet'ı karavanın penceresinden izleriz. **Campion** kameranın çerçevesinin içinde yeni bir çerçeve oluşturur. Böylece seyirci olarak Janet'ın hikâyesinin dışına çıkarız ve onu kitaplarını yazarken mutlu bir şekilde bırakırız.

Campion röportajlarında **Frame**'in otobiyografisi için "Bu onun hayatının hikâyesi, ama benim hayatım olabilirdi" der (Campion, 1999: 74 içinde Brown, 2016: 110). **Campion**'ın kendi hayat hikâyesi, annesi ile ilişkisi (annesi **Edith**

Campion filmde Janet'a ilham veren öğretmeni Bayan Lindsay rolünde oynamaktadır bu arada), annesinin hastalığı, kendi hayatındaki zorluklar beyaz perdeye yansıttığı **Frame**'in hikâyesinin arasına bir şekilde sızmış, perdede anlatılan hikâyenin başka bir evrendeki yansıması olmuştur. Belki **Campion**'ın kendisini de iyileştiren bir süreçtir bu. Hem sonuçta bir hikâye anlattığınızda ister gerçekten yaşanmış ister kurgu olsun, dünyadaki bir şeyleri değiştirebilirsiniz. Eril anlatının hâkim olduğu sinema dünyasında bir kadın anlatıcı olarak dünyayı değiştirmek ise güzel bir şeydir.

Kaynakça

- “Frame, Janet (1924—).” *Women in World History: A Biographical Encyclopedia. Encyclopedia.com*, 25 Şubat 2022 [[bağlantı](#)]
- Althusser, L. (2014) *On The Reproduction Of Capitalism: Ideology And Ideological State Apparatuses*. London ve New York: Verso
- Brown, A. (2016) An Angel at My Table (1990): Janet Frame, Jane Campion, and Authorial Control in the Auto/Biopic. *Journal of New Zealand Literature*, No. 34.1: 103-122
- Foucault, M. (2015) *Deliliğin Tarihi*, Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi
- Foucault, M. (2020) *Büyük Kapatılma*, Işık Ergüden, Ferda Keskin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Frame, J. (2016) *Soframda Bir Melek*, Ayça Çınaroğlu (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- McHugh, K. A. (2001) “Women as Narrators”. *Style*, Vol. 35, No. 2: 193-218
- Mulvey, L. (1975) “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, Vol. 16, No: 3: 6–18
- Neale, D. (2009) “Case Study 3: Literature and Film- Reading Film: An Angel at My Table”. içinde: Da Sousa Correa, Delia and Owens, W. R. (Eds). *The Handbook to Literary Research 2nd Edition*. Abingdon: Routledge, ss. 162–165

ŞÜPHELER İÇİNDE ARZULAYAN BİR KADININ BİLİNÇ AKIŞSAL PORTRESİ

Murat Çağiltay

Jane Campion'ın çabuk unutulmuş, IMDb'de 5.3 puanla sınıfta bırakılan, ama belki de en ilginç işi *In the Cut*'tan (Tutku Esirleri, 2003) bahsederken, filmin anlaşılammış taraflarını açıklamak elzem. Erotik gerilimli bir polisiye diye pazarlanıyor, algılanıyor, tanımlanıyor ilk bakışta ve bu yüzden de beklentilerin karşılık bulamadığı, vasat bir yapım izletip hayal kırıklığı yaratabiliyor. *In the Cut*, polisiye zeminde bir "katil kim" oyunu oynuyor elbette seyirciyle, ancak konvansiyonel anlatının, tür sinemasının, Hollywood gişe formüllerinin dışına çıkarak bir kadının bilinç akışsal portresine odaklanıyor esasında; böyle ele alındığı zaman ise bambaşka, özgün bir eserle karşılaşıyoruz.



“Que Sera, Sera” eşliğinde, birikmiş çöpler, duvar resimleri ve uçuşan yapraklarla, sabah saatlerindeki Manhattan görüntüleriyle açılır *In the Cut*. (11 Eylül sonrası Manhattan'da çekilen ilk film.) **Nora Ephron** filmlerinin yıldızı

Meg Ryan'ın başroldeki mevcudiyetiyle, 90'ların New York fonlu romanslarını hatırlatan jenerik, buz pateni pistinde kayan, (klişeleşmiş cinayet aksesuarlarından) siyah deri eldivenli bir adamın yerde bıraktığı izin kanlanması sembolizmiyle, o güzelliği 'keserek', kontrast bir motifle biter.

In the Cut aynı **Woody Allen**, **Martin Scorsese** ya da **Spike Lee** filmleri gibi çok özeniyor kent dokusuna; New York'un gökdelen manzaraları, Central Park yürüyüşleri, reklamcıları ya da borsacılarıyla değil de loş salaş barları, daracık apartmanları, tekinsiz sokakları, fahişeleri, delileri ve serserileriyle ilgilenmesi Fran'in (**Meg Ryan**) 'suçlu' zevkleriyle örtüşüyor.



Öğrencisi Cornelius'la bir batakhane de buluşan Fran argo sözlüğü hazırlamakta, İngiliz dilinin o **Jane Austen**'li, **Shakespeare**'li zarif elit dünyasından ziyade hırçın, günahkâr, alt kültürel tarafına ilgi duymaktadır ve Cornelius'tan Afro-Amerikan argosuna ait tabirler öğrenip not alır; aralarında çatışmayla karışık, gayri meşru bir elektrik de vardır. Barın izbe bodrumunda gizli saklı işler döndüğünü fark edince karanlık hazlara duyduğu meraka karşı koyamaz; tuvalete gitme bahanesiyle aşağı indiğinde yüzünü seçemediği, ama kolundaki dövme yi gördüğü bir adamın, mavi ojeli bir kadına yaptırdığı oral seksi dikizleyerek tahrik olur. Müşterilerin kahkahaları, penise pornografik *close-up*'lar, grotesk imgeler, renk paleti ve ışık karakteriyle cehennem-kâbus estetiğindeki sahne **Jacob's Ladder** veya **Angel Heart** gibi filmlere yaklaşır; gizemli adam ise bu bağlamda bir şeytan temsilidir. Fran yukarı çıktığında Cornelius gitmiştir.

Mavi ojeli kadın, boğazı kesilerek öldürülmüştür o gün. Cinayeti araştıran dedektif Malloy'un (**Mark Ruffalo**) kolundaki dövmeği hatırlarız barın bodrumundan. Finale dek, üç güvenilir adamdan şüphelendiren kartlar açar senaryo: Fran'i sürekli takip eden, psikolojisi bozuk arkadaşı John; seri katil John Wayne Gacy'yi "*Sadece arzularının kurbanıydı.*" diye savunan ve cinayet günü sebepsizce ortadan kaybolan Cornelius; tabii en çok da Malloy. Ancak işkillendiği ve maço tavırlarından, cinsiyetçi arkadaşlarından rahatsızlık duyduğu Malloy'u arzulamaktan kendisini alamayacaktır Fran. (New York Film Festivali'ndeki söyleşisinde, sevdiği western örnekleri sorulduğunda, itirafından utanırcasına gülerek "Kovboyları inanılmaz seksi buluyorum, yarı insan yarı hayvan gibiler" demişti **Jane Campion.**)

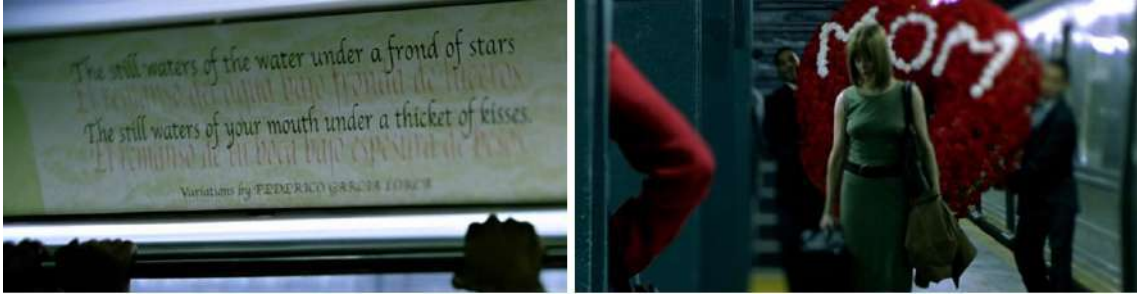


Polisiye omurga ve dramatik çatışmalara atılan temelin ardından ise başka bir kod gelir: Öğrencilerine hem feminist hem de bilinç akışı edebiyatın simge isimlerinden **Virginia Woolf**un *Deniz Feneri*'ni okutmaktadır Fran ve aynı roman finalde de karşımıza çıkar. *In the Cut*, bilinç akışlarına sıklıkla başvurur. Kardeşi ona sabahki yaprak fırtınasını anlattığında "*Gördüm ama rüya zannetmişim.*" der Fran.

Fran ve kardeşi, baba sorunlarından mustarıptir. Babaları buz pateni pistinde bir başka kadını terk ederek tanıştığı annesini de daha sonra terk ettiği için annesi depresyona girip erken yaşta ölmüştür ve bu yüzden Fran babasının annesini öldürdüğünü düşünür; açılıştaki buz pateninin kanlanan izi hem o travmayı hem de boğazı kesilen kadınları vurgular. (Boşanmalarına rağmen eski eşi henüz onsuz

yaşayamadığı için halen aynı evde kalmaya devam eden Malloy, babasının vicdanlı versiyonudur Fran'ın.)

İki kardeşin de özel hayatları problemlidir; Fran bedensel hazlara yönelmiş ve duygusal birliktelikler kuramamışken, daha beter durumdaki kardeşi ise sapıkça kafaya taktığı, evli bir adamın ceketini çalar kuru temizlemeciden. (Fran'ın telesekreterine gelen bir mesaj “Sevişmelerimizin hiç anlamı yok muydu?” diye sitem etmektedir.) Fran için erkekler-erkeklik tehlikeli, ama cezbedicidir. Silahlardan nefret edişi, tabancaları fallik nesne addeden psikanalizlere kapı açar.



Sık sık bindiği metronun akış hareketi, bilinç akışını temsil eder ve panolarda çeşitli dizeler okur Fran. Üzerinde “anne” yazan, kalp şeklinde, dev bir çelenk taşımaktadır istasyondaki adamlar; bir başka metro sahnesinde, damadın yanında duran gelin, idam edilecekmişçesine perişandır; annesinin bilinç dışı yansımaları böyle zuhur eder.



Katili, babasıyla özdeşleştiren Fran için soruşturma da bir hesaplaşmaya dönüşür. Öldürdüğü kadınların parmaklarına nişan yüzüğü takan katil, annesiyle

tanıştıktan yarım saat sonra ona yüzük takarak kadının ölümüyle sonuçlanacak bir süreç başlatan babasını anımsatır Fran'e. *In the Cut*'ın yazarı **Susanna Moore**'un daha önceki üç romanında da disfonksiyonel, travmalı aileleri anlattığını belirtelim. **Jane Campion**'ın *In the Cut*'tan önce çektiği beş film de kadın portreleridir ayrıca, hatta birinin ismi direkt *Bir Kadının Portresi* (The Portrait of a Lady, 1996).



Polisiye kara film estetiğini ve dilini dönüştürüyor **Jane Campion**. Kadrajlarında çok geniş flu alanlar, resmi bozabileceği mercekler kullanıyor. Sepya tonlu karanlıklarda, kontur ışıklarla belli belirsiz, grenli imajlar üretiyor. Omuz kamerası salınımları ve yakın ölçekleri tercih ediyor. New York görüntülerinin yanı sıra, hatırlayışlar da giriyor sürekli kurguya; bar bodrumu veya buz pateni gibi. Normalde flashback ya da düşler için başvurulan teknikleri filmin geneline yayıyor; bilinç akışlı, yenilikçi bir anlatım tasarlıyor.

Döneminde erotizmiyle konuşulsa da, içerdiği cesur çıplaklığı daha ziyade kadın cinselliğine dair feministçe kullanıyor ve (hele ki günümüz seyircisi için) pek bir heyecan yaratmıyor *In the Cut*. (**Meg Ryan**'ın bu rol ile “masum, komik, romantik, tatlı kız” imajını bozup kariyerini mahvettiği düşünülür.) Polisiye yönden zayıf finalinin de seyirciyi tatmin etmemesi normal; zaten siyah ekrana kesilerek, çabucak bitiyor o sahne. Ama son yıllarda dünya genelinde yaygınlaşan feminist film okumaları ve bu sene kazandığı, ikinci Oscar Ödülü vesilesiyle **Jane Campion**'ın filmografisi ilgi çekeceğinden, *In the Cut*'a yönetmenin amaçladığı yerden bakılabilirse eğer, daha iyi anlaşılıp hakkı teslim edilebilir.

FEMİNİST SİNEMADA ERKEKLİĞİN TEMSİLİ VE JANE CAMPION'UN PİYANO FİLMİ

Dilara Balcı Gülpınar*

Giriş

Ataerkil düzenin egemen olduğu toplumlarda kadın, toplum tarafından belirlenen sınırlı bir alana hapsedilir, geleneksel değerlerin baskısını erkeğe göre çok daha fazla hisseder. Bu düzen içerisinde kadın ve erkeğe yüklenen roller, sinema başta olmak üzere iletişim araçlarıyla ve sanat yoluyla sürdürülür. Sinemada erkek; güçlü, cesur, sert ve duygusuzdur. Buna karşın kadın; erkeğe hizmet eden, annelik vasıflarıyla yüklü, muhtaç ve duygusal bir çerçeveye çizer ve aynı zamanda erkeğin gözetlemekten hoşlandığı erotik bir nesnedir.

1960'lı yıllarda yükselişe geçen feminist hareketin ikinci dalgası, kısa süre içinde sinema literatürü üzerinde etkili olmuş; **Claire Johnston** ve **Laura Mulvey** gibi öncü teorisyenlerin psikanalizden yola çıkarak kaleme aldıkları çalışmaları doğrultusunda feminist kuram, sinema araştırmalarına girmiştir. Feminist sinema kuramı, ticari sinemanın "kadınlık" üzerine eril fanteziler ile süslenmiş stereotiplerini yıkmaya çalışmaktadır (Smelik, 2008: 2). **Claire Johnston** (1973) *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* adlı öncü çalışmada ekonomik sistemden bağımsız olmayan filmlerin; deneysel, politik ya da ticari olmaları fark etmeksizin erkek egemen ve seksist burjuva bakış açısını yansıttığını ve Hollywood sinemasının kadınlık üzerine olan mitlerden arındırılması gerektiğini ileri sürer. **Laura Mulvey** ise *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda filmlerin ataerkil düzenin dilini kodladığını ifade eder ve kadının "pasif" temsilinin onu yalnızca erkek karakterlerin değil tüm seyircinin gözünde erotik bir nesne konumuna soktuğunu

* Dr. Öğr. Üyesi, Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü

ifade eder (1993: 19, 20). Bu görüşlerden etkilenen sinemacılar, kadın karakterlerin filmlerde “yalnızca zevk vermek, gergin olmak, kurtarılmak ve kimi zaman heteroseksüelliğin kanıtı olmak için” (Butler, 2011: 87) var olmalarını eleştirme yolunu izlemişlerdir.

Feminist hareketler ve teorilerin biçimlendirdiği “feminist sinema”nın net bir tanımı bulunmasa da temelde, ataerkil bakış ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan bir anlatı ortaya koyan eserler “feminist film” kategorisinde değerlendirilebilir. Feminist filmlerde kadınlık ve erkeklığe ilişkin kalıp yargılar alaşağı edilir; kadının güçlü yönlerine odaklanılır. Ana akımdan farklı olarak bu filmlerde özel alana hapsolmayan, mücadelecisi, erkek kontrolüne karşı duran, cinsel özgürlüğünün farkında olan, ekonomik gücü olan ve ataerkil düzene başkaldıran kadın karakterler öne çıkmaktadır. Hollywood geleneğine uygun olarak filmin finalinde kadının evcilleştirilmesine (Ryan ve Kellner, 2010: 221) kimi zaman - *Thelma ve Louise* (Thelma and Louise, Ridley Scott, 1991) filmindeki intihar sahnesinde olduğu gibi - oldukça sert bir dille karşı çıkılır.

Feminist film analizlerinde daha çok kadın karakterlere odaklanıldığı görülmektedir. Oysa, feminist teorinin etkisindeki filmsel anlatılarda erkek karakterlerin de en az kadınlar kadar dönüşüm geçirdiği ileri sürülebilir. Feminist sinema, “maskülen, kurtarıcı erkek” imgesini sarsmış; zayıf yönleriyle daha gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınan yeni erkek karakterleri seyircilere sunmaya başlamıştır. *Jane Campion*'un *Piyano* (Piano, 1993) filmi ana akım sinemadan farklılaşan erkek karakterleri seyirciyle buluşturan bir feminist sinema örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Erillik ve Erkek Egemenlik

Yüzlerce yıldır dünya, erkekler tarafından, erkeklerin kurduğu sistemlerle, erkek bakış açısıyla yönetilmektedir. Bu erkek egemen yaşantıda, kadın cinsine pek fazla söz hakkı düşmemektedir. Kadınlar, erkeklerin istekleri doğrultusunda konuşmak, giyinmek ve hareket etmek zorunda bırakılmaktadır. Kültür, din, gelenek ve görenekler, görgü kuralları ve akla gelebilecek tüm toplumsal normlar, erkeklerin üstünlüğünü ve kadınlar üstündeki hak iddialarını desteklemektedir.

Her toplum, biyolojik ve psikolojik özelliklerinden ötürü bazı davranışların kadına, bazılarının erkeğe özgü olduğunu düşünür. Diğer yandan bedensel ve

hormonal gelişim sürecinde kız ve erkek çocuk, çevrenin belirlediği rol ve kalıplara uygun olarak koşullanmaya başlar (Navaro, 2005: 27, 28). Kadın ve erkeğin cinsiyetlerine özgü rol ve kalıpları içselleştirmeleri “toplumsal cinsiyet” kavramını doğurmuştur. Toplumsal cinsiyet, çoğunlukla baskın cins tarafından ezilen kadını tanımlamak amacıyla kullanılsa da gerçekte daha nesnel bir anlam taşımaktadır. Kavram, cinsler arasındaki toplumsal ilişkileri düzenlemek amacıyla kullanılır. Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet, “kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden kültürel inşalara işaret etmenin bir yoludur.” Bu yolla cinsiyet bir bedene zor kullanarak kabul ettirilir (Scott, 2007: 11-13). Toplum tarafından belirlenen bu davranış kalıplarına uymayan bireyler baskı görür, aşağılanır, şiddete uğrar ya da dışlanır. Bu süreçte kadınların erkeklere kıyasla oldukça dezavantajlı oldukları ileri sürülebilir.

Ataerkil toplum yapısında erkek çocuklara doğdukları andan itibaren kadın cinsinden daha üstün oldukları öğretilmektedir. Kadınlar ise fiziksel olarak daha güçlü kabul edilen erkeğin üstünlüğünü kabullenerek pasif ve bağımlı biçimde yaşamaya alıştırılır. Öncelikli olarak kadın, kendi bedeninin tek sahibi değildir. Kadının bedeninden babası, eşi, ağabeyi, ailesi, mahallesi, kısaca tüm toplum sorumludur. Bu sorumluluk duygusuyla kadın bedeninin adeta bekçiliğini üstlenen erkek, kadının davranış ve tutumlarını göz hapsine alır. Bu süreç içerisinde kadın, hareketlerini ve erkeklerle ilişkilerini sınırlamayı; cinselliğini kontrol altına almayı, davranışlarını ve görünüşünü erkeklerin cinsel dürtülerini uymayacak biçimde düzenlemeyi öğrenir (Öztürk, 2000: 133). Bu süreçte baskı ve şiddet gören kadın, davranışlarından ötürü kendini suçlama eğiliminde olabilir ya da topluluğun kurallarına uymaktan kaçınması durumunda (bekâreti kaybetmek, eşe sadık olmamak, çalışma yaşamına girmek...) topluluğun üyeleri tarafından infaz edilebilir!

Toplum içinde erkeğin bir başka avantajı ekonomik açıdan güçlü olmasıdır. 18 ve 19. yüzyılda hızlanan sanayileşme, kamusal ve özel alan ayrımını keskinleştirmiş; bu dönemden itibaren kadın özel alanla ilişkilendirilirken, erkek kamusal alanla özdeşleştirilmiştir. Ev içi ücretsiz emek ile ücretli işgücü arasındaki ayrışma sebebiyle kadının ekonomik anlamda erkeğe bağımlı hale gelmesi, **Engels**'in ifadesiyle kadını “baş hizmetçi” ya da “evsel köle” konumuna indirgemektedir (1990: 78). Bu durum burjuva aile içinde kadını, mirasın bırakılacağı çocuklar doğurmaya, onları büyütme ve ömrü boyunca eşine hizmet

etmeye mahkûm hale getirmiştir (Hartmann, 1979). Modern dönemde erkeklerin ekonomik gücü ellerinde tutmaya devam ettikleri söylenebilir. Kadınlar iş yaşamına girdikleri takdirde çoğu kez daha niteliksiz işlerde, daha düşük düşük ücretlerle ve sigortasız çalışmaya zorlanmaktadır (Küçük, 2015: 14). Dahası, ev içindeki çalışmaları; annelik, eşlik ve ev kadınlığı rolleri basit ve hor görülmektedir.

Ataerkil toplumda kadının karşı karşıya kaldığı sayısız zorluğa kıyasla çok daha az olmakla beraber erkeklerin de birtakım baskılarla karşılaştığı söylenebilir. Erkek kimliği üzerine çalışmalar yapan **Badinter**, eserlerinde erkekliğin tek başına oluşmadığını ve inşa edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. **Badinter**, erkek olmanın önde gelen koşulları olarak görev üstlenmeyi, kendini kanıtlamayı ve zorlukları aşmayı gösterir. Erkek kimliği başarısız olma ve hata yapma korkusuyla boğuşur (Scott, 2007: 29).

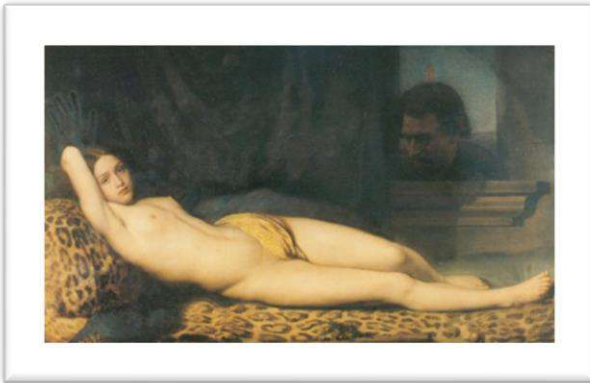
Toplum içinde erkeklerden, hayatlarının pek çok döneminde erkekliklerini kanıtlamaları beklenir. Erkek, askere ya da savaş çıktığında cepheye gitmek zorundadır; şiddeti reddetmesi durumunda hor görülür, aşağılanır ve dışlanır. Erkek, tüm maddi güçlükleri aşarak eşinin ve ailesinin geçimini sağlamalıdır, pek çok rakiple girdiği mücadelelerden galip çıkmalıdır, acı deneyimlerinde duygusal davranmamayı başarabilmelidir, cinsel gücünün fazla olduğunu her tür söz ve davranışıyla gözler önüne sermeli ve çok çocuk yapmalıdır. 1974 yılında ABD’de yürütülen bir araştırmada, erkeklere özgü özellikler olarak hırslı, güçlü, saldırgan, kararlı ve bağımsız olma, kendini ortaya koyma ve risk alma gösterilmiştir. Kadınlar ise şefkatli, neşeli, sevecen, duyarlı, yumuşak, nazik, sadık, sabırlı, anlayışlı ve saf olarak nitelendirilmiştir. **David** ve **Branon**, erkekliği oluşturan öğeleri şöyle sıralamışlardır: Kadına benzememe, kadın gibi olmama; lider, hayran olunan, güçlü bir kişilik olma; bağımsız olup kendine güvenme; risk alma, güçlü bir girişimci olarak gerektiğinde saldırgan davranabilme (Navaro, 2005: 30-48).

Popüler Sinemada Erkek İmgesi

Kimlik kazanma süreci özdeşleşmeyle başlar; kişinin ilk özdeşleştiği aile bireyleridir. Özdeşleşme, sosyalleşme ile genişler; toplum, bireyi biçimlendirmeye başlar. Kişi, onaylanma içgüdüğü ile toplumun belirlediği kalıpların içine girer (Yazıcı, 2003: 39, 40). Kişinin deneyimlerinin ve çevresel faktörlerin haricinde cinsiyet rollerinin benimsetilmesinde, sanatın ve medyanın önemi de büyüktür.

Marshall'a göre temsil, imge ve metinlerin temsil ettikleri orijinal kaynakları doğrudan yansıtılmalarından ziyade onları yeniden kurmalarını anlatan bir terimdir. (Marshall, 1999: 725). Temsil yoluyla nesnelere, egemen ideolojinin amacı doğrultusunda, olduklarından farklı bir anlam kazanırlar. Sanatta ve medya iletilerinde erkeğin güç ve iktidarının vurgusu, tekrarlanan stereotipler yoluyla kurulmakta ve topluma kanıksatılmaktadır. Stereotip, çeşitli önyargılarla oluşturulmuş basmakalıp düşünceleri ifade etmekte ve dört unsuru bünyesinde barındırmaktadır: Kategorileştirme, basitleştirme, genelleme ve karışım. Bu unsurlardan kategorileştirme, kişinin kendisini ait olduğu gruba benzer ve diğer gruplardan ayrı bir varlık olarak hissetmesi ile ilişkilidir. Basitleştirme, imgenin birkaç belirgin özelliğe indirgenerek anılmasıdır; bu basit özellikler toplum tarafından değişmez gerçekler olarak algılanır. Genelleme yoluyla söz konusu gruba çoğu kez çarpıtılmış bir kolektif kimlik yüklenir. Dördüncü unsur olan karışım ise "bilinmeyeni bilinene indirgeme"ye çalışan bir süreçtir (Bourse, 2009: 116-118). Bu tanıma son derece uygun düşen erkek stereotipi "kadından farklı olan ve davranan" olup bedensel güç, cesaret ve dayanıklılık gibi özelliğe indirgenmektedir.

Geleneksel sanat tarihi boyunca, büyük bölümü erkeklerin denetiminde olan sanat eserlerinde eril bakışın baskın olduğu ifade edilmektedir. Galeri ve müze



sahipleri, sanatçı, eleştirmen ve alıcılar uzun yıllar boyunca sadece erkeklerden oluşmuş; bu ortam içinde kadın sanatçılar görmezden gelinmiştir. Bu süreç içerisinde çoğunluğu erkeklerden oluşan sanatçılar, kadın ve erkek bedenini eril bakış açısıyla resmederken;

kadını erotik bir bakma nesnesi, erkeği ise iktidar sahibi ve güç sembolü şeklinde yorumlamışlardır (Sankır, 2010). **Truett**'in *Nude Girl on a Panther Skin* (1844) isimli tablosu "gözetleyen erkek -teşhir eden kadın" karşıt imgeleriyle oldukça örtüşen bir örnek olarak gösterilebilir. Modern eserlerde erkeğin fiziksel gücünden ziyade iktidarı vurgulanmış; erkek izleyen, kadın ise kendisini teşhir eden şekilde konumlandırılmıştır. **John Berger**'e (2010) göre "Kadınlar erkeklerden çok değişik biçimde gösterilir -dişinin erkekten başka olmasından gelen bir şey değildir bu-

“ideal” seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindedir.”

“Tüketim endüstrisinin imaj üretimini belirleyen halkalarından” biri olan sinema, imaj yaratma ve kitlelere sunma açısından temel belirleyenlerden kabul edilmektedir



(Yazıcı, 108, 109). Sinemanın icat edildiği 19. yüzyıl sonlarından bu yana filmler, “sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan duruşları, dünyanın ne olduğuna ve olması gerektiğine ilişkin olarak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçası” (Ryan ve Kellner, 2010: 37, 38) olmuştur.

Sinemasal geleneğe yön veren faktörlerin başında ise toplumsal cinsiyet rolleri gelmektedir. Sinema tarihinin ilk örneklerinden bu yana *güçlü erkeğin zayıf ve edilgen kadını koruması* klişesi tekrarlanmıştır. Bu klişe ve güçlü erkek-zayıf kadın karşıt temsili özellikle erken dönem Hollywood sinemasının popüler türlerinden olan westernlerde çok yaygın olarak karşımıza çıkar. Sessiz dönem westernlerinin özellikle iki unsuru taşıdıkları dikkati çekmektedir. Birincisi, “erdemli” erkek kahramanın “bakire” kadını kötü

adamdan kurtarma klişesidir. İkincisi ise şiddet ve suçlarla bezeli aksiyon olgusudur. Western filmleri bütünüyle erkek merkezlidir ve çoğunlukla erkeğin macerasını gözler önüne serer.

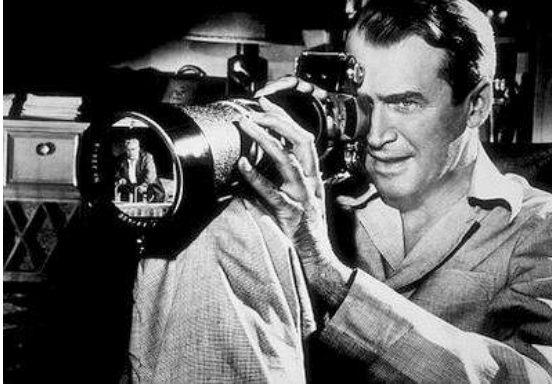
Kadın karakter bütün bunlara yalnızca zariflik ekleme işlevini yerine



getirmektedir (Lovell, 2011: 178, 179). Western filmleri tarihsel süreç içerisinde değişime uğrasa da erkek imgesinin çoğunlukla sabit kaldığı görülmektedir. Filmlerdeki kovboyların çoğunlukla “*kaba saba, içki içen, kavgacı, sakalları uzamış, üstü başı pis*” şekilde temsil edildikleri söylenebilir. Bunun dışında ana kahraman, toplumun dayattığı cinsiyet rollerine uygun olarak, “*kendine yeten, özgüveni sağlam, kişilik ve fiziksel açıdan dayanıklı, cesur, dürüst, beyaz bir erkek olarak*

çizilmiştir.” (Biryıldız, 1997: 119, 120). Cinselliğiyle tanımlanan kadının ise bu eril anlatılarında (muhtemel) anne ya da fahişe olarak sunulmaktan başka şansı kalmamaktadır.

Westernlerin kentteki izdüşümleri olan gangster filmlerinde büyük bunalım sonrası gelişen suç dünyası ve bu dünyada erkeklerin giriştiği “en büyük olma” mücadelesi anlatılmaktadır. 1930’lu yıllarda popülerleşen türün filmlerinde erkeğin bedeni değil cesareti, zorbalığı ve serveti övülmektedir. Suç dünyası içinde hızla yükselen karakterlerin saygınlığı artar. Dolayısıyla gangster filmlerinin erkek



karakterleri; yalnızca sevgilileri değil, diğer çete üyeleri, polis teşkilatı ve hatta tüm kent üzerinde tahakküme sahip kişiler olarak betimlenir.

Sinemasal anlatılarda erkeğin iktidarı, yalnızca kas gücü ve saygınlığı değil aynı zamanda kadını *arzu nesnesi* olarak konumlandırmasıyla da

pekiştirilir. **Hitchcock** gibi sinemacılar erkek seyirciyi, kadın karakterleri erotik bir nesneye dönüştürerek onurlandırmışlardır. **Laura Mulvey**’e göre sinema insanlara birtakım zevkler sunar; bunlardan biri de gözetlemecilikten alınan hazdır. Bu süreç, erkek karakterin kadını ve seyircinin perdedeki karakterleri gözetlemesi şeklinde iki yönlü olarak gerçekleştirilir. Erkeğin/bakan kişinin etkin, kadının/bakılan kişinin ise edilgen olduğu bu heteroseksüel iş bölümü, anlatının yapısını da desteklemektedir. Filmin fantazisini yöneten erkek, iktidarın temsilcisidir. Kadın ya da erkek olması fark etmeksizin, seyirci bu karakterle özdeşleşir ve kadın karakterleri nesneleştirir. Tüm bu sebeplerden ötürü ana akım sinema, dikkatleri insan formu üzerinde yoğunlaştırır; yakın planlara öncelik verir (1993: 19-21).

Hitchcock’un *Arka Pencere* (Rear Window, 1954) filmi, erkek karakterin röntgenci doğasını gözler önüne sermesi ve fallik semboller yoluyla iktidarını onaylatması açısından önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Objektif ve penis ilişkisi filmde açık biçimde okunabilmektedir. Bu filmde Jeff karakteri, iğdiş edilme korkusu içinde olduğundan, uzun objektifli kamerasını yanından ayırmamaktadır. Oldukça aktif ve gezgin bir fotoğrafçı olan Jeff, alçıya alınmış bacağı nedeniyle dairesine hapsolmuş; kamusal alandan özel alana bu geçiş onu

edilgen bir “kadın” ile benzer bir konuma sokmuştur. Jeff, erkekliğini vurgulamak ve iktidarını korumak için son çare olarak dikizciliğe yönelmiştir. Benzer sembolik anlatımlar pek çok filmde karşımıza çıkar. *Röntgenci* (Peeping Tom, Michael Powell, 1961) ve *Cinayeti Gördüm* (Blow Up, Michelangelo Antonioni, 1966) filmlerinde de benzer şekilde kamera/fotoğraf makinesi erkeğe haz veren bir nesne şeklinde betimlenmiştir. Erkek kamerasını daima kadına yöneltir ve tatmin olur. Kadın karakterler için benzer durum söz konusu değildir. Kamera erkeklikle özdeşleştirildiğinden, filmlerde kamera kullanan kadın karakterlere pek de sık rastlanılmamaktadır.

Militarizmin yükselişe geçtiği dönemlerde, erkeğin fiziksel gücü ve kaslı beden yapısına olan övgünün de arttığı dikkati çekmektedir. Amerika’da 1980’li yıllarda vücut geliştirici oyuncuların başrollere yükselmesi, tesadüf olmaktan çok uzaktır. **Rekin Teksoy**’a göre, Irongate olayı ile sarsılan Reagan iktidarının yaratmaya çalıştığı güçlü Amerika görüntüsü, muhafazakâr anlayışa dayanmış ve bu anlayış, kültürün her alanını olduğu gibi sinemayı da etkilemiştir. Böylece altmışlı yılların filmlerine özgü toplumda başarıyı elde edememiş, onay görmeyen kahramanların yerini, seksenli yıllarda fiziksel açıdan çok güç güçlü kahramanlar almıştır (Teksoy, 2005: 815). Böylece **Sylvester Stallone**, **Arnold Schwarzeneger** başta olmak üzere oyuncular, popülerleşen bir tür olan aksiyon filmlerinde, bir orduya bedel kas gücüne sahip, yenilmez *androjen* karakterler şeklinde sunulmaya başlamışlardır.



Ryan ve **Kellner**’a göre militer kahramanlığa ilişkin sinemasal temsiller ve ulusal özgüven duygusu Amerikan sinema tarihinde iç içe geçmiş gibidir. Filmlerde cesaret ve dayanıklılığı sınanan güçlü erkek temsili üzerinden Amerikan ulusu yüceltilmektedir (2010: 301, 302). **Baditer** ise erkek imgesinin oluşumunda

“Marlboro” imgesinin büyük önemi olduğunu belirtirken; 1980’li yıllara gelindiğinde “yalnız kovboy” imgesinin Rambo ve Terminatör’e dönüştüğünü ifade etmektedir:

Baditer’e göre erkekliğin oluşumunda çoğumuzun hayalinde yer etmiş erkek imgesi Marlboro erkeğidir. Sert, kimseye gereksinim duymayan, yalnız, bükülmez ve erkeksi; kadınlarla ilişki kuran ancak bağlanmayan, hemcinsleriyle ilişkilerini ise rekabet, savaş ve sportif karşılaşmalarla yürüten ideal erkek! Özellikle ABD’nin medya aracılığı bu erkeklik imgesini tüm dünyaya kabul ettirmiştir. Marlboro erkeğindeki kowboydan Rambo’ya ve günümüzün erkeklik simgesi Terminatör’e uzanan çetin yolda, erkeğin tüm fantazileri yer bulur. Bu filmleri izleyen erkek seyirciler, iki saatlik bir süre için hiper-erkek varoluşuyla özdeşleşirler. Terminatör ahlak kurallarından, korkudan, acıdan, ölümden ve her türlü duygusal bağlantıdan arınmıştır. En güçlü erkekten bile daha güçlü bir erkek makinesidir. Yapmak istediklerini dilediği zamanda yapabilmek: tüm erkeklerin içindeki gizli küçük çocuğun düşüdür bu. (Navaro, 2005: 47)

Feminist Sinemada Erkek İmgesi

Feminizmin ilk kez 18. yüzyıl sonlarında, Fransız Devrimi’nin ardından ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu dönemde temel haklara yalnızca erkeklerin sahip olduğu görüşü, **Olympe de Gouge** tarafından protesto edilmiştir. **Gouge**, 1791 yılında Fransız kadınlarının Fransız erkekleriyle eşit haklara sahip olmasını istemiş; erkek haklarının on yedi maddesinin kadınlara uyarlanmasını önermiştir. Meclisin çıkardığı, *Erkek ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*’ne cevaben *Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*’ni yayımlamış, bu olay kadın hakları açısından bir dönüm noktası oluşturmuştur. İlk feminizm dalgası, 19. yüzyılın sonlarında başlamış; bu dönemin ideolojisi olan sosyalizm ve komünizm ile kadın hareketi arasında sıkı bir ittifak kurulmuştur. Bu dönemden itibaren feministler, sol ideolojiden büyük ölçüde beslenmeye başlamışlardır (Ataman, 2009). 1960’lı yıllardan itibaren ise gençlik ve öğrenci hareketlerini, siyahların başkaldırışını ve ulusal bağımsızlık hareketlerini, kadın hareketi izlemiştir; feminizm ve siyah hareket, beyaz erkek muhafazakarlar karşı büyük mücadeleler içine girmiş ve başarı kazanmıştır (Ryan ve Kellner, 2010: 58). Feminist hareket, çeşitli türleri olsa da, çoğunlukla erkeğin kadın üzerindeki baskısına ve kadın özgürlüğüne odaklanmıştır; hızla gelişen feminist teori sinema literatürüne ve film anlatılarına katkı sağlamıştır.

Feminist sinemanın birincil tartışması kadına dairdir ve kadının ataerkil olmayan bir sanat eserinde *nasıl* sunulacağı sorusuna odaklanır. Popüler filmlerden farklı olarak feminist sinema, gerçek kadınların sıradan yaşamlarını gözler önüne sermeyi hedefler ve bu hedefe ulaşmak için psikanalizden ve göstergebilimden fazlasıyla yararlanır. Farklı bir sinema dili ile ataerkil sinemanın geleneksel görsel hazzını kırma çabası, feminist sinemanın birincil amaçlarından biri haline gelmiştir (Öztürk, 2000: 82-84). Feminist filmlerde yalnızca kadın imgesi üzerinde durulmamış; ataerkil kalıplar içinde yer bulan erkek imgesi de dönüştürülmüştür. Sinemada erkeklik üzerindeki çalışmalar 1990'lı yıllarda başlamıştır. **Constance Penley** ve **Sharon Willis**, çağdaş erkek imgesinin çeşitliliği içinde histeri ve mazoşizmin öne çıktığını savunmuşlardır. **Lynne Kirby**, çalışmalarında, sinemanın ilk yıllarındaki erkek histerisini ele almıştır. Ona göre sinematografin icadının üzerinden henüz fazla süre geçmeden, histerikli bir seyirci inşa edilmeye başlanmıştır. Ek olarak, modern teknolojinin gelişimi erkekleri toplu olarak histeriye sürüklemiştir. Dolayısıyla sinemada, beyaz heteroseksüel erkek parçalanmış ve doğası değiştirilmiş şekilde temsil edilmiştir (Smelik, 2007: 500).

Sonuç olarak feminist teori, sinemaya muhalif bir bakış açısı getirmiş; feminist filmler seyircinin kanıksamış olduğu kadın imgesini dönüştürmekte etkili olmuştur. Bu amaçla yeni bir feminist sinema dili üzerinde çalışılmış; avangart sinema ve tiyatrodan, Eisenstein montajından, Brecht estetiğinden ve yeni dalgadan esinlenilmiştir (Smelik, 2007: 491, 492). Öte yandan temelleri sağlam olan bu muhalif sinema kuramı, yeterli düzeyde pratiğe geçirilememiş; kadın yönetmenler tarafından oluşturulmuş bir feminist film yapımı teorisi saptanamamıştır. Filmler, festivaller ve bağımsız filmlerle sınırlı kalmış; günümüzde ise etkisini önemli ölçüde kaybetmiştir (Arslantepe, 2010).

***Piyano* Filminde Erkek İmgesi**

Yeni Zelandalı yönetmen **Jane Campion**'ın üçüncü filmi olan 1993 yapımı *Piyano*, feminist sinemaya dair çalışmalarda üzerinde önemle durulan feminist bir film örneği olarak kabul edilmektedir. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ile ödüllendirilen film, 19. yüzyılda tanımadığı bir erkekle evlenerek Yeni Zelanda'ya gelen Ada isminde dilsiz bir kadın ve kızının yaşadıklarını konu almaktadır.



Ada, konuşmamasına karşın çok sevdiği piyanosu aracılığıyla ve kızı Flora'nın yardımıyla iletişim kurabilmektedir. Ancak Yeni Zelanda'ya ulaştıktan sonra eşi Alisdair, Ada'nın piyanosunu eve taşıttırılmaz; ulaşımın zor olması sebebiyle sahilde bırakır. Alisdair bu davranışıyla Ada'nın ifade özgürlüğünü elinden almış olur. Filmin gelişme bölümü Ada'nın piyanosu geri alma çabasını anlatır. Ada, önce Alisdair'in yarı yerli görünümündeki komşusu George'tan yardım ister. George'un yardımı sayesinde kumsala iner; geçici bir süre piyanosunu çalarak mutlu olur. Daha sonraları Ada'dan etkilenen George, Alisdair'e Ada'dan ders almak istediğini belirtir ve piyanoyu, topraklarının bir bölümüyle takas etmeyi önerir. Ada, piyanosunun satılmasına çok sinirlense de ders vermeye razı olur. George'un asıl niyeti ise piyano öğrenmek değil, Ada üzerinde hayalini kurduğu fantezileri gerçekleştirmektir. Ada, piyanosunu geri almak uğruna George'un kendisini izlemesine ve dokunmasına göz yumar; bir süre sonra ise bu oyunlar karşılıklı cinsel arzu ve aşka dönüşür. Onları gözetleyen Alisdair, evlendiğinden beri cinsel ilişki yaşamadığı Ada'ya tecavüze yeltenir ve onu eve kapatır. Kaçmaya çalıştığını anlayınca ise ceza olarak parmağını keser. Bir süre sonra Ada'nın kendisini hiçbir zaman sevmeyeceğini anlayan Alisdair, onun George ile gitmesine izin verir. Denize açıldıklarında Ada, piyanonun suya atılmasını ister. Ayağını bilerek halata dolatan Ada, piyano ile birlikte suya düşer ve denizin dibine çekilir, ancak son anda ölmekten vazgeçer ve yeni bir hayata başlar.

Hikayesinden de anlaşılabilirliği gibi *Piyano* filminde erkek karakterler, ana akım filmlerin erkekliğe dair stereotiplerinden kısmen arındırılmıştır. Buna karşın

filmin erkeklige dair söyleminin bütünüyle özgün ve farklı olduğunu söylemek zordur; çünkü *Piyano* her ne kadar merkezine bir kadını almış olsa da erkeğin iktidarını tam olarak yıkmayı başaramamıştır. Filmin geçtiği bölgedeki toprak sahipleri, 19. yüzyılın tarihsel gerçekliğine uygun olarak erkeklerdir. Bu erkekler (Alisdair Stewart ve George Baines) çevrelerindeki yerlileri, kadınları ve çocukları yönetirler.

Alisdair Stewart, filmde karşımıza ilk çıktığı sahnede güç gösterisi yapmak yerine bir el aynasına bakarak saçlarını tarar; aynada kendisini dikkatle izler. Bu davranışlar, (kendini seyretme, saç tarama, aynayla sık haşır neşir olma) toplum tarafından kadınlıkla ilişkilendirildiklerinden, seyirci, daha bu ilk sahnede Alisdair'in güç ve iktidarına dair şüpheye düşer. Buna karşın Alisdair, güç ve mevkiini kullanarak, Ada'ya ait olan piyanonun taşınmaması emrini verir ve genç kadını hüsrana düşürür. İktidarından şüphe de etsek kuşkusuz Alisdair, Ada ile karşılaştığı daha ilk sahnede onun adına karar vermeye, ona ait olanı ondan almaya başlar. Ada'nın çırpınışları, piyanoyu kumsalda çürümeye bırakmalarına engel olamaz. Kendisini ifade etmek için tek şansı olan piyanosu elinden alınan Ada, bu kez gerçekten sessizleşmek zorundadır.



Piyano filminde görüntüsü “Marlboro erkeği” kalıbına uymayan Alisdair'in bedensel ve cinsel gücünün yetersiz olduğu da vurgulanmaktadır. Evlilikleri süresince Ada, Alisdair ile cinsel birliktelik yaşamaz; geceleri kızı Flora ile birlikte uyur. Alisdair'in bu sevgisiz ve zoraki aile içindeki konumu ile cinsel iktidarsızlığı arasında paralellik kurulur. Öte yandan Alisdair, cinsel iktidarsızlığına rağmen

yine de dikizci konumundadır; Ada ve George'u gözetlemesinin ardından Ada'yı arzulamaya başlar. Eşinin başka bir erkekle birlikte olmasına göz yumar, çünkü Ada ile yalnızca erkekliğini çevresindekilere ve hatta kendine ispat etmek amacıyla evlenmiştir. Alisdair'in Ada'dan tek istediği, George'la yaşadıklarını kendisiyle de yaşamasıdır. Bu sebeple şiddete başvurmaktan çekinmez ve Ada'ya en savunmasız olduğu anlarda tecavüz girişiminde bulunur. Eşi üzerinde tahakküm kurarak cinsel güçsüzlüğünün acısını çıkarma çabasına girer. Ada'nın kendisini arzulamadığını fark eden Alisdair, önce genç kadını eve hapseder; ardından onu büsbütün edilgenleştirmek amacıyla parmağını keser. Alisdair, yalnızca topraklarının ve yerlilerin değil, kendisini sevmeyen ve arzulamayan karısının bedeninin de sahibidir ve o bedenin bir parçasını kesip atma hakkına sahip olduğunu düşünür. Bu noktada Alisdair'in kullanmaktan çekinmediği balta, *Arka Pencere* filminin ana karakteri Jeff'in kamerasından farklı değildir; penisin ve eril tahakkümün sembolü niteliğindedir. Ek olarak film, erkek cinsinin kadın üzerindeki hegemonyasını yıkmaz; bunu gözler önüne sermekle yetinir. Finalde, Alisdair'in Ada'nın George ile birlikte Yeni Zelanda'dan ayrılmasına göz yumması karakteri kalıplaşmış erkek imajından bir miktar uzaklaştırmaktadır. Tüm karşı koymalarına rağmen eşini boyunduruğu altına almayı, *ehlileştirmeyi* başaramayacağını anladığında, Ada'nın sömürgeleştirilen topraklardan uzaklaşmasına izin verir.



Filmdeki ikinci erkek karakter, Alisdair'in arkadaşı ve komşusu George Baines'tir. Baines, Alisdair'den farklı olarak, başlarda daha maço bir tavır sergiler. Seyirci bu iki karakteri gördüğü ilk sahnede Alisdair'i, elindeki ayna ve tarakla özdeşleştirip *feminen* şeklinde değerlendirirken; George'u yüzündeki yerli dövmeleleriyle özdeşleştirip daha *maskülen* bulur. Fiziken ve ruhen güçlü, kararlı ve daha az duygusal olan George, Marlboro reklamlarının sunduğu erkek imgesine oldukça yakındır. Diğer yandan George, Alisdair'dan farklı olarak geniş topraklara

sahip değildir. Dolayısıyla Alisdair sömürgeci kimliği temsil ederken; yerli kültürüne ve yaşam şekline yakın olan George'un sömürgeleştirilen kimliğine daha yakın olduğu düşünülebilir. Bu nedenle iktidarı kurma eğiliminde olmadığı dikkati çekmektedir.



Ada'nın kumsala inip piyanosunu çalmasına yardım eden George, onu dinledikten sonra genç kadını arzulamaya başlar. Bu noktada George'un yalnızca Ada'nın bedeninden değil, piyano yoluyla açığa çıkardığı *sesinden* de etkilenmiş olduğu ileri sürülebilir. Alisdair, Ada'nın sesini değil bedenini istediği için piyanoyu geride bırakmıştır. George ise onun aşkını kazanmak için önce piyanoyu elde etmesi gerektiğini bilmektedir. Bu amaç doğrultusunda Alisdair'den piyanoyu, topraklarının bir bölümü karşılığında satın alır ve Ada'dan ders almak istediğini belirtir. Asıl amacı ise Ada çalarken onu izlemek, ona dokunmak ve genç kadını baştan çıkarmaktır. Ada, siyah tuşların sayısı kadar kez derse gelmeyi ve bu fantezi oyununu sürdürmeyi, piyanosunu geri almak umuduyla kabul eder.

George da Alisdair gibi bir röntgencidir. Ada'yı gözetlemek ve ona dokunmak George'a büyük haz vermektedir. Buna karşın seyirci, Ada'nın çıplaklığından çok George'un çıplaklığına şahit olur, George'u gözetler. Ana akım sinemadan farklı olarak erkek bedeninin kadınıkine kıyasla çok daha fazla teşhir edilmiş olduğu söylenebilir. Feminist sinemanın en önemli sorularından biri, filmdeki erkek merkezli bakışın nasıl yıkılacağıdır. Dolayısıyla George'un soyunduğu birden fazla sahnede seyirci eril bakışı sürdürmekte midir? Yoksa bu sahnelerde erkek bedeni bu kez kadın seyirci için erotik nesne olarak mı sunulmaktadır? George'un

piyanoyu temizlediği sahnedeki yakın planlar, kameranın erkek bedeni üzerindeki hareketleri, ana akım sinemanın kadın bedenini sunuşundan pek de farklı değildir. Söz konusu sahne, George'un yakın planıyla açılır. George, bakışını bir yöne doğrultmuştur ve dikkatle izlemektedir. Bu çekimin ardından öznel bakış açısından piyanonun genel çekimi seyirciye sunulur. George - ve seyirci - için piyano, adeta Ada'nın bir parçası gibidir; genç kadın ile özdeşleştirdiği müzik aletine dokunarak haz almaktadır. Önce, sırtını seyirciye dönerek bel ölçeğinde yapılan çekimde gömleğini çıkarır. Kamera yavaşça aşağı iner ve George'un çıplak olan belden aşağısını tarar. Kamera sürekli olarak George'u takip etmektedir. George, toz alma eylemini gerçekleştirirken önce piyanonun arkasına geçer; ardından çevresinde hareket ederek tüm bedenini seyirciye sergilemiş olur.



George'un bedeninin ikinci sergilenişinde, bu kez onu izleyen Ada'dır. Ada, piyano çaldığı sırada George'un ne yaptığını merak eder. Piyano çalmayı bırakarak, odada göremediği George'u aramaya başlar. Yatağın cebinliğine yaklaşır ve tüllerin arasından George'u gözetler. George, soyunmuş şekilde Ada'nın karşısına çıkar. Beraber kıyafetsiz uzanmak istediğini söyler. Filmde Ada'nın bedeni George'ununki kadar teşhir edilmez. Uzanmaları ve sevişmeleri genel çekimle gösterilir. Sahneden anlaşılacağı gibi **Piyano** filmi, seyircinin dikiz eyleminin merkezine ana akım sinemadan farklı olarak bir kadını değil, bir erkeği koymuştur. Dahası, filmde bu kez yalnızca erkekler değil, Ada da dahil olmak üzere tüm karakterler tıpkı - seyirci gibi - dikizci konumundadır. Buna Ada'nın kızı Flora'da dahil edilebilir. O da Alisdair gibi kapı aralığından annesini ve George'u gözetlemiştir. Dolayısıyla film, bakış yönünü erkekten kadına kaydırmış değildir; bakan-bakılan ayrımını ortadan kaldırarak bakma eyleminin herkese özgü olduğunun altını çizmiştir.

Son Söz

Ana akım sinemaya tepki olarak gelişen feminist sinema örneklerinde “Marlboro erkeği” olarak özetlenebilecek maskülen imgeyi yıkma çabası hissedilmektedir. Popüler filmlerin sert, kararlı, cesur, bedensel ve ruhsal olarak güçlü, kadını yalnızca cinsel bir nesne olarak gören erkek imgesinin yerini feminist filmlerde daha özgüvensiz, zayıf, çekingen ve kadınları hakimiyeti altına almakta başarılı olamayan karakterler almıştır. Bu karakterlere örnek olarak **Jane Campion**’ın **Piyano** filmindeki Alisdair Stewart ve George Baines’i göstermek mümkündür. Öte yandan **Piyano** filminin, erkeğin kadın üzerindeki iktidarını bütünüyle yıktığını söylememiz ne yazık ki pek de mümkün değildir. Ada, bir erkeğin egemenliğinden bir başkasınınkine geçmiştir. George hiçbir zaman Ada’nın yüce kurtarıcısı olmamıştır, Ada’yı ne Alisdair’in saldırısından ne de boğulmaktan kurtarmıştır. Tüm bu sorunlarla Ada, tek başına yüzleşir. Ancak George, Ada’yı yeni bir yaşama sürükler, ona metal bir parmak yaptırarak yeniden sesini bulmasına ve kendini ifade etmesine destek olur. Dahası, final sahnesinde George’un yüzü örtülü Ada’nın yüzünü açması ve onu öpmesi de evliliği çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla Ada’nın intiharı veya kızıyla yalnız bir yaşamı değil de George’u tercih etmesi ve bu kez de onun iktidarı altına girmesinin feminist eleştirmenler tarafından olumlu eleştiriler almamış olması pek de şaşırtıcı değildir.



Kaynakça

- Arslantepe, M. (2020). "Sinemada Feminist Teori". 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu. Konya. ([[bağlantı](#)], erişim: 21.01.2022).
- Ataman, M. (2009). "Feminizm: Geleneksel Uluslararası İlişkiler Teorilerine Alternatif Yaklaşımlar Demeti". *Alternatif Politika*. Cilt. 1, Sayı. 1, 1-41. ([[bağlantı](#)], erişim: 21.01.2022).
- Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. Metis.
- Biryıldız, E. (1997). "Westernler, Gangster Filmleri ve Kara Filmlerde Erkeğin Sunumu Üzerine Bir Deneme". *İ.Ü. İletişim Fakültesi Dergisi*. S:5.
- Bourse, M. (2009). *Melezliğe Övgü*. Çev. Işık Ergüden. Ayrıntı.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası*. Çev. Başak Ertür. Metis.
- Engels, F. (1990). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Çev. Kenan Somer. Sol Yayınları.
- Farrell, W. (1994). *The Myth of Male Power*. Berkeley Publishing Group.
- Hartmann, H. I. (1979) "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a Progressive Union", *Capital & Class*. Cilt 3, Sayı 2, 1-33. ([[bağlantı](#)], erişim: 01.01.2022)
- Johnston, C. (1973). "Women's Cinema As Counter Cinema". *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*. Patricia Erens, ed. Horizon Press.
- Küçük, M. (2015). "Çalışma Hayatında Kadınlar ve Karşılaştıkları Sorunlar: Bir İşverene Bağlı Olarak Çalışan Emekçi Kadınlara İlişkin Bir Araştırma". *Ekonomi Bilimleri Dergisi*. Cilt 7, Sayı 1, 1-17.
- Lovell, A. (2011). "Western". *Filmde Yöntem ve Eleştiri* içinde. Der. ve Çev. Ertan Yılmaz. De Ki.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Çev: Derya Kömürcü. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mulvey, L. (1993). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". Çev: Nilgün Abisel. *25. Kare*. Sayı: 3, 18-24.
- Navaro, L. (2005). *Tapınağın Öbür Yüzü*. Remzi.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. Alan Yayıncılık.
- Ryan, M. & Kellner D. (2010). *Politik Kamera*. Çev: Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı.
- Sankır, H. (2010), "Eril Tahakküm ve Üstün Erillik Olgusunun Plastik Sanatlar Alanında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Oluşumuna Etkileri Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme", *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*. Sayı: 28, 1-17.
- Scott, J. W. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. Çev: A. Tunç Kılıç. Agora Kitaplığı.
- Smelik, A. (2008) *Feminist Sinema ve Film Teorisi-Ve Ayna Çatladı*. Çev: Deniz Koç. Agora.
- Smelik, A. (2007). "Feminist Film Theory", *The Cinema Book*. BFI. ([[bağlantı](#)], erişim: 21.01.2022).
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Yazıcı, İ. (2003). *Kitle İletişiminde İmaj*. İm.

JANE CAMPION “YENİ QUEER” YÖNETMENİ Mİ?

Nurten Bayraktar - Süleyman Bölükbaş

Queer kuramların gelişmesiyle queer sinemanın ön plana çıkması aynı seyri izler. Başlangıçta çoğunlukla erkek eşcinselliği perdede yer alırken zamanla queer’leşen sinema bazen sert ve doğrudan bazen de dolaylı yollarla karşı duruşunu sergiler. Queer, bir kuram ve hareket olarak, kırgındır ve yılların mücadelesinin sonucudur. Her ne kadar yirminci yüzyılın ikinci yarısından önce medikal ve sosyal alanlarda önce eşcinselliğin kabulü ve sonrasında LGBTİQ+ hakları için çalışmalar yapılmış ve mücadeleler verilmiş olsa da 1969 yılındaki Stonewall ayaklanmalarının hem LGBTİQ+ hareketi hem de queer kuram için önemi oldukça büyüktür. Eşcinsel ve trans bireylerin polis baskınları ile aranıp göz altına alınmasının doğal bir rutin haline gelmesi ve LGBTİQ+ hareketinin bu kırgın ve agresif yöne evrilmesinin fitilini ateşlemiştir. Maruz kaldıkları işkence yöntemlerine ve içinde buldukları durumun anlamsızlığına daha fazla tahammül edemeyen translar ve eşcinseller, kendilerine zulmeden polisler ayni sertlikte cevap vererek belki de 27 Haziran 1960 gecesinde queer’in bir hareket haline gelmesine öncülük eden dalgayı başlatmışlardır. Zira, Stonewall’da yaşananların etkisi sadece o mahalleyle, o şehirle ya da o ülkeyle sınırlı kalmadı. Dalga dalga büyüyerek başka coğrafyalardaki trans, eşcinsel ve biseksüel bireylerin mücadelelerini yüreklendirdi.¹

Stonewall’un bu güçlendirici etkisiyle, LGBTİQ+ hareketi yıllar içinde başka coğrafyalara da sirayet etmiş, üzerine hem akademik hem politik ve aktivist çalışmalar yapılmış ve 1990’lı yıllardan itibaren queer çatısı altında incelenmeye başlamıştır. **Judith Butler**’ın *Cinsiyet Belası* (2008), *Bela Bedenler* (2014); **Eve Sedgwick**’in *Dolabın Epistemolojisi* (1990) ve *Eğilimler* (1993) gibi çalışmalarıyla

¹ (Bayramoğlu, 2011: 387-388)

akademik bir araştırma alanı haline gelen queer kuram, LGBTIQ+ ile sınırlı kalmamış ve alanını genişletmiştir. **Tuna Erdem** bunu şu şekilde ifade etmektedir:

Queer, LGBT ile eşanlamı değil. Queer, tüm LGBT bireyleri kapsamadığı gibi, kimi heteroseksüelleri de içeriyor. Yani her lezbiyen, gey, biseksüel, travesti ve transseksüel otomatikman queer olmuyor ama bu kategorilerden hiçbirine girmediği halde kesinlikle queer olan birçok birey var. Queer, tüm farklı cinselliklerden, dördüncü aksiyomun işaret ettiği olası farklılıklar listesinin tümünü kapsayacak genişlikte bir cinsel çeşitlilikten yana. Dolayısıyla queer, cinsel çeşitliliğin, eşcinsel ile heteroseksüel gibi iki kategoriye indirgenmesine karşı bir duruş.²

Günümüzdeki haliyle basit olarak normlara uymayan “şey” olarak adlandırılabilir olan queer, tarihsel ortaya çıkış ve gelişim süreci incelendiğinde, LGBTIQ+ komünitesi gibi heteronormatif dışında kalanlar tarafından (yeniden) sahiplenilen bir kelimedir. Zira ‘tuhaf’, ‘acayip’, ‘şüpheli’, ‘iğreti’, ‘dengesiz’, ‘kötü’, ‘değersiz’ gibi sözlük karşılıkları olan ve Batı’da uzunca bir süre eşcinselleri aşağılamak için kullanılmış queer kelimesi daha sonraları bilinçli ve stratejik olarak sahiplenilerek “cinsel sınıflandırmaları kabul etmeyen, heteronormatif sistem tarafından sindirilmeyi reddeden, ‘normal görünme ve davranma’ fikrini protesto eden, sapkınlık ithamını adeta kucaklayan” bir kavram olarak, eşcinseller dâhil cinsiyet ve cinsel kimlik inşaları ve pratikleri sebebiyle ötekileştirmeye maruz kalan herkes için şemsiye terim haline gelmiştir.³ 1990’lı yılların başında queer’in bu politik anlamı iyice gün yüzüne çıkmaya başlar. ACT UP ve Queer Nation grupları 1990 yılındaki Onur Yürüyüşü manifestolarında şöyle der:

Queer olmak mahremiyet hakkıyla değil, kamusal olma özgürlüğü, kim isek o olma özgürlüğü ile ilgilidir. Queer olmak her gün zulme karşı, homofobiye, ırkçılığa, kadın düşmanlığına, dindar ikiyüzlülerin bağnazlığına ve kendi kendimize yönelttiğimiz nefrete karşı (kendimizden nefret etmemiz gerektiği bize özenle öğretildi) mücadele etmek demektir. Ve bugün elbette hem bir virüse karşı hem de AIDS’i kullanarak bizi dünyanın yüzünden silmeye çalışan bütün homofobiklere karşı mücadele etmek demektir ... Evet, “gey” harika bir kelime. Onun da bir yeri var. Ama pek çok lezbiyen ve gey erkek sabaha kızgın ve bıkkın uyanıyorlar, neşeli (gey) olarak değil. İşte bu yüzden biz kendimize queer demeye karar verdik. Queer’i kullanmak dünyanın geri kalanının bizi nasıl gördüğünü

² (Erdem, 2012: 44)

³ (Çakırlar ve Delice, 2012: 15)

kendimize hatırlatmanın bir yolu. Queer'i kullanmak düz bir dünyada gizli ve kenara itilmiş hayatlar yaşayan zarif ve çekici insanlar olmak zorunda olmadığımızı kendimize söylemenin bir yolu ... Evet, queer sert bir kelime olabilir ama aynı zamanda homofobiğin elinden çalabileceğimiz ve ona karşı kullanabileceğimiz sinsi ve ironik bir silahtır.⁴

Queer sinemanın 1990'larda tüm sinema çevrelerinde incelenmeye başlaması da tam olarak bu algıdan beslenir. Alıntıdan da anlaşılacağı üzere queer, normlara uymayı, baskılanmayı ya da kendini gizli alanlarda var etmeyi bunu cinsellik ya da cinsiyet kimliği sebepleriyle yapmayı reddetmektedir. Yok sayılan görünürlüğü kazanma ve bunu yaparken de makul bir cinsellik sunmayı reddetmektir. Bu bağlamda kendini normlar ve idealler bağlamında makul haline gelenin karşısında konumlar, bu kalıpların dışında kalanları kucaklar. Bu bağlamda sadece lezbiyen, gey, biseksüel ve trans kimliklerindeki insanları kapsamaz, idealin dışında kalmaya zorlanan herkes için bir varoluş alanıdır. Ötekileştirilenin ötekiliğini sahiplenmesi ve dominant ataerkil normlara ve kendisinin varlığını reddeden herkese onu öteki yapan özelliklerini gizleyerek değil, "utanmadan," "gocunmadan" yüzlerine vurarak başkaldırma şeklindedir.

Her ne kadar erken dönem sinemada dahi queer imalara rastlansa da 1990'lara kadar queer filmler her zaman marjinal, avangart ve yeraltı sineması olarak görüldü.⁵ Queer filmlerin sanatsal tartışmalarda yer bulduğu ve yalnızca marjinal tuhafliklardan ziyade anlatılarının, karakterlerinin incelenmeye başladığı 1990'lardan bu zamana kadar gelen queer filmler "Yeni Queer Sinema" adıyla tartışılmaya başlandı. Yeni Queer Sinema'nın 1990'larda öne çıkmasının başlıca nedenlerinden biri AIDS vakalarının çoğalmasıyla eşcinsellerin kamuoyunda dikkat çekmesidir. AIDS haberiyle birlikte eşcinsellik gündeme geldi, merak konusu oldu ve queer filmler sinema pazarında yer ediniverdi. Amerikan yönetmenler **Todd Haynes**, **Jennie Livingston**, **Laurie Lynd**, **Gus Van Sant**, **Tom Kalin** ile Britanya'dan **Derek Jarman** ve **Isaac Julien** gibi isimlerin filmleri dikkat çekti. Queer filmlerin ilgi odağı haline gelmesinin diğer bir nedeni de bu yönetmenlerin eserlerinin film festivallerine damga vurmasıydı. Toronto'ya ek olarak 1991 ve 1992 yıllarında gerçekleşen Sundance Film Festivali'nde **Paris Yanıyor** (Paris is Burning, Jennie Livingston, 1990), **Zehir** (Poison, Todd Haynes,

⁴ (Çakırlar ve Delice, 2012: 15)

⁵ (Hayward, 2006: 330)

1991) ve *Swoon* (Tom Kalin, 1992) başta olmak üzere çok sayıda queer film gösterildi.

Queer sinema, ilk olarak 1991 Toronto Film Festivali'nde filmlerdeki gey temsillerinin yeniden incelenip yorumlanması ile büyük oranda ön plana çıktı. Bilindik filmler daha önce tartışılmamış bir bakış açısıyla incelenirken eleştirmenler ve jüri üyeleri tarafından 'arzunun aşırı hali' olumlu karşılandı. Örneğin, **Derek Jarman**'ın dönem filmi *Edward II* (1991) ve **Tom Kalin**'in suç draması olan *Swoon* (1992) filmleri ilk kez homoseksüel alt metinleri okuma amacıyla tartışıldı. Queer sinemanın ilk örnekleri olarak **Jean Cocteau**'nun 1934 yapımı *Bir Şairin Kanı* (Le Sang d'un poète) ve **Jean Genet**'in 1950 yapımı *Aşk Bir Şarkı* (Un Chant d'amour) filmleri kabul edilir. **Jean Cocteau**'nun *Bir Şairin Kanı* filmi aslında queer unsurlar içermesiyle değil, üslubuyla şaşırtan bir film. Sürrealist imgeleri ve olağandışı olay akışı ile döneminde marjinal bir yapımdı. Şairin tuvale çizdiği bir yüz resmi canlanıp avcuna ve dokunduğu heykelle geçer. Heykel, şaire aynaya girmesini söyler. Bu esrarengiz yolculuğu sırasında şair kapı deliklerinden otel odalarını izler. Odalardan birinde tavana asılı bir kız, bir diğerinde afyon içenler, bir diğerinde kendisine silah uzatan bir adam ve bir diğerinde hermafrodit bir varlık vardır. **Cocteau**'nun kendisinin canlandığı hermafrodit karakter aslında film içerisinde çok sayıda şaşırtıcı imgelerden yalnızca biridir.



Bir Şairin Kanı (Jean Cocteau, 1934)

Yeni Queer Sinema, **B. Ruby Rich**'in 1992 yılında *Sight & Sound* dergisinde yayımlanan bir yazısında ilk kez kavram olarak kullanıldı. Heteronormatif olmayan karakterler elbette sinemada hep var oldu ancak Yeni Queer Sinema, queer

kimlikleri birey ve politikayı birleştirerek temsil eden ve 1990’larda sayıca çoğalmaya başlayan filmleri kuramsal tartişmalara dâhil eden bir akıma dõnüřtü. Politik alt yapısı feminizmden doğdu, queer aktivizm ile güçlendi. Bu sayede bağımsız ve/veya avangart sinemaya dahil oldu.⁶ Yeni Queer Sinema’nın en büyük farklılığı aslında cinsel kimliklere dair temsillerin tiplmelerden kurtulmasıydı. 1980’lerin sonuna kadar heteroseksüel olmayan tüm kimlikler ucube, sapkın, ruh hastası... gibi kalıplarla gösterildi. Heteronormatif sosyo-politik yapılar korunurken queer temsiller yalnızca marjinal ve çoğu zaman komedi unsuru karakterler olarak kullanıldı. Ancak 1990’larda Amerikan bağımsız sinemasıyla başlayıp İngiltere ve diğer Avrupa ülkelerinin sinemalarında dikkat çekici düzeyde arttı.

Çeşitliliği nedeniyle tek bir tür başlığı altında toplanamayan Yeni Queer filmlerin ortak özelliği; hem ana akım heteroseksist ya da homofobik toplumsal yapıya hem de muhafazakâr ya da asimile eden liberal ve reformist gey ya da lezbiyen kültürüne karşı çıkmalarıdır.⁷ Her ne kadar tiplmelere karşı çıkmış olsa da Yeni Queer Sinema’nın amacı basitçe bir kimlik olumlama hareketi değildir. Queer karakterler, dinamik kimlikleri ve değişim, oluşum halindeki benlikleriyle ne iyi ne kötü temsillerdir. Ortak noktaları kalıplaşmış ya da norm olarak benimsenmiş herhangi bir kimlik fikrini yapısõkûme uğratmak olsa da yeni kalıplar yaratmaktan kaçınırlar. Bu endişeyle, sinema sektöründe çoğunluğun (en azından yönetmen çoğunluğunun) erkek olmasının etkisiyle sinemanın başlangıcından bu yana yer alan queer karakter temsillerinin daha çok eşcinsel erkekler olması Yeni Queer Sinema’nın tepki gösterdiği diğer bir unsurdur.⁸ Bu nedenle, Yeni Queer Sinema’nın kuramsal kurucusu olan **B. Ruby Rich**, filmlerin çeşitliliğine vurgu yapma amacıyla “homo-pomo” terimini ortaya atar. Heteronormatif olmayan cinselliğin kutlanması elbette gözlemlenir ancak mesaj herhangi bir kimliğin övülmesinden ziyade özcü kimlik anlayışına karşı çıkmaktır. O nedenle, queer kimlikler de bu filmlerde ti’ye alınır, eleştirilir, zaman zaman politik söylemin bir parçası olarak yansıtılır.

Susan Hayward, queer sinemanın temel amacının çeşitlilik olduğunu vurgular ve çeşitliliğin yalnızca cinsel kimlikler üzerinden değil, aynı zamanda üslup ve film

⁶ (Rich, 2013: 16)

⁷ (Aaron, 2004)

⁸ (Hayward, 2006: 330)

türleri açısından da sağlandığını iddia eder. Vampir filmleri, komediler, gerilim filmleri ve müzikaller queer kavramının bugünkü anlamıyla normatif olmayan kimlik çeşitliliği sunar.⁹ Dolayısıyla queer filmler de 1990'lar itibariyle beyaz, üst ya da orta sınıf Avrupalı ya da Amerikalı gey karakterlerle sınırlı kalmayıp queer kimliklerin oluşturduğu alt kültür gruplarına da odaklanır. **Çözülen Diller** (Tongues Untied, Marlon Riggs, 1989) ve **Young Soul Rebels** (Isaac Julien, 1991) siyahi eşcinsel karakterleri perdeye getirirken **Benim Güzel Idaho'm** (My Own Private Idaho, Gus Van Sant, 1991) erkek seks işçilerini konu alır. **Paris Yanıyor** belgeseli ise gey ve trans Hispanik ve Latin Amerikalı gençlerin *drag* şovlarını anlatır.

Queer filmler egemen ideolojiye ayak uydurmayan karakterleri anlatırken aynı zamanda avangart estetiği temsil eder. Örneğin modernist sanat anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkan, abartı ya da ironiye dayanan estetik anlayış *camp*¹⁰, "*drag queen* kültürlerinden ortaya çıkmış ve onlara özgü olmasına rağmen, aynı zamanda kültürel bir tarz olarak farklı alanlara da tezahür etmiş ve eşcinsel bir kamu karşıtı alanın ana akım mekânlarda feminenlik tasvirini etkilemesine ve ironize etmesine olanak tanımıştır."¹¹ Buna göre, mekânın heteroseksüel veya eşcinselliğine bakılmaksızın *camp* hemen hemen her yerde bulunabilir. Bu başlı başına queer bir ifade olsa da burada önemli olan feminenliğe atfedilen önemdir. *Drag queen*'ler gibi geleneksel kadınlığa dair cinsiyet normlarının abartılı bir şekilde sunulması durumu toplumsal cinsiyet normlarının ters yüz edilmesine olanak tanır. Bu nedenle, *camp* eyleminin kendisi bu normatifliği queerleştirmektir, çünkü kadınlığı mazeretsiz bir şekilde (çoğunlukla) erkek atan bir bedende var etmektedir. *Camp* kavramının nasıl queer bir işlevi olduğuna gelindiğinde de onun görünürlüğünü idrak ve takdir etmek de normatif bir bakış açısı varlığını reddetmeye çalıştığı için queer bir pratik halini almaktadır. Toplum temsilinden ziyade bireyci karakterlere yer veren Yeni Queer Sinema'da *camp* öğeler gözlenir. Queer *camp* filmler kasıtlı bayağılık ve aşırılık ile bir yandan tüketim çılgınlığını eleştirir. **Stephan Elliott**'un **Çöller Kraliçesi Priscilla** (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, 1994) ve **Rose Troche**'un **Go Fish!** (1994) filmleri

⁹ (Hayward, 2006: 333)

¹⁰ "*Camp*" modernist sanat anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkan, abartı ya da ironiye dayanan estetik anlayıştır. Detaylı bilgi için Susan Sontag'ın "Notes on 'Camp'" (1966) makalesini inceleyiniz.

¹¹ (Sullivan, 2003: 196)

eşcinselliğin kendine ait değerlerinin olmasına *camp* tarzında üsluplarıyla dikkat çeker.



Çöller Kraliçesi Priscilla (Stephan Elliott, 1994)

Queer kuramının 1980'lerde yaygınlaşması ile sinemada queer kimlikler dikkat çekmeye ve daha fazla filmde yer almaya başladı. Ancak, asıl kırılma 1990'ların sonunda, eşcinsel olmayan yönetmenlerin de queer karakter içeren filmler yapmasıyla gerçekleşti. **John Malkovich Olmak** (Being John Malkovich, Spike Jonze, 1999), **Erkekler Ağlamaz** (Boys Don't Cry, Kimberly Peirce, 2000), **Yetenekli Bay Ripley** (The Talented Mr. Ripley, Anthony Minghella, 1999), **Aşk Şeytandır** (Love is the Devil, John Maybury, 1998) gibi gişe filmleri ile queer temsillerin yalnızca avangart ya da marjinal filmlerle kısıtlanması büyük oranda son buldu.¹² Bu örneklerde de gözlemlendiği üzere, Yeni Queer filmlerde anlatım teknikleri ve temalarda ortak noktalara az rastlanır, asıl ortak özellikleri sundukları yaklaşımdır. Bu yaklaşım çoğunlukla iddialı, meydan okuyan ve kendini ifade etmekten çekinmeyen karakterlerle yansıtılır.¹³

İranlı yönetmen **Maryam Keshavarz**'ın filmi **Koşul**'da (Circumstance, 2011) geçen diyalog Yeni Queer Sinema'yı özetler niteliktedir. Filmdeki karakterler **Gus Van Sant**'in **Milk** (2008) filmi hakkında tartışır:

– Bu film, s*kiş hakkında değil. İnsan hakları hakkında.

– S*kiş, bir insan hakkıdır.

¹² (Hayward, 2006: 333)

¹³ (Aaron, 2004: 3)

İranlı gençlerin Amerikan filmi üzerinden cinsel kimlik ve insan haklarını tartışması, Yeni Queer Sinema'nın artık Batı gey kimliğiyle kısıtlı olmadığını gösterir. Benzer bir şekilde, queerlik yalnızca heteronormatif olmayan cinsel ilişki kurmaktan ibaret değil, bir toplumsal duruş olarak yansıtılır. Queer karakterler, farklı kişilikleriyle, hobileriyle, meslekleriyle, yaşam alanlarıyla, moda anlayışları vb. özellikleri ile bireyseldir. Kuramsal kimlik tanımları genişledikçe ve çeşitli toplumsal dinamiklerle bir arada tartışıldıkça belirli ülkelerle kısıtlı queer sinema da çeşitlenip yenilenir.

Jane Campion'ın *The Power of the Dog* (2021) filmi tam olarak böyle bir queerliği içerir. Film, tür olarak neo-western kategorisinde ele alınır, özellikle kovboylar üzerinden incelenen kırsal queerlik örneği taşır. Başkarakter Phil'in queer kimliği, maçolıkla örtülüdür. Kardeşinin eşi Rose'u, sürekli izlendiği ve küçük düşürüldüğü hissiyle huzursuz eder. Yalnızca erkeklerle takılır, at biner, dericilikle uğraşır. Phil'in gaddarlığı ve alaycılıkla gizlediği karanlık duygu dünyası, Bronco Henry'le muhtemelen yaşamış olduğu romantik ilişkiden daha çarpıcıdır. Phil belki "dolabından dışarı hiç çıkmamış" bir gey belki de Bronco Henry'nin biricik aşkıdır. Phil'in queerliği eşcinsel arzu ve romantizmle sunulmaktan ziyade normlara uymamasıyla verilir. Banyo yapmayı reddeder, gölde yıkanır. Üstün akademik başarılarından eser yoktur. Misafir ağırlamaktan nefret eder, kaba davranmaktan çekinmez.

Phil'in yalnızca Peter ile arkadaşlık etmesi de queer kimliğinin bir başka anlaşılması güç yönüdür. Peter'da kendi gençliğini bulmuş ve tıpkı Bronco Henry'nin kendisinde bıraktığı iz gibi Peter'ı yetiştirmek, becerilerini paylaşmak mı ister? Peter'ın narin görünüşü ve sessizliği nedeniyle çiftlikteki diğer erkekler tarafından "nonoş"lukla yaftalanmasından rahatsız olup ötekileştirilmesini mi engellemek ister? Rose'u incitmek için oğlunu ondan uzaklaştırmak mı ister? Gizli eşcinselliğinin arka planında baba olma arzusu duyar ve Peter'ı oğlu gibi mi görür? Yoksa Peter'ı arzular mı? Film, tüm bu soruları oluşturup hiçbirine cevap vermez.

Phil'in toksik maskülenliğini yumuşatan muhtemel bir eşcinsel arzu, **Spencer Kornhaber**'e göre filmi queer klişelerden ibaret hale getirir.¹⁴ Phil'in toplum tarafından garip bulunan tüm davranışlarının sebebinin eşcinsellik olması ve bunun filmin ilk yarısı boyunca bir gizem olarak sunulması queerliğin yalnızca bir

¹⁴ The Atlantic, 2022 [[bağlantı](#)]

vurucu nokta olarak kullanılmasına neden olur. Benzer şekilde, Peter'in eşcinsel olması ihtimali film boyunca ikili arasında geçen sahnelerde tansiyon kaynağıdır. Phil'in queerliği gaddarlığı ise Peter'inki de her şeye karşı kayıtsız, soğukkanlı tutumudur -diğer erkekler kendisine "ibne" diye seslendiğinde bile.



Bronco Henry'nin eyeri, Phil ve Peter'in muhtemel eşcinsel arzularının simgesi olma özelliği taşır.



Ata ters binmiş kovboy gölde bir süreliğine terk edilmiş normları sembolize eder.

The Power of the Dog eşcinsel arzuyu yalnızca estetik bir şekilde verilmiş 'gözülle süzme' halinde bırakır. Bronco Henry yoktur, yalnızca güzel bir şalı ve eyeri onun bedenini sembolize eder. Maço tavırlar sergileyen kovboylar gölde çıplak yüzer, birbirlerine su sıçratarak şakalaşır ve çıplak güneşlenir. Bu yönüyle film eşcinselliği grotesk bir eylem olmaktan ziyade estetik bir beden sergileme gibi ele alır. Erkek bedeni estetiğinin erkeklere sergilendiği sahnede heteronormatif erkeklik bir süreliğine askıya alınır. Genellikle mitolojik öyküleri temsil eden

resimlerde sıklıkla kullanılmış doğada çıplak kadın bedenlerini yapışöküme uğratar. Phil'in gizli sığınağında Peter'ın bulduğı *Physical Culture* (Fiziksel Kültür) dergisinin kapağı da erkek bedeninin estetiğini ön plana çıkarır.



Rafael'in Üç Cazibe isimli yağlı boya tablosu, Rönesans resminin ön plana çıkan eserlerinden biridir.

Phil ve Bronco'nun arasındaki duygusal bağ üzerinden arzunun aslında hayat arkadaşlığı, mentorluk, değer verme, ilgi gösterme ve iz bırakma gibi insani değerler üzerinden gösterilmesi yeni queer anlayışa birebir uyum gösterir. Ancak Phil'in neo-western karakteri queer kimliğinin ötesinde işlenir. Bronco Henry'e dair bilinmezler, Phil'in Peter'a gösterdiği ilginin kaynağının belirsizliği, annesinin intikamını bizzat almak isteyen bir gencin kusursuzca işleyen cinayet planı, Phil tarafından kurbanlaştırılmış kadın karakter, varlığı da yokluğu da önemsiz erkek kardeş/koca... gibi diğer unsurların aksiyonda, öyküde ve filmin hızını belirleyen anti-klimaktik sahnelerde hâkim olması filmin tartışılabilir queerliğinin oldukça önüne geçiyor. Bu nedenle, "**Jane Campion** 'Yeni Queer' yönetmenidir." demekten ziyade "**Jane Campion** 'Yeni Queer' yönetmeni midir?" sorusuyla baş başa kalıyoruz.

Kaynakça

- Aaron, M. (2004) *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Bayramoğlu, Y. (2011) "Stonewall'dan Onur Yürüyüşü'ne...". *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, Sayı: 65-66.
- Butler (2008) *Cinsiyet Belası*. (Çev.) B. Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.

- Butler, J. (2014) *Bela Bedenler*. (Çev.) C. Çakırlar ve Z. Talay. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Çakırlar, C. ve Delice, S. (2012) *Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Erdem, T. (2012) “Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya Dair”. *Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde (sf. 37-71). (Der.) C. Çakırlar ve S. Delice. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayward, S. (2006) *Cinema Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Rich, B. R. (2013) *New Queer Cinema: The Director’s Cut*. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, E. K. (1990) *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, E. K. (1993) *Tendencies*. Durham: Duke University Press.
- Sontag, S. (1966) “Notes on ‘Camp’” *Against Interpretation and Other Essays* içinde (sf. 275-292). New York: Delta.
- Sullivan, N. (2003) *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

ÇERÇEVE DEĞİL RESİM ARIYORUM

Recep Özdaş

The Power of the Dog'da (2021) her bir kare bir öncekinin üstüne devriliyor. Bir önceki zamana devrilen anlar mânâ perdesini aralıyor. Mânâ sözü açtıkça başka mânâlar o büyük tarihsel zamanı çat diye paralel kesiyor. Dikine bir hamle paralel kesmez, olmaz demeyin. Feminizm tarihe paraleldir. Feminist film eylemliliği de sanatsal alana paralel iddialar taşır. Hem feminizm erkeklerin tarihinin de feshidir.

Bu yüzden dikine bir eylemsel hamle, mesela **Jane Campion** kamerası, tarihsel erkeklikler kurgusuna paralel bir kesmedir. Bir önceki sekansa ve an'a devrilen anların ortaya çıkardığı mânâ gelecekte anlar, zamanlar ve yeni-başka erkeklikler tahayyül etmektedir.

Bu yüzden **Campion** sineması asla tek başına filmsel bir zaman değildir. Feminist iddianın sağlamasını yaparcasına, tarihsel zamanın kendisidir o. Ve kamera her zaman izleyenin üstüne yıkılır. Umarım eşcinsel erkekler de dâhil tüm hegemonik erkeklikler bu kameranın altında kalır. Çünkü ancak feminizm ve bir kadın yönetmen erkekliğin eleştirilişini liberalizmin içindeki erkeğin kırılğan erkeklik krizlerine düşmeden anlatır.



Jane Campion kovboy bedeninde bütün tarihsel erkek kanon bedeni anlar.

Ama on beş erkek yönetmen bir araya gelse erkekliği, erkekler arası güç ilişkilerini ve bu ilişkilerde saklı kadın düşmanlığını, bu ilişkilere içkin liberal seviciliği ya da kapital sahneye taşan homotetik dayanışma kırılcılığı ne anlar ne de bir gayret anlatır. Birçok erkek ve erkekliklerimiz liberalizmin bilimsel kanonuna dâhil olarak ve orada kalarak, birçoğu da belki tarihsel zamanı geriye devirerek anlam aralayamadığı için, ancak tarihe göz devirmeye kalkar ve son elli yıldaki homonormatif kazanımları kapital ölçekten okunabilen bir 'cinsel devrim' sayar. Bu yüzden **Campion**'un *The Power of the Dog*'da bu su katılmamış devrime kattığı şarbona çok ihtiyacımız var.

Neden mi? Çünkü mesela **Jane Campion** eylem kamerasında iki olumlu değere eklenen erkek bakışına paralel iki olumsuz değer karşısında konumlanan kadın bakışı çatışmacı bir kamera var. Hegelyan trajik çatışmanın da yerle bir edilişi bu. Ya da paralel yazım. Bugüne kadar izlediğimiz güçlü-güçsüz, feminen-maskülen, aktif-pasif erkek sahte karşılıkların ortalamasını alıp, onların doğa ve bilimle kurduğu muhafazakâr ilişkilerdeki 'kendilik' çıkmazlarını da karakterler özelinde parlatan ama ne kendinden başı dönen *tiranos* Phil'e ne de tiranlığın liberal bilimsel varisi *hubris* Peter'e yanaşmayan; çünkü derdi orda, o karşı dağlarda Bronco Henry'de imlenerek mitleşmiş, mit gibi tarihsel ve dağ kadar materyal bir erkeklik maddesi var.



Jane Campion yerine bir erkek yönetmen olsaydı bu iki zehirli erkek arasından birinin daha iyi bir versiyonuna ulaşmak için aynı erkekliklerin kahverengini **daha iyi bir ben-e ulaşmak** gibi psiko-ilerlemeci bir erkek senaryodan ve buna dayalı olumlulardan taşan çatışmayla tarihsel kuraklığın kapısını aralardı.

Ama Campion bu; *çerçeve değil resim arıyor.*

Evin içinden dağlara, gökyüzüne sabitlediği kameranın önüne hep bir pencere koyuyor.

O pencere işte, izleyici gözümüzün penceresini de örten tarihsel erkek bakışlı tül perde. Tam da burada tarih öne arkaya devrilemiyor. Ancak kendi kuyruğunu kovalıyor.



İnkârcı yakın eğilimlerle Peter'i zehirleyen ve doğa sandığımız yalancı arzu politikası Phil ve onun objelere akıttığı arzunun kapitalist kıvamı bu. O-na benzeyerek orgazmın tadını alan, ama organizmanın sınırlarını kavrayamayan erkeklik hastalığının seks yoluyla değil de güç yoluyla birinden ötekine geçtiği bir tarih bu.

Stalin'i **Hitler**'le bir tutan yanlış liberal aklın yerine **Stalin**'de **Hitler**'den kalan tarihsel kaçınılmaz erkek temastan bir zehirlenme arayan bakış ve hatta bu eşitleme ve dengeleyerek içerleyen liberal aklın son 20 yılda bizi getirdiği yer. Phil ve Peter kadar olmasa da bilimsel kanondan sahneye eklenen **Justin Trudeau** ve yakışıklı erkek liderler kanalı ve karşı dağlarda adı sanı bilinen zalim **Trump**, **Putin**ler... kanalı. En güncel hali ise izlendiğini bildiği için teatral davranmayan Peter'dan bir şeyler taşıyan ve izlendiğini çok iyi bildiğinden aşırı teatral davranan aktör **Zelensky** ve Phil zalimliğinin ispatı gibi bir **Putin**. Bu mantıksız homoromantik savaşta dünyanın yarısı yakışıklı, karizma, liberal, bilimci erkek kanonundan yana.



Ama *The Power of The Dog*'la **Jane Campion** bütün zehirli erkekliklerin adil bir şekilde karşısında. Erkeklik kutuplarının tarihin iki ucu boklu erkeklikler skalasında ancak kahverengilerin değiştiği bir değerler dizgesi olduğunu bir kadın bu kadar iyi bilebilir. Feminizmlerin radikal demokrasici yalanlardaki popülist sağ-sol kroşelerden sonra bile ve her zaman ayakta dimdik kalması bu şarbon katılmamış içsel ve bütünsel bilgiden gelir.

Teşekkürler **Jane**.

CAMPION KADINLARININ TEMSİLİ OLARAK LADY BUG

Süheyla Tolunay İşlek

*Sadece bir sebepten dolayı buradayım: Kim olduğumu bulmak için...
Ve bir kadının kim olduğunu keşfetmesi sandığınız kadar kolay değildir.¹*

Lady Bug



Lady Bug; Jane Campion'ın, Cannes Film Festivali'nin 60. yıldönümü şerefine hazırlanan ve 33 kısa filmin art arda sıralanmasından oluşan *Herkesin Kendi Sineması*² (Chacun Son Cinéma) seçkisi için çektiği kısa filmi. 2007 yapımı

¹ "I'm here for one reason only, to find out who I am. . . And it is not as easy as it sounds for a lady to find out who she is."

² Filmin orijinal uzun adı: Chacun Son Cinéma ou Ce Petit Coup au Coeur Quand La Lumière S'éteint et Que Le Film Commence (Herkesin Kendi Sineması ya da Işıkların Sönüp Filmin Başlamasının Heyecanı). Bu seçki, Türkiye'de daha çok Coen Kardeşler'in *World Cinema* isimli kısa filmi sayesinde biliniyor. Zira Coenler'in filminde, sanat filmleri gösteren bir sinema salonuna film izlemeye gelen bir kovboyun Jean Renoir'ın *Oyunun Kuralı* (La Règle du Jeu, 1939) ve Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* (2006) filmleri arasındaki tercih yapma süreci mizahi bir biçimde anlatılıyordu.

Herkesin Kendi Sineması; 34 yönetmenin, *sinemanın* kendileri için ne ifade ettiğini kendi perspektiflerinden anlattıkları kısa filmlerinden oluşuyor. Seçkideki tek kadın yönetmen olan **Jane Campion**, *Lady Bug*'da ezilme tehlikesine rağmen sahne ışıklarının çekim gücüne kapılan dişi bir böcek üzerinden *sinemanın*, kendisi için 'her türlü *eril* engele rağmen kendini keşfetmek' olduğunu anlatıyor. Erkeğin kadını 'mutlak öteki' olarak konumlandığı ana akım *sinemanın* tersine **Jane Campion** sinemasının ana karakterleri, **Campion**'ın kariyerinin başından beri -birkaç kısa filmi ve Oscar aldığı *The Power of the Dog* dışında- hep 'özne konumunda olan kadınlar'. **Campion**, hâlihazırda hâlâ erkek egemen olmaya devam eden sinema sektöründe, kadın yazarların romanlarını uyarlıyor, kız kardeşiyle beraber senaryo yazıyor, kadın görüntü yönetmeni ve kadın yapımcılarla işbirliği içinde çalışıp inatla kadın hikâyeleri anlatıyor. Anlattığı kadın hikâyeleri, *kadınların sadece kadın oldukları için* karşı karşıya kaldıkları baskılar, zorluklar, denetimler ve eşitsizlikler hakkında hep. Diğer bir deyişle **Campion**, temelde cinsiyet ayrımcılığına karşı tavır alan feminizmin mücadele ettiği sorunları işliyor filmlerinde. Üstelik tercih ettiği kamera açıları, oyuncu ve kostüm seçimi, ışık kullanımı, kadın karakterlerini *eril* bakışın tahakkümünden çıkarıp özgürleştiriyor. Dolayısıyla **Campion**, kendini keşfetmek amacıyla yaptığı sinemasına, kendine özgü bir estetikle anlattığı kadın hikâyeleriyle her daim feminist bir boyut ekliyor.



Lady Bug feminizmin temelindeki çatışmayı içeren senaryosuyla ve kadına odaklanan kamerasıyla bir bakıma bütün bir **Campion** filmografisinin kadına

bakış perspektifinin özünü sunuyor. Film bilinmeyen bir zamanda ve bilinmeyen bir coğrafyada küçük, amatör bir tiyatro salonunda geçiyor. Üst sesleri duymazdan gelirsek ve ana karakter olan böceğin, yeşil bir kostüm giymiş bir kadın olduğunu da görmezden gelirsek filmin, bir tiyatro salonunda temizlik yapan bir müstahdemin, ses çıkardığı için rahatsız olduğu bir böceği bulmaya ve öldürmeye çalışmasının hikâyesi olduğunu söyleyebiliriz rahatlıkla. Ancak **Jane Campion**, bedenlerini görmediğimiz iki kadın ve bir erkeğin konuşmalarını, filmin *diegetic* dünyasında gördüğümüz iki karakter olan böcek ve müstahdemin üzerine düşürerek bambaşka anlamlar yaratıyor.

Üst ses kullanımı **Lady Bug**'ın alametifarikalarından. Filmin açılışında henüz nerede ve hangi zamanda olduğumuzu anlayamadan bazı üst sesler duyuyoruz ve bu sesleri duymadığı her halinden belli, temizlik yapan bir müstahdem görüyoruz. Kaynağı belli olmayan diyalogların, bir tiyatro provasından geldiğini düşünüyoruz başta. İlerleyen sahnelerde müstahdem ve temizlik sopasıyla ezerek ortadan kaldırmak istediği böcek Lady Bug'ın görüntüleri ile üst sesler örtüşmeye başlayınca **Campion**'ın amacının, kadın ve erkek seslerini tek tek bedenlere hapsetmeden, zamandan ve mekândan bağımsız bir çatışmayı aktarmak olduğunu anlıyoruz. Bu çatışma; feminizmin temel aldığı, kadınlarla erkekler arasındaki çatışma. Filmde duyduğumuz üst sesler de, bütün kadınları ve erkekleri temsilen varlar. Ancak **Campion**, **Lady Bug**'da evrensel sayılabilecek bir kadın-erkek çatışmasını Şekspiryen bir tarzda sunarken alışılmışın dışında bir yöntem izliyor ve *erkeklerle ayrıcalık tanıyan (fallogosantrik) söylem şekli*ni alaycı bir şekilde tersine çeviriyor. Örneğin alabildiğine şakacı ve özgüven sahibi kadın üst sesi, erkek sese sürekli kedicik (pussy) diye hitap ediyor. Cinsiyetçi erkek egemen kültürün temsili sayılabilecek erkek üst ses ise karşılık olarak "*Kadınlar için az imkân olduğuna dair bir şeyler söylemeyecek misin?*" sorusuyla mutlaklaşmış bir söylemi alaya almaya kalkışıyor. Boyunduruk altına girmemeye kararlı kadın üst sesi ise "*Senin gerçek bir bayanla aşk yapma cesaretin yok*" diyerek cinsiyetçi erkek sesi şaşırtarak istikrarsızlaştırıyor.

Türlü araç ve mekanizmalarla toplumun hemen her dokusuna işleyen cinsiyetçiliğe ve kadınları aşağılayan, güçsüz düşüren söyleme asla izin vermiyor **Campion**. Şaşkına dönen ve sinirlenmeye başlayan erkek üst sesi "*Bir beyefendiyi nasıl tanımlarsın?*" sorusu ile *kedicikten beyefendiliğe* terfi etmeye çalışıyor. Kadın sesi, hükmedici erkek sesine kadınsı bir bilgelikle "*İçinde ironi barındıran bir erkek*"

diye cevap verdikten sonra gülerek kelime oyunlarına devam ediyor: “**Jeremy Irons** bir beyefendi mi?” Erkek üst sesi **Jeremy Irons**’ı yeterince erkeksi bulmuyor olmalı ki konuyu **Clint Eastwood**’a getiriyor. Erkek egemen bir tür olan Western türünün ikonik aktörü **Clint Eastwood**’u “*Kedi Clint, çekici bir kedici*” olarak tanımlayan kadın üst sesi, ataerkil toplum yapısının cinsiyetçi dil pratiğini yeniden alaşağı edip tersine çeviriyor. Bu sefer küçümsenen ve önemsizleştirilen; *kediciğe* benzetilen ‘bir Western erkeği’ oluyor.

Sonunda öfkeden titremeye başlayan erkek üst sesi gergin ve hükmedici bir tonla -tüm erkekleri temsilen- feminizmin savaş açtığı o meşhur söylemi dillendiriyor: “*Siz bayanlar neden sadece çocuk bakmıyorsunuz ki?*” **Campion**, senaryosuna bu cümleyi alarak ‘kadınların yeri evdir, çocuk bakımındır’ söylemine bir isyan olarak ortaya çıkan, eşitlikçi ve evrenselci anlayıştaki feminizme atıf yapmış oluyor. Diğer filmleri ise farklılıkları değerli bulan, kadın kimliğinin özgüllüğünü kendisine temel alan, tek tip kadınlık algısını reddeden ve kadın sorunlarıyla bireysel düzlemde ilgilenen feminizme daha yakın bana kalırsa. Ancak **Campion**, her filmde farklı bir kadınlık sorununu işlerken bile ‘aile’, ‘hegemonik erkeklik’ gibi temel sorunlara vurgu yapmayı ihmal etmiyor ve tüm filmlerinde kadınları kısıtlayıcı ataerkilliğe karşı verilen mücadele ortak tema olarak karşımıza çıkıyor.

Hilary Neroni, **Jane Campion**’ın kendisinin feminist bir yönetmen olmadığına ısrar etmesine rağmen, filmlerinin yeni bir feminizm türü oluşturduğu gerçeğini göz ardı etmememiz gerektiğini söylüyor (Neroni, 2014: 261). **Campion**, erkek egemen kültür tarafından dayatılan ve makbul sayılan (evli, sadık, fedakâr, iffetli gibi) kadınlık rollerinin hiçbirini vermiyor kadın karakterlerine. İlk uzun metrajı **Two Friends**’den başlayarak son filmi **The Power of the Dog**’a kadar birbirinden çok farklı olsa da hepsi cesur, özgür ve erkek egemen dünyanın normlarına uymayan kadın portreleri anlatıyor. **Sweetie**’de birbirine taban tabana zıt iki kız kardeş ve hatta yaşlı anneleri diledikleri gibi yaşama konusunda çok ısrarlılar. **Masamdaki Melek** ve **Piyano**’da çekingen ama kendilerine yeten, kendi dünyalarında yaşamayı tercih eden kadınlar başroldeler. **Two Friends**, **Bir Kadının Portresi** ve **Tutku Esirleri**’nde ise cinselliği hayal etmekten ve yaşamaktan çekinmeyen kadınlar var. **Kutsal Duman**’da ise kendini keşfetme çabasındaki bir kadının ailesine karşı verdiği savaş anlatılırken **Parlak Yıldız**’da aşkı uğruna ataerkil yapının normlarını hiçe sayan bir kadın başrolde. Çok fazla sayıda kadın karakterin yer aldığı **Top of the Lake** dizisinde ise kadın

karakter sayısı kadar toplumsal normdan sapma var diyebiliriz. Son olarak *The Power of the Dog*'da oğlunu, çevresinin ve döneminin erkek egemen norm ve baskılarını hiçe sayarak büyütmüş bir anne karakteri izliyoruz.

Campion'ın bu çok çeşitli ve karmaşık kadın portreleri ile feminist söylemde kurulan feminist özne konumu arasında diyalektik bir ilişki var adeta. **Campion**, kadın karakterlerinin zaaf ve zayıflıklarını göstermekten çekinmiyor. Bu nedenle ilk bakışta söylemsel konumdaki feminist özneye **Campion**'ın öznelere zaman zaman çelişiyor gibi görünse de **Campion** evreninde aktif inşa ediciler, anlamın yaratıcıları hep kadınlar ve kadınlar erkeklerin hedeflerini destekleyen pasif roller üstlenmiyor. Ne var ki **Campion** filmografisinde kadınların hata, zayıflık ya da zaafı bir sihirli değnekle tam tersi güçlü bir duruma evrilmiyor. Daha ziyade hayata tutunmalarını sağlayan farkındalıklara dönüşüyor. Dolayısıyla **Campion** sinemasının diyalektik kavrayışının kaynağı; ikilikleri aşan feminist yaklaşımı.

Bir Kadının Kim Olduğunu Keşfetmesi Sandığınız Kadar Kolay Değildir...

Farkındalık demişken **Campion**'ın dizi ve filmleri arka arkaya izlendiği zaman, kadınlara sanki olması gereken ve doğalmış gibi dayatılan heteropatriyarkal kültüre rağmen kadın karakterlerin tamamının kendilerini tanıma ve tutkularının peşinden gitme amacıyla olduklarını görmek mümkün. *Lady Bug*'da da bütün **Campion** kadınlarını temsilen ilk duyduğumuz kadın üst ses: “*Sadece bir sebepten dolayı buradayım: Kim olduğumu bulmak için... Ve bir kadının kim olduğunu keşfetmesi sandığınız kadar kolay değildir.*” diyerek hem *Lady Bug*'ın hem de diğer **Campion** filmlerinin ana temasını apaçık ortaya koyuyor. *Lady Bug*'da duyduğumuz bu ilk cümleler ayrıca filmin anlatılacağı üslubu da kuruyor. Zira **Campion**, kadın karakterini ilk olarak tavan arasına benzer bir yerde bir aynada kendine bakarken, kendini tanımaya çalışırken ve kendisiyle konuşurken gösteriyor. Üst sesler aracılığıyla duyduğumuz diyalogların, *Lady Bug*'ın kafasından geçirdiği replikler olabileceği ihtimalini de düşündürüyor **Campion**. Bu noktada *Lady Bug* karakterinin balıketli bir kadın olması da feminizmin kurucu temalarından olan ‘bedenim benimdir’ şiarıyla çok uyumlu.

Campion, kendini tanıma/keşfetme çabasının -hele ki kadınlar için- çok zor olduğunun farkında. “İnsan var olduğu günden bu yana sürekli olarak, içinde yaşadığı dünyayı ve evreni tanımaya ve anlamaya çalışmış, ancak bu çabası içinde

en az tanıyabildiği varlık yine kendisi olmuştur.” diyor **Engin Gençtan** *İnsan Olmak* (2003) kitabında. **Campion**, kendi hayatında sinema yapmanın kendisini keşfetme yolculuğunda çok önemli bir rolü olduğunu sıklıkla ifade ediyor.



Örneğin *Sweetie*'nin yönetmen yorumu bölümünde, film yapmanın, kim olduğunuzu bulmak için bir medyumu ziyaret etmekle aynı işleve sahip olduğunu söylüyor. Bu nedenden olsa gerek kendini bulma çabası, **Campion**'ın neredeyse bütün filmlerindeki hâkim temalardan biri. Temaya ilave olarak filmlerin tüm *anlatım* unsurları ve estetik tercihleri de bu temaya hizmet etmek için tasarlanıyor adeta.

Campion, ilk uzun metraj filmi *Two Friends*'de (1986) kendimizi en çok tanımaya odaklandığımız dönem olan ergenliğe dair bir hikâye anlatıyor. Senaryosunu **Helen Garner**'ın yazdığı filmde, okullarının ayrılması sonucu iki ergen genç kızın arkadaşlıklarının kopma noktasına gelme süreci anlatılıyor. **Campion** üslup olarak *zamanda geriye doğru ilerleyen bir kurgu* kullanarak yolları ayrılan iki arkadaşın birbirinden çok farklı karakterleri nedeniyle kopuşun doğal olduğunu anlatmak istiyor. **Campion** *lineer zaman anlayışını tersine çevirip* gençleri bize tanıttıkça kaçınılmaz sonun nedeni daha iyi anlaşılıyor. Ergenlik sürecinde kendini tanıma konusu **Campion**'ın dördüncü kısa filmi ve aynı zamanda Avustralya Film Televizyon ve Radyo Okulu'ndaki bitirme projesi olan *A Girl's Own Story*'de de var. Bir grup genç kızın, ergenlik dönemlerinde kendilerini, cinselliği ve hayatı keşfetme çabalarını bu sefer *epizodik bir anlatımla* aktarıyor **Campion**. Fransızca *épisode* “tiyatrodaki iki perde arasında oynanan kısa

oyun” ya da “oyunda kısa bölüm” veya “sahne” sözcüğünden alıntı. *Epizodik* sözcüğü ise Eski Yunanca *epeisódion* yani “araya giren şey” sözcüğünden alıntı.³ **Campion**, **Passionless Moments**'da da farklı hikâyeleri epizodik bir anlatımla birer tiyatro oyunu sergiler gibi arka arkaya sıralıyor. Benzer bir epizodik anlatım, **Two Friends** ve **Masamdaki Melek**'te de var.

Sweetie'de sorunlu kız kardeşi Dawn'ın bir anda ortaya çıkması ile varoluş kaygıları çekmeye başlayan Kay, ağaçlara karşı duyduğu korkunun temelinde, sahip olduğu aileye kök salma korkusu olduğunu anlıyor. Bu noktada *ağaç mizansen*i, **Lady Bug**'daki *ayna mizansen*i gibi kendini keşfetmede kilit bir rol oynuyor. Tek fark; ağacın, **Sweetie**'de korku filmi konvansiyonlarından alışık olduğumuz -puslu havada üzerimize çöken ağaç gölgesi, yutan dev ağaç gibi- bir korku unsuru işlevi üstlenmiş olması. Birer edebiyat uyarlaması olan **Masamdaki Melek**, **Bir Kadının Portresi**, **Tutku Esirleri**'ndeki kadınlar -tıpkı Lady Bug gibi erkek egemen toplumun normlarını umursamadan- kim olduklarını bulmaya çalışıyorlar.

Masamdaki Melek, zaten **Janet Frame**'in otobiyografisine dayanıyor ve film için **Laura Jones** tarafından senaryolaştırılıyor. Anlatım tercihi olarak **Campion** otobiyografik tekniğe sadık kalıp üç farklı oyuncu tercih ederek **Janet Frame**'in üç farklı yaş dönemini ekrana aktarıyor. **Piyano**'da kendisinden ve konuşmama kararından emin Ada karakteri, filmin sonunda ölmekten vazgeçip suyun yüzeyine çıktığı -ikinci bir doğum (rebirth) gibi işlevselleşen- sahneden sonra kendisini yeniden tanımaya kalkışıyor. **Bir Kadının Portresi**'nde tüm evlenme tekliflerini reddeden Isabel Archer, dünyayı gezerek kendisini ve toplumun bastıracağı arzularını keşfetmeye çalışıyor. **Tutku Esirleri**'nde ise **Campion**, kendisini edebiyat ve cinsellik aracılığıyla keşfetme çabasındaki bir edebiyat profesörünün günlük hayat akışını, geçmişte annesinin yaşadığı trajedi sahneleri ile keserek hayalle gerçeği, geçmişle şimdiyi harmanlıyor.

Kutsal Duman zaten baştan sona ana karakter Ruth'un varoluş sıkıntıları ve kendini bulma/tanımaya arayışı üzerine kurulu. **Parlak Yıldız**'da rengârenk kumaşların dünyasında kendisini tasarımlarıyla ifade eden uçarı Fanny, şair **John Keats**'e âşık olduktan sonra ise edebiyat dünyasının *sabit ve ihtişamlı parlak yıldızı* gibi dingin bir ruhun keşfine çıkıyor. **Top of the Lake** dizisinin ana karakteri Robin bastıracağı ilk gençlik travması yüzeye çıktıkça ve geçmişle yüzleştikçe çok daha

³ Nisanyansozluk.com [[bağlantı](#)]

güçleniyor. Dizideki *Paradise Komünü* kadınları ise maruz kaldıkları kısıtlamalar, zorluklar ve baskılara karşı ruhani liderleri GJ'nin (**Holly Hunter**) yardımıyla ve birbirleriyle dayanışarak kendilerini güçlendirmeye ve sağaltmaya çalışıyorlar. Bu noktada **Campion**'ın *Paradise Komünü*, akla *Antonia'nın Yazgısı* (Marleen Gorris, 1995) filmi getiriyor. Ancak, "büyülü feminizm" ya da "feminist bir ütopya" olarak tanımlanan *Antonia'nın Yazgısı*'nındaki masalsi komünvari topluluğun aksine *Paradise Komünü* çok daha radikal ve gerçekçi. Her şeyden önce aralarında erkek yok! Son tahlilde **J. Mitchell** ve **A. Oakley**'in "kadınların kendi aralarında bir dayanışma yaratarak, erkek egemen dünyanın norm ve değerlerine, cinsiyetçi politikalarına karşı başlatmış oldukları mücadele" olarak tanımladığı feminizm yaklaşımına daha yakın *Top of the Lake*'deki kadın birliği.

Jane Campion'ın kadını her haliyle kabul eden, ona ulvi anlamlar atfetmeyen, buyurgan olmayan feminizmi; varoluş kaygıları ve kendini keşfetme arzusunu önemseddiği kadar içi güç, iktidar, hegemonya gibi kavramlarla dolu *erkeklik göstereniyle* de alay etmeyi ihmal etmiyor. **Alisdair Fox**, **Campion**'ın, *Lady Bug* ile kadın yönetmenlerin sinema sektöründeki yerini protesto eden sürreal bir şaka olduğunu söylüyor. (Fox, 2011: 201) Muzip bir anlatıya sahip olan *Lady Bug*'da **Campion** kendinden emin, sarkastik ve başkaldıran *kadın sesi* karşısında sözcükleri tükenen *erkek sesiyle* alay ediyor.

Campion'ın erkeklere karşı alaycı tavrını daha ilk filminden itibaren görmek mümkün. 1983 yapımı *An Exercise in Discipline: Peel*'de portakal kabuklarını arabanın camından atan oğlunu sözel olarak ikna edemeyen otoriter baba sonunda çareyi oğlunu arabadan atmakta buluyor. Ancak *Campion*vari bir mizahtan olsa gerek, başına bir şey geldiği endişesi ile oğlunu aramaya çıktıktan sonra dönüşte karısının da portakal kabuklarını camdan dışarı attığını görüyor. *Sweetie*'deki Dawn'ın sarhoş erkek arkadaşı ve ona dert anlatmaya çabalayan güçsüz baba karakteri de **Campion**'ın mizahından nasiplerini alıyorlar. **Campion**'ın senaryosunu kız kardeşi **Anna Campion** ile beraber yazdığı *Holy Smoke*'da Ruth, ipleri her daim elinde bulundurmaktan hoşlanan ve maço karakterler olarak arzı endam eden peruklu babasının, yalanlar üzerine bir evlilik yürüten abisinin ve *kült savıcı* PJ Waters'in (**Harvey Keitel**) erkeklik kibirlerini alaşağı ediyor. *The Bright Star*'da ise toplumun normlarının dışında yaşamayı tercih eden **Fanny Brawne**, sevgilisi şair **John Keats**'in yakın arkadaşı **Charles Armitage Brown**'ın aşağılayıcı ve cinsiyetçi şakalarına her defasında misliyle karşılık veriyor.

Top of the Lake dizisinin başarılı kadın dedektifi Robin Griffin ise eril polis teşkilatındaki bütün yozlaşmışlıkları ortaya çıkartıp erkek meslektaşlarına kök söktürürken onlarla alay etmeyi de ihmal etmiyor. Dizinin birinci sezonunda Bunny karakteri (**Geneviève Lemon** ya da namı-diğer **Campion**'ın biricik Sweetie'si) ise kasabanın barına giderek kendisiyle seks yapacak ilk erkeğe para vereceğini söylediğinde bütün maço erkekler süt dökmüş kediye dönüşüyor. Dizideki belki en büyük alay ve aşağılamayı pedofil Matt Mitcham'a yöneltiliyor **Campion**. Onu, annesinin mezarının önünde kendini kırbaçlarken gösteriyor, hem de Paradise Komünü kadınlarını, kiralalarını ödedikleri halde -taşkın bir erkeklik gösterisi yaparak- arsalarından kovmaya çalıştığı sahneden sonra...

Aile Denen O Derin Kuyu: Jane Campion Filmlerinde Sorgulanan Aile

Kadınların, ataerkilliğin/hegemonik erkeğin hüküm sürdüğü toplumlarda kendini bulmaya çalışırken mutlaka dönüp takıldıkları, bütün düğümlerin birleştiği yer aile oluyor. Ne de olsa aile; erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümlerini devam ettirebilmek için en uygun patriyarka kalesi. Kadınların kapana kısıtıldığı, emeklerinin sömürüldüğü, baskı ve denetim altında tutulduğu bir yapı. Ya da arzın merkezinde ateşle kaynayan derin bir kuyu aile, **Mine Sögüt**'ün tabiriyle.

Yuvarlaktan bir annem vardı benim...

Kareden bir babam...

Vahşetten ağabeylerim...

Keşkelerden kız kardeşlerim...

Derin bir kuyuda yaşadık

Arzın merkezindeki ateşle kaynardık.

O yüzden sıcağım.

Bana dokunanı o ateşle yakacağım.

Mine Sögüt'ün *Deli Kızın Hikâyeleri* (2019) adlı kitabından alıntıladığım dizeler *aile* kurumunun başlıca üyelerini tasvir ediyor. Bir döngüye kapılmış giden *yuvarlaktan* anneler, köşelerinden hiç taviz vermeyen *kareden* babalar, ataerkilliğin biricik selefleri vahşi *ağabeyler* ve yeni kapıldığı döngünün biteviye aynılığından henüz yorgun düşmese de pişman olmuş kız kardeşler... Coğrafya farkı gözetmeyen, sınır tanımayan bir ataerkillik döngüsünde, aile kurumunun en

çok ezdiği ve hasar bıraktığı kişiler kadın ve çocuklar oluyor. Aile denen kapalı kutulardan, derin kuyulardan çıktıktan ve kendi yolunu çizdikten sonra bile çocukluğun yaralarını sarabilmek uzun zaman alıyor. Bu hasarlı ailevi kimlikler **Jane Campion** filmografisinde -ve aslında kendi ailesinde de- kadınların boyun eğmesi ve mağduriyetine dayanıyor. Ancak **Jane Campion, Mine Söğüt**'ün dizesindeki gibi geçmişin hiç sönmeyen ateşiyle etrafını yakıp yıkanlardan olmaktansa ailesel yaralarını filmleriyle sağaltıyor. **Campion**, her filminde -kendi geçmiş tecrübelerini temel alarak- bir aile eleştirisi yapıyor. **Alisdair Fox**'un kitabından öğrendiğimiz kadarıyla filmlerinin anlatılarını kendi ailesinde yaşadığı hayal kırıklıkları ile birleştiriyor. Kardeşi psikoterapist **Anna Campion** da kitap ve film senaryosu yazarak benzer bir yol izliyor.

Jane Campion'ın filmlerinin anlatılarında -ister edebiyat uyarlaması filmleri olsun, ister senaryosunu kardeşiyle yazdığı filmleri olsun- mutlaka çomak sokulan bir ailesel trajedi var. Daha ilk kısa filmi *An Exercise in Discipline: Peel*'de aile eğitimi hakkında bir hikâye anlatıyor. 2021 yılındaki Londra Film Festivali'nde verdiği röportajda babasının, kendisi ve kardeşlerini tıpkı filmdeki aile babası gibi eğitmeye çalıştığını anlatıyor.⁴ Ancak filmin sonunda filmin sonunda eğitilen çocuk değil, baba oluyor... Babalar ailenin en sorunlu/hasar veren üyesi oluyor **Campion** sinemasında. *A Girl's Own Story*'de karısını aldatan ve kızına zaman ayırmayan babanın bir benzerini *Kutsal Duman*'da görüyoruz. Ruth'un çevresini diğer erkek aile üyeleriyle sardırان ve onu kült savıcı maço bir adamla bir eve tıkan da yine baba oluyor. *Two Friends*'te üvey kızını kazandığı okula göndermeyip hayatını mahveden, *Piyano*'da ise öz kızını -para karşılığı- tanımadığı bir adamla evlendirip hiçliğin ortasına gönderen, *Bir Kadının Portresi*'nde aşırı baskıcı bir eğitimle kızına zindan hayatı yaşatan, *Top of the Lake*'de ise kızını hamile bırakan baba oluyor. *Tutku Esirleri*'nde ise babasının annesine olan sadakatsizliği, ana karakter Frannie'nin günlük hayat akışını sürekli sekteye uğrattığı ve duygusal bağ kurmasına engel oluyor.

Aile kurumu -tıpkı devlet, din ve eğitim kurumları gibi- cinsiyetçi sistemin hem kurucusu hem de taşıyıcısı. Aile; erkeğe, kadın üzerinde o kadar çok hükmetme hakkı tanıyor ki *Lady Bug*'da köşeye sıkışan erkek üst sesi çare olarak konuyu hemen aile mefhumuna getiriyor. "Siz bayanlar neden sadece çocuk bakmıyorsunuz

⁴ "Jane Campion Screen Talk | BFI London Film Festival 2021". BFI, YouTube. [[bağlantı](#)]

ki?” sorusu eşitlikten uzak, kadını ikincilleştiren bir söyleme sahip erkek sesinin, kadın üst sesini aile döngüsüne çekmeye çabası... Bu üst ses temsilinden bile erkeklerin tekil gücü kaybetme korkularını hissettiklerinde aile yalanlarına sığındıklarını anlıyoruz. Sonuç olarak aile söz konusu olduğunda **Campion** başka hiçbir konuda olmadığı kadar net bir tavır takınıyor. Hem *anlatı* hem de *anlatım* açısından belirsizliğin, muğlaklığın alanından çıkıyor ve *ailenin dipsiz kuyusundan* kadınları çıkartmaya çalışıyor. Bu kuyunun zehirli suyundan ne kadar arınırsak o kadar *kendimiz* olacağımızı, *bize-ait-olan tarafta* geçeceğimizi göstermek istiyor.

Son Olmayan Bir Son: Yüzeyleylerden Derinlere

Lady Bug'ın sonunda, aile mefhumunun kadın üst sesinde bir duygusal yatırıma neden olmadığını anlayan erkek üst sesi -film boyunca kadın üst sesin feminist eleştirel söylemlerine, karşı söylemle cevap verememenin de ezikliğiyle- bir anda o çok bilindik eril sözlü şiddete başvuruyor.

Senin kim olduğunu bilmek istemen hiç de ilgi çekici değil. Eğer çeneni kapatmazsan seni ezerim. Bir öldürme makinasıyla oynadığının farkında değil misin? Seni küçük ahmak!

Erkek üst sesi bu tehditkâr sözleri saçtığı anda, müstahdem de eşzamanlı olarak sahnede korkusuzca ve tutkuyla dans eden *Lady Bug*'ı ezmeye başlıyor. Böylece **Campion**, bir kadını böcek gibi ezmek isteyen erkek temsilini, üst ses kullanımı yardımıyla sinema tarihine geçiren ilk yönetmen oluyor. *Lady Bug* karakterinin, ezilme tehlikesine rağmen, onu adeta bir içgüdü gibi hareket ettiren bir tutku ile sahnede kalmaya devam etmesi, **Campion** filmografisindeki bütün kadın karakterlerin, erkeklerin kendilerini yok etme teşebbüslerine rağmen tutkularından hiç taviz vermeden yaşamaya devam etmelerine benziyor. Bu tutku bazen edebiyat tutkusu, bazen müzik tutkusu bazense sadece yaşama tutkusu oluyor. *Lady Bug*'ın dansı, **Voltaire**'in “geminin yelkenlerini şişiren rüzgâr” misali bütün bu tutkuların temsili işlevini görüyor. **Campion**'ın filmlerinde tutkuların bazen gemiyi batırdığı da oluyor. Ama en nihayetinde kadınları yaşama bağlayan, zaman zaman tehlikeye atsa da sonunda ayağa kalkmalarını sağlayan yine tutkuları oluyor.

Sonuçta Lady Bug ölmüyor; bacakları ezilse de hayatta kalıyor. Tıpkı *Piyano*'daki Ada'nın parmağı kesilse de yaşamaya devam etmesi ya da *Masamdaki Melek*'te yazar **Janet Frame**'in lobotomi girişimi ve 200 elektroşoka⁵ rağmen hayatta kalıp tekrar yazı yazmaya devam etmesi⁶ gibi. *Tutku Esirleri*'ndeki edebiyat profesörü Frannie'nin katilin elinden kurtulması ya da *Kutsal Duman*'daki Ruth'un onu oyuna getiren tüm erkeklerden kurtulması da benzer bir Lady Bugvari hayatta kalış. *Top of the Lake*'de Tui'nin babası ve erkek kardeşlerinden kaçıp ormanda hayatta kalmayı başarması da bir tür Lady Bugvari başarı. Robin ise bitmek bilmez erkek zorbalıklarından Lady Bug'un sahne tutkusuna benzer bir meslek ve gerçeği öğrenme tutkusuyla kurtuluyor... Özetle **Campion** kadınları, çevreleri *eril öldürme makinaları* tarafından sarılmış olsa da kendilerini keşfetme serüvenlerine devam edip hayatta kalıyorlar.

Campion, *Tutku Esirleri*'nin gösterime girmesinin ardından **Amy Taubin** ile yaptığı röportajda "Filmlerimdeki kadın kahramanların, hayatlarının anlamını kavramak için yer altına yani *Ölüler Diyarı Hades*'e inmek çabasında olduğunu düşünüyorum"⁷ diyor. Ama bana kalırsa kendisi de o bilgelikle dolu diyara inmeye ve oradan ilham almaya bayılıyor.⁸ Çok sevdiği romantik şairlerden **John Keats**'in "La Belle Dame Sans Merci" adlı şiirindeki şair misali, zamanın boyunduruğundan ve gündelik yaşamın yüzeyselliğinden azade bereketli yeraltı topraklarına inip *kahramanlar* bulup getiriyor bize. Çekip çıkardığı *kadın kahramanlar* da, insan ruhunun ve yaşamın karanlık derinliklerinin farkında; zira yaşam ve ölüm arasındaki eşiği geçmiş; defalarca ölüp dirilmiş kahramanlar... Lady Bug bu kahramanlardan belki en görünmeyen olanı ama asıl kahramanlar zaten görünmez olanlar değil midir?

⁵ The Criterion Collection, "An Angel at My Table: Alone, Naturally". [[bağlantı](#)]

⁶ Janet Frame, 1990'da Yeni Zelanda Hükümeti Devlet Nişanı sahibi oluyor.

⁷ The Criterion Collection, "An Angel at My Table: Alone, Naturally". [[bağlantı](#)]

⁸ **Campion** bir röportajında şöyle diyor: "İnsanlar rasyonel olduklarını sansalar da bambaşka bir şey tarafından yönetiliyorlar. Benim ilgimi çeken şey de bu." (Sayles ve **Campion**, 1999: 32)



Kaynakça

Fox, A. (2009). *Jane Campion: Authorship & Personal Cinema*. Indiana University Press.

Gençtan, E. (2003). *İnsan Olmak*. Remzi Kitabevi.

Mitchell J. ve Oakley A. (1998). *Kadın ve Eşitlik* (Çev. F. Berktay). Pencere Yayınları.

Sayles, J. ve Campion J. (1999). *Jane Campion: Interviews*. Univ. Press of Mississippi.

Söğüt, M. (2019). *Deli Kadın Hikâyeleri*. Yapı Kredi Yayınları.