

sekans

sinema kùltürü dergisi

AĞUSTOS 2022 | Sayı e19



La Ciénaga / İki Şafak Arasında
Metalin Sesi / Lal / Family Romance, LLC
Kathe Geist ile "Ozu: Yakından Bakış"
Burjuvazinin Gizli Çekiciliği / Nosferatu
Ardından: Cüneyt Arkin / Agah Özgüç
Dosya: Savaşta Kadın Deneyimi

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Ağustos 2022, Sayı e19, 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

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Cem Kayaligil

cemkayaligil@sekans.org

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

White Material (Claire Denis, 2009)

Katkıda Bulunanlar

Özgür Erdi Akbaba, Baran Barış, Dilek Bayık, Nurten Bayraktar, Elif Demoğlu,

Yasin Dereli, Oğuzhan Dursun, Kathe Geist, Gökhan Gökdoğan, A. Kadir Güneytepe,

İnci Hotaman, Erdem İlic, Süheyla Tolunay İşlek, Atifet Keleşoğlu, İlker Mutlu,

Can Öktemer, Ekin Gündüz Özdemirci, Yalçın Savuran, Mine Tezgiden, Baran Urgan

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 Film Eleştirisi ve Film Çözümlemesi Yarışması 2022 Sonuçlandı



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

Yarışmanın Sponsor Kurumları

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

Ayrıca **ÇİZGİ KİTABEVİ**, **HECE YAYINLARI**, **İLETİŞİM YAYINLARI**, **KÜRE YAYINLARI**, **NOBEL AKADEMİK YAYINCILIK** ve **PHARMAKON YAYINLARI** bu yılki yarışmanın sponsoru oldular.

Seçici Kurul Değerlendirmesi

Çiçek Coşkun (Akademisyen), **Gökhan Gökdoğan** (Sekans - Sinema Yazarı), **Sabriye Kabayel** (Sinefil), **Sevcan Sönmez** (Akademisyen) ve **Şahan Yatarkalkmaz**'dan (Sinema Yazarı) oluşan Seçici Kurul'un değerlendirmesi aşağıdaki gibi sonuçlanmıştır:

Film Çözümlemesi Yarışması

Birinci: Baran BARIŞ – Gökalp Gönen'in 'Lâl' Filminin Psikanalitik ve Göstergibilimsel Çözümlemesi

(Lâl / Gökalp Gönen)

İkinci: Gülşah GÜNEŞ – *Çatlak*: Geleneksel Aile Çemberinde Hayaller Paris

(Çatlak / Fikret Reyhan)

Üçüncü: İrem TURHAN – 1980'li Yıllar Türk Sineması Ekseninde Atıf Yılmaz Sinemasına Bakış:

Kadının Adı Yok Örneği

(Kadının Adı Yok / Atıf Yılmaz)

Film Eleştirisi Yarışması

Ön Jüri değerlendirmesinde Seçici Kurul değerlendirmesine sunulacak uygunlukta yazı bulunamamıştır.

YARIŞMA SPONSORLARI



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ELEŞTİRİ

- La Ciénaga*** 8
Gökhan Gökdoğan

ÇÖZÜMLEME

- İki Şafak Arasında*** 15
Erdem İlic
- Kutbumuzun Metalik Sesi** 20
Seda Usubütün

BELGESEL

- Gündelik Hayatta Benliğin Sahte Sunumu: *Family Romance, LLC*** 37
Can Öktemer

SÖYLEŞİ

- Kathe Geist ile Son Kitabı “*Ozu: Yakından Bakış*” Üzerine** 48
Seda Usubütün
- Ekin Gündüz Özdemirci ve Elif Demoğlu ile “*Nordik Sinema*”
Kitabı Üzerine** 58
Özgür Erdi Akbaba

ANİMASYON

- Gökalp Gönen’in *Lâl* Filminin Psikanalitik ve Göstergibilimsel
Çözümlemesi** 65
Baran Barış

ARDINDAN: CÜNEYT ARKIN

- Cüneyt Arkın: Yeşilçam’ın Son Kralı...** 75
İlker Mutlu
- Milli Bir Kahraman Olarak Cüneyt Arkın** 77
A. Kadir Güneytepe
- Yeşilçam’ın Kurtarıcı Kahramanı Cüneyt Arkın’ın Anısına Umut
Tümay Arslan’ın “*Bu Kabuslar Neden Cemil?*” Kitabı İncelemesi** 81
Süheyla Tolunay İşlek

ARDINDAN: AGAH ÖZGÜÇ

- Özlenecek Bir Abi: Agah Özgüç** 99
İlker Mutlu

50 YAŞINDA

- Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*** 101
Dilek Bayık

100 YAŞINDA

- Nosferatu, Eine Symphonie Des Grauens /*** 112
Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi
İlker Mutlu

TARİH

- Bir Dönemi Unsurlarına Ayırmak 4 – Atlas Film** 117
İlker Mutlu

DOSYA: SAVAŞTA KADIN DENEYİMİ

- Kovan: Donmuş Yas*** 127
Cem Kayalığıl

- “Hafıza, Tarih, Unutuş” Üçgeninde Kadınların “Görünmeyen”** 135
Savaşı: Quo Vadis, Aida?
Atifet Keleşoğlu

- Nereye Gidiyorsun, Aida?*** 154
Yalçın Savuran

- Beyaz İnsan: Siyah Maskenin Ardından Sızan Beyaz Arzular*** 164
Süheyla Tolunay İşlek

- Some Mother’s Son: Savaş mı, Terör mü?*** 178
İncihan Hotaman – Nurten Bayraktar

- Ölerek Yaşatan Kadın: *Vurun Kahpeye* Filmlerinin Tarihsel** 185
İzdüşümü
Oğuzhan Dursun

- Maria Braun’un Evliliği (1979): Savaşın Ekonomik Kuşatmasında*** 197
ve Erkeğinin Yokluğunda Yalnız Bir Kadının Evliliğinin Sınanması
Yasin Dereli

SİNEMA KİTAPLIĞI

- Sinemada Ritimlerin Kurgusu: Filmin Üslubu** 211
Mine Tezgiden

- Film Atölyesi: Sinemanın İmgelem Araçları**
Süheyla Tolunay İşlek

ÖNSÖZ

Sekans Sinema Kültürü Dergisi'nin çevrimiçi yayımlanmaya başladığı Mart 2016'dan bu yana 19. sayımız ile sizlere yeniden merhaba diyoruz. Bilgiye ve değişik fikirlere erişim olanaklarının bunca arttığı sosyal medya çağında, hem ustaların filmografilerine hem de yeni tarihli festival filmlerine, filmlerle ilgili tanımlayıcı bilgiye ve kısa yorum yazılarına kolayca ulaştığımız, hatta biz istemeden ekranımızda beliriverdiği bu zamanlarda, neden hala bir film, bir yönetmen, bir film kuramı veya bir okuma biçimi üzerine içeriği, kapsamı ve derinliği geniş olan sinema yazılarına gereksinim duyuyoruz? Hızlı tüketilen ve farkındalık oluşturmeyen, özümsemeyen ve hafızalara sızamayan bilgi akışından rahatsızlık duyan, okuduğuyla geçirdiği zamanı, yazıdan aldıklarını ve genişleyen düşün dünyasını önemsemekten vazgeçmeyen bir okur kitlesi var. Sekans Sinema Kültürü Dergisi, bu özellikleri taşıyan, ihtiyacının peşinden giden, farklı bakış açıları ve yaklaşımlarla buluşmak için zaman ve çaba sarf etmeye hazır okuyucu profili için varlığını sürdürmeye devam ediyor. Yine dopdolu bir dergi ile karşınızdayız. 18 farklı yazardan 23 derinlikli yazı yer alıyor bu sayımızda. Bakalım neler var?

Eleştiri ve Çözümleme başlıklarında; **Gökhan Gökdoğan**, Arjantinli yönetmen **Lucrecia Martel**'in, dar kadrajlar ve kadraj dışı ses kullanımı ile yarattığı belli belirsiz gerilimlere dayanan, eksiltmelere dayalı sinema dili ile izleyiciyi hissiz yetişkinler, yönsüz bırakılan çocuklar üzerine düşünmeye davet eden 2001 filmi **La Ciénaga**'yı inceliyor. **Erdem İlic**, **Selman Nacar**'ın **İki Şafak Arasında** filmi Deleuzyen zaman-imge sinemasının bir örneği olarak tanımlıyor ve Deleuze'ün *aktüel imge* ve *virtüel imge* adını verdiği, zaman-imgeyi oluşturan iki gösterge üzerinden filmin sahnelerini çözümlüyor. "Kutbumuzun Metalik Sesi" yazısı, Gestalt psikoterapisinin *zemin/şekil*, *yaşam döngüsü*, *kutuplar* gibi kavramlarını **Darius Marder**'in **Metalin Sesi** filminin çözümlemesinde kullanarak, sinemada psikolojik düzlemde yapılan analizlerde tercih edilen psikanalitik çözümlemeden farklı/alternatif bir yaklaşımla bizi tanıştırıyor.

Belgesel başlığında: belgesel sinemanın sınırlarını zorlayan, gerçeklik tartışmalarını her bir karesinde taşıyan **Werner Herzog** filmi **Family Romance, LLC**'yi yazarımız **Can Öktemer** Amerikalı sosyal psikolog **Erwing Goffman**'ın *Gündelik Hayatta Benliğin Sunumu* kitabında yer alan iletişim ve etkileşim kavramları çerçevesinde yorumluyor. Gerçek yaşamdaki rollerimizi sahnelemeyi

öğrenmek Japonya'daki bir işletmenin özel hizmet alanı olmaktan ibaret kalmıyor ve "normal" sosyalleşme sürecimizin mikroanalizine dönüşüyor. **Herzog**'un kendi deyişle: "Yalan ne? Gerçek ne? Hiçbir şey gerçek değil ama gerçek."

Söyleşi başlığında: Dergimize daha öncesinde de **Wim Wenders** ve **Jasujiro Ozu** üzerine olan yazı ve yorumlarıyla katkı vermiş olan Amerikalı sinema tarihçisi ve eleştirmeni **Kathe Geist**'in bu yıl tamamladığı ve şu sıralarda okuyucuların erişimine sunulmuş son kitabı *Ozu: Yakından Bakış* üzerine kendisiyle yaptığımız söyleşi yer alıyor. **Ozu**'nun anlatı stilleri ve *gösterge, motif, sembol* kullanımını içeren stratejilerini inceleyen yazar, **Ozu**'nun anlatılarına ilişkin bazı yaygın eleştirel yorumları sorguluyor ve **Ozu** filmografisini daha önce incelenmemiş olan erken dönem kısa filmlerini de içerecek şekilde gözden geçiriyor. Kitapta **Ozu**'nu etkilediği yönetmenler üzerine bir bölüm de yer alıyor ve bu bölümde **Kathe Geist** Avrupalı yönetmenler ile Japon yönetmenlerin **Ozu**'dan etkilenimindeki ironik farklılıklara işaret ediyor. Söyleşi başlığındaki diğer bir yazı da, **Özgür Erdi Akbaba**'nın, **Ekin Gündüz Özdemirci** ve **Elif Demoğlu** ile *Nordik Sinema* kitabı üzerine yaptığı söyleşi. Bu yazıda, son yıllarda yalnız sinema alanında değil, edebiyat, tarih, müzik gibi pek çok alanda atılıma geçmiş İskandinav ülkelerindeki bu gelişmeleri yansıtan Türkçe bir kaynak olmaması ihtiyacından yola çıkan editörlerin kitaptaki makaleleri bir araya getirmekte yararlandığı kavramsal eksenleri ve özgül sinema örneklerini gözden geçirebilirsiniz. Kitap, Nordik sinemanın temelindeki ortaklıklar olarak minimalizm, ironi, doğa, mitoloji ve yerli kimliklere vurgu yaparken Nordik sinemanın geleceğine ilişkin görüşler sunan iki de röportaj içeriyor.

Animasyon başlığında: *Sekans Film Çözümlemesi/Eleştiri Yarışması*'nın bu yıl *Çözümleme* dalında birincilik ödülünü alan **Baran Barış**'ın, **Gökalp Gönen**'in *Lal* filmi için kaleme aldığı psikanalitik ve göstergebilimsel çözümleme yazısını bulabilirsiniz. Çözümlemesinde **Barthes**'in dil kullanımında *yan anlamı* açıkladığı tanımlamalarından ve Freud'un yıkıcı içgüdüleri adlandırmak için kullandığı *thanatos* kavramından yararlanan yazar, yaşamını korumak ve sürdürmek isteyen insanın kendi dilsizliğine ve nihai yok oluşuna yol açan serüvenini **Gönen**'in animasyon kısa filmindeki sahnelerin ayrıntılarında görünüyor.

Ardından başlığında: **Cüneyt Arkın** anısına 3 farklı yazarımızın yazısına yer veriyoruz. Farklı yönlerini ve bıraktığı farklı izleri yakalamaya çalışan yazılarda **Cüneyt Arkın**'ın, Yeşilçam tarihindeki "kral" rolü, yer aldığı filmlerde oynadığı

karakterlerin milliyetçi tavırları ve **Umut Tümay Arslan**'ın *Bu Kabuslar Neden Cemil?* kitabında yaptığı sınıflamalar üzerinden yer aldığı filmlerin *muhafazakar popülist* veya *radikal popülist* olmasına göre nüans kazanan kahraman rollerini yeniden gözden geçiriyoruz. Ardından başlığında andığımız diğer bir kaybımız da **İlker Mutlu**'nun kaleminden sinema yazarı ve tarihçisi **Agah Özgüç**. **İlker Mutlu** ayrıca bu sayımızda sinema tarihinde bizleri 50'li yıllara, Atlas Film Stüdyolarına ve **Arakon Kardeşler**'in unutulmaz yapımlarına götürüyor. Sinema tarihindeki gezintimiz burada da kalmıyor ve **Dilek Bayık**'ın yazısı ile **Luis Buñuel**'in *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminin 50. yaşını, **İlker Mutlu**'nun yazısı ile **F.W.Murnau**'nun *Nosferatu* filminin 100. yaşını anıyoruz.

Bu sayının dosya konusu ise "Savaşta Kadın Deneyimi". Savaş yaşantılarını çokça gözlemlediğimiz, düşündüğümüz, sorguladığımız bu günlerde savaş zamanı bir "özne" olarak kadın olma deneyimine odaklandığımız bu dosyada yedi yazı yer alıyor. **Cem Kayalığıl**, **Blerta Basholli**'nin *Kovan* filminde, Kosova'da savaş sonrası kocaları köye dönmeyen ve yaşıyor olabilecekleri umuduyla yaslarını da tutamayan kadınların bir temsili olarak Fahrije'nin, erkek egemen bir kültürde ekonomik bağımsızlık öyküsünü kadın dayanışması ve bilinçlenme süreçleri üzerinden inceliyor. **Jasmila Žbanić**'in *Quo Vadis, Aida?* filmini konu alan iki farklı yazıda ise Srebrenitsa'daki BM Kampının çevirmeni Boşnak Aida'nın ailesini Sırp katliamından koruma çabaları üzerinden; **Atifet Keleşoğlu**, sinema aracılığıyla geçmişin yeniden yaratılması, resmi tarihe alternatif anlatıların kurgulanması ve hafıza tarih unutuş üçgeninde birey ve topluma kendine yolculuk olanağı sağlanması yoluyla geçmiş ile hesaplaşırken, körü körüne düşmanlık yerine bilinçli bir unutuş ve affedişin getirdiği yaşam direncini, filmde yapılan etik ve estetik "gösterme" tercihleri üzerinden inceliyor; **Yalçın Savuran** ise aynı öykü üzerinden insanlık suçlarının unutulmaması için yaşananların aktarılması, iz bırakması ve hafızalara yerleşmesinde yakın tarihin görsel anlatılarının önemini vurguluyor.

Dosyadaki diğer bir yazıda, **Süheyla Tolunay İşlek**, **Claire Denis**'in *White Material* filminde, Afrika'daki yeni sömürü düzeninde iç savaş çanları çalarken siyahları çalışmaya zorlayan kahve üreticisi beyaz Fransız Maria Vail ile tanıştırıyor bizi. Geçmişten bugüne yaptığı seçimlerle siyahlara ait bir coğrafyada beyaz ayrıcalıklarını korumaya çalışan, o topraklara olan aidiyetini orada istenmiyor oluşunun apaçıklığının inkarı üzerinden kuran Maria Vail'in yaşadığı ve yaşattığı ikilemleri, yönetmenin sinema dili ve anlatım özellikleri üzerinden görünür kılıyor **Tolunay İşlek**.

İncihan Hotaman ve Nurten Bayraktar'ın dosya kapsamında incelediği **Terry George**'un *Some Mother's Son* filminde savaşı deneyimleyen kadınlar ise anneler. İngiltere'nin "terör" IRA'nın "savaş" olarak adlandırdığı mücadele ortamında açlık grevinde olan ve hastaneye kaldırılan iki örgüt üyesinin biri milliyetçi diğeri apolitik olan annelerinin bu durum karşısında aldıkları farklı tavırlar üzerinden İrlanda toplumuna içeriden bakma olanağı sunan filmin bireye ve insani değerlere yaptığı vurgu ile bu tür anlatılardaki tek tipleştirme tuzağı yerini öznelliklere bırakıyor.

Dosyada Türk sinemasından da bir örnek var. **Oğuzhan Dursun, *Vurun Kahpeye*** filminin üç farklı yönetmen tarafından 10-15 yıl aralarla yeniden çekilmiş olmasını, senaryo farklılıkları, tarihsel bağlam göstergeleri ve filmin kahramanı idealist öğretmen Aliye'nin konumlandırılışı üzerinden inceliyor. Yıllar içinde filmlerde milliyetçilik dozunun giderek arttığı tespitini yapan **Dursun**, üç filmde ortak olanın ise savaş ortamında kadınların bir özne olarak değil, ailesi ve vatanını yaşatmak adına kendini feda eden bir nefer olarak konumlandırılmış olması.

Dosyanın son yazısında **Yasin Dereli, Rainer Werner Fassbinder**'in *Maria Braun'un Evliliği* filmi ile II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'ya götürüyor bizi. Bu kez farklı bir coğrafyada, yine savaştan dönmeyeceği anlaşılan bir kocanın yokluğunda Maria'nın, erkek egemen bir ortamda çalışma hayatına girme, kendini etkin, bağımsız, arzularını doyuma ulaştırabilen ve kendi seçimlerini yapabilen bir özne olarak kurma serüvenini psikanalitik ve feminist okuma ile inceliyor **Dereli**.

Bu sayının Kitaplık bölümünde ise, **Mine Tezgiden, Karen Pearlman**'ın *Sinemada Ritimlerin Kurgusu* kitabının; **Süheyla Tolunay İşlek, Erdem İlic**'in *Film Atölyesi* kitabının ayrıntılı tanıtımını yapıyor.

Dergimizin bu sayısının ayrıntılı özeti burada sona eriyor. Ancak siz okuyucularımızın ilginizi çeken başlıklarla karşılaşma serüveniniz yeni başlıyor. Keyifli okumalar...

Seda Usubütün

Kamil Mingü'nün Ardından

İyiliğini özgünlüğüyle buluşturup kendi dünyasının görsel imgelerini maharetle yaratabilmiş **Kamil Mingü**'yü 12 Temmuz'da kaybettik. Sekans'ın ilk karelerinin aktığı günlerde, **Kamil** de bizleri, sinemasal duyarlılığına ortak ederek onurlandırmıştı. *Ben Bir Vidayım* (2005, [bağlantı](#)) ile *ECTO'nun* (2006, [bağlantı](#)) yaratıcısını tanımış, onun üretme heyecanını paylaşabilmiş olmak bir şanstır. Kaybettiğimiz, benzeri bulunmaz bir arkadaş olduğunun kederli farkındalığıyla, **Kamil**'in ardından, katıldığı sonsuzluğa selam yolluyoruz.

Sekans Sinema Grubu



LA CIÉNAGA

Gökhan Gökdoğan

La Ciénaga

Yönetmen: Lucrecia Martel

Senaryo: Lucrecia Martel

Görüntü Yönetmeni: Hugo Colace

Kurgu: Santiago Ricci

Oyuncular: Graciela Borges, Mercedes Morán, Martín Adjemián, Daniel Valenzuela

2001 / 103' / Arjantin, Fransa, İspanya, Japonya

Arjantinli yönetmen **Lucrecia Martel**'in şaşırtıcı olgunluktaki ilk filmi **Bataklık** (La Ciénaga, 2001), yönetmenin büyüdüğü ve son filmi **Zama** (2017) hariç tüm filmlerini ürettiği Salta bölgesinde geçer. Film daha açılış sahnesi ile seyirciye farklı bir seyir tecrübesi vadeder. Bir grup yetişkinin kapalı ve boğucu bir yaz gününde, havuz başında uzanıp güneşlenirken içkilerini yudumlamalarını izleriz. Paralelinde de evin çocuklarıyla hizmetçisini tanımamızı ve birbirleri ile olan ilişkilerini kavramamızı sağlayacak kısa kesitler görürüz. Bu açılış sahnesi seyirciyi tüm filme hazırlar. Filmdeki yetişkinlerin tüm o hissizliğini ve umursamazlığını biraz da absürt sayılabilecek bir olay ile gözlemleriz. Evin annesi Mecha sarhoş bir şekilde yere düşer ve elindeki bardağın kırıkları vücudunu yaralar. Bu olaya havuz başındaki yetişkinlerin hiçbirisi, kocası dahil bir tepki vermez ve evin çocukları ile hizmetçisi, Mecha'yı hastaneye götürürler. Film boyunca yetişkinlerin orada fiziksel varlıklarının dışında bulunamayışlarını ve bu durumun yarattığı otorite boşluğunda çocukların kendilerini konumlandırma çabalarını izleriz. Bu açılış sekansı aynı zamanda filmin kalanında da göreceğimiz orijinal bir sinema diline bizi hazırlar. İzleme deneyimini keyifli hale getirecek şiirsellikte bir kurgu ritmi, kesik ve dar kadrajlar, sabit ya da minimal kamera hareketleri, seyirciyi tüm film

boyunca bu karakterlerle aynı ortamda bulunma hissine itecek bir kamera konumlandırması. **Martel** bir röportajında, içsel bir şekilde kamerayı koyduğu yeri, bir insan bakış açısı olabilecek şekilde seçtiğini söyler. Bu çok karakterli filmde kamerasını öyle konumlandırır ki ne herhangi bir karakteri eleştirdiğini ne de kendini onlardan biri ile özdeşleştirdiğini düşünürüz.



Martel, sinema dilinin oluşmasında katkısı olan ilk anılarından söz açarken, yetişkinlerin siesta saatlerinde anneannesinin ona ve kardeşlerine anlattığı gerilim dolu öykülerden bahseder. Kamera yerleşimi tercihini de, 10 yaşındaki küçük bir çocuğun olayların içinde, meraklı ama yargılamayan gözlerle izleyişini sağlayacak şekilde yapar. **Martel**'in oluşturduğu bu eşsiz sinema dili düşünüldüğünde, aslında anneannesinden gerilim dolu hikayeler dinleyen o 10 yaşındaki çocuğun, sözel bir dilden arınıp bir sinema dili oluşturduğundaki muazzam yaratıcılığı görebiliriz. Korku öğeleri ile dolu masallarla büyüyen bu hayal gücü, masallara özgü bir şekilde gücünü sözel temsilden alan ve bu yüzden sinemaya çok da uygun olmayan bir anlatım dili tercih edebilirdi. Ancak, **Martel** burada hikayelerini görsel bir dil üzerine kurup sözel dil kullanımını makul ölçüde tutarken, bu masal dinleme tecrübesini seyirciyi masal dinleyen bir çocuğa çevirerek yapar. Seyircinin hayal gücü sürekli masal dinleyen bir çocuğununki gibi tetik halindedir. Çünkü bazen objelerin bazen bedenlerin bazen de mekanın tamamını seyirciye göstermeyen kesik ve dar kadrajlar, imge yaratan ve görüntü ile yaratıcı bir etkileşim halindeki ses kullanımı ile birleşerek seyirciyi sürekli çerçeve dışına dair bir düşünme sürecine iter. Özellikle filmin ses kullanımına ayrıca değinmek gerekir. Görsel

imgelere karşılık gelecek şekilde tasarlanmış ve bu görsel imgeleri çerçeve içerisinde bulamadığımız için, sürekli çerçeve dışını düşünmeye zorlandığımız güçlü bir ses tasarımına şahit oluruz.



Filmin olay örgüsünde gerilime sebep olacak hemen hemen hiçbir olay gerçekleşmezken, her sahne kendi içerisinde bir gerilim yaratır. Bazen tüfeklerle ya da bıçaklarla oynayan çocuklar, bazen bataklıktan çıkmaya çalışan bir ineğin imgesi, bazen de yüksek bir merdivene tırmanan küçük bir çocuk gerilim yaratır. Tabii bu gerilim sinemasal öğelerle desteklenerek asıl etkisine ulaşır. Dar kadrajların çerçeve dışı yoğun ses kullanımı ile birleşerek yarattığı sıkışmışlık hissi ve sürekli görünmeyen alana karşı tetikte olma durumu tüm film boyunca hissedilir. Sahnelerde hep bir gariplik sezeriz. Bazen kamera olayları tam görmemize engel olacak şekilde biraz kenardadır, bazen karakterler aralarında bir cinsel çekimi sorgulatacak kadar birbirine yakındır, bazense bardaktaki bir buz sesi sahnedeki tüm sesleri bastırarak kadar şiddetli duyulur. Hatta iç mekanda çocukların birbirleri ile ilişkilerini izlediğimiz bazı sahnelerde, dışarda havuz başında uzanan ebeveynlerinin kırılan bardaklarının sesini gereğinden şiddetli bir şekilde işittiğimiz bile olur. Bu sinemayı, 10 yaşındaki bir çocuğun anneannesinden dinlediği masalların eşliğinde gelişmiş, yaratıcı bir zihin üzerinden tanımlamaya kalktığımızda **Martel**'in anlatım dili tercihleri de çok tutarlı görünür. Kameranın konumlanması gereği etrafımızda gerçekleşiyor gibi hissettiğimiz olayları, tıpkı bir çocuk gibi, tam anlamlandırarak kadar çözümleremeyiz. Zaten yönetmen, gösterdikleri ve göstermedikleri ile bunu

yapmamıza müsaade etmez. İdeolojik söylemlere maruz kalmadığımız için yargılayamayız da, tıpkı bir çocuk gibi. Sadece hissederiz; bazen bir arzuyu, bazen bir tuhaflığı, bazen de tensel bir duyguyu. Havuzun kiri, karakterlerin nemden ve sıcaktan bezgin halde oradan oraya kendilerini atıp yatışı, tüm bunlara rağmen birbirleri ile kurdukları tuhaf yakınlıktaki tensel temaslar. Abi Jose ile büyük kız kardeş Veronica arasındaki ensest olarak yorumlanabilecek yakınlık, ya da Jose'nin babasının eski sevgilisi ile olan birlikteliği öyle hassas bir denge ile verilir ki, filmin bu ve benzeri öğeleri, üzerine psikanalitik söylemler geliştirip tartışılacak bir önemde gözükmez. **Martel**, daha duyuşsal bir noktadan, rüya gibi bakar olaylara. Jose'nin çamurlu bacağını duş perdesinin arkasındaki kız kardeşine doğru uzatıp temizlemeye çalıştığı sahnede olduğu gibi, tıpkı rüya benzeri güçlü imgeler görürüz ama kelimelere döküp anlatmaya kalktığımızda bir yere varacak kadar veri yoktur elimizde. Aslında belki de sinemanın gerçek gerekliliği burada başlar; sözel olarak zaten anlatılıp ifade edilebilecek olanı değil, sadece görsel olarak ifade edilebilecek olanı aktarmak.



Yönetmen kurduğu bu karmaşık yapı ile didaktizme izin vermez, karakterlerini bize kurban etmez, onlara şefkat beslediğini hissederiz. Zaten bir röportajında, filmi tamamlamadan önce ilk olarak aile üyelerine izlettirdiğini ve onlardan bu filmi kimsenin anlamayacağı, anlayabilmeleri için aile içinde olup bu karakterleri tanımaları gerektiği yönünde eleştiriler aldığını söyler. Bununla birlikte **Martel**, onlarla özdeşlik kurabilecek kadar onları anlamamıza izin vermez. Bilinçli olarak yapılan kötü çerçevelenmeler, karakterlerle aramızda kurulabilecek olası

yakınlıkların önüne geçer. Film bittiğinde elimizde kalan, karakterlerle ve aralarındaki ilişkilerle ilgili izlenimlerdir. **Lucrecia Martel** tercih ettiği eksiltili anlatım ile seyirciyi karakterlerin oluşumlarında aktif olarak rol almaya zorlar. Film çok şey anlatır ama hiçbir şeyi tam olarak söylemez, ima eder. Tıpkı kesik kadrajlarda olduğu gibi, karakterler de seyirciye eksik olarak aktarılır.

Hikaye anlatan değil, çok güçlü imajlar ve sesler ile tüm duyulara hitap eden bir sinema dili yaratır **Martel**. Aslında küçük bir çocuğun zihninin ve hayata bakışının gelişim süreci gibi düşünülebilir bu durum. Filmin sonunda bir noktaya varırız, ancak oraya küçük küçük olaylar ve imajların bir etki toplamı olarak varırız. Filminden adını koyamadığımız izlenimlerle ayrılırız. Toplumdaki sosyoekonomik sınıfların varlığını hissederiz mesela. Kuzenlerden Tali, Mecha'nın evine ailesi ile birlikte giderken, eve ulaşmaları bile uzunca bir yoldan ve ormanlık alandan geçmeleri ile mümkün olur. Çünkü Mecha burjuva sınıfına aittir, Tali ise işçi sınıfına. Bahçe girişindeki kapıdan geçişleri bile zor olur, Tali gelir ve kilidi kırarak açar kapıyı. Yol boyunca da arabada kuzeni Mecha ile onun eşi Greogorio'yu ve onların yaşam şekillerini eleştirir. Ancak film boyunca yönetmen anlatım tercihleri ile gösterir ki Tali'nin ailesi de daha doğru olarak görülebilecek bir hayata sahip değildir.

Mecha ailesine dönecek olursak, film boyunca bir diğer hissettiğimiz şey, otorite boşluğudur. Evin yetişkinleri hissizdir; sadece şikayetlenip, içkilerine buz koyup aynada kendilerini izlerler. **Martel**'in çocukluğunun Arjantin'de 1976-1981 yılları arasındaki askeri cunta dönemine denk geldiği düşünüldüğünde, bu ailenin diktatörlük döneminin getirdiği korku ortamından dolayı içe kapanan, sorumluluk almaktan kaçınıp kendini içki şişelerine vuran uyuşuk kesimi temsil ettiği düşünülebilir. Çocuklar ise bu ortamda kendi duygu dünyalarını kurmaya çalışırlar. Çoğu zaman ebeveynlerinden daha olgundurlar, ancak önceki kuşağın etkisiyle şekillendiklerini ve sınırlandırıldıklarını hissederiz. Hissederiz diyorum çünkü filmin söylemi açık değildir. Mesela Tali, bahçesindeki bitki düzgün büyüsün diye dallarını duvardaki çiviye ip ile tutturur ve "*Şimdi düzgün uzayacak.*" der. Bunu bir metafor olarak okursak, filmdeki çocukların düzgün büyümelerini sağlayacak ebeveynleri yoktur. Ya da film boyunca umut olarak yorumlayabileceğimiz tek olay, Mecha ve Tali'nin Bolivya yolculuğu planıdır. Gezi iptal olduğunda ise hiç sarsılmazlar. Belirsiz bir gelecek için planlarını yineleyip, ileri bir tarihte gitmenin daha mantıklı olduğuna kendilerini ikna ederler. Değişim

olasılığının oralarda bir yerde durmasını severler, ama ona yürüyecek motivasyonları yoktur. Tekrarlar içeren döngüsel yapı da, bir umutsuzluk tasvir eder. Başlangıç sahnesinde havuz başında gördüğümüz yetişkinlerin yerini, final sahnesinde havuz başında aynı şekilde uzanan çocuklar alır.



Tüm bu otorite figürü eksikliği, aile kurumunun düzenlenmesini sekteye uğratar ve cinsel sınırlar aşılır. Film boyunca enste dair imalar da buna işaret eder. Yataklar anlatımda önemli bir role bürünür. İnsanlar duygusal dünyalarını yataklarda kurarlar. Anne Mecha'yı film boyunca kendi yatağında hemen hemen herkes ile görürüz. Yataktan kovulan tek kişi kocası Gregorio'dur, dolayısı ile ataerki düzendir. Yataklar insanların birbirleri ile olan ilişkilerine dair bize fikir

veren mekanlar olarak görülebilir. Mesela evin küçük kızı Momi, sürekli azınlık ırkçılığına maruz kalan hizmetçi Isabel ile sıkça yatakta görülür. Isabel, Momi için evde eksik olan anne figürüne karşılık gelir. İşte tüm bu manevi çöküşün içerisinde, film boyunca *leitmotif* şeklinde Meryem Ana'nın halktan insanlar tarafından görüldüğü haberini ve gördüğünü iddia eden insanlarla yapılan röportajları izleriz. Farklı sosyoekonomik sınıflara ait de olsalar, tüm evlerde bu haberin izlendiğini görürüz. Filmde toplumdaki maneviyat arayışının temsili olarak görebileceğimiz bu haber, toplumun her kesiminin aynı manevi çöküşten etkilendiğini gösterir. Finalde Momi havuz başında sandalyesinde otururken, ağlamaklı bir şekilde Meryem Ana'yı görmeye gittiğini ve hiçbir şey görmediğini söyler. Umutsuzluğa dair bir diğer veri olarak da bu sahne düşünülebilir. Film boyunca bu manevi çöküşün karşısına komik de olsa umut olarak yerleştirilen Meryem Ana figürü de artık umut vadetmez. Çocuklar tarihte yaşanan acıların mirasçıları olarak bayrağı devralırlar.



İKİ ŞAFAK ARASINDA

Erdem İlic

Ekonomi. En sıradan vatandaştan en üst mertebedekine, alaylısından mekteplisine, toplumunun neredeyse her kesiminin dilinden düşmeyen, birçok bağlamda hakkında bir türlü anlaşmaya varılamayan, sık sık kavga konusu olan kelime. Anaakım kadrolar, hane halkının yönetimi anlamına gelen sözcükten türemiş olan bu kelimeyi teknikleşmiş bir terminolojiye, uzmanlıklara sıkıştırırken, eleştirel yaklaşımların önemli bir uyarısı vardır: ekonomi diye bir şey yoktur; var olan yalnızca ve her zaman ekonomi-politiktir. Ancak bu sav, politika yapıcılarının iktisadi alana çeşitli saiklerle müdahil olduğu anlamına gelmez. Bizzat nesnel, bilimsel olduğunu iddia eden paradigmaların politik olandan ayırt edilemezliğini vurgular. Kapitalizmin erken dönem fizyokratları olan klasik liberalizmin kurucuları buradaki politik bağlamı, bilimsel olduğunu ‘iddia ettikleri’ bir dizi argüman üzerinden kurar: Bu iddiaya göre, sabit, genel, verili bir doğaya sahip olan insan, tam da doğası gereği çıkarının peşinden koşan bir canlıdır (Dardot ve Laval, 2012: 21). Eleştirel düşüncenin içinden belli görüşler ise bu tür argümanlara karşı konumlanır: insan toplumsal bir canlıdır, özne bir inşa sürecidir, bilim ahlaki değer yargılarından bağımsız değildir, evrensel ve nesnel bilginin varlığı egemen ideolojisinin savıdır. Tam da burada, bilimsel olduğu iddia edilen örtünün arkasına saklanmış değer yargılarının belirleyiciliği devreye girer. Ekonominin bu politik bağlamı kapitalizmin neden çağdaş sermayenin büyümesi üzerine kurulduğu, daha doğrusu sermayenin tanımının bir büyüme türü olduğu (Marx, 2007) sorusuna bir perspektif geliştirmemiz için yardımcı olur.

Yönetmenliğini **Selman Nacar**’ın yaptığı *İki Şafak Arasında* (2021) filmi de karşımıza, tekstil üreticisi bir aile şirketi üzerinden, bu tartışmaların odağına konumlanabilecek bir iktisadi uzam ve ilişkiler ağından zamansal bir kesit çıkarıyor. Bu kesit, ailenin küçük oğlu Kadir’in fabrikada yaşanan bir iş kazasının

ardından gerçekleşenler nedeniyle yaptığı evlilik planlarının adım adım alt üst oluşu üzerine kurulu. Bu nedenle ana karakterimiz Kadir. Öyle ki, fabrikanın başlangıçta ve finaldeki imgeleri dışında, her bir plan-sekansta Kadir kameranın kadrajında görünüyor. Ancak bu durum olayları kişinin bakış açısından göstermek yerine, yönetmenin de vurguladığı gibi bir “tanıklık” biçimi yaratarak gerçekleşiyor. Kazanın ardından siparişleri yetiştirme derdindeki ağabeyin, herkesin iyiliğini düşünerek karar alma görevine sahip olduğunu belirten babanın ve işçinin karısını kendilerini bu beladan sıyracak bir dilekçe için ikna etmeye uğraşan Kadir’in tutum ve tercihleri -biri hariç- eyleme dönüşüyor. Bu kriz anında ekonomi-politiğin politik bağlamının belirleyiciliği ahlaki çatışma üzerinden daha da görünür hale geliyor. Filmin de yoğunlaştığı alan olan bu ahlaki tartışma, belli bir taraf tutmadan, seyirciye neyin doğru olduğunu göstermeye kalkmadan, ajitatif bir üsluba muhtaç olmadan yürütülüyor. Sürecin oldukça uzun planlar, başka bir deyişle plan-sekanslar ile karakterlerin diyalogları üzerinden gerçekleşmesine karşın filmin bütünü teatral olmamayı başararak sinematografik bir üslup kuruyor. Peki bütün bunlar nasıl gerçekleşiyor?

Filmin isminin de isabetli bir şekilde işaret ettiği gibi, olup bitenler iki şafak arasında, herhangi bir montaj ekolü uygulanmadan ve yakın planlara yer verilmeden plan-sekanslar ile gerçekleşiyor. Öncelikle filmi Deleuzyen zaman-imege sinemasının bir örneği olarak tanımlamak gerekir. **Gilles Deleuze**, sinema üzerine felsefi yaklaşımını iki temel kavram üzerine inşa etmişti. Birincisi izleyenin imgelemine veya başka türden herhangi bir katkısına ihtiyaç duymadan gerçekleşen dolaysız hareket-imege, diğeri ise hareket-imgede başından beri içerilen, ancak bize dolaysız biçimi ile görünebilmesi için hareket-imege sinemasının krizi ile İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki alt üst oluşun gerçekleşmesini bekleyen zaman-imege. Bir montaj sineması olan ve bu nedenle bize zamanın dolaylı bir imgesini sunan hareket-imege sineması klasik anlatı türleri ile devam etse de **Deleuze**, zaman-imege sinemasını yeni bir yaklaşım olarak ayırt eder. Düşünürü göre hareket-imege filmleri, duyu motor şemaya göre etkilere tepki vererek eyleme geçen öznenin deneyimi ile oluşur. Ancak bu eylem imgesi tarihsel bir krize girmiştir. Krizin temel sebepleri arasında İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Avrupa’da dünyayı değiştirme hayallerinin çöküşü ile sinemanın montajla İdea oluşturma, başka bir deyişle fikirleri yayma misyonunun bir anlamının kalmaması ve eylem-ingenin hapsoldüğü klişelerden kurtulamaması

bulunur (Deleuze, 2014). Krizin ardından sinemanın karakterleri artık içinde buldukları durumlara tepki veremez hale gelir. Eylem-ingenin duyu-motor durumları bundan sonra işlemezken karakterler de bir tür izleyiciye dönüşür (Deleuze, 2021: 11). Bu nedenle durumlar artık duyu-motor değil, optik ve sesseldir. **Deleuze** (2021) bu saf optik ve sessel durumlar ile sinemada bu zamana kadar hep hayaletinin dolaştığı bir imge türünün, zaman-ingenin beden bulduğunu vurgular. *İki Şafak Arasında* filminde de zaman-imgesi yalnızca plansekansları ile değil, karakterin içine düştüğü durumla da **Deleuze**'ün analizi ile uyumludur. Filmin tıkr tıkr işleyen bir tekstil fabrikasından planların montajı ve makinelerden birinin aniden durması ile başlaması da önemli bir analogi oluşturur. Sevgilisi Esmâ'nın ailesi ile tanışacağı gün fabrikada gerçekleşen kaza, Kadir'i adım adım bir çaresizlik içine sürükler.



Önce dilekçeyi imzalatamaz, Esmâ'nın ailesinin evindeki yemeğe geç kalır, ayrıca sevgilisinin istediği gibi bir gömlek de giyememiştir. Yemek dönüşü geç saatte hastaneye geri dönen Kadir, nöbetçi doktor ile diyalogunda şans eseri işçinin hastaneye getirildikten kısa süre sonra öldüğünü öğrenir. Bu bilgiyi başından beri gizleyen ağabeyi ve babası planlarını çoktan yapmıştır. Kimsenin hapse girmemesi için Kadir ABD'ye kaçmalıdır. Özetle, tıpkı **Deleuze**'ün anlatısında olduğu gibi Kadir çevresini kuşatan dünyanın etkilerine karşı tepki veremez, başka bir deyişle duyu-motor şema işlemez hale gelir. Kendisi ile gelmesi yönünde yaptığı teklif Esmâ tarafından reddedilince kaçma mecburiyetini başka bir eyleme dönüştürme düşüncesi de yok olacaktır.

Deleuze, çalışmasında aktüel imge ve virtüel imge adını verdiği, zaman-imgeyi oluşturan iki adet gösterge ayırt etmişti (2021: 62). Öncelikle bu iki kavramın yalnızca zaman ile ilişkili olmadığını vurgulamak gerekir. Aynadaki yansımanın

virtüel imgesi ve yansımanın kaynağını oluşturan cismin aktüel imgesi, bir geminin güvertesinin aktüel imgesi ile su altında kalan kısmın virtüel imgesi, bir aktörün aktüel imgesi ile rolün giderek berraklaşan virtüel imgesi, **Deleuze**'ün bu kavramlara dair kimi örneklerini oluşturur.



Zamansal bağlamda ise geçmişin virtüel imgesi ile şimdinin aktüel imgesi ayrılmaz bir devreyi, **Deleuze**'ün terminolojisinde kristal-imgeyi oluşturur (2021: 87-88). Yalnızca geçmiş değil, anılar hayaller fanteziler de birer virtüel imgedir, ancak hatırlandıkça ya da sinematografik olanaklarla geri çağrıldıkça aktüelleşirler. Filmde ise kazada yaralanan işçinin imgesini bu bağlama yerleştirebiliriz. Arabanın içinde yaralanmış halde Kadir'in kucağında yatarken belli belirsiz bir imgedir karşımızdaki. Neredeyse başından itibaren virtüeldir.



Kadir'in gömleğinde kalan kan izinin aktüel imgesi işçinin bedenini bir düzey daha virtüelleştirir. Kadir ve işçinin ikinci karşılaşması, başka bir deyişle iki imgenin aynı planda ikinci defa yer alması morgda gerçekleşir. Kadir'in bedeni ile işçinin yalnızca ayakları ve ayak parmağına takılmış etiketini gösteren bu plan, işçi imgesinin virtüelliğini bir kere daha pekiştirecektir.



Burada önemli olan işçinin bu virtüel imgesinin devre oluşturacağı ögenin kendisi değil, Kadir'in aktüel imgesi olmasıdır. Böylece bu imge Kadir'in elini kolunu bağlayan bir prangaya dönüşecektir.

Filmin finalinde Kadir'in imgesini de virtüel hale getirerek bir anlamda kapanışı yapacak olan imge ise tekrar çalışmaya başlayan fabrika olacaktır. Sinematografik olarak da, makinenin bozulması ile durmuş olan filmsel montaja, çalışan makinelerin ardı ardına eklenen planları ile yeniden başlanır. İki şafak arasında kısa bir duraksama yaşamış olan kapitalist makine çalışmaya kaldığı yerden devam edecektir.



Kaynakça

- Dardot, P. ve Laval, C. (2012) *Dünyanın Yeni Aklı* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Deleuze, G. (2014) *Sinema 1 – Hareket-İmge* (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021) *Sinema 2 – Zaman-İmge* (Çev. B. Yalım, E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk.
- Marx, K. (2007), *Kapital I* (Çev. A. Bilgi). Ankara: Sol.

KUTBUMUZUN METALİK SESİ

Seda Usubütün

Metalin Sesi (Sound of Metal, Darius Marder, 2019), izlerken duyularımızla eşlik edebildiğimiz, viseral deneyim yaşatan bir film. Ses düzeni duyma kaybı yaşayan bir kişinin farklı duyma seviyelerini ve özelliklerini yansıtacak şekilde tasarlanmış. Ses ve kurgu dalında Oscar ödülleri var filmin. **Darius Marder** filmin hem yönetmeni hem de kardeşi ile birlikte senaristi. İşitsel planda doğrudan deneyimleyebildiğimiz bu filmin, duyuların öznel deneyimlerin oluşmasındaki öneminin altını çizen fenomenolojik temellere dayanan Gestalt psikolojisi kavramları üzerinden çözümlenmesi psikolojide, felsefede ve sinemada bu yaklaşıma tanıdık olanlara şaşırtıcı gelmeyecektir.



Filmin öyküsü üzerinden ayrıntılarına geçmeden önce: Gestalt kavramlarından olan *yaşam döngüsünün* ve bu döngüyü başlatan *ihtiyaçların*, *sınırların*, *temasın*, *şekil* ve *zeminin*, *bitmemiş meselelerin* Gestalt yaklaşımındaki anlamlarını aktarmak gerekiyor. “*Gestalt* sözcüğünün kelime anlamı ‘bütün-tam’ dır. Gestalt psikolojisini temsil eden en popüler şekil, birbirine dönük iki surat profili ve

ortasında algılanan vazodur. Gestalt Psikolojisine göre, sadece birbirine bakan iki profil veya sadece vazo algılamak bütünü algılayamamak anlamına gelir. Bütünün algılanabilmesi için, farkedilmeyen şekle tanım kazandırılması gerekir. (Hanna Nita Scherler, 2022)¹

Duyumlarımızla algıladığımız dünyada her zaman seçici algılarımızla parçalar görürüz, bu parçaları bütün yapan bazı parçaları ise görmeyiz. Gestalt yaklaşımı bize duyularımızla algılamamayı, seçtiğimiz parçaların da bütüne ulaşmakta önemli olduğunu, bu parçaların algılanabilmesi için ise *sınırlarının* belirginleştirilmesi gerektiğini söyler. Önce, algıladığımız parçayı tanımlamaya ve sınırlarını belirginleştirmeye başlarsak zaman içerisinde ilk anda algılayamadığımız parçaları da tanımlamaya başlarız ve sınırlar çizildiğinde ancak parçalar arası *temas* gerçekleşebilir. “Başka bir deyişle, temas sınırlarda gerçekleşir. Temas etmek için sınırların belirgin olması gerekir. Sınırlar ne kadar belirginse temas o kadar doygun olur.” (Hanna Nita Scherler, 2022)

Gestalt’ın temellerinden biri de Alan Teorisidir ve *şekil/zemin (figure/ground)* kavramları bu teoriden geliyor. Zemin, olası tüm uyaranların içinde yer aldığı çevre/alandır ve zeminden belli bir anda farkettiğimiz parçalara *şekil* diyoruz. Zeminden yükselen ve ihtiyaçlarımız doğrultusunda algılarımıza yakalanan şekiller *yaşam döngülerini* başlatıyor. Herhangi bir zamanda alanda gördüğümüz, duyduğumuz, dokunduğumuzda duyumsadığımız, kokladığımız ve tattığımız uyaran, o zaman dilimi içinde beliren *şekildir*. “Şekil, zemindeki enerji dolu ihtiyacın tezahürüdür. En fazla enerji yüklü ihtiyaç şekli yapılandırır.” (Hanna Nita Scherler, 2022)

Duyularımızla seçici olarak algıladığımız şekillerin bir ihtiyacımıza karşılık geldiğini söyleyebiliyoruz. Ve bu algılanan şekillerin adlandırılması, bir eylem için motivasyon oluşturması, bu eylemin gerçekleşmesi ile ihtiyacımızla temas etmemiz ve temas sonrası bu noktadan ayrılıp zemine geri dönmemiz, yani herhangi bir uyaranın şekil olmadığı ayrılaşmamış alana dönmemiz bir *yaşam döngüsünü* tamamlıyor. Yaşam döngüsü, sırasıyla *sezgi, farkındalık, motivasyon, eylem, temas, geri çekilme* ve *özümseme* basamaklarını barındırıyor.

¹ Fritz Perls’ün geliştirdiği Gestalt Terapi’nin düşünsel altyapısını oluşturan Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Alan Teorisi (Kurt Levin) ve Diyalog Teorisi (Martin Buber) kavramlarının bu yazı sınırlarında ilgili olan bölümünün sunulması ve özetlenmesi için Hanna Nita Scherler’in Gestalt Terapi Deneysel Öğrenme Programı Seminer Notlarından (2022) yararlanılmıştır.

Sezgi aşaması bir ihtiyacın hissedilmesidir, ancak farkındalık aşaması ile bu ihtiyacın adı konur. Bazı ihtiyaçlar nettir, bunların adını koymak zor olmaz: açlık, boşaltım, uyku gibi. Ama bazı ihtiyaçlar daha belirsizdir ve farkındalık aşamasında nasıl adlandırılacakları yaşam döngüsünün yönünü değiştirir: ağrı, huzursuzluk, endişe gibi. Kişisel zeminimiz hem enerji yüklü olan ihtiyacı belirler hem de farkındalık aşamasındaki hazır anlamlandırma kalıplarımızı şekillendirir. Bir kez adını koyunca ihtiyacı giderecek eylem için motive olur ve eyleme geçeriz. Motivasyon ve eylem aşamasında da kesintiler olabilir, döngü başa döner. Eylem aşaması gerçekleştiğinde temas olur ancak bu temasın doygun temas olabilmesi için farkındalık aşamasında doğru bir adlandırma yapılmış olması gerekir. Doygun veya doygun olmayan temas sonrası geri çekilme ve özümseme aşamaları vardır. Bir ihtiyaç ile başlayan bu yaşam döngüsü tamamlandığında kişi özümseme aşamasında çıkardığı sonuçlar ile yeni yaşam döngülerine hazır hale gelir.

Gestalt'ta önemli bir diğer kavram da *kutuplardır*. Kutupların farkındalığı kişiyi değişime götüren yoldur. “Zeminden, ihtiyaç doğrultusunda bir şekil belirir. Bu şekil kişinin zemininde barındırdığı değer yargıları doğrultusunda anlam kazanır. Kurgulanan anlam kutup oluşturur. Kişi kendisini kutbun bir ucunda konumlandırıp diğer ucunu yadsır veya diğer ucunun temsilleri ile savaşır. Yadsıma ve savaşmanın ikame tatminler olduğunu idrak edince yadsıdığı veya savaştığı ucu da kapsama yolunda varoluşunda değişime gider.” (Hanna Nita Scherler, 2022) İhtiyacımıza anlam verdiğimiz farkındalık aşaması aslında bizim o anki yolumuzu belirler ve genelde bu yol “çok gidilen yol” diyebileceğimiz, hep gitmeyi tercih ettiğimiz yoldur. Tanıdık ve alışıldık yol olması nedeniyle hazır tercihtir. Rahat ve konforlu olan, güvenli algılanan yoldur. Gelişim öykümüz ve kişisel deneyimlerimiz ile şekillenmiştir. Ancak bu hep gidilen yol aynı zamanda yerleştiğimiz kutuptur ve bu kutbun diğer yarısını yok sayarız. Her tercihimiz başka türlü varoluş olanaklarını dışarda bırakan seçimlerdir. Bunu fark etmemiz ve az gidilen yolu tanımlayarak onunla temas etmemiz değişime açılan yoldur.

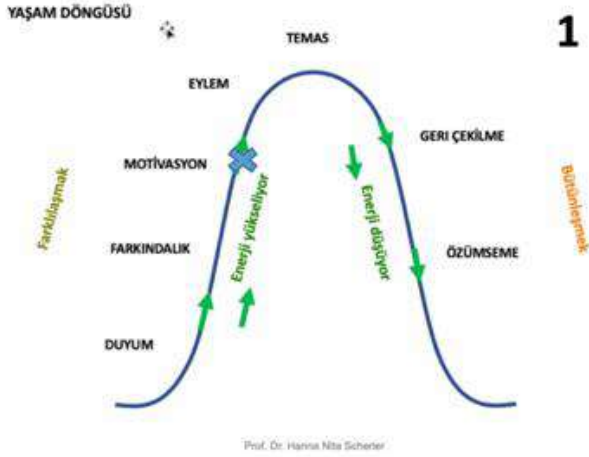
***Metalin Sesi* Filmine Gestalt Kavrayışını Uyarlamak**

Filmin öyküsü üç temel karakter üzerinden anlatılıyor: duyma kaybını yaşayan davulcu Ruben (**Riz Ahmet**), kız arkadaşı Louise (**Olivia Cooke**), ve işitme engelliler için bir kamp işleten Joe (**Paul Raci**).

Filmin öyküsü içinde iki temel yaşam döngüsü yer alıyor:

1- Çok gidilen yol: işitme kaybı, tanı- çözüm yolu // ameliyat, sonuç ile temas

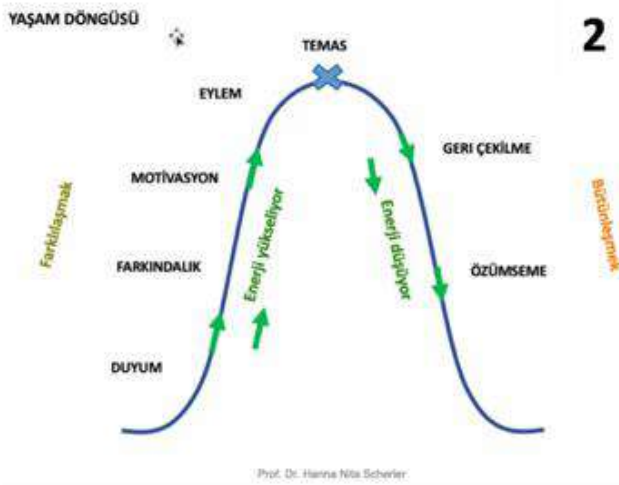
2- Az gidilen yol: işitme kaybı, sağır olmayı öğrenme, kamp deneyimi // sonuç ile temas



1

İki temel yaşam döngüsünü Gestalt'taki yaşam döngüsü görseli üzerinde yerleştirebiliriz (Şekil 1 ve 2). Çok gidilen yol: metal müzik yapan davulcu Ruben bir gün işitme kaybı ile karşı karşıya kalır, duymamaya başlar. Bu işitme kaybının tanısı biyolojik tıbbın yaklaşımı ile konur ve farklı çözüm yolları

arasında kohlear implant seçeneği de vardır. Ruben'in motivasyonu kohlear implant ameliyatı olmak ve işittiği yaşantısına geri dönmek yönündedir. Ancak bu yaşam döngüsü motivasyon aşamasında kesintiye uğrar çünkü ameliyat seçeneği için finansal engeli vardır. Finansal çözüm yolu olarak turneye devam etme seçeneği duyma sağlığı açısından güvenli olmadığı için kız arkadaşının da desteklediği bir yol değildir (Şekil 1). Mecburen, "az gidilen yol" olarak adlandırabileceğimiz ikinci seçeneğe yönelir. İşitme engelliler için Joe'nun



2

kurduğu kampa katılmak ve bir destek grubu ile birkaç ay geçirerek, işaret dilini ve "sağır olmayı" öğrenmek yoluna girer (Şekil 2). Bu ikinci yolda temas aşamasında kesinti ve bir önceki yola geri dönüş söz konusu olacaktır. Her iki yolu filmin öyküsündeki ayrıntılar üzerinden ele alacağız.

1- Çok gidilen yol üzerinden filmin anlatısı

Zemin - Ruben'in yaşam

Ruben ve kız arkadaşı Lou müzik yapıyorlar: Gürültülü bir müzik olan metal müzik. Son dört senedir beraber bir karavanda yaşıyorlar. Ruben babasını hiç tanımamış ve annesi orduda hemşirelik yaptığı için pek çok eyelet dolaşmışlar. Hiçbir yerde çok uzun kalmamışlar ve hiçbirinde bir aidiyet yaşamamış. Lou ise Paris'te yaşayan burjuva bir aileden. Anne ve baba iyi anlaşamıyorlar. Annesi Lou'yu alıp evden ayrılıyor, küçük yaşta babasından ayrılıyor öncelikle. Daha sonra annesinin intiharı ile annesinden de ayrılmış oluyor. O dönemde Ruben ile tanışıyor ve sonrasında hiç ayrılmıyorlar. Her ikisi de birbirine sığınmış gibi, ortak yaşamlarını sürdürüyorlar. Yaşam alanlarının bir karavan olması, geçicilik, sürekli eylem halinde olma ve hareketli bir yuva çağrışımları ile her ikisinin de durağan ve aidiyeti belli bir yaşamdan uzak oluşlarını, bu tercihlerinin bilinçli veya bilinçsiz olarak onlara en iyi gelen seçim olduğunu hissettiriyor.



Ancak, Lou'nun bu yaşantıda çok da huzurlu olmadığını gösteren bir ipucu, kollarında çizikler ve yaralar yapma davranışdır. Gestalt'ta enerjiyi kendine döndürme (retrofleksiyon) olarak adlandırılan bu ilişki tarzı yaşam döngüsünün başında yer alan, ihtiyacın anlamlandırılması aşamasında farkındalık olmaması ve kişinin kendine zarar verecek şekilde bu enerjiyi dışarı değil kendi bedenine yönlendirmesi, zarar vermesi durumudur. Bu bir ikame tatmin olduğu için, ihtiyacı doyuracak gerçek temas yaşanmadığı için tekrarlayan ve karşı kutbu çalışılmadıkça sürecek olan bir davranış kalıbı olarak karşımıza çıkıyor.



İşitme kaybı

İşitme kaybını ilk deneyimlediği sahnede filmin başarılı ses tasarımı sayesinde Ruben'in duyumsal düzeyde yaşadığı değişikliğe, bunun kendisinde oluşturduğu şaşkınlık ve paniğe ve giderek sessizleşen dünyasına tanık oluyoruz. Ruben gittiği eczacı tarafından bir doktora yönlendiriliyor. Muayenesinde her iki kulakta işitme kaybı olduğu (%24-%28 oranlarında duyma olduğu) ortaya çıkıyor ve çok hızlı ilerliyor. Doktorun tavsiyesi, ilk sorumluluğunun bu kaybı yavaşlatmak olduğu yönünde. Duyma kaybının nedeni çok yüksek sese maruz kalmak olabilir, yapısal olabilir, diyor. Nedenlerle çok ilgilenmeyen Ruben, “*Peki ne yapabiliriz?*” diye soruyor. Doktor, kohlear implant seçeneğinden söz ediyor kalıcı çözüm olarak ancak, uzun bir süreç, yeni testler yapılması gerekiyor. Ve oldukça maliyetli bir seçenek, sigorta karşılamıyor, 40-80.000 dolarlık bir maliyeti var. Kız arkadaşının yanına döndüğünde durumu anlatıyor. Ameliyat için gerekli parayı biriktirmek üzere turnelere devam etme isteğinde. Lou bunu istemiyor, daha fazla bu sese maruz kalmamalı. Menejerlerinin önerdiği işitme engelliler için grup evine gitmeye ikna ediyor Ruben'i. Üç günlük bir yola çıkıyorlar karavanları ile.

Kampa ulaştıklarında Joe ile tanışıyorlar. Konaklaması, okulu, medikal tesisleri olan bir kamp burası. İlk görüşmeyi Ruben ile yapan Joe “*Bağımlı mısın?*” diye soruyor. Ruben dört sene öncesine kadar ilaç bağımlısı imiş. Lou ile tanıştıktan sonra bırakıyor ve son dört senedir temiz. Joe, Ruben'e kendisinin işitme kaybı öyküsünü anlatıyor. Vietnam'da bir bomba patlıyor yakınında ve işitme kaybı yaşıyor. Sonrasında işini, eşini ve düzenli yaşamını da yitiriyor ancak bu sonraki kayıpların nedeninin işitme kaybı değil, alkol bağımlılığı olduğunun altını çiziyor. Ruben'i kamptaki yaşama davet ediyor. Kampta kalırken dış dünyadan kopuk

olacak, dışarı ile iletişimi olmayacak. Kız arkadaşı Lou da orada kalmaz. Ruben kohlear implantlar konusunu açtığında ise Joe'nun olumsuz düşünceleri ile karşılaşılıyor. İmplantlar çok pahalı ve kamptaki pek çok kişinin böyle bir seçeneği yok. Kamptaki işleyişin böyle olmadığını şu şekilde dile getiriyor Joe: “Biz kulağı değil zihni düzeltmeye çalışıyoruz.” Ruben ilk tepki olarak bu koşullara uymak istemiyor, Lou'nun kalabileceği başka bir yer olmaması da bu kararını pekiştiriyor, oradan ayrılıyorlar.



Yaşam döngüsünde motivasyon aşamasında kesinti

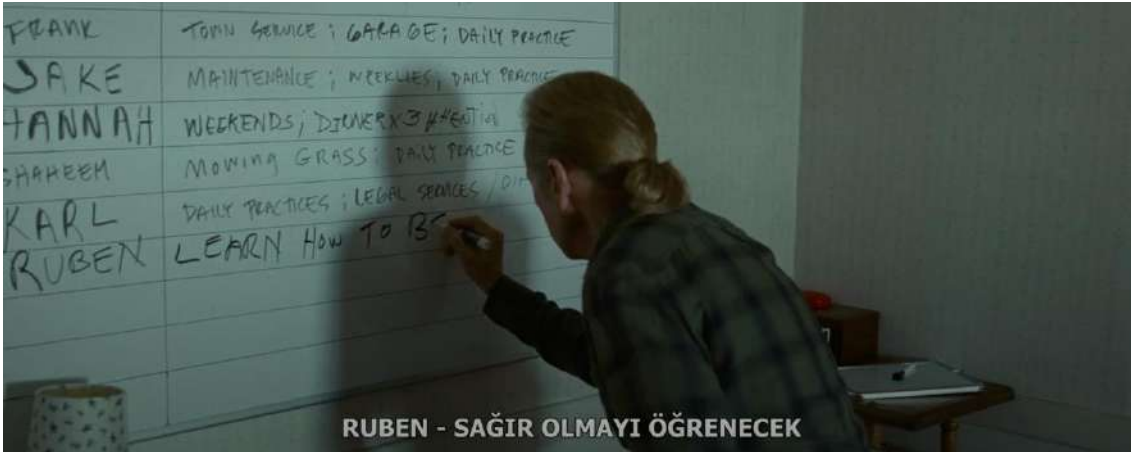
Ruben çok gidilen yaşam döngüsünde kalıp yeniden turnelere katılma ve para biriktirme planına geri dönmek istiyor. Ancak, Lou, babası ile haberleşiyor ve onunla yaşamaya karar veriyor. Tek taraflı bu kararı ile Ruben'i kampa geri dönmek durumunda bırakıyor. Birinci yaşam döngüsünde motivasyon aşamasında bir kesinti oluyor böylece ve kamp hayatına teslim olmayı gerektiren ikinci yaşam döngüsüne geçiş yapıyor Ruben.

2- Az gidilen yol üzerinden filmin anlatısı

Zemin - Sağır olmayı öğrenme

Joe, Ruben'i kampa kabul ediyor, diğer kişilerle tanıştırıyor. Ruben, çocuklar için işaret dili öğreten okulda bir sınıfa dahil oluyor, öğretmeni ile tanışıyor. Orada yaşayan gruplar ile bir araya geldiği farklı sekanslar izleriz. Hemen hepsinde Ruben çevresini algılamaya ve uyum yapmaya çalışmaktadır. Sessizdir, kabullenicidir, içsel öfkesini bastırır, dışarı yansıtmaz.

Kampta geçirdiği günlerden birinde Ruben, çatıyı tamir etmektedir. Joe onu durduruyor, odasına davet ediyor ve burada herhangi bir şeyi tamir etmesi gerekmediğini söylüyor. Daha sonra Ruben'e bir görev veriyor: Erken kalkacaktır, kahve ve kurabiyesini alıp ona ayrılan bir odada yalnız başına oturacaktır. Yapması gereken tek şey hiçbir şey yapmadan oturmaktır. Oturamadığında odaya bırakılmış olan kağıtlara yazı yazabilir. Ne yazdığı önemli değildir, kimse okumayacaktır. Tekrar bir şey yapmadan oturabilene kadar yazmayı sürdürecektir. İlerleyen günlerde bunu yapmak çok zor gelirse Joe'yu kendi odasında ziyarete gidebilir. Joe da kendi odasında oturuyor ve yazıyor olacaktır. Bu egzersizi yapmayı kabul eden Ruben, ilk gün çok zorlanıyor. Anlam veremiyor, sinirleniyor, duvarları yumrukluyor, bağıyor. Ancak zamanla oturmayı ve yazmayı deneyimlemeye başlıyor. Her geçen gün daha da sakinleşiyor ve odada geçirdiği zamanı değerlendirmeye başlıyor yazarak ve oturarak. Odanın dışından, pencereden gelen uyarılara dikkatini açabildiği günlere doğru evriliyor.



Filmde sonraki aylarda Ruben'in kampta geçirdiği zamana dair küçük sekanslar yer alıyor. Çok sayıda yaşam döngüsünde doygun temas öyküleri bunlar. Hiperaktif küçük çocuk ile metal kaydırak üzerindeki iletişimleri bir ilk temas öyküsü. Metale vurarak ritimleri paylaştıkları doygun bir zaman geçiriyorlar. Diğer çocuklarla geçirdiği zamanda da akışta olması, çevresiyle karşılıklı iletişim halinde olması ve olumlu duygulanımları ufak değişimler yaratıyor Ruben'de. Kendi beceri alanı olan davul ile çocuklarla ritim atölyesi yapması ve performanslarını eğitmenler ve velilere sergilemeleri diğer bir mutluluk anı oluyor. Bireysel düzeyde iyi iletişim halinde olduğu bir kız arkadaşına istediği dövme tasarımını yapıyor. Günler içinde ilişkilene şekilleri ve derinliği çeşitleniyor, ilişkileri besleyici hale geliyor.



Yaşam döngüsünde temas aşamasında kesinti

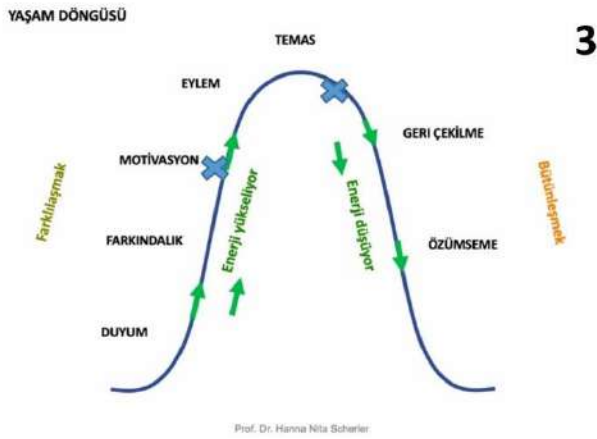
Bir gün dinginlik egzersizi sonrası Joe'yu kendi odasında ziyarete gidiyor Ruben ve Joe'dan kamptaki varoluşuna ilişkin olumlu geribildirim alıyor. Joe, Ruben'in kampta çok kişinin hayatını etkilediğini ve dilerse burada kalabileceğini söylüyor. Geleceğini düşünmen gerekir artık, diyor. Değerli bir tespit ve öneri, Ruben için ancak, bu yaşantı aynı zamanda Ruben'i gelecek düşüncesine ve kendisi için ne istediği sorusuna getiriyor.



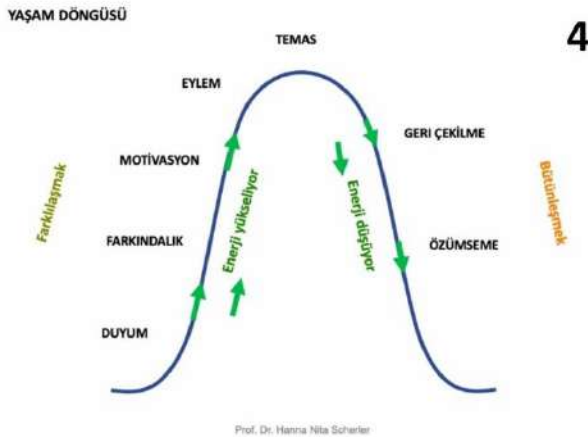
Geleceğini düşünme önerisi önemli bir tetikleyici oluyor ve Ruben bir süredir gizlice yaptığı gibi o gün de kız arkadaşının mesajlarını kontrol etmek üzere izin almadan kamptaki bilgisayar odasına giriyor. Lou'nun paylaştığı bir videoda onun yeni bir plak üzerinde çalıştığını ve yoluna devam ettiğini görmesi Ruben'i sarsıyor, o dünyaya geri dönme isteği yeniden yüzeye çıkıyor ve bu farkındalık ile Ruben'in alternatif yaşam döngüsü kesintiye uğruyor.

Çatallanan Yolar

Filmin öyküsü buradan itibaren Ruben'in çok gidilen 1.yola geri dönüşü, eylem ve temas aşamalarını yaşantılaması (Şekil 3) ve o yolun doygun bir temas getirmemesi üzerine yeniden alternatif yola bir şans vermesi (Şekil 4) şeklinde devam ediyor.



3- Çok gidilen yola dönüş: işitme kaybı, tanı- çözüm yolu // ameliyat, sonuç ile doygun olmayan temas



4- Az gidilen yola dönüş: işitme kaybı, sağır olmayı öğrenme, kamp deneyimi // kendisi ile temas

3- Çok gidilen yola dönüş

Ameliyat

Ruben ameliyat olma motivasyonuna geri dönüyor, sahip olduğu müzik aletlerini ve karavanını satarak ameliyat için gerekli parayı bir araya getiriyor. Bu satış işlemlerinde kamptaki kız arkadaşı ona yardımcı oluyor. Para eline geçince Ruben aynı gün içinde ameliyatını oluyor ve kampa geri döndüğünde onu Joe karşılıyor. Ruben'in bu kararı onu şaşırtmıştır ve mutlu değildir. Aralarında geçen diyalogda Ruben kampta takılıp kalırsa hiçbir şey elde edemeyeceğini, burada olmasının kimsenin umurunda olmadığını söylüyor.



Joe Ruben'i anlamaya çalışıyor, *“Kampta geçirdiğin süre içinde dinginliği hiç bulabilmiş miydin?”* diye soruyor ve kendisi için bu sessizlik ve dinginliğin değerini anlatıyor: *“O seni hiç terketmez.”* Ruben ise tamamen, geri döneceği yaşama odaklandığı için düşüncesizce bir hamle ile Joe'dan para istiyor, karavanını geri almak ve Lou'ya ortak yaşam alanları olan karavanları ile geri dönmek istiyor. Joe, Ruben'e *“bağımlı gibi”* konuştuğunu söylüyor, bağımlılık nesnesine ulaşmak için tüm şartlarını zorlayan ve insanları manipüle etmeye çalışan yanının ortaya çıktığını yansılıyor. Ruben para isteğini geri çekiyor ama hiç olmazsa kampta bir ay daha kalmasına izin vermesini istiyor Joe'dan. Kohlear implantın aktive edilebilmesi için ameliyat sonrası bir aylık iyileşme dönemi geçirmesi gerekmekte. Joe, Ruben'in bu isteğini de üzülerek karşılayamayacağını söylüyor. Kampta bu durumdan etkilenebilecek ve kendisinin sorumlu olduğu çok kişi var, onların iyiliğini tehlikeye atmak istemiyor ve Ruben'in kamptan ayrılmasını istiyor.

İmplant aktivasyonu

Sonraki bir ayı bir motel odasında yalnız geçiren Ruben sonunda kohlear implantın aktivasyonu için ameliyatını yapan doktora geliyor. Sonuç tam bir hayal kırıklığı! İmplant, işitme duyusunu işlevsel olarak geri getirme iddiasında olmakla birlikte, duyduğu sesler cızırtılı, karışık, net anlaşılmıyor ve rahatsız edici. Filme



ismini veren metalin sesi, kohlear implant aracılığıyla duyulan dünyanın tüm sesleridir. Duyumsal anlamda hoşuna gitmese de Ruben, çevresi ile iletişim için işlevsel olması umuduyla implantı kullanmaya başlıyor.

Sonunda Ruben Paris'e, Lou'nun babasının evine geliyor. Lou o sırada evde yok ve babası ile ilginç bir diyalogları oluyor. Babası, Ruben'i önceleri hiç sevmediğini, kızını kendisinden uzaklaştıran kişi olarak gördüğünü ama artık böyle düşünmediğini ve aradaki dört senede kızına sahip çıktığı için Ruben'e teşekkür borçlu olduğunu söylüyor. Lou'nun ve Ruben'in geçmiş öykülerini bu diyalogdan öğreniyoruz. Sonrasında Ruben, Lou'nun odasında onun eve dönmesini bekliyor. İlk karşılaşmaları kısa süren bir heyecan, birbirlerini değişmiş buluyorlar ve Lou akşamki parti hazırlıkları için babasının çağrısı ile Ruben'in yanından ayrılıyor. Akşamki parti Lou'nun babasının doğumgünü nedeniyle düzenlenmiş ve Ruben oldukça kalabalık bir topluluk içerisinde kohlear implantının izin verdiği ölçüde varlık göstermeye çalışıyor. Ancak, kulaklarındaki gürültü ve herkesin Fransızca konuşuyor olması nedeniyle yalnız bir akşam geçiriyor.



Lou'nun babasının ısrarı ile Lou ve babasının birlikte söyledikleri şarkı da (Baba bunu kızı küçükken bestelemiştir.) yönetmenin izleyiciye Ruben'in duyma kalitesini yansıtmak için kullandığı mükemmel bir motif oluyor. Önce normal duyan kişiler gibi dinlerken yarıdan sonra bu şarkıyı Ruben'in duyduğu haliyle dinliyoruz. Ruben'in o ortamda yaşadığı rahatsızlığın ve doymun olmaktan çok uzak olan temasın temsili gibidir bu sekans.

Yaşam döngüsünde doymun olmayan temas

Parti sonrası Lou ve Ruben başbaşa kaldıklarında Ruben'in eski yaşantılarına geri dönme çağrısı Lou'da karşılığını bulmuyor. Lou, babası ile sonunda bir araya gelmiş olmanın ve babasının ona gösterdiği özenin huzurunu yaşamaktadır ve bu son üç ayda kollarındaki çizikler bile azalmıştır. Oysa Ruben ona yeni beklentiler ile geldiğinde yaşadığı ikircikli ruh hali yeniden koluna çizik atmaya yöneliyor onu. Bunu gören Ruben Lou'yu rahatlatmaya çalışıyor ve isteklerini geri çekiyor. Sarılıp ağlıyorlar birlikte. Ve sabah olduğunda Ruben eşyalarını toplayıp haber vermeden Lou'nun evinden ayrılıyor.



4- Az gidilen yola geri dönüş

Filmin belki de en etkili son üç dakikasında Ruben'i önce ara sokaklarda yürürken görürüz, çevredeki sesleri onun implantlı kulaklarından duyarız. Bir parka ulaşır, banka oturur ve etrafı seyretmeye devam eder. En son kilise çanlarının metalik seslerini duyarız ve sakin bir hamle ile Ruben kulaklarındaki implantları çıkarır. Tam bir sessizlik. Yaklaşık bir buçuk dakika Ruben'le birlikte daha önce metalik seslerini duyduğumuz çevredeki eylemleri bu defa sessiz olarak izleriz, göğe bakarız aynı sessizlik içinde ve bir jet uçağının bıraktığı motor izini takip

ederiz. Mutlak sessizlik. Huzur. Dinginlik. Ruben'in bu son eylemini alternatif yola geri dönüş ve kendisiyle doygun temas halinde olması şeklinde yorumlarız. Bu sahnedeki izleyici deneyimi de benzer şekilde, temas içeren, oturduğumuz yere bizi sabitleyen ve dinginlik olarak tarif edilebilecek bir yaşantıdır.



Gestalt Gözüyle Yorumlarsak

Filmin anlatısında karşımıza çıkan kutuplar, önceki yaşam (işitme var) ile yeni gerçeklik (işitme yok) arasında, diğer bir deyişle, sosyal yazılıma teslim oluş ile dinginlik arasında.

Kutbun bir tarafı

Ruben'in ameliyat olarak eski yaşamına dönme isteğini "sosyal yazılıma teslim oluş" olarak adlandırabiliriz. Müzik, turneler, Lou ile beraberliği ve karavandaki yaşamları Ruben için tutunduğu, ait olduğu ve kaybetmek istemediği önceki yaşantısı. Kohlear implant ameliyatı ile yaşadığı sorunu tamamen ortadan kaldırdığını ve her şeyin eskisi gibi olabileceğini düşünüyor. Sosyal alanda, sosyal ilişkiler içerisinde belirlenen yaşamda öncesinde yerleştiği bu uyumlanma haline olan bağlılığı, alternatif yaşam olasılıklarını görmesine engel oluşturduğu için buna sosyal yazılıma teslim oluş diyoruz.

Kohlear implant bir anlamda sosyal yazılıma teslim oluşun metaforu oluyor filmde. Kohlear implant sayesinde Ruben ona tanıdık olan, bildiği yaşamına geri dönebileceğini düşünüyor. Ancak kohlear implant işitme duyusunun işlevini kısıtlı bir oranda karşılarsa da duyusunun güzelliğini taşıyamayan bir arayüz. Yapay olarak elektrik akımları ile oluşturduğu metalik ses gerçek işitme duyusunu bilen bir kişi

için oldukça rahatsız edici bir deneyim. İmplantın ürettiği gürültü ve parazit ile karışık ses, insan sesi dahil doğadaki tüm sesleri bozuyor ve uyumlanması zor bir duyuma çeviriyor. Tıpkı sosyal yazılıma tam teslimiyetin gerçek ihtiyaçlarımızla temasımız önünde oluşturduğu engeller gibi, kohlear implant da duyma ihtiyacında olduğumuz seslerle temasımızı rahatsız edici ve bambaşka bir deneyime çeviriyor, doygun temas önünde engel oluşturuyor.

Kutbun diğer tarafı

İşitme duyusunun kaybı ile önünde açılan yaşam olasılıkları ise Ruben için yeni bir yola girebilme olanağı sağlıyor. Başta korkutucu ve yabancı olsa da, kendi seçmediği ve ona şartlar tarafından dayatılan bir yeni yol olsa da, bir kez deneyimlemeye başlayınca gün be gün gelişen yeni bir farkındalığa kavuşuyor. Joe'nun deneyimlemesini istediği "dinginlik" yolu kamptaki yaşantıları ile birleşip Ruben için yeni bir yolun önünü açıyor.

Dinginlik (*stillness*), Joe'nun yaşamında, sağırlığın öğrenilmesi ve işitme duyusu olmayan bir insanın yaşamını farklı bir tanım ile sürdürebileceği anlamına geliyor. İşitme duyusu sağlam olan "normal" insanları referans almadan, kendilerini normalin karşı kutbu olarak tanımlamadan, kendi yetilerine özgü yeni bir tanım ile bu dünyada var olabilecekleri anlamına geliyor. Kendi bağımlılık geçmişi ve muhtemelen doğu felsefesinden esinlenen "dinginlik" arayışını işitme duyusunu yitiren insanlar için kurduğu bu kampta bir öğretiyeye çevirmiş olan Joe, Ruben için de bu yeni yolu deneyimlemenin gerekli olduğunu düşünüyor ve ona rehberlik ediyor.

Dinginlik Gestalt'ta anda kalabilmek, rahatsız edici olsa da andaki duyular ile temas edebilmek, yaşantıları varlığın dört boyutunda (fiziksel, zihinsel, duygusal ve spiritüel) tanımlamak ve yabancı gibi gelen yaşantılar (karşı kutbumuz) ile tanışıklık geliştirmek, sınırlarını belirginleştirmek, karşı kutbumuz olarak da ayrışabilmek ve onu kapsayabilmek anlamına geliyor.

Dinginlik yolunda ulaşılan iç huzur, kişiyi sürüklenerek sürdürdüğü dürtüsel bağımlı davranışlardan uzaklaştıran bir kazanım. Bağımlılık davranışları esas ihtiyacın zeminden belirmesine engel olan, yatıştırma fonksiyonu için seçilen, ikame doyumlara götüren, benimsenmiş ilişki tarzları ile doygun temasın önünü kesen, yaşam döngülerini kesintiye uğratan yaşantılar.

Bir anlamda çok gidilen yollara da bağımlı olunuyor, onlardan uzaklaşmayı, değiştirmeyi, alternatif yolları deneyimlemeyi düşünemiyor bağımlılık paterni güçlü olan kişiler. Bağımlılıkların temelinde alışkanlıklar, onların da özünde tekrarlayan örüntüler olduğu için, *bitmemiş meselelere* işaret ediyor ve bu, çözülmeden bırakılmış sorun alanları ancak niyetli bir çalışma ile görünür hale gelebiliyorlar.

Filmdeki ana karakterin arasında gidip geldiği temel kutuplar “sürüklenme” ve “seçim”. Bağımlılık örüntüsü içinde ameliyata sürüklenmesi, Lou onu seçimsiz bıraktığı için kamp yaşamına sürüklenmesi, sağır olmaya sağlıklı bir uyum yaptığını düşündüğümüz anda yeniden eski yaşantısına sürüklenmesi ile olası yollar arasında sürekli kulvar değiştiren Ruben’in, filmin sonunda uğruna herşeyini riske attığı Lou ile olan eski yaşantı hayalini geride bırakabilmesi ve hatta kohlear implantı çıkararak kendisi ile temas doğrultusunda bir büyük adım atması seçim yapabilen bir özne çıkarıyor karşımıza. **Hanna Nita Scherler**’in de (2022) dediği gibi:

Davranışımız, o anki ihtiyacımızı gidermek amacına veya geçmişten gelen bir ihtiyacımızı gidermek amacına hizmet edebilir. Davranışımız o anki ihtiyaca yönelik olduğunda yaşam döngüsü akar, geçmiş ihtiyaca yönelik olduğunda takılır, akmaz. Spesifik bir ilişki tarzı ile bir safhada takılmış olmak (direnc göstermek), *bitmemiş meselenin* olduğuna işaret eder. Bitmemiş mesele, sabit şekil, tatmin edilmemiş ihtiyaç, kutbun aynı ucunda uzun süre konumlanmış olmak, sınırların ya hep geçirgen ya hep katı olması, anlam üretmekte farklılaşmamak, yaşam döngüsünde belirli bir safhada takılmış olmak ve direnc göstermek anlamına gelir.

Ruben’in bu son seçimleri (Lou’dan ayrılması ve kohlear implantı çıkarması) kutbun aynı ucunda (eski yaşantısı) uzun süre konumlanmış olması nedeniyle temas edemediği bitmemiş meselesinin farkındalığına açılan bir yol. Yoğun yaşanan aidiyetsizlik ve terk edilme endişesi olarak adlandırabileceğimiz bitmemiş meselesi ve olumsuz duygulanım yaşatan bu örüntüye karşı kendini koruma amaçlı, onu duyarsızlaştıran bağımlılık davranışları ile sürüklenmek yerine artık seçim yapabilen öznenin önünde bu sorunları ele almak, tanımlamak ve kapsamak için bir fırsat olabilir.

Marder’in bu filmde “duyan özne - duyma yetisini kaybeden özne” şeklinde fiziksel planda çok net olan iki kutbu yaşayan Ruben’in yaşadıklarını ve geçtiği evreleri, hepimizin tanımak durumunda olduğumuz karşı kutuplarımızla olası

karşılaşmalarımızın bir anolojisi olarak yorumlamak olası. Yadsıdığımız, hatta savaş açtığımız karşı kutuplarımızdan öğrenecek ne çok şeyimiz olduğunu ve bunun ne kadar da zor bir süreç olduğunu belirgin olarak kavırıyoruz. Karşı kutuplarımızdan gelen seslerin (ve bazen sessizliğin) ne demek istediğini, ne yapmaya çalıştığını, yaşantımızda kendimizi korumak adına nasıl bir işlevi olduğunu anlamaya çalışmak kendimizde görmek istediğimiz değişimler için bir kapı aralıyor.

GÜNDELİK HAYATTA BENLİĞİN SAHTE SUNUMU: *FAMILY ROMANCE, LLC* *

Can Öktemer

Werner Herzog, 1970'li yıllarda **Wim Wenders**, **Rainer Werner Fassbinder** gibi isimlerle birlikte Yeni Alman sinemasının bayraktarlığını yapmıştı. Bu sinemacılar, öncelikle Almanya'nın ırkçı geçmişi, göçmen sorunu, Doğu Almanya'nın yıkılışının ardından yaşanan hafıza sorunsalı üzerinde durmuşlardı. Filmlerini hümanist bir söylemle zenginleştirmiş aynı zamanda yerellikten çıkarıp farklı kültürlerle, sanat alanlarıyla etkileşime sokarak sınırsız bir dünyaya seslenmeye çalışmışlardı. **Werner Herzog**'u *Fitzcarraldo* (1982), *Nosferatu*'nun (F. W. Murnau, 1922) yeniden uyarlaması *Vampir Nosferatu* (1979) gibi filmlerden biliyoruz. Yönetmen son yıllarda *The Mandalorian* (Dave Filoni, 2019 –) gibi dizilerde oyuncu olarak boy gösterse de halen aktif olarak film çekmeye devam ediyor.



Yönetmenin son filmlerinden *Family Romance, LLC* (2019) belgesel sinema ve kurgunun sınırlarını zorlayan bir yapımdı. Filmin konusu ise bir hayli ilginç; *Family Romance LLC*, özet olarak Japonya’da yalnızlar, kayıp arkadaşlar, anne - babası ayrı ya da sorunlu olan insanlar için bir tür sahte arkadaşlık, ebeveynlik hizmeti sunan bir şirketin hikâyesini anlatıyor. Şirketin kurucularından Ishii Yuichi, 12 yaşındaki Mahiro’nun annesinin isteğiyle yıllar önce hayatını kaybeden babasının yerine “sahte” baba olarak dublörük yapmaya başlıyor. Filmin ana çatısını da Ishii ve Mahiro arasındaki ilişki oluşturuyor. Lakin Ishii, filmde sadece sahte baba rolünde değil aynı zamanda başta fotoğrafçı olmak üzere farklı meslek dallarında da dublörük yapıp, mutsuz, yalnız ve çaresiz insanlar için hizmet sunuyor. Mahiro ile ilişkisi film içerisinde ilerledikçe roller gerçeğe dönüyor, duygular ve iş birbirine girmeye başlıyor.

Filmin başrolünü üstlenen **Yuichi Ishii** gerçek hayatta Family Romance şirketinin kurucusu. Yani, **Ishii** filmde bir nevi kendini canlandırıyor. Filmi ilginç kılan husus da burada başlıyor; çünkü Japonya’da gerçekten de böyle bir hizmet sunan bir şirket söz konusu. Zaten **Werner Herzog**, şirketin varlığından bir öğrencisi sayesinde haberdar olmuş, konuyu çok ilginç bularak film çekimi hazırlıklarına başlamış. 2009 yılından beri faaliyet gösteren Family Romance şirketi son yıllarda şöhreti artmış ve küresel bir fenomene dönüşmüş durumda. Bunda **Ishii**’nin televizyona çıkmasının ve **Elif Batuman**’ın 2018 yılında The New Yorker için kaleme aldığı “Japan’s Rent Family Industry” isimli makalesinin payı büyük olsa gerek.

Elif Batuman, makalesi için hem **Yuichi Ishii** hem de bazı müşterilerle görüşmüş. **Ishii**’nin aktardığına göre şirketin ihtiyaca göre, her türlü role girebilecek 20 kişilik bir ekibi var. Şirketin ismi Family Romance ise **Freud**’un yazdığı “The Family Romance of Neurotics” isimli bir makaleden geliyor. Freud bu makalesinde, sorunlu aile ilişkileri olan çocukların mevcut gerçeklikten kaçış için kendilerine filmlerden, kitaplardan hayali aileler uydurmalarını ele alıyormuş. Dolayısıyla **Ishii**’nin hizmet sağladığı sahte “baba”, “anne”, “eş”, “koca” gibi roller olmasının da bir yerde makalenin içeriğiyle uyumlu olduğu söylenebilir.

Ishii, öncelikle düğünlere konuk olarak katılarak işe başlamış, daha sonra “eş”, “sevgili” hatta “damat” olarak yıllar içerisinde hizmet vermiş. **Batuman**’ın aktardığına göre, **Ishii**’nin en çok zorlandığı rol “damat” rolü oluyormuş. Gerçek

bir nikâh hazırlığı yaparmış gibi aylar öncesinde müşterisiyle çalışmaya başlıyorlarmış, sonra düğün günü geldiğinde ihtişamlı bir sahte düğün gerçekleşiyormuş. İşin en zor kısmı da gelini öpme anlarında oluyormuş; böyle durumlarda **Ishii** kendisini gerçekten evleniyor gibi hissediyormuş. Peki müşteriler? **Batuman**'ın Japonya'da görüşme imkânı bulduğu müşterilerden **Kazushige Nishida**, karısını erken yaşta kaybetmiş, kızıyla sorunlar yaşayan yalnız biridir. Her gün işe gidip gelmektedir hatta arkadaşlarıyla sosyalleşmektedir. **Nishida**'nın en büyük sıkıntısı gece eve gelince kendisiyle kaldığı o yalnızlık anı oluyormuş. Bu sebeple **Ishii**'nin şirketine başvurmuş. Şirket ona sahte bir kız ve eş ayarlamış. Bir süre eve gelince onlarla yemek yemiş, dışarı çıkmış dertleşmiş. Bir süre sonra iş rolden çıkıp hakiki bir dertleşme sürecine girmiş çünkü "sahte" eş **Nishida**'ya kendi dertlerini anlatmaya başlamış.

Herzog, **Ishii**'yle yaptığı uzun sohbetlerden sonra, filmi kendine göre olaylar gerçekten yaşanmış gibi kurgulamış ve yazmış. Özellikle anlatının dilinin belgesele yaslanması nedeniyle kurgu ve gerçek iç içe geçmiş. Bunda da **Herzog**'un dijital kamerasıyla kendi benliğini olduğunca saklayarak, sahneleri doğal akışına bırakmasının ve çoğu zaman da doğaçlamanın önünü açmasının payı büyük olsa gerek. Zaten yönetmen de MUBI'deki söyleşisinde her şeyin kurgu olmasına rağmen sahnelerde ilginç bir gerçeklik söz konusu olduğunu belirtiyor. Tıpkı gerçek hayattaki gibi filmde de gerçeklik ve sahtelik iç içe geçmiş. Film izleyen birçok kişinin **Family Romance LLC**'yi belgesel kategorisine sokması belki de bu yüzden. Bu bağlamda filmde gerçek ve kurgunun iç içe geçmesi çok farklı okumalara alan açmakta. Özellikle gündelik hayatta icra ettiğimiz roller, benlik sunumları hem şirketin gerçekteki varlığı hem de filmin içerisinde konu edilişi bakımından üzerine düşünölesi bir durum yaratmakta. Bu doğrultuda gündelik hayattaki mikro ilişkileri ve etkileşimleri inceleyen ABD'li sosyolog ve sosyal psikolog **Erving Goffman**'ın çalışmaları filmin analizi için iyi bir projeksiyon görevi görebilir.

Gerçeğin Kurgusu

Erving Goffman, çalışmalarında ağırlıklı olarak gündelik hayattaki iletişim ve etkileşim süreçlerini merkezine alır. **Goffman**, sıradan gibi görünen ve hayatın doğal akışı içerisinde sıklıkla tekrar eden bu iletişim sürecini bir oyuna ve tiyatro sahnesine benzetir:

Öyle görünüyor ki bu da toplumsal etkileşimin kendisinin tıpkı bir sahne gibi, dramatik açıdan şişirilmiş eylemler, karşı-eylemler ve son sözlerin karşılıklı alışverişinden oluşması nedeniyle böyledir. Bir senaryo pratik yapmamış oyuncuların elinde bile yaşam kazanabilir çünkü yaşamın kendisi de dramatik canlandırmaya dayanan bir şeydir. Tüm dünya tabii ki bir sahne değildir, ama tam olarak neden böyle olmadığına parmak basmak pek de kolay değildir. (Goffman, 2014, s. 77)

Gündelik hayatta toplumun mikro düzeyinde cereyan eden bu süreçte benlik sunumlarımız ve büründüğümüz roller bu oyunun en temel parçasıdır. Üstelik icra ettiğimiz rolleri karşı taraf, yani bizi dışarıdan izleyenler için ikna edici bir şekilde oynamalıyız. Benlik sunumlarımızdaki gerçekliğin esası buna dayanmaktadır. **Goffman**'ın çerçevesini çizdiği bu iletişim sürecinde bireyler bir oyunun içerisinde olduklarının tam da bilincinde değillerdir lâkin dahil oldukları süreçte hangi diyalogla söze başlayacakları ya da anne-baba gibi geleneksel rolleri nasıl icra edecekleri hakkında bir ön bilgiye sahiptirler. En nihayetinde toplumlarda yıllar içinde bu tip roller standartlaşmış bir tipoloji ortaya çıkarmıştır. Yine oyun imgesi üzerinden gideceksek özellikle annelik ve babalık rollerinin oynanmasında ellerinde bir nevi hazır metin vardır. **Goffman**'ın tarifıyla:

Çünkü gerçek yaşamdaki rollerimizi sahnelemeyi öğrenirken, kendi performansımızı sunacağımız kişilerin rutinlerine de ister istemez aşına oluruz. Ve gerçek bir rutini düzgünce idare edebilecek duruma geldiğimizde bunu yapabilmemizin sebebi kısmen "beklentsel toplumsallaşma", yani bizim açımızdan gerçeklik kazanmak üzere olan gerçeklik hakkında zaten eğitilmiş olmaktır. (Goffman, 2014, s. 78)

Bununla beraber, bireyler çevresindekileri yani oyuna katılanları inandırabilmek için iddia ettikleri rolleri ikna edici bir şekilde sunmak durumundadır. Çünkü ancak bireyin benlik performansının ikna ediciliği o rolün devamlılığını sağlayabilir aksi halde iletişim krizine ya da mesafeye yol açabilir.

Buradan tekrar filme dönecek olursak; **Goffman**'ın çerçevesini çizmeye çalıştığı iletişim süreci ve oyun imgesi; gerçek yaşamda Family Romance şirketinin sunmuş olduğu hizmetle farklı bir boyut almış durumda. Şirketten hizmet talep edenler ve hizmeti karşılayan dublörler arasında sürecin sahte ve oyun olduğuna dair bir ön bilgi söz konusudur. Benzer bir durumu film içerisinde de görürüz; 12 yaşındaki Mahiro'ya annesi tarafından uzun yıllar önce vefat etmiş babasıymış

gibi rol yapması için tutulan Ishii'nin ilişkisinde taraflar durumun sahteliğinin bilincindedir. Filmin içerisinde Ishii, Mahiro'nun annesine “*O bana yalan söylüyor ben de ona der.*” mesela.



Lakin iki taraf da rolleri ikna edici bir şekilde oynamakla mükelleftir yoksa şirketin sunduğu hizmet sekteye uğrayabilir. Dolayısıyla Ishii, en başta Mahiro'ya babası olduğuna dair ikna edici bir benlik performansı sunmak zorundadır yoksa oyunun akışı ilerlemez. Benzer bir şekilde Mahiro da Ishii'nin ikna ediciliği oranında onunla “babasıymış” gibi duygusal bağ kurabilir. **Goffman** bu durumu gerçek hayattaki karşılığı için şöyle tarif ediyor:

Bir performansın başarılı olması için, ona şahit olanların büyük ölçüde oyuncuların içtenliğine inanması gerekir. Olaylar tiyatrosunda içtenliğin yapısal yeri budur. (2014, s. 76)

Dolayısıyla iki tarafın da sürecin sahte olduğunu bilmelerine rağmen rollerin devamı ve sürekliliği için ikna edici bir benlik performansı sergilemeleri lâzımdır. Ishii de Mahiro'yu ikna edebilmek için önce annesinden gerekli otobiyografik bilgileri edinir. Mahiro'nun doğumu, gittiği okul, sevdiği şeyler ya da vefat eden babasının dış görünüşü, karakteri gibi konularda birçok detaya hâkim olur. Filmde buna benzer bir durum da alkolik eşini kızının düğününe getirmekten çekinen bunun için şirketten hizmet talep eden bir kadının hikâyesidir. Filmde

kadın, eşinin yerine geçecek olan dublör oyuncuya tüm detayları aktarır, kedilerinin isimleri gibi sahte eşin rolü için öğrenmesi gereken her bilgi öğrenilmiş olur.

Sonra da bir zamanlar o ailenin ferdiymişçesine ailenin geçmişi hakkında bilgi sahibi olunması gerekmektedir. Yine **Goffman**'ın tarifiyle açıklayacak olursak:

Öyleyse bir role girebilmek için gerekli niteliklerle, o role girildiği zaman rolü titiz bir şekilde icra etmek için gerekli sıfatlar arasında bariz bir ayırım vardır. Dolayısıyla burada yapmak olmaktır ve “yapılması” planlanan şey, ciddi bir gerçekleşmeyle mühürlenir. Bir rolü benimsemek, rol tarafından benimsenmektir. Tam benimsemesi iyi örnektir. (2018, s. 113)

Mahiro ve Ishii için ise bu durum biraz farklıdır. Mahiro'nun annesinin Ishii'den talep ettiği daha uzun süreli bir hizmettir ve sıklıkla kamusal alanda icra edilmesi gerekmektedir. Üstelik modern bir baba figürünün yapması gereken azami davranış modellerini de yerine getirmelidir bir anlamda. **Goffman** bu durumu şöyle açıklar:

Rol perspektifinin, sosyo psikolojik türden kesin sonuçları vardır. Bir iş veya faaliyetle yükümlü bir kimse bir konuma geçerken, ilgili rolün kapsadığı bütün eylem yelpazesini benimsemek durumunda olduğunu fark eder; yani rol, toplumsal bir determinizmi ve bir sosyalleşme doktrinini imler. Bir seferde benimsediklerimiz, davranış öğeleri değil, daha ziyade bunlarla yüklü bütün bir koşum takımımızdır ve bir yük katmanı gibi çekilirken daha bir at olmayı öğrenebiliriz. Öyleyse rol, sosyalleşmenin temel birimidir. Bir toplumdaki yükümlülükler roller aracılığıyla tahsis edilir ve onların icrası için tertipler hazırlanır. (2018, s. 91)

Bunun için de Ishii, modern baba rolü performansı icra etmelidir. Mahiro'yla parklarda dolaşmalı, eğlence yerlerine gitmeli birlikte selfie çekmelidir. Nihayetinde duygusal bağın gelişimi ancak ortak hafıza biriktirmeyle olur. Ishii de Mahiro'yla birlikte selfie çeker, birbirlerinin telefonlarına bakarlar, Mahiro'un çocukluk resimlerine bakarken o hatırayı sanki beraber yaşamış gibi yaparlar.

Birlikte ortak zaman geçirilmesi duygusal bağın gelişiminin ilk ayağını oluştururken diğer ayağı ise sınırların ve özel hayatın paylaşılmasıdır. Mahiro ve Ishii birlikte zaman geçirdikçe Mahiro ona özel dünyasını açmaya başlar. Okulda hoşlandığı çocuktan başlayıp annesinin ona koyduğu yasaklara kadar her şeyini

anlatmaya başlar. Artık burada gerçek ve kurgu birbirine girmeye başlamıştır. Çünkü Mahiro, artık Ishii'yi bir profesyonel olarak değil gerçekten babası olarak görmeye başlamıştır. Onunla birlikte yaşamayı arz etmektedir. Bu noktada oyun artık ahlaki ve etik bir boyuta geçiş yapmıştır. Nihayetinde Ishii'nin atacağı bir sonraki ciddi adım, ilişkisini oyun olmaktan çıkarıp hakiki bir zemine çekecektir. Üstelik Mahiro'nun annesi de Ishii'yle beraber yaşamak istemektedir. Onu vefat eden eşi yerine geçirmeye hazırdır.



Goffman, bireyin büründüğü role kaptırmasının üstelik etrafını da inandırmasının bazen tehlikeli sonuçlar doğurabileceğini aktarmaktadır. Yazar bu tip benlik sunmalarını “kinik” olarak tarif eder ve böyle durumlarda tehlikeyi ortaya çıkaran, bireyin icra ettiği “sahte” rolle çevresini kandırarak “kişisel” birtakım çıkarların peşinde koşması olabilir. Bununla beraber **Goffman** her “kinik” performansı tehlikeli olarak görmez. İnsanlar, ciddi ihtiyaçlarına yönelik de sahte bir rol icrası yapabilirler. Yazar burada doktorların bazen hastaları ruhsal açıdan iyi edebilmek için onlara plasebo uygulamasını örnek olarak gösterir. Bu bağlamda Ishii'nin oynadığı sahte baba rolü ve hatta şirketinin sunduğu hizmet bir anlamda **Goffman**'ın işaret ettiği olumlu “kinik” performans biçimine örnek olarak gösterilebilir. Hem şirket hem de şirkete hizmet için başvuranlar durumun bir oyun olduğu bilinciyle hareket etmektedirler. Filmde de gördüğümüz şekilde karakterlerin yalnızlık, başarı, şöhret ya da duygusal açıklıklarını kapatabilmek için büründükleri sahte roller yukarıda Goffman'ın tarif ettiği duruma örnek olarak gösterilebilir.

Lakin buradaki en önemli açmazlardan birisi işin ahlaki tarafıdır. Yani duyguların sömürülmesi (kişiler her ne kadar şirkete gönüllü bir şekilde başvursa da) ya da bireylerin role kendilerini kaptırmaları anında yaşanacak kriz şirketle ilgili etik ve ahlaki sorunları da beraberinde getirmektedir. Filmde de gördüğümüz gibi oyunun sınırları gerçek bir zemine doğru kaydıkça mesele ikircikli bir hale bürünmektedir. Çünkü taraflardan biri role kendisini ciddi olarak kaptırdığında gerçeklik ve kurgu arasındaki ince çizgi ortadan kaybolmaktadır. **Elif Batuman**'dan yukarıda aktardığımız gibi, sahte damat rolü için hizmet sunan Ishii de gerek gelini öpme seremonisi esnasında gerekse de düğün hazırlıkları esnasında kendisini gerçek bir damat gibi hissetmektedir.

Werner Herzog MUBI'deki gösterimin ardından gerçekleşen soru cevap bölümünde, filmdeki her şeyin kurgu olduğunu lâkin ilginç bir şekilde filmde hissedilen duyguların son derece gerçek olduğunu ve insanın içerisine işlediğini aktarıp hem film hem de gerçekteki şirket için "Yalan ne? Gerçek ne? Hiçbir şey gerçek değil ama gerçek." tarifini yapıyordu. Dolayısıyla hakikatin ne olduğu sorusu bir taraftan filmin ana önermesi olurken diğer taraftan da gerçek hayata sirayet etmiş bu husus da sorgulamaya açılıyordu. En nihayetinde sosyal medyanın varlığıyla birlikte hayatlarımızın ne kadar gerçek ne kadar sanal olduğu da ayrı bir tartışma haline gelmiş durumda. Peki hangi hayatımız gerçek? Sanal olan mı? Yoksa fiziki gerçeklikte devam eden mi?



“Yalnızlık Çağı”

Werner Herzog, yine film sonrası gerçekleşen söyleşide 21. yüzyılı “yalnızlıklar çağı” olarak tarif ediyor. Yönetmen, endüstriyel toplumlarda yalnızlığın giderek artacağı inancında. Yönetmen, yoğun iletişimin ve enformasyon bombardımanının olduğu bir dönemde varoluşsal yalnızlıkların hayatın bir gerçekliği olacağı görüşünde. Bu bağlamda, Japonya’daki yalnızlık halleri nasıl okunabilir? Birçok düşünürü göre Japonya’nın 1980’li yıllarla birlikte hızlı Batı tipi kapitalistleşme sürecine girmesi, toplumsal hayatın bu modele göre şekillenmesi, geleneksel aile yapısına sıkı sıkıya bağlı Japon toplumu için sosyal bir çözülmeye neden olmuş. Başta aile kurumları olmak üzere toplumsal ilişkiler yeni kültürel dinamiklerle bir tür uyumsuzluk yaşamış. Bu kültürel çatışma da toplumun önemli bir kesimin yalnızlık yaşamasına ve içine çekilmesine neden olmuş. Tam da böyle bir ortamda sahte anne, baba, eş ve arkadaşlık hizmeti sunan **Ishii**’nin şirketi ortaya çıkmış ve hatırı sayılır bir kesime hitap eder hale gelmiş. Bununla beraber, Japonya’daki fenomeni doğu-batı dikotomisi üzerinden ya da bölgesel bir analizle okumak eksik bir analize götürebilir bizi kanımca. Yalnızlık ve gündelik hayatta sahte ilişkiler içerisinde bir iletişim süreci içerisine girmek, küresel bir vaka olarak ayrıca incelenmeyi bekliyor.

Gündelik hayatta hepimiz üstlenmek durumunda olduğumuz rolleri ve benlik sunumlarını bir şekilde icra ediyoruz. Çoklu benlik sunumları da denilebilecek bu süreçte evde, okulda, iş yerinde, kamusal alanlarda farklı benlik performansları icra etmekteyiz. Bunların birçoğu sahte, birçoğu gerçeklik taşımakta. Lakin hem izleyiciler hem kendimiz bunların bilincinde davranarak rollerimizi oynuyoruz. **Werner Herzog**’un filminde karşılaştığımız durum ise bambaşka bir şeyi imlemekte. Tarafların yalan ve sahte olduğu bir gerçeklikte rol icrası ve karşı tarafı mutlu etme çabası başka bir evreyi göstermektedir.

Wim Wenders, 1985 yapımı *Tokyo Ga* filminde bir taraftan Japonya’daki gerçekliğin özünü arıyor diğer taraftan da sinemadaki saf gerçekliğin ve imajların yitimine dair bir yas tutuyordu. Özellikle hızla endüstrileşen, tüm otantikliğini yitiren Tokyo, filmin ruhuna uygun bir mekân olarak karşımıza çıkıyordu. Filmde gördüğümüz Tokyo imgesi o kadar gerçek ve aynı zamanda replikayla doluydu ki vitrinlerde sergilenen yemekler bile gerçek gibi görünen ama gerçek olmayan

ürünler haline gelmişti. İlginç bir şekilde filmde karşımıza çıkan **Werner Herzog** da benzer bir durumdan şikâyet ediyordu:

Bugünlerde elimizde pek fazla imge kalmadı. Çevreye bakarsan neredeyse yalnızca binalar görürsün. İmgeler artık neredeyse olanaksız. Bu nedenle artık bu küskün manzarada hala bulunası gerçek bir şey var mıdır diye bir arkeolog gibi elimize kürek alıp kazmalıyız. İhtiyacımız - yeterli ve uygun imgelerimizin olmaması. Çaresizce, uygarlığımızın ve içsel dünyalarımızın durumu ile uyumlu imgelere ihtiyacımız var.

İki yönetmen de televizyon çağında hakiki hayata temas eden bir imaj bulmanın imkânsızlığından dem vuruyordu. **Tokyo Ga**'ya bakınca Batılı sinemacıların saf imajları içerisine hapsedikleri sahte dünya yerine Tokyo'da aramaları anlaşılır bir şey olsa gerek. Lakin küreselleşmenin etkisiyle 1980'li yıllarla beraber tüm dünya artık aynı çerçevenin içerisine hapsolmüştü zaten. **Jean Baudrillard** mesela, "artık hepimiz televizyonun içinde yaşıyoruz, tüm gerçekliğimiz orası diyordu" özetle, *Simulakrlar ve Simülasyon* kitabında. Dolayısıyla Tokyo'da aradıkları şey artık mevcut değildi. 1985'ten 2020'ye çok şey değışti. Japonya'daki vaziyet ise çok daha başka bir hale dönüşmüş durumda sanki. Family Romance şirketinin varlığı, **Elif Batuman**'ın makalesindeki insanlık portreleri ve **Herzog**'un filmindeki yalnızlık hallerini gözler önüne seriyor. Üstelik insanlar sadece yalnızlıklarını gidermeye çalışmıyorlar aynı zamanda sentetik mutluluk anlarına da muhtaçlar. Gerçeklik çoğu zaman bizim inşa ettiğimiz ve ona körü körüne bağlandığımız bir şey. Netice itibariyle saf gerçeklik ve hakikat bizi rahatsız edebilir. Dolayısıyla bağlandığımız yapay gerçeklikte mutluluk arıyor olmamız da bu krizin bir uzantısı belki de...

İnsanlara hizmet veren robot oteller, akvaryumda yüzen robot balıklar, dublör anne, baba sevgililer; tüm bunlar derin bir yalnızlığın yansıması. Lakin bana kalırsa bu durumu sadece Japonya üzerinden okumak eksik bir analiz sunar. Sosyal medyanın etkisiyle tekil yalnızlıklara büründüğümüz bu dönemde 21. Yüzyılın cidden yalnızlıklar çağı mı olduğu üzerine düşünmek gerekiyor belki de...

* Bu yazı 11 Temmuz 2020 tarihinde Gazete DuvaR'da çevrimiçi yayımlanan "[Werner Herzog'tan Sahte Mutluluklar Şirketi](#)" isimli yazının genişletilmiş halidir.

Kaynaklar

- Batuman, E. (2018) *Japan's Rent-A-Family Industry* (The New Yorker, 23 Nisan [[bağlantı](#)])
- Goffman, E. (2014) *Gündelik Hayatta Benliğin Sunumu* (Çev. Cezar, B.) İstanbul, Metis Yayınları.
- Goffman, E. (2018) *Karşılaşmalar: Etkileşim Sosyolojisinde İki Çalışma* (Çev. Çalıcı, S.). Ankara, Heretik Yayınları.

KATHE GEIST İLE SON KİTABI “OZU: YAKINDAN BAKIŞ” ÜZERİNE

Seda Usubütün



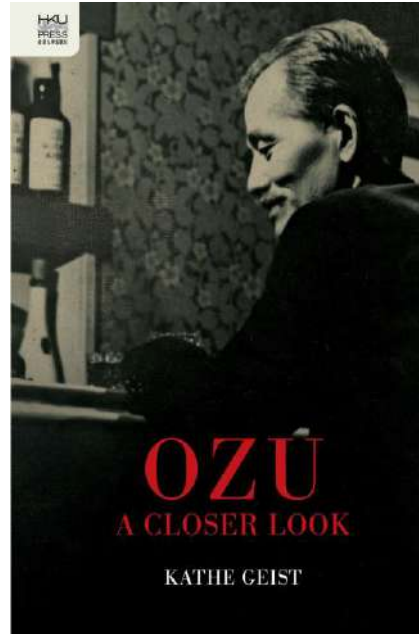
Dergimize daha önce de katkı vermiş yazarlardan Kathe Geist’in, Japon film yönetmeni Yasujiro Ozu (1903-1963) üzerine uzun yıllardır sürdürdüğü çalışmalarının bir ürünü olan 2022 kitabı, *Ozu: Yakından Bakış* (*Ozu: A Closer Look*) çok yakında kitapçılarda olacak. Çevrimiçi ön siparişi başlamış olan bu heyecan verici kitabı hakkında kendisi ile bir söyleşi gerçekleştirdik.

SU: *Kitabınızın önsözünde çalışma odanızın duvarında asılı olan St.John portresinden ve Ozu’nun portresinden söz ediyor, onların bakışlarında gördüğünüz kabullenilmiş kederi “yaşamın kısıtları için yas tutarken insanın budalalıklarına gülmek” şeklinde betimliyorsunuz.Yaşam karşısında bu şekilde konumlanmak size ne ifade ediyor? Ozu’nun yaşamına ve çalışmalarına olan ilginizin açıklaması bu satırlarda mı gizli?*

KG: Bu, tipik bir hümanist duruş, öyle değil mi? **Ozu** söz konusu olduğunda fazladan bir de mizah var işin içinde. Bu duruştaki hüznün ve acınma duygusu (*pathos*) beni kendine çekiyor, ama sanırım ben kişisel olarak daha iyimserim ve yaşamın kısa oluşu konusunda **Ozu**’dan daha az takıntılıyım. Yine de ondaki mizahı ve ironiyi seviyorum.

SU: *Ozu'ya olan profesyonel ilginize gelirse; kitabınızla Ozu üzerine yapılmış önceki çalışmaları tamamlayıcı olmayı amaçladığınızı, ama aynı zamanda katılmadığınız bazı düşüncelere de meydan okuyacağınızı söylüyorsunuz. Meydan okuduğunuz eleştirilerden birisi de David Bordwell'in, Ozu'nun filmlerindeki anlatı yapısının ve içerdiği anlamların belirsizliği üzerine olan düşünceleri. Kitabınızda ayrıntılarıyla yer alan Ozu'nun anlatı stili ve stratejileri hakkında okuyucularımızla neler paylaşmak istersiniz?*

KG: **Bordwell** bir formalist ve **Ozu**'nun çalışmalarındaki biçimsel yanı, yani estetik/yapısal özellikleri anlatmakta muhteşem, ama anlatı içeriğinin inceliklerini ayırt etmekte çok iyi değil. Öyle görünüyor ki, **Ozu**'nun yalnızca karmaşık görsel yapılar yaratma yeteneği olduğunu ve görsel olana odaklanmak için anlatı yapılarını çok basit tuttuğunu varsayıyor. **Ozu**'nun stili ve kişiliği her neyse/neydiyse, anlatıları basit ve biraz bağlantısız görünür, ama yakından bakarsak onların ne kadar mükemmel inşa edildiklerini ve anlam dolu olduklarını görmemiz olasıdır. Dahası, **Ozu**'nun kullandığı sembolizm düzeni nefes kesici. **Bordwell** varlığını dahi inkâr ediyor ama ben bu sembolik düzenin anlatılarında nasıl tutarlı, anlamı tamamlayıcı ve yükseltici şekilde çalıştığını gösterdim.



SU: *Kitabınızın ilk bölümünde 1936 öncesi sessiz filmlerini örnek alarak Ozu'nun yineleyen motif, gösterge ve sembollerini inceliyor, Ozu'nun tüm külliyatına uygulanabilecek bir yöntem geliştirmeye çalışıyorsunuz. Ozu*

kendisi de bu erken dönem sessiz filmlerini serbest deneyler yapma dönemi olarak adlandırıyor. Ozu'nun stilinin geç dönem filmlerinde kemikleştiğini söyleyen eleştirmenlere karşı duran bu incelemenizin temel bulgularından söz eder misiniz?

KG: Ozu erken döneminde biçimsel deneyler yaptı ve bu biçimsel acayıplıkların pek çoğundan vazgeçti; bazı şeyleri nedensiz (benim fark edemediğim) şekilde odak dışı bırakması gibi. Ve farklı anlatı türleriyle de deneyler yaptı, suç hikâyeleri, aşk hikâyeleri, öğrenciler, işçi sınıfı ve kuşatılmış maaşlı çalışanlarla ilgili hikâyeler. Ancak değişmeyen çizgileri de var, sembollerini kullanımı, izleyici ile dalga geçmesi, hikâyenin gerçekte nereye doğru ilerlediğine dair izleyiciyi askıda bırakması gibi. Anlatıya yorum getiren veya siyaset gibi anlatı dışı konulara göndermeler yapan sade göstergeler, reklamlar veya sinema afişleri de yerleştirir. Son dönem filmlerinde artık sinema afişlerini görmüyoruz ama hala bazen posterleri yorum katmak için kullanabiliyor. Örneğin, *The End of Summer*'da (Kohayagawa-ke no aki, 1961), tren platformunda oturan genç bir çift var. Genç adam uzaktaki bir şehirde bir işi kabul etmek üzere. Adam ve kadın birbirlerinden hoşlanıyor, ama henüz bir çift değiller ve adamın kararına bakılırsa hiçbir zaman da bir çift olmayacaklar. Hal böyleyken, yakınlarındaki bir Fuji Bank reklamı şöyle diyor, "Parlak Geleceğiniz". Ve tabii ki, filmin sonunda kadın adamla yaşamak üzere o uzak şehre gitmeye karar veriyor, yani posterin gösterdiği doğru çıkıyor.

SU: *Kitabınızın ikinci bölümü Ozu'nun 1936-1952 arası sesli filmleri hakkında. Burada odağınız Ozu'nun filmlerinin yapıldığı tarihsel ve kültürel bağlamı nasıl yansıttığı üzerine ve özellikle Ozu'nun aynı filme karşıt ideolojileri yerleştirebilme yollarını göstermeye çalışıyorsunuz. Bazı filmlerinde gizli propaganda olduğunu iddia eden bazı eleştirmenlerin aksine siz, aynı filmlerde direnişin izlerini görüyorsunuz. Sizce Ozu, filmlerinde kendi tarihsel ve kültürel ortamında ideolojik olarak taraf olduğu veya olmadığı şeyleri açıkça göstermeye çalışıyor muydu? Ve/veya filmlerinde ideolojik tartışmaların muhalif taraflarını kapsamalarına katkı yapanın, onun gerçekliği 'olduğu gibi' temsil etmeye olan bağlılığı olduğuna mı inanıyorsunuz?*

KG: Ozu'nun filmleri en başlardan 1952'ye kadar sansüre uğradı; önce komünistlere zulmeden polis devleti tarafından, sonra savaş sırasındaki askeri

hükümet tarafından ve en sonunda Amerikan İşgali yetkilileri tarafından. **Ozu** gençlik yıllarından itibaren otorite karşıtıydı ama bunu hiçbir zaman filmlerinde açık olarak ifade edemedi. Bunun yerine iktidarda olan hükümetlere karşı incelikli iğnelemeler kullandı. Özellikle Japonya'nın önce dostu sonra müttefiki olan Nazilere karşı nefreti, *The Only Son* (Hitori musuko, 1936) ve *What Did the Lady Forget?* (Shukujo wa nani o wasuretaka, 1937) filmlerinde apaçıktır. Bu nefretinin temel nedeni, onların Alman film endüstrisini ortadan kaldırmış olmalarıdır. Kitabımın ilk bölümü Alman Weimar filmlerinin **Ozu** üzerindeki etkisinin derecesini ve Nazilerin tüm bir film kültürünü nasıl mahvettiğini ayrıntılandırmaktadır. *What Did the Lady Forget?* (Shukujo wa nani o wasuretaka, 1937) filmindeki bir karede genç kız gazetede **Marlene Dietrich**'in büyükçe ve tanınabilir bir fotoğrafına bakmaktadır. Bildiğiniz gibi, **Dietrich** kariyerine Alman Weimar filmleri ile başlamış, Amerika'da yaşamaya başladıktan sonra Almanya'ya geri dönüp Naziler için çalışmayı inatla reddetmiş, hatta Nazi karşıtı amaçlarla çalışmalar yapmıştır. Dolayısıyla filmde **Dietrich**'in fotoğrafını göstermesi, en azından Nazilerin 1920'lerde ve 1930'ların başlarında Almanya'nın canlı film endüstrisinde yaptıkları tahribata kinayeli bir göndermedir.



Batılı eleştirmenler genelde **Ozu**'nun iki savaş dönemi filminde Japonya'nın savaşlarını nasıl desteklediğini gördüklerinde umutsuzluğa kapılırlar ancak bu filmler hükümetleri desteklemekten çok Japon halkını desteklemektedir. *The Brothers and Sisters of the Toda Family* (Toda-ke no kyodai, 1941) Mançurya'nın sömürgeleştirilmesini onaylamaktadır (ve hiç de gizli olmayan bir şekilde), ama Depresyon dönemindeki Japonlar için Mançurya bir umut kaynağıdır. Solcular dahi Mançurya'da bir sosyalist ütopya yaratmayı öngörmüşlerdir. *There Was a Father* (Chichi ariki, 1942) filmi, **Ozu**'nun da 1937-39'da birlikte Çin ile savaştığı Japon askerlerini destekler ve yüceltir, ama aynı zamanda, daha incelikli bir şekilde, bu askerlerin (acımasızlıklarıyla nam salmış olan) komutanlarına da bir hesap keser, sorumlu oldukları her bir askerle yakından ilgilenirler, her bir asker birisinin oğludur ve her bir ölümün sorumluluğu onların üzerindedir.

Ozu'nun Amerikan İşgaline karşı olduğunu savunan eleştirmenler vardır, ama bu saçmadır. **Ozu** dâhil pek çok Japon, Amerikalıların uyguladığı reformları desteklemiştir. Japon kadınların özgürleşmesi bu reformlar arasında en tartışmalı olanlardandır, ama **Ozu** İşgalin çok öncesinde filmlerinde güçlü kadınlar betimliyordu. Elbette kimse ülkesinin yabancı bir askeri hükümet tarafından işgalinden mutlu olmaz ve *The Flavor of Green Tea Over Rice* (Ochazuke no aji, 1952) filminin sonunda dokunaklı, incelikli ve büyüleyici bir sahne vardır.



Kahraman, bir Pan Amerikan uçağı ile Güney Amerika'ya uçmaktadır. Bu uçakların kuyruğı Amerikan bayrağı desenlidir. **Ozu** durağan kamerası ile ünlüdür ve hareketi izlemez. Uçak uzaklaşırken kamera onu izlemez ve sonuç olarak kuyrukta yer alan bu Amerikan bayrağı yavaşça kareden çıkar. Yerde heyecanla el sallayan insanlara yedi kesme yapılır. Öykü düzeyinde bu insanlar uçaktaki arkadaşlarına el sallamaktadır, ama görsel ve metaforik düzeyde 1952'de sona eren İşgal'e el sallamaktadırlar. Bu sahne aynı zamanda, **Ozu**'nun stil özelliklerinin yalnızca estetik amaçların ötesinde işlev gördüğünün de iyi bir örneğidir.

SU: Kitabınızın onuncu bölümünde Ozu'nun bir dizi toplumsal cinsiyet konusunu ele almasına odaklanıyorsunuz: ataerkillik, feminizm, cinsiyet, evlilik, istismar, şiddet ve aynı-cins ile ilişkiler gibi. Tümünde işlenen ataerkilliğin azalması ve Japonya'da kadının statüsünün yükselişi. Ozu'nun filmlerinde Japonya'daki aile yaşamı temel temalardan birisiydi ve özerklik-bağımlılık boyutunun farklı aşamalarında olan kadın karakterler, karı-koca, baba-kız ve anne-kız ikilileri aracılığıyla resmedildi. Kültürel etkileri de dikkate alarak, Japon kadınlarının güç mücadelesini, Ozu'nun gözünden, nasıl görüyorsunuz?

KG: Ozu'nun gençken cebinde hep **Pearl White**'ın fotoğrafını taşıdığı söylenir. **White**, sessiz film döneminden bir Amerikan aksiyon/macera filmleri serisindeki kadın kahramandı. **Ozu**, güçlü kadınlara olan hayranlığını hiç yitirmemiştir. *Dragnet Girl* (Hijosen no onna, 1933) ve *What Did the Lady Forget?* (Shukujo wa nani o wasuretaka, 1937) filmlerinde oldukça güçlü ve bağımsız kadınları anlatır, ancak bu kadınlar bir tür fantezi dünyasında yaşamaktadırlar çünkü bu filmler Japonya'daki gerçek yaşam hakkında değildir. Yine de *Early Summer* (Bakushu, 1951) filminde, İşgal sırasında gerçek bir 'modern ve bağımsız' kadının ne olduğuna ilişkin sunulan meydan okumayı kabul eder. Elbette, aynı filmlerinde kadınların zaafı ile de dalga geçmiştir. Yine de **Ozu**'nun kadınları nasıl ele aldığına ilişkin en belirgin özelliği olarak şunu söyleyebilirim: tek istisna dışında —Akiko, *Tokyo Twilight* (Tokyo boshoku, 1957)— **Ozu** asla kadınları kurban olarak göstermemiştir ve bu alışılmamış bir durumdur. Sözüm ona Japon kadınına sempati ile bakan Japon yönetmenler (**Mizoguchi, Naruse**), kadınları genelde kurban olarak resmetmişlerdir.

SU: *Ozu'nun diğer yönetmenler/filmler üzerine olan etkisini kitabınızın on ikinci bölümde ele alıyorsunuz; özellikle, Wim Wenders, Peter Handke, Kohei Oguri, Wayne Wang, Masayuki Suo gibi yönetmenler ve Escapade in Japan (Arthur Lubin, 1957) filmi. 1988'de yazdığınız "The Cinema of Wim Wenders: From Paris-France to Paris-Texas" kitabınızda Wenders'ın kariyerindeki ilk 20 senesini incelemiştiniz. Yeni kitabınızda bu incelemeyi ne şekilde geliştirdiniz? Yeni yazdıklarınız ile Ozu ve Wenders arası benzerlikler ve farklılıklar konusundaki kendi görüşlerinize de bir meydan okuma fırsatı yakaladınız mı?*

KG: Bu kitapta **Ozu** ile **Wenders** arasındaki estetik ilişkiye daha öncesinde olası olmayan bir ayrıntıda yaklaşabildim. **Ozu'nun Wenders** üzerindeki etkisi üç kategoride ele alınabilir. Birincisi; **Wenders, Ozu'nun** filmlerini kendi geleneksel olmayan film stilini sürdürmek için bir izin/onay olarak görmüştür. Her ikisinin stilleri ve anlatıya olan yaklaşımlarındaki benzerlikleri ayrıntılı olarak ele aldım. İkincisi; **Wenders'ın Ozu** filmlerinden bazı şeyleri gerçekten ödünç aldığı anlaşılıyor ve neleri aldığı herhangi bir zamanda hangi **Ozu** filmlerine ulaşabildiği ile korelasyon gösteriyor. Örneğin erken **Wenders** filmlerinden *King of the Road*'da (Im Lauf der Zeit, 1976), o zamanlar New Yorker Films tarafından dağıtımda olan **Ozu'nun I Was Born, But...** (Umarete wa mita keredo, 1966) filminden alıntılar var. *Paris, Texas* (1984) filminde de **Wenders'ın** o zamanlar yaşadığı Amerika'da 1982'ye kadar gösterilmemiş olan bazı erken **Ozu** filmlerinden alıntılar var. Üçüncü olarak; belgesel filmi *Tokyo Ga'nın* (1985) yanı sıra diğer bazı kurmaca filmlerinde de **Wenders, Ozu'ya** övgülerini sunar. Bunlardan ilki *Alice in the Cities*'deki (Alice in den Städten, 1974) film müziği olmak üzere, belki de en geniş çaplı olanı *Until the End of the World*'deki (Bis ans der Ende der Welt, 1991) Japon hanı sekansıdır. Han sahipleri olarak **Ozu'nun** düzenli ekip üyeleri olan **Chishu Ryu** ve **Kuniko Miyake**'yi kullanmıştır.

Wenders da aralarında olmak üzere, **Ozu'dan** etkilenen bazı yönetmenler hakkında ilginç olan bir nokta, **Ozu'nun** anlatılarını **Bordwell** gibi görmüş olmalarıdır: Bağlantısız, açık-uçlu, muğlak vb. Böyle olmadıklarını ben gösterdim, ama **Wenders'ın** ve diğer yönetmenlerin **Ozu'dan** etkilenimi ve aldıkları onay tam da bunu yapmak üzere oldu. Dolambaçlı, açık-uçlu ve muğlak hikâyeler yarattılar! İşin ilginç, Japon taklitçileri benzer şekilde açık-uçlu anlatılar

oluşturmadılar. Japon sanatı ve dili farklı nüans ve inceliklerle doludur, öyle anlaşılıyor ki **Ozu**'nun Japon meslektaşları onun filmlerini, Japon olmayan avangart yönetmenlerden çok daha iyi anlamıştı.



Chishu Ryu ile Kuniko Miyake (*Until the End of the World*)

SU: *Kitabınızın son bölümünü izleyen Sonsöz bölümünde “Peki modern mi?” sorusunu soruyorsunuz. Bu sorunuza yanıt verirken Ozu’nun kendisi hakkındaki düşünceleri yanı sıra dünyanın dört bir yanındaki avangart film yapımcılarına olan etkisini dikkate alıyorsunuz. Nasıl bir sonuca ulaştınız?*

KG: “Modern”i nasıl tanımladığınıza göre değişir. Estetik söz konusu olduğunda, 20. yy başlarında Batı’da modern olarak kabul edilenler, Japonya’da geleneksel kategorisindeydi. **Ozu**’nun bu geleneksel Japon estetiğini filmlerine uyarlaması onu modern mi yapar, geleneksel mi? Elbette **Ozu**, kendisini avangart olarak görüyordu, en azından erken deneysel günlerinde bu böyleydi ve Fransız Yeni Dalga yönetmenleri gibi **Ozu** da sinemanın ne olabileceğine ilişkin sınırları zorlamak istiyordu. Sonuçta, Japonya’nın Yeni Dalga yönetmenleri onu eski kafalı bulsa da, Japonya dışındaki avangart yönetmenlere —**Wenders**’tan **Jim Jarmusch**’a ve **Abbas Kiarostami**’ye— olan etkisinin derecesini göz önünde bulundurursak, en azından Batı’da biz ona modern diyebiliriz.

SU: Kitabınız yayımlanmak üzere ve yaşamınızın son 30 yılını bu kitabı yazarak geçirdiniz. Bu büyük işi tamamlamış olmak konusunda neler hissediyorsunuz ve yolun ilerisinde sizin için ne var?

KG: Son 30 yılımı aralıklı olarak **Ozu** üzerine çalışarak ve yazarak geçirdim, ama kitabın yazımı yalnızca 3 yıl sürdü ve bunu olası kılan dijital devrime çok şey borçluyum. Pek çok genç insan bunu anlamakta zorlansa da 1970'lerden 1990'ların büyük bir kısmına kadar filmler ve film yapımcıları hakkında yazmak ancak filmlere fiziksel olarak ulaşırsanız olasıydı. O yıllarda New Yorker Films ile ilişkiydim ve onlarda olan **Ozu** filmlerine erişebiliyordum, sonrasında bazı **Ozu** filmleri de video kaset olarak erişilebilir oldu. DVD'ler icat olduktan sonra tüm filmleri DVD olarak yayımlandı ve ben de tümüne ulaşabildim ki bu sayede kariyerimin erken zamanlarında olası olmayan ince detay çalışmalar ile filmlerini çözümleyebildim. Aynı zamanda, internetten erişilebilen inanılmaz hacimlerdeki bilgi sayesinde, filmlerinde yer alan bazı referansları eskiden olası olmayan bir kolaylıkta izleme ve anlamlandırma şansım oldu. Örneğin, *Late Spring* (Banshun, 1949) filminde ünlü bir Coca-Cola tabelası çekimi vardır. Bizlere Coca-Cola'nın Japonya'ya Amerikan Ordusu ile birlikte geldiğini hatırlatır, ama bu tabelanın altında neredeyse algılanamaz özellikte elle boyanmış bir yön tabelası daha vardır. Görüntüyü monitörümde dondurduğumda şöyle yazdığını görüyorum: Hiratsuka Beach. Hızlı bir Google taraması bana Hiratsuka Plajı'nın tarihsel ve stratejik önemini gösteriyor ve artık tabelanın neden İngilizce olduğunu ve Hiratsuka Plajı'nı 1949'da kimlerin kullanıyor olabileceğini keşfediyorum. O zamanlar, İşgal yetkilileri Japon yönetmenlerin filmlerinde ne savaştan ne de İşgalcilerin kendi askeri varlıklarından söz etmelerini istemiyordu, ama Hiratsuka Plajı her ikisine de gönderme yapıyor. Belki de **Ozu**'dan başka kimse o göstergeyi fark etmeyecekti ama kendisi, Amerika sansürünü alt ettiğini bilmenin tatminini yaşamış olmalı! Sonuçta, bu düzeyde bir yakın bakış ancak günümüzde sahip olduğumuz dijital araçlarla olası.

Yola devam etmek konusunda ise, böyle bir yayın yaptığınızda insanlar sizden daha pek çok şey yazmanızı istiyorlar. Örneğin, bir arkadaşımın *A Companion to Japanese Cinema* başlıklı antolojisi için kitap değerlendirme yazısını yeni tamamladım, *Quarterly Review of Film and Video*'da yayımlanacak. Dolayısıyla önümüzdeki bir süre daha yazma ve konuşma davetleri gibi bazı işlerim olmasını bekliyorum. Artık başka kitap yazacağımı sanmıyorum ama bir blogum

(millbrookhousenews.com) var ve orada kişisel yazılarım, kısa kitap ve film değerlendirmelerim ve birkaç fotoğraf albümüm yer alıyor. **Ozu** kitabına başlamadan önce üzerinde çalıştığım iki yazı olmuştu, biri Japonya hakkında, diğeri aileme ait olan atalarımızdan kalma bir portre hakkındaydı. Kitaba başladıktan sonra bloga çok az katkı yapabildim, artık daha fazla ilgi göstermeyi umuyorum.

EKİN GÜNDÜZ ÖZDEMİRCİ VE ELİF DEMOĞLU İLE “NORDİK SİNEMA” KİTABI ÜZERİNE

Özgür Erdi Akbaba

Nordik Sinema henüz birkaç ay önce Doğu Kitabevi tarafından yayımlandı. Nordik sinemanın geçmişle bağlarının izini süren ve güncel durumunu tartışan ilk ve tek Türkçe kaynak olarak sinemanın derinlerinde bilgi arayan sinemaseverlerin ilgisine sunuldu. Kitabın editörleri **Ekin Gündüz Özdemirci** ve **Elif Demoğlu** ile kitap hakkında konuştuk. **Ekin Gündüz Özdemirci** Marmara Üniversitesi Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalında doktorasını tamamladı. Şu anda Kapadokya Üniversitesi'nde eko-sinema, medya, iletişim ve çevre gibi dersler vermektedir. Marmara Üniversitesi Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı'nda doktorasını tamamlamış olan **Elif Demoğlu** ise Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesinde belgesel sinema, film eleştirisi, sinema kuramları, dünya sineması, sinema ve toplum alanlarında teorik ve uygulamalı dersler vermektedir.



Ekin Gündüz Özdemirci



Elif Demoğlu

ÖEA: Nordik sinema geniş bir coğrafyaya ve uzunca bir geçmişe ait. Kitabınız hangi dönemlere, hangi ülkelere ve akımlara odaklanıyor?

EÖ: Kitabımızda Nordik Film ve TV Fonu'nun kurulduğu 1990 sonrasını ele aldık. Bu dönem, Nordik ülkelerde ortak film yapımlarının çoğalmaya, küresel olarak da bölge sinemasının görünürlüğü ve bilinirliğinin artmaya başladığı ve aslında Nordik Sinema -ya da kullanılan diğer bir adıyla İskandinav Sineması-kavramlarıyla bir "ulusaşırı sinema" tanımının da yerleşmeye başladığı bir dönemi ifade ediyor. Kitapta, yapılan akademik araştırmalarda ve seyirci algısında bölge sinemasına özgü olarak yer etmiş mitolojik öğelerin öne çıkması, insan ve insandışı doğa ilişkisinin vurgulanması, varoluşçu sorgulamalar gibi temalara; Kuzey Karası ve kara mizah türlerine; Minimalizm, Nordik sinemanın içinden doğmuş olan Dogma 95 ve Norveç Dalgası gibi akımlara yer verdik.

ED: Çağdaş Nordik sinemada öne çıkan eğilimlere geniş bir bakış sunmayı amaçladık. Nordik sinemanın uluslararası alanda günümüzde tanınırlığını, bilinirliğini sağlayan filmlerdeki tema, biçim, toplumsal sorunlar gibi çeşitli eksenleri saptamaya çalıştık. Bunu yaparken de Nordik ülkelerin tarihsel, toplumsal, kültürel tabanlarını anlamaya çalışarak sinema ve toplum bağıni kurmayı hedefledik. Kitapta yer alan makalelerin tamamına bakıldığında, Nordik ülkeler olan İzlanda, Finlandiya, Norveç, İsveç ve Danimarka sinemasına yer verilmiş olduğu görülecektir. **Aziz Barkın Kadioğlu, Aygün Şen, Uğur Kılınc, Ala Sivas Gülçur, Janet Barış, Perihan Taş Öz, Lalehan Öcal, Ekin Gündüz Özdemirci** ve benim makalelerimizin yanı sıra **Prof. Ellen Rees**'in Norveç Dalgası üzerine makalesinin Türkçe çevirisine yer verdik. Kitabımızı tamamlayacağını düşündüğümüz, Nordik sinemaya içeriden bakış sunan bölümde ise iki röportaj yer alıyor.

ÖEA: Türkçe literatürde Nordik sinema hakkında ilk kitabı yazma ihtiyacı nasıl doğdu?

EÖ: Sinema alanında çalışan araştırmacılar olarak yakın dönem Nordik filmlerle ilgili Türkçe bir kitabın bulunmadığını gözlemliyorduk. Son yıllarda Nordik ülkeler sadece sinemada değil edebiyat, müzik, tarih gibi birçok alanda da ilgi görüyor. Hem festivallerde hem de dijital platformlarda Nordik yapımı film ve dizilerin öne çıkması, bölge yapımlarının Hollywood'un dikkatini çekerek yeniden çevrimler için zengin bir kaynağa dönüşmesi, buna bağlı olarak Nordik yapımların çoğalması da son dönem bölge sineması üzerine Türkçe bir kaynağın olması gerektiği fikrini besledi.

ED: Nordik sinemaya ilgi duyan araştırmacılar ve Nordik filmlerden heyecan duyan seyirciler olarak bu konuda kendi okuma ve bilgi edinme isteğimiz sonucu bu eksikliğin farkına vardık. Bizim gibi bu coğrafya sinemasını takip edenler için temel bir kaynak olması ve ardından yenilerinin gelmesi temel isteğimizdi. Kitaptaki makalelerin hepsinde yeni sorular ve araştırma konuları bulunabilir. Nordik sinema üzerine şüphesiz Türkiye’de, çoğu çeviri olmak üzere değerli kaynaklar var, son yıllarda ise lisansüstü tezlerde ulusal sinemalar ve yönetmenler ekseninde üretilen güzel çalışmalara rastlamak, bilimsel olmayan sinema dergilerinde de pek çok önemli inceleme ile karşılaşmak mümkün. *Nordik Sinema* kitabı ise, tek bir ülke, yönetmen ya da türe değil, günümüz Nordik sinemasına bütüncül olarak bakma çabasındadır. Bizim açımızdan ilk olmasından ziyade bu çerçeveyi çizerek bir ihtiyaca cevap vermesi önemli.

ÖEA: Nordik sinema Türkiye’de ne kadar biliniyor ve takip ediliyor?

EÖ: Bir hayran kitlesi olduğunu düşünüyorum, kitaba gelen geri bildirimler de bunu doğruluyor. Bölge sinemasının uluslararası festivallerdeki etkinliği Türkiye’deki festivallerde de Nordik film seçkilerinin önemli oranda yer almasını sağlıyor. Festival takipçilerinin güncel bölge sinemasına oldukça aşina olduklarını sanıyorum. Bölge sinemasını daha yakından incelemeye yönelik özel gösterimler ve söyleşiler düzenlendiğini biliyorum. Bir önceki sorunun cevabında da belirttiğim nedenlerle sinema eğitimi içinde de güncel Nordik sinema önemli bir yere sahip, bu alanda eğitim alan öğrencilerin bölge sinemasını yakından takip ettiklerini düşünüyorum.

ED: 41. İstanbul Film Festivali’nin uluslararası ana jüri başkanı, kara mizah filmlerini çok sevdiğimiz Norveçli yönetmen **Bent Hamer**’di. **Ekin**’in de değindiği gibi özellikle film festivallerinde bu coğrafyanın filmleri ve yönetmenleriyle buluşma olanağımız oluyor. Popüler anlamda ise Nordik polisiye dizilerine ciddi bir ilgi olduğu ortada, özellikle dijital platformlarda oldukça izleniyor. Örneğin İzlanda polisiye dizisi *Trapped*’in yönetmeni İzlanda’nın önemli *auteur*’lerinden **Baltasar Kormakur**. Diziye gösterilen ilgi, yönetmenin sinemasının görünürlüğüne de imkân sağlıyor. Aslında daha geniş açıdan bakarsak, Nordik olana artan ilgi hangi alanda olursa olsun diğerleri ile bağlantılı ve birbirlerini besler nitelikte. İskandinav mitolojisi ve polisiye romanlarının okurunun artması, elektronik müzik ya da black metal müziğe olan ilgiyi de beraberinde getirebiliyor.

Ya da İsveçlilerin *lagom* (kararında, dengeli yaşamak) ifadesi bir yandan minimalist sinema anlayışını, diğer yandan da IKEA mobilyalarını çağrıştırabiliyor.

ÖEA: Nordik sinema, Avrupa sineması içerisinde nasıl bir konuma sahip?

EÖ: Aslında Avrupa sinemasının bir parçası olarak da ele alınıyor, Danimarka, İsveç, Norveç, Finlandiya ve İzlanda'nın ülke sinemaları ayrı ayrı Avrupa sinemasının bileşenleri. Diğer yandan bu ülkelerin kendi içlerinde ortak bir tarihleri ve kültürleri var, bu da hem film yapımını hem de sosyo-ekonomik ilişkileri şekillendiren resmi bir Nordik birliğinin varlığını ve bölgeye özgü olarak bilinen özellikleri açıklıyor. Avrupa sineması olarak geniş bir perspektiften bakarsak, kıta sinemasının gelişiminde Nordik coğrafyanın önemi **Carl Dreyer** ve **Ingmar Bergman** gibi isimlere bakınca ortaya çıkıyor. Sinema tarihi boyunca Avrupa'da, Fransa, İtalya ve Almanya gibi ülkelerle birlikte en etkili film üreten ülkelerin arasında Danimarka ve İsveç de bulunuyor. Günümüzde de uluslararası film festivalleri, dijital platformlar ve Hollywood uyarlamaları üçgenine baktığımızda, aynı etkinliğin tüm Nordik coğrafyaya yayılmış bir şekilde devam ettiğini görebiliyoruz.

ED: Ek olarak, Nordik ülkeler Kuzey Avrupa'da yer almalarına rağmen coğrafi açıdan görece izole bir konumdalar. Kendi içlerindeki tarihsel, kültürel ortaklıkları ve iş birlikleri Avrupa geneline göre daha ön planda. Beş Nordik ülkesinin televizyon ve sinema yapımlarında iş birliği gözeterek fon sağlayan temel bir kurum olan Nordik Film ve TV Fonu da bu durumu tescilleyen bir konumda. Bu açıdan Avrupa sinemasının hem içinde hem de dışında konumlandırabiliriz.

ÖEA: Bu kitap çalışması ile Nordik sinemanın karakteristik özelliklerini yeniden tanımlamak mümkün mü?

EÖ: Danimarka, İsveç, Norveç, Finlandiya ve İzlanda'dan oluşan Nordik ülkelerin tamamının sinemasından örneklere bu kitapta yer verdik. Bölümler, hikayelerde ve anlatım biçimlerindeki belirgin özellikleri ele alan film örneklerine odaklanırken, ülkelerin sinemalarına dair genel bir bakış açısı da sunuyor. Bölümler temelde doğanın, mitolojinin, yerli kimliklerin ve varoluşçuluğun Nordik filmlerde önemli bir yere sahip olduğunu; minimalizm, kara mizah ve polisiye türünün bölgeye özgü biçimleriyle birlikte bu temaların nasıl ele alındığını ortaya koyuyor. Diğer yandan güncel Nordik sinemaya içeriden bir bakış sunan bölümler de var. Bunlar da bölge sineması içindeki ulusal ve ulus-ötesi dinamiklere ışık

tutuyor. Oslo Üniversitesi'nden **Dr. Ellen Rees**'in *Norveç Dalgası (Norwave): Norveç Sineması 1997-2006* başlıklı makalesinin çevirisi, Stockholm Üniversitesi Medya Çalışmaları Bölümü'nden **Prof. Tytti Soila** ve Nordik Film ve TV Fonu CEO'su **Liselott Forsman** ile yaptığımız söyleşiler Nordik sinemanın geleceğine dair de öngörüler içeriyor.

ED: Çağdaş Nordik sinemayı yeniden tanımlamak için öncelikle var olanı anlamak gerekli. Melankoli, kasvet, soğuk iklim, puslu manzaralar, varoluşçu yaklaşımlar, bireyselliğin öne çıkışı ve hepsini kapsayan refah toplumuna çeşitli bakış açılarının Nordik sinemanın genelinde öne çıktığını söylemek mümkün. Dünya sinema literatüründe Nordik sinema bu nitelikleriyle zaten tanımlanmakta. Tüm bunların ötesinde ise Nordik sinemayı sıra dışı, arayışta olan ve deneysel nitelikler taşıyan bir yapı ile özdeşleştirdik. Nordik sinemaya dair yeni tanımlamalara kitabımızda yer alan makalelerden örnek verecek olursak: Türkçede hiçbir çalışmanın bulunmadığı, dünya literatüründe ise sınırlı incelemelerin bulunduğu, Sami ırkının Nordik coğrafyadaki yeri üzerine **Aygün Şen**'in yazısı Samilere yapılan asimilasyonun sinemaya yansımalarından yola çıkıyor ve Nordik coğrafyanın görünmeyen geçmişine yeni bir bakış sunuyor; **Lalehan Öcal** ise oldukça bilinir olan Dogma 95 akımını dönemin toplumsal, ekonomik, siyasal koşulları bağlamında değerlendirirken manifestolarını savunularıyla, eleştirileriyle ve belirsizlikleriyle yeniden okuyor.

ÖEA: Günümüz Nordik sineması geçmişten ne tür izler taşır?

EÖ: Nordik sinemanın bölge mitolojisinden oldukça fazla besleniyor oluşu ilk olarak akla geliyor. Bu toplumların mitolojisi sadece kendi sinemaları değil dünya sineması için de popüler bir esin kaynağı. Bölge sinemasının tarihinden izleri de günümüz sinemasında bulmak mümkün. **Ingmar Bergman**'a atfedilen minimalist üslubun yansımalarını birçok Nordik filmde gözlemleyebiliriz, diye düşünüyorum. Fakat bölge içinden bir bakışla **Prof. Tytti Soila**, **Ingmar Bergman**'ın İsveç dışındaki Nordik ülkeler üzerindeki etkisinin oldukça az olduğunu ifade ederek, bölgede üretilen filmlerde **Bergman** sinemasıyla benzerlikler bulunmasını, sinema tarihinin etkisi altındaki insan algısının bir stratejisi olarak yorumluyor.

ED: **Aziz Barkın Kadioğlu**'nun kitabımızda yer alan yazısına bakıldığında tarihsel süreç içerisinde Nordik sinemanın başlangıcından beri var olan bazı niteliklerinin sürdüğü görülüyor. Bunların başında kuşkusuz manzaralar, doğal mekanların kullanımı, filmlerde doğaya verilen önem ve doğal oyunculuklar

sayılabilir. **Uğur Kılınç**'ın İskandinav mitolojisinin filmlerdeki izini sürdüğü yazısında ise günümüz filmlerinin mitolojiden nasıl beslendiği ortaya koyuluyor. Ayrıca, incelediğimiz Nordik filmlerin çoğunda toplumla bir yüzleşme süreci görünüyor. Pek çok filmde refah toplumuna eleştirel bakışlar saptanabilir. Bunlar arasında geçmişte refah toplumu kurulurken ödenen bedellerin eleştirisinin sunulduğu polisiye filmler ya da kara mizah örnekleri anılabilir.

ÖEA: Nordik ülkelerinin bağımsız sinemalarında ne gibi benzerlikler ve farklılıklar vardır?

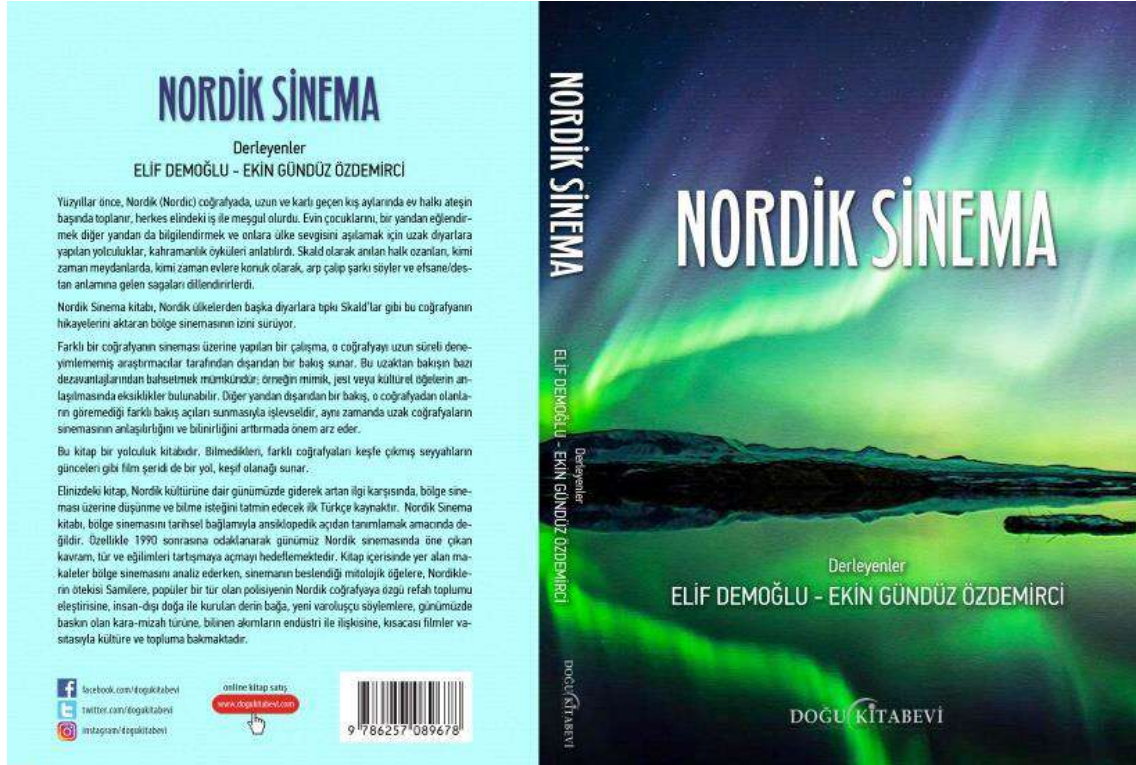
EÖ: Görsel anlatım açısından ve tematik olarak benzerlikler dikkat çekiyor. Genelde bütüncül bir doğa algısı var, insan ve insandışı doğanın bağlılığı, insanın üstünlüğü söylemini bozan bir ilişki karşımıza çıkıyor. Diğer yandan hangi tür ve tema içinde olursa olsun refah toplumu eleştirisinin de genelde öne çıktığını görüyoruz. Absürtlük, kara mizah ve minimal anlatımı da benzerlikler arasında sayabiliriz. Farklılıklarda ilk aklıma gelen, İzlanda sinemasında genelde, coğrafi ve toplumsal yapıya paralel olarak kırsal anlatıların ve kırsal-kent çatışmasının öne çıkması, fakat Danimarka ve İsveç gibi ülkelerde, modern kentli bireyin çıkmazı anlatılarına daha çok rastlanması. Toplumsal tarihin bir yansıması olarak, yerli kimlikler ve azınlıklara dair hikayeler de özellikle İsveç ve Danimarka sinemasında yoğunlaşıyor.

ED: Ben de başka bir açıdan, kendi sinemamızdan Nordik sinemaya bakarak yanıtladığımda, bu ülkelerde bağımsız sinemanın devlet fonları ile desteklendiğini görüyoruz. Aynı zamanda sanatçının değer gördüğü bir toplumda, özgürce üretim yapılabildiğine şahit oluyoruz. Bunun bir sonucu olarak filmlerde deneysel arayışlara, yeni biçimsel yaklaşımlara rastlanabiliyor. Refah toplumunu oldukça sert biçimde eleştiren bağımsız filmlerden birini sinemaya verilen önem ve sinemanın toplumu dönüştürme gücüne örnek olarak anabiliriz. **Lukas Moodysson**'un *Lilya 4ever* filminin, ele alınan konu çerçevesinde pedagojik bir araç olarak kullanıldığı, hükümeti harekete geçiren bir araç olduğu görülüyor. Yani toplumu eleştirdiği için saklanmak yerine bir nevi taçlandırılıyor.

ÖEA: Kitabınızda Nordik sinemaya dair güncel tartışmaların da yer aldığını görüyoruz. Avrupa sinemasında Nordik sinemanın ön plana daha fazla çıkacağını düşünüyor musunuz?

EÖ: Nordik Film ve TV Fonu CEO'su **Liselott Forsman** ülkeler arası iş birliğinin her geçen yıl daha da güçlendiğini, ortak yapımları özellikle teşvik ettiklerini vurguluyor. Nordik filmlerin hem uluslararası dağıtım olanakları genişliyor hem de beş ülke içindeki dağıtım ağı kendi kendine yetebilen çok güçlü bir endüstri oluşturuyor. **Forsman**'ın özellikle "en yerel olanın en küresel olabileceği" şeklinde bir görüşü benimsediklerinden bahsetmesi önemli, bu nedenle biz de özgün bir Nordik sinemayı konuşabiliyoruz. Popüler anlatım kalıplarına, türlere, temalara kapılmadan, bölgeye özgü olanı popüler hale getirebilen çokkültürlü bir sinema var karşımızda, bu da çok güçlü ve sürdürülebilir bir özellik. Bu anlamda Nordik sinemanın yaratıcılık ve üretkenlik açısından ön planda kalmaya devam edeceğini düşünüyorum.

ED: Avrupa sineması, tek tek ülkeleri düşündüğümüzde, pek çok açıdan değerlendirilebilecek güçlü bir yapıda. Fakat Nordik sinemanın ayırıcı unsuru, bence, sinemayı geliştirici denemelere yer vermesi. Takip ettiğim Nordik yönetmenlerin her yeni filminde beklenmeyen bir yapı ile karşılaşabileceğimin heyecanını yaşıyorum. Bu açıdan Nordik sinemanın hem Avrupa sinemasında hem de dünya sinemasında yerini koruyacağına inanıyorum.



GÖKALP GÖNEN'İN *LÂL* FİLMİNİN PSİKANALİTİK VE GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ *

Baran Barış

İki kişi neden yaklaşır birbirine? Dokunmak, sarılmak için mi?

Ya da acıtmak vurmak için? Ya da sadece diğerinin ne dediğini duymak için belki?

Tek bir kelime de olsa, kaldırır koca bedenlerimizi, kaynağın yanında biteriz.

O kelime her neyse mühimdir.

Gökalp Gönen

Giriş

Freud'un psikanalitik kuramının temel kavramlarından biri olan içgüdü, fizyolojik gereksinimlerin psikolojik anlatımıdır. Bedensel uyarılma, gereksinim; bu gereksinimin psikolojik temsilcisi ise istektir. Doğuştan gelen bu güç, **Freud**'un 1905 tarihli çalışması *Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme*'de cinsel içgüdüler bağlamında ele alınırken içgüdü kuramı 1920'de yayımlanan *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı kitabında son halini almıştır (1998: 79). İçgüdü dört temel niteliğe sahiptir: kaynak, amaç, nesne ve itici güç. Kaynak, bedensel gereksinimi; amaç, bu gereksinimin karşılanması; nesne, kişiyi bu amacına ulaştıracak aracı; itici güç ise gereksinimin büyüklüğüne koşut biçimde artarak harekete geçiren enerjiyi ifade etmektedir. İçgüdülerin özelliklerine ilişkin bir başka sınıflandırma şöyledir:

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2022 Birincisi

- i. Gereksinimin karşılanmasından sonra kişi, gereksinim oluşmadan önceki durumuna döner (geriletici özelliği),
- ii. Organizmayı dengelemeye çalışır (korunma özelliği),
- iii. Bedensel uyarılmanın sonrasındaki gevşeme dönemlerinde kişi, nesneye ulaşamadığında bu uyarılma yeniden gerçekleşir (yinelenme),
- iv. Kişinin ulaşmak istediği nesne değişebilir (yön değiştirebilme özelliği). (Geçtan, 1988: 29)

Freud içgüdüleri *eros* (yaşam içgüdüleri) ve *thanatos* (yıkıcı içgüdüler) olmak üzere iki grupta ele almıştır. *Eros* yaşamı sürdürmeyi (korumayı) amaçlar. Açlık, susuzluk ve cinsellik gibi içgüdüler bu gruba dâhildir. *Eros* sınıfındaki bütün içgüdülerin çalışmasını sağlayan enerji “libido”dur. *Thanatos* ise yok etme veya ölüm içgüdüğü olarak da adlandırılır ve canlıyı var olmadan önceki durumuna döndürmeyi amaçlar. Kişinin kendisine ya da dış dünyaya yönelttiği saldırganlık dürtüsüdür. **Freud** yaşamın bu iki temel içgüdüünün uzlaşma ve çatışma devinimleri arasında sürdüğünü ifade eder. Yemek esnasında yiyeceği ısırma, çiğneme ve yutma eylemleri, *eros* ile *thanatosun* bir arada görüldüğü örneklerden biridir. Bir kişiye eşzamanlı duyulan aşk ve nefret de iki içgüdüünün etkileşiminin bir göstergesidir. Buna benzer daha pek çok örnek, bir içgüdüünün diğerinin hizmetine girdiğini ortaya koyar. Sözelimi, **Freud** yıkıcı içgüdülerin boşalım amacıyla sürekli olarak yaşam içgüdülerine hizmet ettiğini ileri sürer. Öte yandan *thanatosun* hiçbir zaman doyuma ulaşma olasılığının olmadığına dikkat çeker ve yıkıcı içgüdülerin sevgi ya da başka bir boşalım olasılığı bulunan tutumla yer değiştirebileceğini belirtir; ancak, böylesi bir değişikliğin kesinkes gerçekleşeceği savlanamaz. Kişinin yıkıcı içgüdülerini dışarıda yönelteceği biri olmadığına bu içgüdüler *eros* aracılığıyla benliğe döner ve bu durum kendini yok etmeyle sonuçlanır (Freud, 1998: 80-82; Freud, 2002: 366-373; Ewen, 2003; Geçtan, 1988: 30-32).

Anlatıları Dizgesel Biçimde Çözümleme Yöntemi: Göstergibilim

Freud'un psikanalitik kuramındaki içgüdü ikiliği üzerinden **Gökalp Gönen**'in kısa filmi *Lâl*'in (2020) incelendiği bu makalede yöntem olarak **Barthes**'in göstergibilim yöntemi tercih edilmiştir. En genel tanımıyla yaşamın her alanında bulunan göstergeleri bilimsel olarak dizgesel biçimde çözümleyen bir yöntem

olan göstergebilim, anlatılarda anlamlandırmanın nasıl yapılandırıldığını ortaya koyar. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren göstergebilim alanında farklı ekoller, çeşitli yöntemler geliştirmiş **Barthes**, Fransız göstergebilim ekolünün önemli temsilcilerinden olmuştur. Dünyadaki bütün nesnelere göstergebilimsel çalışmaların araştırma nesnesi olarak belirlenebileceğini ileri süren **Barthes**'in göstergebilim yöntemi çerçevesinde sinemadan yazınsal metinlere, mitlerden kültürel unsurlara pek çok gösterge incelenmektedir. **Barthes** bir anlatıdaki göstergelerin alıcıların kültürel ve kişisel deneyimleriyle bağlantısını irdeleyen iki anlamlandırma düzeni belirlemiştir. Anlamlandırma dizgeleri, bir anlatım düzlemi (gösteren) ile bir içerik düzleminden (gösterilen) oluşmaktadır. Anlamlandırma, anlatım ve içerik düzlemi arasındaki ilişkinin sonucunda gerçekleşmektedir. Anlamlandırma dizgeleri, kendisini kapsayan ikinci bir dizgenin ögesi durumuna geldiğinde sapma ve kayma gösteren iki anlamlandırma dizgesi karşımıza çıkar. **Barthes**, **Hjelmslev**'in kavramlarından hareketle birinci dizgeyi "düz anlam", birinci dizgeyi kapsayan ikinci dizgeyi ise "yan anlam" düzlemi olarak adlandırmaktadır. Düz anlam düzlemi, göstergenin neyi temsil ettiğine, yan anlam düzlemi ise göstergenin nasıl temsil edildiğine karşılık gelmektedir (Barthes, 1979: 87-92). Sözelimi, bir sokağın fotoğrafında, sokak canlı ve cansız pek çok varlığın bir arada bulunduğu bir uzamdır ve bu, düz anlamdır. Aynı sokak, fotoğrafta farklı biçimlerde temsil edilebilir. Renkli ya da siyah beyaz olarak yansıtılabilir, uzamdaki varlıklara olumlu ya da olumsuz anlamlar yüklenebilir. Fotoğraftaki sokakta karşımıza çıkan nesnelere düz anlamları aynıyken yan anlamlar değişiklik gösterir. Yan anlam düzleminde göstergelerin kullanıcının duyguları ve kültürel değerleri ile buluştuğunda gerçekleşen etkileşim önemlidir ve anlamlandırma, öznel ya da özneler arası olana doğru hareket etmektedir. Öte yandan yan anlamlar, toplumsal ya da kişisel olabilir (Fiske, 2002: 85-87).

Barthes, yan anlamı genel olarak bir belirleme, bir bağlantı, bir yineleme ve anlatının kendi içinde ya da başka anlatılarla kurduğu bağlantı gücü olan bir özellik biçiminde tanımlamaktadır. Yalnızca, yan anlamı çağrışımla karıştırmamak gerektiğine dikkat çeken araştırmacı, yan anlamı şöyle açıklamaktadır:

- i. Yan anlamlar, anlatının yazıldığı dilin sözlüğünde ve dilbilgisinde bulunmayan anlamlardır.

- ii. Anlam, yan anlam düzleminde çoğalır, çeşitlenir.
- iii. Göstergibilimsel olarak yan anlam, bir kuralın işlerliğini yitirmesi ve yeni yapılandırılan anlatıya özgü bir sesin eklenmesidir.
- iv. Tarihsel olarak ise gösterilenin bir listesini oluşturur.
- v. Yan anlamın çift anlam üretme işlevi, yazarla okur arasında bir karşı-bildirim meydana gelmesine neden olur.
- vi. Yan anlamlar, düz anlamlarla olan ilişkileri üzerinden yapısal olarak anlatının bir oyuna dönüşmesini sağlar.
- vii. İdeolojik olarak bu oyun, anlatıya bir masumiyet kazandırır ve düz anlamın ilk anlam gibi görünmesine neden olur (Barthes, 1996: 19, 20).

Gökalp Gönen ve *Lâl*



1989 yılında Hatay'da doğan **Gökalp Gönen**, *Modernizm* (2009), *Güveç* (2011), *Altın Vuruş* (2015) ve *Avarya* (2019) filmleriyle ulusal ve uluslararası festivallerde pek çok ödül kazanmıştır. 2020 yapımı *Lâl* adlı kısa animasyon filmiyle de 13. Lions Kısa Film Yarışması'nda Jüri Özel Ödülü'nü, 21. İzmir Kısa Film Festivali Ulusal Canlandırma Film Yarışması'nda En İyi Film Ödülü'nü, 5. Güzel Ordu Kısa Film Yarışması'nda birincilik ödülünü ve 1. Distopya Film Festivali Kısa Film Yarışması'nda üçüncülük ödülünü elde

etmiştir. *Lâl* festival programlarında şöyle özetlenmektedir: “Hiçlikten gelen bir kelime ile doğan yaratık, hayatta kalmak için kendisinden olan birini yemek zorundadır. Yaratığın da söylemeyi başardığı bu kelime ona dostlar, düşmanlar ve yeni avlar getirirse de dengeyi kurmak zordur. Büyük kavga kaçınılmazdır ve başa dönmek çok uzun zaman alacaktır.”

Film, devinimsiz bir uzam betimlemesiyle açılır. Düz bir zemin ve ortada bir kapı vardır. Zeminin altında birbirine düzensizce bağlanan, hatta karışan dallar

bu durağanlığın bozulacağına işaret eder. Devamında zemin üzerinde bütün uzuvları dağılmış, paramparça bir insan ve yanında boş bir kâğıt görürüz. Derken kapı açılır ve henüz tek parça olan bir insan, anlatı uzamına adımını atar. Önce yerdeki kâğıdın dolu yüzündeki çizimleri anlamaya çalışır. Sonra parçalanan insanın parçalarından birini –parmağını– yutar. Midesi bir anda dolup boşalır. Yediği miktar ona yetmez, daha büyük bir parça ister. Anlatı uzamına kısa aralıklarla iki insan daha girer. İlk giren iki kişi, üçüncüye tuzak kurarak onu aralarına alıp parçalarlar. Onun parçalarını yiyip doyduktan bir süre sonra yeniden acıkırlar. Uzamdaki insan sayısı arttıkça çatışma da büyür. Önceki sahneye benzer biçimde mideler, parçalanan insanların uzuvlarıyla çok kısa sürede dolup boşalır. Tam anlamıyla savaş başlamadan yerdeki kâğıt uçarak kapının üzerine düşer. Savaş başladığında birbirlerini kırarlarken her birinin parçaları etrafa dağılır. Sağ kalanlar arasında savaş devam eder. Son sağ kalan ikisinden biri, diğerinin dilini koparır. Dili kopan insan, diğerinin kafasını kopararak onu cezalandırır. Her taraf, savaş alanına döndüğünde bir kişi sağ kalır. Parçalananlardan kalanları, midesi boşaldıkça yer. Diğerlerinden yiyecek hiçbir uzuv kalmadığında kendi parmaklarını yemeye başlar. Kısa zamanda kendini de tüketir, paramparça eder. Sonunda o kâğıt, tekrar zemine düştüğünde, üstüne bütün uzuvları parçalanarak dağılır. Farklı kuramsal çerçeve ve yöntemler üzerinden çoklu çözümlenmelere elverişli olan *Lâl* filmi bu çalışmada göstergebilimsel yöntemle çözümlenmiş, filmdeki kişilerin bedenlerinin ve eylemlerinin yan anlam gösterilenlerinin psikanalitik kuram çerçevesinde tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Lâl Filmine Freudyen Bir Yaklaşım

İnsan bedeni ve eylemlerine ilişkin göstergelere örnek olarak çözümlenme için filmde aşağıdaki kareler seçilmiştir.



(1)



(2)



(3)

(1)'de iki insanın düz anlam gösterileni, iki insan arasındaki çatışmadır; yan anlam gösterileni ise *thanatostur* (yıkıcı içgüdüler). (2)'de düz anlam ve yan anlam göstereni mide olan göstergenin düz anlam gösterileni, boşluk; yan anlam gösterileni ise Eros ile Thanatos'un birbirinin hizmetine girmesidir. Tek insan ve çevreye dağılan uzuvların görüldüğü (3)'te düz anlam gösterileni, çatışma sonrası; yan anlam gösterileni ise kişinin yıkıcı içgüdülerini çevresinde yöneltebileceği kimse kalmadığı zamandaki durumudur. Bu örneklerle beraber filmde karşımıza çıkan ilgili göstergeler de çözümlenmektedir. *Lâl*'in yukarıdaki özetinde değinildiği gibi, filmin ilk sahnesinde görülen uzamın (altında birbirine karışan dallar bulunan ama üstü sakın görünen zemin), dünyada herhangi bir yeri, kısacası dünyayı temsil ettiği ileri sürülebilir. Bu uzamda gördüğümüz ilk kişinin uzuvlarının parçalanmış olması, anlatıya egemen olan içgüdüyü imlemektedir: *thanatos*. Kişiler arası çatışma henüz başlamamıştır ancak, *thanatosa* gönderimde bulunan parçalanmış uzuvlarla beraber uzamın altındaki karmaşaya çekilen dikkat, anlatı kişilerinin hangi içgüdülerinin baskın geleceğini ve anlatının nasıl biçimleneceğini haber vermektedir. Filmde insan bedeni ve eylemleriyle ilişkili çözümlemelere dâhil edilmesi gereken bir başka gösterge de bu aşamada karşımıza çıkar: kâğıt. Kâğıt "hiçlikten gelen kelime"nin yazılı olduğu nesnedir, kadim bir bilgiyi içermektedir.

Erosun amacının, canlı maddenin ayrıldığı parçalardan çok daha kapsamlı bir birleşim meydana getirerek *yaşamı tamamlamak*¹ ve aynı zamanda kuşkusuz onu korumak olduğunu varsaydık. Yaşamın ortaya çıkışıyla işleri bozulan bir durumu her ikisi de yeniden kurmaya çalışacaklarından bu şekilde davranarak ikisi de, sözcüğün en katı anlamıyla, tutucu olacaktır. Böylece *yaşamın ortaya çıkışı yaşamın devamının ve aynı zamanda ölüme ulaşmaya çalışmanın nedeni* [...] olacaktır. (Freud, 2002: 366, 367)

Lâl'deki varoluş izleğini bu çerçevede değerlendirdiğimizde –*Freudyen* bir biçimde ifade edersek– anlatıda bütün olarak gördüğümüz ilk kişinin (diğer bir deyişle yaşamın) ortaya çıkışıyla yaşamı devam ettirme ve ölüme ulaşma çabalarının birbirine koşut ilerlediğini ileri sürmemiz mümkündür. Açılış sekansında anlatı uzamında görülen dağılmış uzuvlar anlatının sonunu işaret eder, bununla birlikte yaşamla ölüm arasındaki döngüyü de inşa etmeye başlar ve

¹ Vurgular, bana aittir.

yokolmadan varolmaya, sonra yeniden yokolmaya giden süreç anlatı kişilerine o kadim bilgiyi ulaştıran kâğıt aracılığıyla temsil edilmiştir. Dolayısıyla, farklı çözümlenelerde başka kavramların da yerine konulabileceğini belirtmekle beraber, “hiçlikten gelen kelime” yaşamdır. Tam da bu yüzden anlatı uzamına giren ilk kişi yaşam içgüdüleriyle, yerde bulunduğu parçaları yemeye yönelir. Ancak, bu eylemine aynı zamanda yıkıcı içgüdüünün de eşlik etmesi, **Freud**’un kuramındaki iki içgüdüünün birbirine hizmet ettiğine örnek olarak -açlık ile yıkıcılığın birbirine geçtiği- yeme eylemini veren **Geçtan**’ı destekler (1988: 32).

Uzamdaki kişilerin çoğaldıkça yok ettikleri kişilerin parçalarından yedikleri miktarın her defasında yetersiz gelmesi ve daha büyük bir parça aramaları, aralarındaki kavganın artarak sürmesi *thanatosun* doyuma ulaşma olasılığının bulunmadığını ortaya koymaktadır (Freud, 2002: 370). Yeme ve kavga eylemleri boyunca aynı hızda dolup boşalan midenin yan anlam gösterileni, *eros* ile *thanatosun* etkileşimlerinin yanı sıra, bu doyumumsuzluktur. Kavga sahnelerinde anlatı kişileri yaşamı sürdürme içgüdüleriyle hareket ederken hedeflerine ulaşmak için devreye soktukları içgüdü de yine *thanatos*dur. Fakat kavganın bir aşamasında anlatı kişilerinden biri, diğerini o zeminden atarken kendisi de onunla beraber düşer ve boşlukta kaybolur. Artık, yıkıcı içgüdülerin kişinin kendisine yönelmek zorunda kalacağına ipucu verilmiştir. Kişilerin doyumumsuzlukları, sürekli tüketme arzusu ve yeniden tüketecek bir nesne aramaları anlatının sonunu hazırlar. Bu kesitte filmin adına gönderimde bulunan bir kavga izleriz. Kişilerden biri, diğerinin dilini koparır ve dili koparılan kişi, ötekinin kafasını kopararak onu cezalandırır. Farsça bir sözcük olan “lâl” dili tutulmuş, konuşamaz hâle gelmiş, dilsiz anlamlarına gelmektedir (Parlatır ve ark., 1998: 1451). Filmde “lâl” edilen, başka deyişle iletişim kurma ve derdini anlatma olanağı elinden alınan, kişinin yıkıcı içgüdüleri öne çıkar, saldırganlaşır. Karşısındakini dilsiz bırakma eylemindeki yıkıcı içgüdü, *thanatosun* doğası itibarıyla dilsiz olduğunu, yaşamın gürültüsünün *Eros*’tan yayıldığını ileri süren **Freud**’un görüşüyle örtüşmektedir (2002: 372, 373).

Anlatı uzamında kalan son kişi, *eros* ile *thanatosun* birbirine hizmet ettiği kavgadan galip çıkarak gücü bir süreliğine de olsa elinde bulundurur. Ancak, *Thanatos*’un doyumumsuzluğu tekrar kendini gösterecek ve bu defa etrafında hem yiyeceği hem de yıkıcı içgüdülerini yönlendireceği biri kalmadığında açlığını gidermek için ölüm içgüdülerini kendine yönlendirecektir ki hayatta kalan son anlatı kişinin bu eylemi **Freud**’un “dışarıya yöneltmiş olan yıkıcı içgüdüler *eros*

aracılığıyla benliğe dönüşmüştür” görüşüyle de açıklanabilmektedir (2002: 373). **Freud** kişinin saldırganlık içgüdüsünü harekete geçireceği birini bulamadığında, başka bir deyişle boşalma kavuşması engellendiğinde, *thanatosun* bireye dönerek onun özvarlığını yok edici bir nitelik kazandığına ve buna bağlı olarak öfke nöbetine kapılıp kendi bedenine zarar veren kişilere rastlandığına dikkat çekmektedir. Sonuç olarak bu içgüdü bireyin yok olmasına yol açmaktadır (1998: 82). Son hayatta kalan kişi, bedeninin çeşitli parçalarını yemeye başlayarak kısa zamanda kendisini tüketir. Anlatının sonunda o kâğıdın üstüne bütün uzuvlarının dağılmasıyla döngü tamamlanır.

Filmdeki göstergeler, **Barthes**'in yan anlama ilişkin belirlediği özellikler çerçevesinde değerlendirildiğinde şu bulgulara ulaşılır: Anlatının inşa edildiği dilin sözlüğünde ve dilbilgisinde bulunmayan yan anlam, yönetmen tarafından oluşturulurken düz zemin, dünyaya; insan bedeninden kopan parçalar, *thanatos*; kâğıt, *eros* ile *thanatos* arasında gerçekleşen her türlü etkileşimin sonucunda oluşan döngüyü anlatı kişilerine bildiren bir nesneye; kişilerin devamlı dolup boşalan mideleri, *thanatosun* doyumsuzluğuna; kişilerin çatışma halinde görüldüğü bütün göstergeler, bu içgüdü'nün öne çıkmasına; sağ kalan son iki kişiden birinin kopan dili, *thanatostaki* dilsizliğe ve anlatının sonunda görülen tek kişinin kendini yemeye başlamasıyla beraber yere dağılan uzuvları, *thanatosun* *eros* aracılığıyla benliğe yönelmesine karşılık gelmektedir.

Türkçe sözlükte düzanamları “taban, döşeme, yer” (zemin), “canlı varlıkların maddî bölümü” (beden), “memelilerden, iki eli olan, iki ayak üzerinde dolaşan, sözle anlaşılan, akıl ve düşünme yeteneği olan en gelişmiş canlı” (insan), “omurgalılarda, sindirim sisteminin, yemek borusu ile onikiparmakbağırsağı arasında besinlerin sindirime hazır duruma getirildiği omurgasız hayvanlarda sindirim kanalının bu bölgeye karşılık olan parçası” (mide), “insanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma” (dil) ve “organ, üye” (uzuv) biçiminde tanımlanan sözcükler, **Lâl**'de kurulan evrende görsel göstergeler üzerinden düz anlamlarından ayrı yan anlamlar kazanmıştır (Parlatır ve ark., 1998: 2504, 254, 1089, 1559, 586, 2302).

Bu sözcüklerden yalnızca “zemin”, sözlükteki dördüncü karşılığı olan dünyayı temsil etmektedir, ancak, güncel olmayan bu karşılık, filmde kâğıtla gönderimde bulunulan kadim bilgi, başka bir deyişle yaşamsal döngüyle ilişkilendirilebilir. Bununla beraber, sözgelimi, “insan” sözcüğünün tanımında karşımıza çıkan “sözle anlaşılan” gibi ifadelerin yananlam kazanırken tersine çevrildiği, böyle bir

anlaşma olanağı yitirildiğinde *thanatosun* galip geldiği görülmüştür. Benzer biçimde “dil” sözcüğünün de yananlam boyutunda iletişimin ortadan kalktığı durumu ifade eden bir gösteren olarak yer aldığı tespit edilmiştir. Böylelikle **Barthes**'in yananlamlara ilişkin bir başka özelliğe belirttiği gibi anlamlar, yan anlam düzleminde çoğalıp çeşitlenmiştir. **Gökalp Gönen**'in kurduğu anlatıya özgü eklemlenen yeni anlamlar, özgül bir dizge içinde yan anlam gösterilenlerinin listesini oluşturmuştur: dünya, *eros* ile *thanatos* arasındaki ilişki, *thanatosun* doyumsuzluğu ve dilsizliği. Yeni bir anlatı inşa edilirken üretilen söz konusu çift anlamlar da yönetmen ile izleyici arasında karşı-bildirişime olanak tanır ve **Lâl** filmi özelinde kurgulanan yapı, bu çalışmada olduğu gibi psikanalitik bir çözümleme ya da başka kuramlar çerçevesinde okur tarafından daha pek çok yan anlamın keşfedilmesini sağlar.

Sonuç

Yalnızca psikoloji alanında yapılan çalışmalarda değil, çeşitli sanat yapıtlarının çözümlenmesi için de yetkin bir kuramsal çerçeve sunan **Freud**'un çalışmaları, dış dünyadaki ya da kurmaca anlatılardaki kişilerin eylemlerinin yorumlanmasına güçlü bir zemin sağlamaktadır. Bu makalede **Freud** tarafından geliştirilen psikanalitik kuramda bulunan içgüdü ikiliğine ilişkin görüşlerin göstergebilimsel yöntemle **Gökalp Gönen**'in **Lâl** filminin incelenmesinde temel alınması, filmdeki göstergelerin bilimsel bir çerçevede irdelenmesine olanak vermiştir. Farklı çözümlemelere elverişli nitelikte bir film olan **Lâl**, insanın yaşamı sürdürme içgüdüleri olan *eros* ile yok edici içgüdülerini kapsayan *thanatos* arasındaki uzlaşma ve çatışmalar üzerinden insanın hem dış dünyayla hem kendisiyle olan en temel ve hayati meselelerini ortaya koymuştur. Var olma halini koruyabilmek için açlık duygusunu gidermeye çalışırken yaşam içgüdüleriyle beraber ısırma ve çiğneme gibi yıkıcı içgüdülerini de devreye sokan insan, önce ikinci gruptaki içgüdülerini dış dünyaya çevirir. Filmdeki her bir kişinin temel amacı olan yaşamı koruma içgüdüüne koşut biçimde hepsinin iki içgüdüleri de karşı karşıya gelir. Anlatının sonunda amacına ulaşabilen tek kişi, o kavgadan sağ çıkabilmenin yanı sıra açlığını gidermeye devam etmektedir. Bu aşamada yıkıcı içgüdüleri kendisine çevirir ve nihayet kendi yokoluşuna yol açar. Var olma ile yok olma arasındaki süreç böylece tamamlanırken **Lâl** *thanatosun* dilsizliğiyle sona erer.

Kaynakça

- Barthes R. (1979) *Göstergebilim İlkeleri*. (B. Vardar, M Rifat, Çev.) Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- Barthes R. (1996) *S/Z*. (S. Ö. Kasar, Çev.) YKY: İstanbul.
- Ewen R. B. (2003) *An Introduction to Theories of Personality*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers: New Jersey.
- Fiske J. (2002) *Introduction to Communication Studies*. Routledge: London.
- Freud S. (1998) *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*. (K. Şipal, Çev.) Cem Yayınevi: İstanbul.
- Freud S. (2002) *Metapsikoloji*. (E. Kapkın, A. T. Kapkın, Çev.) Payel Yayınları: İstanbul.
- Geçtan E. (1988) *Psikanaliz ve Sonrası*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Parlatır İ., Gözaydın N., Zülfikar H., Aksu B. T., Türkmen S. ve Yılmaz Y. (1998) *Türkçe Sözlük 1, 2*. Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara.

CÜNEYT ARKIN: YEŞİLÇAM'IN SON KRALI...

İlker Mutlu



Cüneyt Arkın'ı 90'larda, Erol Taş için İstanbul AKM'de yapılan jübile töreninde görmüştüm. Yeşilçam'ın neredeyse her büyük aktörü törende varken, o kalabalıkta onu neredeyse her köşeden seçebilirdiniz. O derece yakışıklıydı ve tüm salonun ilgisini üzerinde toplamayı biliyordu.

Yeşilçam'dan pek çok güzel, pek çok yakışıklı oyuncu geldi, geçti. Bunların çoğu da zaten artist yarışmalarından seçilerek geldiği için hakikaten sıra dışı görünüşleriyle daha ilk filmlerinden itibaren kalıcılıklarını ispat etmekteydiler, ama Cüneyt Arkın, Avrupai görünüşüyle (belki Göksel Arsoy da aynı özellikte olabilir ama Arkın'ın seviyesinde değil) her zaman aralarından sıyrılmayı biliyordu.

Cüneyt Arkın, ya da gerçek adıyla Fahrettin Cüreklibatır (1937-2022), Eskişehir doğumluydu. Tıp eğitimi alan Arkın, 1963'te Eskişehir'de *Şafak Bekçileri*'ni çekmekte olan Halit Refiğ'in dikkatini çekerek onun aynı yıl

çekeceği **Gurbet Kuşları**'nda ilk rolünü oynadı. O günden bugüne değin 300'ün üzerinde film ve dizide oyunculuk, yönetmenlik, senaristlik, yapımcılık yaptı.

Arkın hakkında olumlu olumsuz pek çok şey söylenebilir. Siyasi tarafının tutarsızlığını, çektiği filmlerin büyük kısmının sinemamızın gelişimini olumsuz etkilediğini, ancak iyi yönetmenlerin idaresinde iyi oyun verebildiğini savunanlar vardır ve olmaya da devam edecektir. Bunlar kısmen doğrudur, ama Yeşilçam'ın da temelde bir halk sineması olduğunu (popülist anlamda) ve seyircinin isteklerine dayalı bir gelişim sergilediğini unutmamak gerekir. **Cüneyt Arkın** bu işleyişin başat unsurlarından biri olarak o akımların hepsinde yer almak durumundaydı ve yer aldı da. Ama bu şekilde yüzlerce insanın ekmek yediği bir sektörün devamlılığına katkısının olduğu da inkâr edilmemelidir.

Öyle ya da böyle, **Cüneyt Arkın**, Türk Sineması'ndaki üçüncü kral (**Ayhan Işık** ve **Yılmaz Güney**'den sonra) olarak anılmayı her türlü hak eden bir oyuncu. Yapmak durumunda olup da oyunculuğunun tüm hücrelerine sirayet eden ve kimi günümüz seyircisine zaman zaman hakikaten itici gelen jest ve mimiklerine rağmen (ki bu handicap büyük oyuncularımızın çoğu için geçerlidir), kimi filmlerini tekrar tekrar izleyebildiğiniz ilginç bir oyuncuydu.

Yine yakışıklılığı ve yaptığı filmlerin kimi özellikleri nedeniyle sinemamızın dışarıya (özellikle de Ortadoğu'ya) açılmasında büyük payı olan üçüncü kral, sinemamıza pek çok siyasi figür kazandırmaktan da geri durmamıştır.

Onu ama Cemil olarak, ama Kara Murat ya da Malkoçoğlu olarak, ama işçi lideri İlyas olarak, ama o ya da bu rolüyle hatırlayacağız hep. Yeşilçam'ın simge bir oyuncusuydu, kim ne derse desin.

Yeşilçam, bugün günümüz seyircisinin zaman zaman tebessümle, bir parça alayla ele aldığı bir dönem belki. Ama sinemamızın şimdiki halini almasını sağlayan şartları Yeşilçam'ın getirdiğini kimse reddedemez. Ve o Yeşilçam'ın yaprak dökümü sürüyor. Allah **Türkan Şoray**'a, **Filiz Akın**'a, **İzzet Günay** ve **Göksel Arsoy**'a uzun ömürler versin. Tüm bu saydıklarım ve buradaki satırlara sığdıramayacağım diğer yüzlercesi, asla unutulmayacak ve her zaman seyredilecekler...

MİLLİ BİR KAHRAMAN OLARAK CÜNEYT ARKIN

A. Kadir Güneytepe

Yeşilçam'da ünlü olduktan sonra sinema yapma biçimi ve tercihleri o yıldızın hangi toplumsal sınıf ya da kitle tarafından sahiplenildiğini, popüler bir yıldız olup olmadığını belirleyen bir ölçüt olmuştur. **Cüneyt Arkın** da bu anlamda kimi zaman "adil" bir kabadayı, tüm milleti kutsayan ve ilkleyen bir ulusal ilk örnek, kimi zaman da anti-emperyalist saf milliyetçi, tam bağımsız bir ülkü ile motive olmuş milli bir "memur" olarak karşımıza çıkmıştır. İster adil bir kabadayı ister dış güçlere karşı ülkenin bağımsızlığı uğruna tek başına mücadele eden bir "memur" olsun, canlandırdığı bu karakterleri motive eden temel unsur milliyetçi tavrıdır.

Milliyetçiliğin bir enstrüman olarak kullanımı köklerini, ümmetçi bir anlayıştan ulus devlete doğru evrilen Türkiye Cumhuriyet felsefesinde bulur. Yine neredeyse kendisiyle birlikte doğan Türk Sineması, milli bir kültür oluşturulması ve Cumhuriyet ideolojisinin geniş kitlelere anlatılması için bu felsefeyle paralel yol almıştır. Bu anlamda sinemada öne çıkan milliyetçi tavır her zaman resmî ideoloji tarafından destek görmüş, sinemada faaliyet gösterenler için, ister yapım tarafında isterse de oyunculuk tarafında olsun hep güvenli bir alan sağlamış, alttan alta da olsa hep desteklenmiştir. Bu güvenli ortam, ülke siyasetinin ilerlediği ve toplumsal muhalefetin arttığı dönemlerde özellikle sol muhalefetin bir kontrol aracı olarak kullanılan milliyetçilik dozunun, çok uç hamasi ve ırkçı örneklerle dönüşmesine olanak sağlamış, bunlara fiilen göz yumulmasını hatta önünün bir biçimde açılmasını sağlamıştır da diyebiliriz.

Milliyetçiliğin temelinde kutsal bir birliktelik kurgusu vardır ve bu birlikteliğin kökleri de tarihtedir. Tarihten süzülerek gelen ve belirli kahramanlarla mitleşmiş öyküler bu birlikteliği sağlayan ana unsurlardır. Kahramanlar bu birlikteliğin salık verdiği tüm üstün değer ve yeteneklerle donatılmıştır. Bu tipler millet için birer rol modellere dönüşür ve kahramanlığın doğası gereği de militarist bir yapıda varlık

bulurlar. Ancak bu tarihsel karakterler şimdiki zamana da uyum sağlarlar ve geçmişteki gelenek ve kabullerinden vazgeçip mevcut toplumsal kabul ve rutinlerin sürdürülebilmesine hizmet eden ataerkil karakterlere dönüşürler.

Cüneyt Arkın'ın Yeşilçam'da kendini var ettiği ana karakterler de tam olarak bu kavramsal çerçeveye oturmuştur. Biraz kendi inandığı biraz da toplumsal koşulların biçimlendirdiği üretim sürecinde seçtiği ve kendisiyle bütünleşmiş milli kahramanlar hep bu sınırlar içinde duran kahramanlardır. Bu kahramanlar aynı zamanda ister tarihi bir kostüm içinde olsun, ister resmi üniformalı bir “memur” olsun milli cazibenin ve milli erkekliğin baskın bir göstergesi olarak da iş görmüşlerdir.



1966 yılı **Remzi Jöntürk** yapımı **Göklerdeki Sevgili**'deki, varlıklı bir ailenin oğlu olmasına rağmen pilotluğu seçerek bir erkeğin erişebileceği en büyük ideale erişmiş ve üniforma giymiş Timur, başarılı bir subay olarak milletine yönelik saldırıları bertaraf ederken, aynı zamanda manevi değerleri de koruyan bir figür olarak karşımıza çıkar. Ek olarak, iki değer birbirinden ayrılmazlığını kendinde cisimleştirmiş olan “modern” bir birey olarak, bu halkanın dışında kalan diğer toplum fertlerini olduğu yere davet eden bir ilk örneğe dönüşür. Ancak kullandığı dil ve geleneklere olan aşırı bağlılığı onun bu davetini seçkin tüm unsurlardan temizler ve davet ettiği kitle ile dolaylı bir ilişki kurmasının önünü açar. Böylece sunulan karakter hedef kitle tarafından doğrudan içselleştirilir. Bu da aslında daha geniş bir açıdan baktığımızda Türk modernleşmesinin kaba bir özeti

gibidir. Biçimsel olarak -idealize edilen- görünüşte batılı, ancak kullandığı dil ve sahip olduğu değerler açısından yereldir. **Cüneyt Arkın**'ın canlandığı tüm karakterler neredeyse bu formdadır. Biçimsel olarak batılı ve idealize edilmiş rol modeller, öz olarak geleneksel ve milli değerlere bağlıdır.



Bu kapsayıcı figür çok eskilere gidildiğinde de aynı biçimde iş görür. Milli birliğin sağlayıcısı, milletin varlığına yönelik tüm tehditleri bertaraf eden Battal Gazi olarak, düşmanı Hammer'ı etkisizleştirirken onu aynı zamanda müslümanlaştırıp, manevi değerlere olan sadakatini dile getirmiş olur. Burada aynı zamanda karakterin seküler, cumhuriyetçi, milliyetçi çizgisinden daha muhafazakâr bir noktaya çekilip Türklük bilincinin dini bir ilişige sokulduğunu söyleyebiliriz. Resmi, egemen ve daha toplum üstü bir noktada duran Türklük bilinci, daha alt toplum kesimlerinin kabul edeceği bir forma sokulur, onların içselleştireceği ve daha kolay anlayabileceği bir dilde yeniden üretmiş olur. Böylece kahraman, hedef kitlesi ile dolaymsız bir bağ kuracağı araçlarla donatılır.

Bu araçlar aslında bu kahramanlar üzerinden kurulan özdeşimle izleyicilerin küçük dünyalarına büyük bir önem duygusunun aktarılmasını da sağlar. Bu kurulan bağ **Cüneyt Arkın**'ın içine girdiği bu karakterlerin geniş halk kitleleri tarafından da aynı dolaymsız bağ ve doğallıkla kabulünün altında yatan en güçlü unsur olarak okunabilir. Bu dil izleyicilere kendi mikro dünyalarında ötekileştirdikleri tüm düşmanları yok edecekleri bir kavramsal temel sağlarken aynı zamanda onların "olmaları gereken" için bir model de sunar. Böylece aslında

“ideal” olarak üretilmiş bu kahraman tipi, model olarak sunulduğu toplumsal değerlerin içine bir biçimde kendini hapseder ve “avamlaşır”. Bu, **Cüneyt Arkın**’ın canlandığı karakterlerin bu kadar çok sevilmesinin ve kabul edilmesinin hem en büyük nedeni hem de *Yıkılmayan Adam* ve *Cemil* gibi daha toplumcu karakterlerin öne çıktığı filmlerinin diğerlerinin altında kalmasının bir açıklayıcı olarak görülebilir. Sonuçta **Cüneyt Arkın** karakterlerinin izleyicisini dönüştürmeyi hedefleyen ya da onu zorlayan bilişsel bir farklılığı yoktur. Aksine, onu olumlayan ve onun dilini konuşarak onun düzeyinden dünyaya bakan, ancak ona milli ve manevi yol göstericilik de yapan bir tavrı vardır diyebiliriz.

YEŞİLÇAM'IN KURTARICI KAHRAMANI CÜNEYT ARKIN'IN ANISINA UMUT TÜMAY ARSLAN'IN “BU KÂBUSLAR NEDEN CEMİL?” KİTABI İNCELEMESİ

Süheyla Tolunay İşlek

Türkiye Sineması tarihinin dönemselleştirilmesi konusunda farklı görüşler olmakla birlikte yaygın görüşe göre 1950-1980 yılları arası dönem “Yeşilçam dönemi” olarak anılır. Halkın istek ve beklentilerine cevap veren bir film endüstrisi olarak bilinen Yeşilçam sineması 1950’li yıllarda popüler bir eğlence biçimi olarak yaygınlaşır (Özön 1995: 34). 1950’de çok partili siyasal yaşama geçilmesi ve Demokrat Parti’nin siyasete girmesinin de etkisiyle Yeşilçam sineması popüler bir kültür biçimi olmaya başlar. **Umut Tümay Arslan**’a göre bu dönem Cumhuriyet’in kültürel modernleşme projesine dâhil ettiği unsurların dışında kalanların, kendilerine popüler kültür alanı içinde yer açabildikleri bir dönemdir ve sinema, homojen ulus ve kültür imgesini bozan unsurların açığa çıktığı/çıkıverdiği bir “arıza” alanı olmuştur (Arslan 2005: 40). 1960’ların ortalarından 1970’lerin ortalarına dek en parlak dönemini yaşayan Yeşilçam sineması 1970’lerin sonlarından itibaren çöküş dönemine girer ve 1980’de sona erer.

Umut Tümay Arslan “1970’li yıllarda Yeşilçam ve Türkiye’nin Kültürel Hayatı” başlıklı yüksek lisans tezinden yola çıkarak hazırladığını belirttiği *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* adlı kitabında (2005) Yeşilçam Sineması’nın 1970’li yıllarının Yeşilçam erkek filmlerine odaklanıyor. **Arslan**, kitabında “tipik Yeşilçam filmi” tabirine mesafe aldığını söylüyor. Yani sıklıkla “geri kalmış”, “ilkel”, “küçük düşürücü”, “kaba” sıfatlarıyla anılan Yeşilçam’ı bu olumsuzlamaların gölgesinde kalmadan irdeleyen bir kitap *Bu Kâbuslar Neden Cemil?*. İsmiyle müsemma bir biçimde hep sorular soruyor, kesin cevaplar peşinde koşmadan ilerliyor. **Arslan**’a

göre popüler bir sinema olarak Yeşilçam, bastırılan unsurların elden kaçırıldığı, tutulamadığı bir alan. Tutulamayanı kontrol altında tutma çabası ve arzusu ne kadar güçlü olsa da bastırılan, her zaman Yeşilçam'ın aynasından geri dönüyor.

Kitabın başlangıcındaki ilk soru “Yeşilçam'ın neredeyse hep anadili olmuş melodramın sesi, ne oldu da 70'lerle birlikte eril bir sese teslim oldu?” oluyor.

Arslan, bu soru temelinde / etrafında Türkiye'nin 70'li yıllar boyunca deneyimlediği toplumsal kriz ve istikrarsızlığın harekete geçirdiği kolektif panik ve kaygıyla; yetimlik, baba-oğul ilişkisi ve kurtarıcı-kahraman figürü arasındaki bağlantıları inceliyor. Kitabın giriş bölümü “Popüler sinemanın ve popüler bir sinema olarak Yeşilçam'ın her zaman kolektif arzu ve kaygıları



seslendiren imgelerle dolu” olduğu varsayımıyla başlıyor. **Arslan** 1970'lerin Yeşilçam filmlerinin farklı biçimlerde de olsa modernleşme ve kapitalizmin sonuçlarıyla ilgili kolektif huzursuzluk, kaygı ve arzulara tercüman olduğunu belirtiyor ve Yeşilçam'ın farklı sesleri arasından 1970'ler Türkiye'sinde güç ve intikam peşindeki saldırgan erkeğin sesine odaklanıyor. Bu ses **Arslan**'a göre her istediğini keyfince cezalandıran, geçmişte kendisine yapılan haksızlıkların hesabını soran, had bildirmek isteyen, dışarıdaki her şeyi kontrol etmeyi arzulayıp bu arzunun karşısına dikilen her engeli şiddet kullanarak ortadan kaldıran bir ses.

Kuramsal çerçevenin ağırlıklı olduğu giriş bölümünün birinci başlığı “Popüler Metinler ve Toplumsal Muhayyile”. **Arslan**, bu kısımda Yeşilçam Sineması'nın toplumsal cinsiyet ideolojisini eleştirirken psikanalitik kuramdan da faydalıyor. Giriş bölümünün ikinci başlığı “Ruhların Modernleşmesi: Yeşilçam Sineması” altında **Marshall Berman** ve **Baudelaire**'in modernlik hakkındaki düşüncelerine kısaca yer veren **Arslan**, ayrıca Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesini de mercek altına alıyor. **Ahmet Yıldız**'ın Türk ulusal kimliğinin bileşenleri hakkındaki görüşlerine, **Meral Özbek**'in kültürel modernleşme konusundaki örneklerine ve **Tanıl Bora**'nın Türk muhafazakârlığı hakkındaki yorumlarına yer

verdikten sonra Kemalist modernleşme projesinin, muhafazakâr bir modernleşme projesi olarak kaydedilebileceği çıkarımını yapıyor. **Arslan**, ayrıca Türk muhafazakâr modernleşme projesinin kültürel alandaki yatırımının, ideal-homojen bir millet imgesinin yaratılmasını esas alan resmi kültür politikası olduğu yorumunu yapıyor. **Arslan**, Yeşilçam'ın hâkim ruhu adını verdiği "mazlumluk" olgusuna değinmeden önce **Meral Özbek**'in Türkiye'de popüler kültürün bir başka formu olan arabesk müzik hakkındaki yorumlarına ayrıntılı olarak yer veriyor. **Özbek**'in arabesk müzik hakkındaki okumalarının Yeşilçam için de yapılabileceğini belirten **Arslan**, Yeşilçam ve arabeskin, Türkiye'nin kültürel hayatının en olumsuz yanlarını temsil eden eşanlı kavramlar olarak birbirlerinin yerine geçebileceğini ve aralarındaki ortaklığın, sadece popüler kültür olmalarında değil, ortak hissiyatlara yanıt vermelerinde ya da bu hislere tercüman olmalarında kendini gösterdiğini belirtiyor.

Umut Tümay Arslan, "mazlumun zalimden intikam aldığı bir büyük hikâye evreni" olarak gördüğü Yeşilçam sinemasında "mazlumluk" tarifinin dönem dönem farklılaştığı tespitinde bulunuyor. 50'lerin "kahpe dünyası" içine fırlatılmış gibi hisseden ve aşırı modern bir kadına kapılıp her şeyini (ailesini, kendisini ve hayatını) kaybeden *mutlak mazlumlar*la dolu olduğunu söylüyor. 60'ların taşralı olup da sonunda modernleşen, üstelik de şehirlilere doğru yolu gösteren *mazlumların* ise yetim kalsalar da yine de sorumlu, erdemli, dürüst olmaktan bir an için vazgeçmeyen, zalim karşısında elde ettiği zaferini bu özelliklerine borçlu olan ve dönem itibariyle Kemalist modernleşme projesine gönüllü bir tabiiyete sahip olduklarını belirtiyor. Bu bölümde edebiyat eleştirmeni **Nurdan Gürbilek**'in *Kötü Çocuk Türk* (2001) kitabından ve siyaset bilimci ve sosyolog **Fethi Açıkel**'in "Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi" (1996) makalesinden yapılan alıntılar Türkiye'nin kültürel ve siyasal hayatını kuşatan mazlumluk, mağdurluk söylemlerini ve Türkiye modernleşme serüveninin harekete geçirdiği kolektif kaygı ve arzuları anlayabilmek için ufuk açıcı oluyor. Örnek vermek gerekirse **Gürbilek**, masum, acılara maruz bırakılan mazlum imgesinde kendi kudretsizliğinin izlerini gören; ama aynı zamanda bu acıya her daim eşlik eden erdem, gurur ve haysiyetle de aşılamaz yoksunluğundan, güçsüzlüğünden milli, Doğulu bir gurur türetmeye, kudretsizliğini milli bir erdeme dönüştürmeye çabalayan bir toplum görür. **Açıkel** de kutsal mazlumluğun ruhunun, toplumsal meselelerin yol açtığı kolektif kaygıyı huzur dolu geçmiş kurgusuna, kaybedilenlerin geri getirileceği vaadine akıtarak

nevrotik bir güç, tazmin ve hınç arzusunu örgütlediğini belirtir. **Açık**el'e göre ayrıca Türkiye'nin kapitalistleşme sürecinde kendini gösteren toplumsal meselelerin yol açtığı hayal kırıklıklarını, hüsrani, çaresizlik ve mağduriyet duygularını, şiddet, hınç, intikam arzusuna yönlendirerek yatıştırmaya çalışır. Bu bilgilerin ışığında **Arslan**, 70'lere hâkim olan mazlumluğu dönüştürmeye dair irade ve nevrotik bir güç arzusu nedeniyle 60'ların doğru yolu bulmuş mazlumlarının 70'lerde hınç, intikam, şiddet ve güç arzusuyla dolu oldukları yorumunu yapıyor.

Kitabın örneklem bölümüne geçmeden önce **Arslan**, 70'lerin *mazlum ruhunun* Yeşilçam'daki formlarının çeşitlilik gösterdiğini belirtiyor ve bunu 70'lerdeki toplumsal hareketlerin etkisinin Yeşilçam Sineması'nda hissedilmeye başlamasına ve mevcut toplumsal muhalefetin, sinemacıları etkilemesine bağlıyor. Türkiye'de 70'ler; birlik, bütünlük fantazisinin dağıldığı bir dönemdir ve "bu fantazinin dağılmasında toplumsal hareketlerin olduğu kadar, arzu edilen ulusal homojenleşmeyi gerçekleştirecek, popüler sınıf ittifaklarına olanak veren ekonomik planlamanın çökmesinin de etkisi vardır." (Gülalp 1998: 180) **Arslan** mevcut toplumsal muhalefetin, sinemacıları da bu dönemde içine aldığını belirtiyor ve birkaç örnek veriyor: 1976'da yapılan Acar Film grevi, 5 Kasım 1977'de sansürü protesto etmek için Taksim'den Ankara'ya yapılan sessiz yürüyüş. Bu yürüyüşe yönetmenlerden teknisyenlere, **Cüneyt Arkın**, **Aytaç Arman**, **Hakan Balamir**, **Fatma Girik**, **Tanju Gürsu**, **Fikret Hakan**, **Eşref Kolçak**, **Necla Nazır** gibi starlara kadar pek çok sinema çalışanının katıldığı bilgisi veriliyor. **Arslan** ayrıca bu dönemde sinemacıların örgütlenme çabalarının olduğunu ekliyor. Örneğin Türkiye Film İşçileri Sendikası (TFİS), Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen), yönetmenlerden oluşan Yön-Sen ve yapımcıların bir araya gelmesiyle FİLM-KO kurulur. Bütün bu bilgiler, okuyucunun 70'ler Türkiye'sinin sosyal yapısını gözünde canlandırabilmesi için faydalı olur. Özellikle 1977'deki sinemadaki sansürü protesto etme yürüyüşüne katılanlar arasında **Cüneyt Arkın**'ın adını görmek, onu **Bülent Ecevit** kasketi giyerken ya da solcu gençlere devrim nutuğu çekerken izlediğimiz filmde (*Cemil Dönüyor*) daha az şaşkınlığa uğramamızı sağlayabilir.

1970'ler Türkiye'sindeki bu hareketlenme ve toplumsal hareketler Yeşilçam perdesine nasıl yansır sorusunun cevabı ise kitabın örneklem bölümü olan "Yeşilçam'ın Erkekleri Ne İstiyor?" başlığında inceleniyor. **Arslan**'ın incelediği filmler, **Natuk Baytan**'ın *Çaresizler* (1973) ve *Kılıç Bey* (1978) filmleri ile **Melih**

Gülgen'in *Babanın Oğlu* (1975), *Cemil* (1975) ve *Cemil Dönüyor* (1977) filmleri. **Arslan**, kitapta incelenen bu filmlerin birçok ortak yönleri olsa da dönemin farklı popülist toplum tahayyüllerinin çekim alanına girmek suretiyle farklılaşan yönleri olduğunu belirtiyor, **Ryan** ve **Kellner**'a (1997) başvurarak bu farklılaşmayı “muhafazakâr popülist” ve “radikal popülist” toplumsal tahayyüller olarak kavramsallaştırıyor. Bu iki tahayyül arasındaki farkı **Umut Tümay Arslan**'ın açıklamaları ve alıntılarının süzgecinden geçirip kısaca özetlemek gerekirse: Muhafazakâr popülist ve radikal popülist retorikler toplumsal kaygılardan ve arzulardan beslenseler de bu arzu ve kaygıları yorumlama ve yansıtma tarzları farklı. Muhafazakâr popülist filmler, toplumsal panik duygusu ve toplumsal belirsizliğin temeline inmemeyi tercih ederek *bir zamanlar var olduğu düşünülen organik toplum* düşü kuruyor. Toplumsal kaygı ve istikrarsızlıklar “dış engellere” aktarılıp esas kaynağından uzaklaştırılıyor. Sonuç olarak, muhafazakâr popülist retorikte kaygı; baskıcı siyasal pratiklerin yüceltilmesiyle, *gücü kendinden menkul her şeye kadir* kurtarıcı-kahraman figürlerin edimleriyle giderilmeye çalışılıyor.

Radikal popülist filmlerde ise toplumsal kaygıların nedenleri olarak ekonomik zorluklar, toplumsal adaletsizlikler, sınıfsal öfke ve her türlü gündelik mesele gösteriliyor. Toplumsal bağlamdan izole olmamış ve imtiyazlı kılınmamış karakterler aracılığıyla da bu sorunlar filmin ana ekseninden çıkmıyor. Ayrıca dönemin toplumsal hareketlerinin yarattığı halk iradesi sahneye taşınıyor. Radikal popülist filmlerle muhafazakâr popülist filmler arasında giderilemez bir fark olduğunu söyleyen **Arslan** bu tespiti şöyle açıyor:

Babaerkil toplumsallaşmanın erkeklik kurgusu söz konusu olduğunda aynılaştıran bu iki popülist tarz, aynı kültürel evrenden beslenmekle birlikte, geleceği örgütlemeye aday iki farklı toplum tahayyülü sahnelemeleriyle birbirlerinden farklılaşırlar. Bu iki tarz arasındaki geçişsizlik hem kültürel temsillerin dönüştürülebilir olduğunu hem de radikal popülist filmlerde seslendirilen popüler öfkenin ardında eşitlikçi bir toplum arzusunun yattığını gösterir. (2005: 208)

Arslan'ın incelediği radikal popülist filmlerde -işçi grevleri teması, POL-DER vurgusu, 1970'lerdeki miting ve yürüyüşleri izlememize olanak veren belgesel görüntüler sayesinde- dönemin eşitlikçi toplum talebini görme şansımız olur.

Ryan ve **Kellner**, *Politik Kamera* (1997) adlı kitaplarında **Sam Peckinpah** ve **John Milius** filmleri arasında retorik bakımından ciddi farklılıklar olduğunu söyler ve farklı film örnekleri üzerinden bu ayrımı açıklar. **Ryan** ve **Kellner**'ın yaptığı ayrımın, kendi çalışmasında ortaya çıkarılan ayrıma denk düştüğünü söyleyen

Arslan, radikal popülist bileşenler taşıyan **Peckinpah**'ın filmlerinin **Gülgen**'in filmleriyle, muhafazakâr popülist bileşenler taşıyan **Milius**'un filmlerinin ise **Baytan**'ın filmleriyle ortaklıklar taşıdığını söylüyor. Bu noktada Hollywood sinemasındaki politik açıdan birçok açmazla sahip muhafazakâr film örnekleri hakkında okuma yapmak isteyenler için **Ryan ve Kellner**'in *Politik Kamera* adlı kitaplarında oldukça fazla örnek olduğu notunu düşelim. Tahmin edileceği gibi Hollywood'da sınıf sorunlarına ya da adalet talebine değinen eleştirel/radikal film örneği oldukça az sayıda.

Umut Tümay Arslan son olarak, bu iki popülist tarzın ağırlıkla başvurdukları temsil stratejilerinin de farklı olduğunu belirtiyor. Muhafazakâr popülist filmler metaforlara dayanırken, radikal popülist filmler metonimik retoriksel biçim kullanıyor. Bir parantez açıp metaforik ve metonimik temsiller konusunda **Ryan ve Kellner**'in kitabında çok sayıda örnek ve açıklama olduğunu ekleyelim.¹ **Arslan**, güvenli bir topluma ve cemaate duyulan özlem, şefkat, dayanışma, telafi arzusu, tehditkar dış dünya, köşeye sıkıştırılmışlık hissi, komplo korkusu, kapitalizm ve modernleşmenin maliyetlerinin doğurduğu toplumsal kaygıların; metaforik ve metonimik temsiller yoluyla farklı toplum tahayyüllere yönlendirildiğini belirtiyor ve bu farklı temsil stratejilerini, seçtiği beş Yeşilçam filmi üzerinden detaylı olarak inceliyor.

Umut Tümay Arslan'ın incelemeyi tercih ettiği –muhafazakâr popülist ve radikal popülist retoriğe sahip- beş filmin başrol oyuncusu çok yakın bir dönemde kaybettiğimiz **Cüneyt Arkın**. **Arslan**'ın *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* kitabını tanıtma

¹ Ryan ve Kellner, metaforlar ve metonimi arasındaki farkı şöyle açıklar:

“Metafor ve metonimi” terimlerini temsilin iki ana eksenini belirtmek için kullanıyoruz, burada metafor dikey ya da idealize edici eksen, metonimi ise yatay ya da maddeselleştirici eksendir. (...) Bizim kullanımımız uyarınca, metafor birkaç nedenden ötürü ideolojiyle bağlantılıdır. (...) Gizli anlamların bilinmesini şart koştuğundan ve görünmez oldukları için bunlara inanılması gerektiğinden, metafor, gelenek ve otorite ile ilişkilidir. Ayrıca genel bir retoriksel strateji olarak metafor bir imgenin önemini çıkarsamakta kullanılacak anlam kodlarını ifade eder. Metafor bağlam dışı ve evrenselci, anlamları maddesel bağların ötesine geçer ve özgül koşullara bağımlılık göstermez.

Diğer taraftan metonimi, düşünceyi yatay ve eşit olarak yönlendirir. Metonimide imge ya da işaret, kendisini bir parça olarak diğer bir parçaya bağlayan ya da parçasını oluşturduğu bir bütünle ilişkisini ifade eden bir şey anlamını taşır. Metaforun gelenekselci yönelimine karşıt olarak metonimi gelecek yönelimlidir, dinamik ve belirlenimsizdir. Metonimi evrenselci ya da kimlikçi değil, ampirik, farklılaşmış ve tikeldir; anlamı sabit kalıplar içinde belirleyen semantik eşitleme paradigmasını yapıçözüme uğratar ve yıkar. Hollywood sinemasındaki işleyişinde gözlediğimiz kadarıyla, metaforik tarzın metonimiye üstün kılınması ideolojinin bir özelliğidir. (1997: 40-41)

fikri de **Cüneyt Arkin**'ın vefatı üzerine geldi. **Arkin, Cem Kaya**'nın *Motör: Kopya Kültürü & Popüler Türk Sineması* adlı belgeselinde çektiği filmlerin negatiflerinin uzunluğunun dünyanın çevresinin iki katı kadar olduğunu söylemişti. **Cüneyt Arkin**'ın 300'ün üzerinde film çektiği düşünüldüğünde örneklem için film seçmek oldukça zor bir iş olsa gerek. **Arslan, Cüneyt Arkin**'ı hiç alışıldık olmadığımız rollerde göreceğimiz –özellikle radikal popülist retoriğe sahip- beş filmi seçerek ve bu filmleri daha önce film yazınında pek de karşılaşmadığımız açılardan ele alarak derinlemesine irdeliyor.

Cüneyt Arkin incelenen bütün filmlerde hep *kurtarıcı kahraman* rolünde, mazlumların yanında konumlanıyor. İster sağ kanat politik değerlere sahip filmlerde haraççı, mafya babası rolünde arz-ı endam etsin ister sol kanat politik değerlere sahip olmaya çalışan filmlerde işçi ya da polis rolünde yer alsın **Cüneyt Arkin** her daim bir *kurtarıcı baba*. Yeşilçam, mazlumun zalimden intikam aldığı bir büyük hikâye evreni ise, bu evrenin *kurtarıcı kahramanı*, **Cüneyt Arkin** bedeninde vuku buluyor. **Umut Tümay Arslan** 70'lerin kurtarıcı kahramanlı Yeşilçam filmleri hakkında şöyle diyor:

Ele alacağım filmler ahlaki, politik ve toplumsal sorunlara savaş açmış, bu türden sorunların “esas mekânı” olan şehirlerdeki mazlumların sorunlarını bertaraf ederek onların korku ve kaygılarını yatıştıran, çocukluğu acılarla geçmiş, yetim, kurtarıcı bir kahraman figürünü anlatının merkezine oturtur. Bu figürde cisimleşen intikam, hınç, iktidar ve eril şiddet arzusuna seslenir. Aralarındaki bütün farklılıklara rağmen 70'lerin bu filmleri, hele de aralarındaki geçişlilikler hesap edilirse, neredeyse tek bir anlatı oluştururlar.

Arslan, kitapta ele aldığı filmlerin iki hikâyeyi bir arada anlattığını, ilk hikâyenin esas hikâye olduğunu, toplumsal düzeyde sahnelendiğini ve *anlatıda* daha fazla yer tuttuğunu söylüyor. Esas hikâye anlatısında 70'ler Türkiye toplumunda **Cüneyt Arkin** bedeninde somutlaşan *kurtarıcı erkeğin* şehirde mazlumlar adına yapıp ettikleri anlatılıyor. Kurtarıcı kahraman imgesinde her türden kolektif hissiyat dile getiriliyor. Kadına bakış filmin muhafazakâr popülist ya da radikal popülist olmasına bağlı olmaksızın erkeğin bakış açısından veriliyor. Erkek kahramanın *kötülere* karşı uyguladığı şiddet her daim meşrulaştırılıyor.

Toplumsal düzeydeki birinci hikâyeye eşlik eden ikinci hikâye ise **Arslan**'a göre, kahramanın geçmişini ve bugünkü kimliğini anlatmak için devreye giriyor. Diğer bir deyişle, bireysel bir hikâye. **Arslan** bu ikinci hikâyeye, benliğin kuruluş

hikâyesidir, diyor. Kitapta seçilen tüm erkek filmleri birer baba-oğul hikâyesi, **Cüneyt Arkın** da ya mazlum baba ya da mazlum oğul. **Arslan**'a göre bu filmlerde geçmişte yaşanan acılar ve haksızlıklar, kaybedilenler, hemen her zaman baba-oğul hikâyesine aktarılarak anlatılıyor. Her baba-oğul hikâyesi psikanalitik bir okumayı hak eder, **Arslan** da benlik düzeyinde eril cinsel kimlik kaygılarını ve bunların gösterenlerini ayrıntılı olarak okuyor. Erkeklik inşası konusunda kadının bakış ve onayı da bütün filmlerde görülen bir olgu olarak karşımıza çıkıyor.



Çaresizler

Film örneklerine geçecek olursak, kitapta ilk incelenen film **Natuk Bayhan**'ın 1973 tarihli **Çaresizler** filmi. Başrollerde **Cüneyt Arkın**, **Ahmet Mekin** ve **Perihan Savaş**'ın olduğu film muhafazakâr popülist retoriğe sahip. **Cüneyt Arkın**'ın canlandığı Kadir, gazino patronlarından ve kumarhane sahiplerinden haraç toplayan ve neredeyse *her şeye kâdir* bir karakter. Bir haraççı olsa da Kadir çevresindeki mazlum insanlar tarafından çok seviliyor. Zira mazlumlara sürekli yardım ediyor, onları koruyor ve onların yerine intikam alıyor. **Arslan**'a göre mazlumların bütün sorunlarının aktarıldığı ve bunları çözen bir kurtarıcı kahraman, genç erkeklerin olmak istedikleri, onda kendilerini gördükleri *ideal imge* Kadir karakteri. Zaten muhafazakâr popülist filmlerde kahraman figür; maddi gerçekliğin üzerine yerleştiriliyor, içinde bulunduğu toplumsal bağlamdan izole

ediliyor ve öteki erkeklerden imtiyazlı biri kınıyor. **Arslan**'a göre *Çaresizler*'in anlatı yapısı erkekliğin metaforik idealleştirilmesine dayalı ve erkekliği yücelten aşırı temsillerle dolu. **Arslan**, filmin anlatısal yapısı kadar anlatım açısından da erkeği yüceltme ve eril şiddeti meşrulaştırma stratejisine sahip olduğunu söylüyor. Örnek olarak filmin birçok sahnesinde **Cüneyt Arkın** ve babası rolündeki **Ahmet Mekin**'in alt açılı çekimlerle gösterildiğini, dövüş sahnelerinin nesnelleştirilip, doğallaştırıldığını ve başrol oyuncusu erkeğin bakış açısına ağırlık verilerek seyircinin onunla özdeşleşmesinin sağlandığını belirtiyor.

Kurtarıcı kahraman erkeğin mazlumları kurtarma anlatısı hakkında **Arslan**'ın bir tespitini vurgulamak istiyorum. **Arslan**'a göre Kadir hem "kötülerin" hem de mazlumların dışına yerleştiriliyor. Bir kurtarıcı kahraman olarak mazlumların yanında, ama onlar gibi değil. Yeraltı dünyasının mensupları gibi güçlü ve zengin, yer altı dünyasını bu dünyanın mensupları kadar iyi biliyor ama *onlar gibi de değil*. Her iki dünyada ama bir istisna olarak... Kadir yasaların karşısında, dışında ama aynı anda devletin gücünün erişemediği yerde de düzeni sağlıyor. Ne yazık ki bu olgu Türk siyasal yaşamında süreklilik arz ediyor ve 70'ler Türkiye'sinin muhafazakâr popülist bir filminin 2020'ler Türkiye'sini andırması ise hiçbirimizi şaşırtmıyor.



Kılıç Bey

Kitapta **Arslan**'ın muhafazakâr popülist kategorisinde incelediği ikinci film **Natuk Baytan**'ın 1978'de çektiği *Kılıç Bey*. **Francis Ford Coppola**'nın *Godfather* (1972) filmine anlatı ve anlatım bakımından benzerlikleriyle dikkat çeken filmde **Cüneyt Arkın** ana karakter Kılıç Bey'i canlandırıyor. **Arslan**, Kılıç

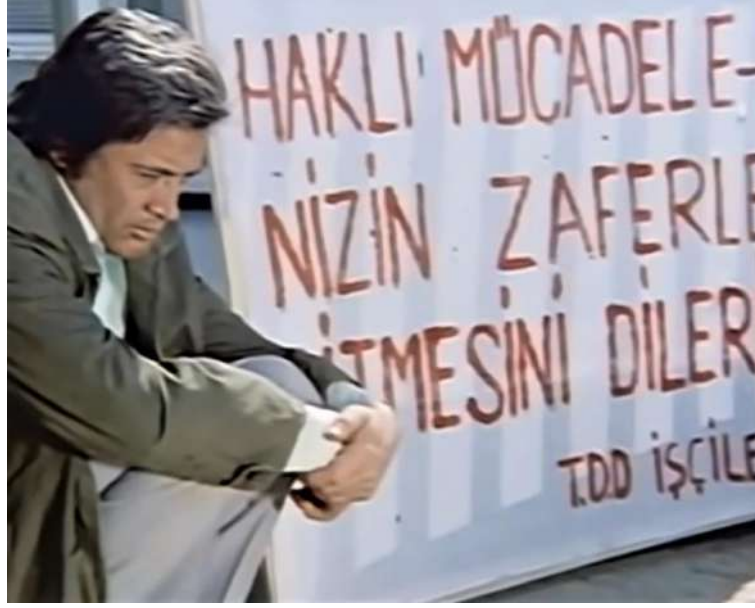
karakterini, mazlumların şehir hayatında yaşadıkları her türlü soruna çare bulan, onların yerine hesap soran ve yolsuzluk, kaçakçılık yapan kişileri kendi kurallarıyla cezalandıran zengin bir adam olarak tasvir ediyor. **Arslan**'a göre; **Çaresizler**'de olduğu gibi **Kılıç Bey**'de de kurtarıcı erkek, mazlumlar ve zalimlerin dışında bir düzlemde boy gösteriyor. Film "sekiz ton ıspanağı döktüler" manşetli bir gazete görüntüsüyle açılarak sosyal içerikli eleştirel bir film vaadi yaratıyor. Film 1970'ler Türkiyesinin pahalılık, düşük ücretler, arazi yağmacılığı, beslenme ve barınma gibi temel toplumsal sorunlarına kısaca değiniyor. Ancak bütün bu sorunlar filmin asıl derdi olmanın uzağında ve filmin ilerleyen sahnelerinde başvurulacak mafyöz ilişkiler ağını meşrulaştıracak nedenler olarak kullanılıyor. **Arslan**'a göre **Kılıç Bey**'de her daim bir otorite talebi arzusu var, Kılıç mazlumlar yerine hesap soran ve ceza veren kurtarıcı baba kimliği gibi bir kimliğe sahip. Üstelik kurtarıcı kahraman Kılıç'ın toplumsal meseleleri çözerken başvurduğu *kendini hukukun üstünde görme* hali çok fazla **Godfather** tınılıyor. Filmin müziği ve senaryo benzerlikleri o kadar çok ki **Cem Kaya**'nın **Motör: Kopya Kültürü & Popüler Türk Sineması** adlı belgeselinde keşke bu film de olsaymış demekten insan kendini alamıyor.

Arslan'ın filmi muhafazakâr popülist bir film olarak görmesinin nedenlerinden biri de bana kalırsa 70'lerin çözülme ortamındaki işsizlik, yolsuzluk ve haksızlıkları göstermeye devam etmek yerine Kılıç karakterinin sahip olduğu zenginlik göstergelerini seyircinin önüne dizmesi. **Arslan**'a göre,

Kılıç'ı kudretli kılan bu zenginlik, bütün müstehcenliğiyle her fırsatta gösterilir: fabrika, Mercedes, büyük bir villa, özel uçak, uşaklar, ziyafet sofraları vs. Bu pornografik anlatım Kılıç'ın sadece kuvvetine değil, zenginliğine yönelik bir hayranlığı da kıskırtır. Bu ikili temsille film, paranın güç demek olduğu bir toplumsallaşmada, ezilenleri yine aynı toplumsallaşmanın içine kısıtıran muhafazakâr bir çözüm sunar.

Umut Tümay Arslan'ın bundan sonra inceleyeceği üç film (**Babanın Oğlu**, **Cemil** ve **Cemil Dönüyor**) radikal popülist retoriğe sahip ve başrollerde yine **Cüneyt Arkın** var. İncelenen üç radikal popülist film de 70'lerdeki toplumsal hareketlenmeyi, sınıfsal öfkeyi, adalet talebini konu ediniyor. Bu filmlerin muhafazakâr popülist filmlerden farkı da işsizlik, yolsuzluk ve haksızları temel alması ve film boyunca bu sorunlardan uzaklaşılması. Ayrıca, radikal popülist film karakterleri **Arslan**'a göre toplumsal bağlamın içine çekiliyor; dolayısıyla,

Cüneyt Arkın'ın canlandığı işçi ve polis karakterleri, gündelik gerçekliğin üzerinde ideal, değişmez, ayırıcı anlamlarla yüklü, yüce bir figür olarak değil, diğer insanlarla benzerlikleri vurgulanan sıradan insanlar olarak karşımıza çıkıyor.



Babanın Oğlu

Melih Gülsen'in 1975 yapımı filmi *Babanın Oğlu*'nda **Cüneyt Arkın**'ın canlandığı işçi Murat çalıştığı fabrikada haklarını arayan, arkadaşlarını bilinçlendirip grev yapmaya teşvik eden idealist bir işçidir. Ancak, işçi Murat için işler yolunda gitmez ve atılan bir iftira sonucu Murat hapse düşer. Başlarda hunharca ezildiği hapisane koğuşunda, karısının kötü yola düştüğünü öğrendikten sonra koğuş ağası olur ve cezaevinden çıktıktan sonra bütün düşmanlarından intikam alır. Koğuş ağası olmadan önceki cezaevi sekanslarında izlediğimiz **Cüneyt Arkın**, Yeşilçam filmlerinde görmeye alıştığımız -hele ki kostüm avantür filmleri düşünülünce- jön aktör değildir: Sürekli dövülür, yer siler, ayakkabı parlatır, koğuştakilere çay servisi yapar. **Arslan**'a göre işçi Murat karakteri *Çaresizler* ve *Kılıç Bey*'in her tür engelden muaf, adeta sonsuzdan gelip sonsuza giden bir otoriteye ve güce sahip kahramanları Kadir ve Kılıç'a hiç benzemez, kimliği sabit yüce bir kahraman değildir. Ancak, belirtmek gerekir ki ikinci bölümde film bu radikal popülist retoriği bırakır; halktan, sıradan bir figür olan işçi Murat zenginleşip mafyatik, yüce bir figüre dönüşür.

İşçi Murat'ın, erkek filmlerinin kodlarını bütünüyle bozan, **Cüneyt Arkın** imgesinde görülmeye tahammül edilemeyecek hallere bürünmesinden önce yeşil parkasıyla işçi yoldaşları için mücadele etmesi, grev çağrısında bulunması

manidardır. Film adeta “hak aramaya çalışan işçinin sonunun, cezaevinde koğuş ahalisi tarafından ezilip aşağılanması olarak sonuçlanır” çıkarımını yapar gibidir. Diğer bir deyişle kurtarıcı kahramanın işçi olması / işçi kalması fikri benimsenmez **Babanın Oğlu** evreninde. Kurtarıcı kahraman illa ki öteki “yüce” sınıftan (işçinin *dâhil olmadığı* sınıftan) olmalıdır. Hapisteki koğuş ağalığından sonra hapisten güç sahibi olarak çıkan “eski mazlum işçi, yeni zengin kurtarıcı kahraman” Murat, **Arslan**’ın tabiriyle, mazlumluktan yırtar yırtmaz zenginliğin bütün sembolleriyle donanır: lüks bir ev, Mercedes otomobil, şık elbiseler. Ancak yine de muhafazakâr popülist filmlerden farklı olarak **Babanın Oğlu**’nda, işçi Murat’ın ekonomik kaygıları, kapitalizmin sebep olduğu yokluk ve işçi ailelerinin ezilmişlikleri gösterilir. **Arslan**’a göre, kahramanın yoksulluğundan yoksulluğun gösterilme biçimine, şehre göçün maddi sebeplerinden şehirdeki gündelik yaşama, şehre dair umutlardan fabrikada greve kadar filmde yer alan birçok temsilde radikal popülist üslubu görürüz.



Cemil

Umut Tümay Arslan’ın incelediği diğer radikal popülist filmler **Melih Gülgen**’in yönettiği **Cemil** (1975) ve devam filmi **Cemil Dönüyor** (1977). **Cemil**, deniz kıyısında bir kızın adeta bir melodram filminden çıkıp gelmişçesine uzun uzun koşmasıyla başlıyor. Radikal popülist bir film için pek de uygun olmayan bu açılış sekansının ardından kamera hızlıca polis Cemil’e kesme yapıyor. **Cüneyt Arkın**’ın canlandırdığı *kurtarıcı kahraman* polis rolündeki Cemil sahilde ölü bulunan kızın davasını üstleniyor. Olay mahalline giderken de araba radyosunda **Bülent Ecevit**’in seçim propagandasını dinliyor. Maktul kızın çantasından çıkan sigorta kimlik kartı, ölü bedeni üzerine örtülen gazete kâğıdında Adalet Partisi ve

CHP ile ilgili haberlerin yer alması, bir gazetecinin yakında olacak seçimlerden bahsetmesi filmde 1970'ler Türkiyesine dair ilk izlenimleri oluşturuyor. Sahilde ölü bedeni bulunan kızın yüksek doz uyuşturucu madde nedeniyle öldüğü ve babasının geçim sıkıntısı çeken emekli bir asker olduğu özellikle vurgulanıyor. **Umut Tümay Arslan** filmde ülkenin, ahlaksızların ve esrar satıcılarının olduğu, seks partilerinin düzenlendiği, genç kızların kandırıldığı, çocukların sakat ve yoksul bırakıldığı, grevlerin engellendiği, işçi temsilcilerinin dövüldüğü, ülkenin geleceği hakkında kararların alındığı “karanlık bir ev” gibi tahayyül edildiğini söylüyor.² Halkın uğradığı adaletsizlikler, yaşadığı eşitsizlik ve ekonomik sorunları filmin dünyası içine alınıyor. Bütün bunlara ilave olarak–daha önce hiçbir filmde görmediğimiz bir biçimde- polisliğe ilişkin bir sorgulama da var. Cemil sevgilisine “*Sence bir polis nedir?*” diye sorar. Kadının -1970'ler erkek filmlerinde çok sık gördüğümüz edilgen bir tavırla verdiği- “*Hiç düşünmedim.*” cevabı üzerine ise **Cüneyt Arkın**'dan şu tiradı dinleriz: “*Polis; politikacıların, siyasetçilerin ya da iktidarın kendi emelleri için kullandığı bir sürü mü? Aylığı karşılığı, özgürlük isteyeniyi kovalayan bir hükümet gücü mü? Yoksa emekçinin karşısında bir iktidar memuru mu?*” Bu esnada kamera “Memleketim” parçası eşliğinde omzunda yük taşıyan hamalları göstererek Cemil'in halktan biri olduğu imasında bulunur. Sevgilisinin “*Sen halkın adamısın, halkın içindesin, 48 saat görevde halkın ıstırabı ve dertleriyle baş başa kendini unutan adamsın.*” övgülerini alan Cemil yüreklenir ve kafası karışan izleyiciyi şu sözlerle rahatlatır:

O (polis) halkın umududur, halkın adalet anlayışdır, halk onun kişiliğinde tüm devleti görür. Bir ülkede polis çirkin, kötü oldu mu o ülkede hiçbir şey güzel olamaz. Bir ülkede halk polise güvenmedi mi, reis-i cumhuruna bile güvenmez. Dünyanın her yerinde bu böyledir.

Kamu spotu kıvamındaki bu sekansın sonunda izleyici, Cemil'in kurtarıcı bir halk polisi olduğuna ikna edilmiş olur.

Umut Tümay Arslan, filmin Türkiye'de popüler hafıza içinde "POL-DER³ üyesi bir polisin hikâyesi" olarak yer aldığını ve daha önceki dönemlerde yer almayan bu türden bir sorgulamayı mümkün kılanın, dönemin toplumsal hareketleri ve POL-

² Umut Tümay Arslan'ın “karanlık ev” benzetmesi Bülent Ecevit'in radyoda duyduğumuz şu sözleriyle bağlantılı bana kalırsa: “Cumhuriyet Halk Partisi siyasi bir parti olmaktan ötede ‘karanlık bir teşkilat’ haline gelmiştir.”

³ POL-DER ile ilgili genel bir bilgi edinmek için şu yazı okunabilir: “Bir Zamanlar ‘Halkın Polisi’ POL-DER Vardı”, *Cumhuriyet*, 7 Temmuz 2013 ([bağlantı](#)).

DER'in varlığı olduğunu söylüyor.⁴ **Arslan**'a göre polis Cemil bir yandan, döneme hâkim sol söylemin bilinen kategorilerini kuşanmış halktan biridir, beri yandansa babalık iradesini ve iktidarını çocuğa veya halka teslim etmemeye kararlı, halkın dışında, ondan farklı biri, diğer bir deyişle, çift-değerli bir figür olarak karşımızdadır. Film haksızlığa uğrayan, hakkı yenen halk ile sakat, güçsüz, tekerlekli sandalyeye muhtaç Cemil'in oğlunu eş görür. Cemil hem çocuğunun hem de halkın babası konumundadır. Bu filmde olmasa da **Cemil Dönüyor**'da oğlunu, kazandığı ödül parasıyla ameliyat ettirip iyileştirir. Oğlunu halkın diğer evlatlarından ayırmayan, kayırmayan Cemil bu filmde yüce kurtarıcı baba sıfatıyla, uyuşturucuya alıştırılmış, kandırılıp kötü yola düşürülmüş genç bir kızın davasının peşini bırakmayıp diğer masum genç kızları -genel olarak ise tüm halkı- büyük bir tehlikeden kurtarır.

Cemil Dönüyor (Melih Gülgen, 1977) bir devam filmi olarak **Cemil**'deki radikal popülist söylemi devam ettirir. Üstelik bu sefer solcu gençlere ve mücadelelerine yer verilerek radikalliğin çitasını yükseltir. Filmde ayrıca 70'lerin toplumsal hareketlerine ait belgesel görüntülere ve gazete manşetlerine yer verilmesi filmin eleştireliliğini arttırır. Filmde yer verilen gazete manşetlerinden bazıları: "Türkiye'ye bir yılda 6 milyon silah girdi", "Faşizmi protesto mitinginde silahlar patladı.", "Niğde'de iki öğrencinin cenazesi kaldırıldı", "Fatih Tiyatrosuna prova yapılırken bomba atıldı", "Ankara'da silahlar ölüm kustu" iken film ile iç içe geçen belgesel görüntüleri de filmin radikalliğini arttırır. Özellikle 1976 yılında kadınlarca düzenlenen "Evlat Acısına Son Mitingi"nin görüntüleri ve bazı belgesel görüntülerinden alıntılanan "Evlatlarımıza can güvenliği istiyoruz", "Kahrolsun faşizm", "Okula gönder morgdan al", "Kavgasız bir Türkiye, savaşız bir dünya" pankartları 1970'ler ruhunu izleyiciye geçiriyor. **Arslan**'a göre **Cemil Dönüyor**'da **Cemil**'den farklı olarak, seks partileri, uyuşturucu gibi ahlakçı temalar yerine toplumsal bağlamla irtibat çok daha fazla.

Bana kalırsa filmin radikal tavrını bozan en önemli unsur, halkçı polis Cemil'e atfedilen *yücelik*, *kutsallık* ve bir polisin solcu gençleri, *yönlendirilmesi gereken*

⁴ Umut Tümay Arslan, kendini halkın polisi olarak tanımlayan ve daha çok sol görüşlü polislerden oluşan POL-DER ile ilgili Birikim dergisi aracılığıyla şu bilgileri aktarıyor: "POL-DER, 'halkın polisi olmak istiyoruz' sloganında dile gelen anlayışı bile aşan bir bilinçlenmenin güçlü belirtilerini, kanıtlarını göstermektedir. POL-DER yayınlarında sosyalist siyasal-toplumsal hedefin temel bir ögesi olan 'devletin ortadan kalkması' uyarlı bir yaklaşımla polis sorununa eğilen yazılar çıkmaktadır. Polislik diye özel bir işlevin ve buna ilişkin kurumun da ortadan kalkacağını vurgulayan, üyelerinin kendi işlevlerini, ayrıcalıklı toplumsal konumlarını veri almayan bir anlayışa yönelmelerini sağlayıcı yazılardır bunlar." (*Birikim*, Ocak/Şubat 1997, Sayı 93-4)

çocuklar gibi gören üstten bakan tavrı. Bir önceki filmin son sahnesinde vurulduğunu izlediğimiz Cemil bu filmde hastaneye kaldırılıp iyileştikten sonra solcu gençlerin yanında yerini alır almasına ama onlara *doğruyu* dikte eden bir *kurtarıcı baba* olarak. **Arslan**'a göre de **Cemil Dönüyor**'da kudretinden vazgeçmeyen, halkı çocukluğa hapsedmeye kararlı "Adil Babanın" sesi güçlenmiştir. **Cüneyt Arkın**'ı -bağlamdan kopuk olsa da- Ecevit kasketiyle gördüğümüz film, ilkinde oranla çok daha fazla **Ecevit** popülizmine başvurmaktadır. **Arslan** kimi sahnelerde "halkın adamı" olduğu sürekli vurgulanan Cemil ile **Ecevit** arasında bağlantı kurulduğunu söylüyor. Gerçekten de filmin ilk dakikalarındaki radyo haberi sekansıyla kurulmaya başlanan "*halkın polisi Cemil-ortanın solu halkçı Ecevit benzerliği*" film boyunca halkçılıktan uzaklaşıp devletçiliğe gidilen yolda birçok kez tekrarlanıyor.



Cemil Dönüyor

Umut Tümay Arslan 1970'lerde "Ecevit popülizminin cazibesine kapılmış Yeşilçam" ve kolektif muhayyiledeki baba imgesini reforme ettiğini söylediği "70'lerin sol popülizmi" hakkında şu önemli yorumları yapıyor:

1970'lerde Yeşilçam, halkı yüceltmekle birlikte liderleri halkın dışına, halkın üstüne koymaktan vazgeçmeyişiyle, sınıf farklılıklarını kabul edip işçilerin, gençlerin taleplerini haklı bulan ama onların iradesini kırmaktan da geri kalmayan "Adil Baba" figürüne kaçışıyla; **Ecevit** popülizminin çekim alanındadır -kuşkusuz **Ecevit** popülizminin sınırlarını da

göstererek. Bu filmlerde, çocuğun/halkın iradesinden etkilenmiş ama onu çocuk görmekte, kıyıda, kenarda, eksik bırakmakta direten bir babanın ve baba arzusunun sınırlılıklarını da görürüz; "devletçi reflekslerinden" kopmaya direnen bir popülizmin sınırlarını. Dolayısıyla film, dönemin sol hareketlerinin kalıcı bir dönüşüm yaratamadığını ele verir. Öyle ki babanın iradesiyle çocuğun iradesi müzakere edilmiş, ama "Adil Baba" haklı çıkarılmıştır. Çocuğun iradesinden etkilense de sonunda hep çocuğu kucağına, kollarına geri döndürmeyi başaran, çocuğun iradesini kırmak pahasına babayı kurtaran "Adil Baba" fantazisi siyasette Ecevit popülizminin devletçi refleksleriyle karşımızdadır." (2005: 193)

Arslan'ın, "70'ler Türkiye'si siyasal arka planının Yeşilçam'a yansımaları" hakkındaki psikanalitik tespitleri ve bu tespitleri "radikal popülist filmler" bağlamında yapması da çok önemli bana kalırsa:

Erkek filmleri bir yandan dönemin toplumsal hareketlerini ve yarattıkları iradeyi gösterirken, beri yandansa yaratılamayan alternatif sonucu mazlumluğa, çocukluğa, baba kucağına geri dönüşü sahnelerler. Baba kendisinin mutlak ikizi "hayali düşman" tehdidine başvurarak, bu düşmanın uyandırdığı güvensizlikle çocuğu, çocuk kalmaya razı etmeye, iradesini kırıp eksik ve yetersiz bırakmaya çabalamaktadır. Kendi kaderine sahip çıkma arzusuyla irade yoksunluğu arasında salınan ve babanın iradesiyle çocuğun iradesini müzakere edip neticede babayı haklı çıkaran radikal popülist filmler, bir yandan dönemin kültürel temsillerinin esas olarak sol söylemler tarafından inşa edildiğini gösterirken, diğer yandan sol hareketlerin kolektif irade yaratmaktaki başarısızlığını da açığa vururlar. (2005: 208)

Kitabın sonunda ise **Umut Tümay Arslan**, başta sorduğu "Melodramik ses ne zaman eril sese yerini bırakmıştı?" sorusunun cevabını şöyle verir:

1970'ler Türkiye'sinde birlik ve bütünlük fantazisinin dağıldığı an, melodramın sesinin eril bir dile dönüşme momentidir. Yeşilçam'da baba, birdenbire bir engel, bir çatışma unsuru olarak belirir. Huzur ve mutluluk veren evrenin dağılması, çocuğu iki seçenekle karşı karşıya bırakmıştır. Ya babayla çatışıp benliğini kazanacak ya da çatışmaktan vazgeçip onunla özdeşleşerek benliğini kaybedecektir. 70'lerin Yeşilçam'ında duyulan erkek sesi bu seçenekleri müzakere ettiğini söyler, her defasında babayla çatışmaktan vazgeçtiğini de! (2005: 56)

Umut Tümay Arslan, bir söyleşisinde Türkiye'de film eleştirisinin edebiyat eleştirisinin yanında zayıf kalışının önemli nedenlerinden birinin, Türkiye'nin

tarihine, kültürel hayatına ya da modernleşme deneyimine dair eleştirel metinlerle diyalogun yeterince kurulamamış olması olduğunu söyler.⁵ *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* film eleştirisi alanında bana kalırsa çok büyük bir açığı kapatıyor ve Yeşilçam sinemasının Türkiye'nin modernleşme sürecindeki özgün yerini düşünürken mutlaka okunması gereken kitaplardan. Ülkenin siyasal tarihine dair bilgilendirmeleri, sosyolojik gözlemleri, psikanalitik yorumları ve de ele aldığı filmleri 1970'lerin toplumsal dinamiklerinin süzgecinden geçirerek analiz etmesi ile hem okuyucunun birçok sorusu cevap buluyor hem de başka sorulara kapı açıyor. Bütün soruların cevaplarını bulmak içinse **Umut Tümay Arslan**'ın diğer kitaplarını da okumak gerek, bana kalırsa. Örneğin **Arslan**'ın 2007 tarihli doktora tezinden yola çıkarak hazırladığı kitabı *Mâzi Kabrinin Hortlakları* (2010) bu kitaptaki fikirlerin devamı niteliğinde.

Umut Tümay Arslan, *Bu Kâbuslar Neden Cemil?* boyunca sinemayı, arzu ve anlatının kesiştiği modern toplumlara özgü kültürel bir form, kolektif arzuların aktığı ve yönlendirildiği esaslı bir popüler kültür biçimi olarak görmenin gerekliliğinin altını çiziyor. Bu kitapla aynı yıl çıkan ve yazarları arasında **Arslan**'ın da olduğu *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'da (2005) ise modernliğin yarattığı kaygı, korku ve arzulara ilave olarak Türkiye modernliğine içkin paradoks ve gerilimler de yorumlanıyor. Ama bu sefer kitapta tek bir film inceleniyor: *Vesikalı Yarım* (Lütfi Ömer Akad, 1968). **Arslan**'ın Yeşilçam'ın ana dili dediği melodram türünün Türkiye sinema tarihindeki en özel örneği *Vesikalı Yarım*. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*'da *Vesikalı Yarım* anlatı çözümlemesi üzerinden 1970'lerin erkek filmlerinin paralel evreninde (**Türkan Şoray** evreninde) modernlik kavramının yarattığı kaygı, korku, arzular, Türkiye modernliğine içkin paradoks ve gerilimler aktarılıyor. Bana kalırsa *Bu Kâbuslar Neden Cemil?*'in erkek egemen evreninden sonra kadınlara ve aşka dair bir evren iyi gelecektir. Işıklar içinde uyu **Cüneyt Arkın** ve çok yaşa **Türkan Şoray**.

Kendi kaderine sahip çıkma arzusuyla babayla çatıştığımız günler ve filmler görmek dileğiyle iyi seyirler, iyi okumalar...

⁵ "Sinema: Hem kabir hem hortlağın ta kendisi" (Söyleşi: Fırat Yücel), *Altyazı*, Eylül 2010 (Metiskitap.com, [bağlantı](#)).

Kaynakça

- Arslan, Umut Tümay (2005) *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.
- Gülalp, Haldun (1998) "Türkiye'de Modernleşme Politikaları ve İslamcı Siyaset", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (der.), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Ryan, Michael ve Kellner, Douglas (1997) *Politik Kamera* (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.
- Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, 1. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.

ÖZLENECEK BİR ABİ: AGAH ÖZGÜÇ

İlker Mutlu



Agah Özgüç ile, sinema yazarı dostum **Alican Sekmeç** sayesinde tanıştım. Daha önce yazılarından, kitaplarından biliyordum onu ve severek takip ediyordum. Özellikle, **Yılmaz Güney**'in tüm filmlerini derlediği kitabı ile gönlümü fethetmişti.

2004'te **Turan Seyfioğlu** ve Yeşilçam üzerine yazacağım kitapla ilgili araştırma yapmak üzere İstanbul'dayken kendisinin evine gittik **Alican**'la; her santimetrekaresi sinema kokan, içi kitaplarla, dergi ve kupürlerle, videokasetlerle dolu o evde sıcak bir sohbet gerçekleştirdik kendisiyle. O gün, araştırmamla ilgili elindeki belgelerden fotokopi almama izin verdi ve sonrasında da bulduğu belgeleri bana yağdırdı usta. Bu paylaşımcı yanına daha sonraları defalarca şahit olacaktım. Bu açıdan da kendi sektöründe ayrı bir yeri olduğunu belirtmeliyim.

Daha sonraki yıllarda çeşitli film festivallerinde ve zaman zaman da son yıllarda çalışmakta olduğu Fanatik Video'da defalarca karşılaştık, bir araya geldik. Onunla saatler süren keyifli sinema sohbetlerini, yakası açılmadık dedikoduların yanı sıra konuşma arasında verdiği eşi bulunmaz bilgileri, her zaman dost canlısı yaklaşımını unutmam mümkün değil.

Agah Nedim Özgüç, 1932 doğumluydu. Haydarpaşa Lisesi'nden mezun olduktan sonra 50'lerde *Yelken*, *Petek*, *Salkım* gibi edebiyat dergilerinde yazdı. 1961'de profesyonel gazeteciliğe başladı. *Artist*, *Sinema*, *Perde*, *7 Gün*, *Gelişim Sinema*, *Beyaz Perde*, *Antrakt* gibi dergilere yazdı. Birçok yayın kuruluşuna özel arşivinden görsel malzeme katkısında bulunan **Agah Özgüç**, sinema belgesellerinde de danışmanlık yaptı ve 12 sayı çıkan *Sinema 65* dergisini yönetti. Türk sinemasına katkıları 1992'de Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından Altın Artemis Ödülü, 1992-1993'te Ankara Sanat Kurumu'nun sinema ödülü, 1999'da 2. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde Aziz Nesin Emek Ödülü ve 2000'de Sinema Yazarları Derneği'nce verilen Emek Ödülü ile taçlandırıldı.

Türk Filmleri Sözlüğü -içindeki kimi eksik ya da hatalı bilgilere rağmen-sinemamızın ürettiği işlerin derli toplu bir dökümünü yapan ilk çalışma olduğu için övgüye değer bir kitaptı. **Özgüç**, kitapta düzeltmeler yapmayı istiyor ve bunu sürekli vurguluyordu, ama ona da ömrü vefa etmedi. *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü* gibi başka sözlük çalışmaları da oldu ve bunlar, hele ki kayıp filmlerimizin izini sürerken, biz sinema yazarları için bulunmaz nimetler oldu.

Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney benim ilk aldığım **Agah Özgüç** kitabıydı ve **Yılmaz Güney** devrini yaşamamış ancak (afişleri, kartpostalları bile yasaklanmış bu adamın efsanesinin peşine düşerek) filmlerini bir şekilde görme isteğiyle yanıp tutuşan bizim kuşak için (70 sonrasında doğanlar) biraz da bu nedenle önemliydi. Evet, o ilk baskı da -*Türk Filmleri Sözlüğü* gibi- bazı hatalar içeriyordu, ama yine de bize **Güney**'in tüm film dökümünü veriyordu. Yazar, ölümünden bir süre önce kitabı düzeltilmiş haliyle yeniden yayımladı.

100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması yazarın biraz kişisel tercihlerini yansıtıyordu ama **Özgüç**, filmlerin her birinin ekine ona neden önem verdiğini izah eden bilgiler eklemeyi de ihmal etmiyordu. Pek çok açıdan bu kitap da değerli bir kaynak. *Türk Sineması Sansür Dosyası*, *Türk Sinemasında İlkler*, *Bir Sinema Günlüğünden Aykırı Notlar* yazmış olduğu diğer kitapların sadece birkaçı. Ölüm onu bizlerden koparmasaydı daha çıkaracak olduğu nice kitapların dosyası hazırda çekmecesinde ve kafasında...

Türk sinemasında yaprak dökümü devam ediyor. Hep oyuncular, yönetmenler değil yitip giden; işte güzel bir adam, bir sinema yazarı ve tarihçisi, Yeşilçam'ın belleği **Agah Özgüç** de gidiverdi ansızın 28 Nisan 2022'de, 90 yaşında. Ve zihninde Yeşilçam'ın nice sırrını da sürükleyerek...

BURJUVAZİNİN GİZLİ ÇEKİCİLİĞİ

Dilek Bayık



Burjuvazinin Gizli Çekiciliği (Le Charme discret de la bourgeoisie), Luis Buñuel'in tanınırlık ve saygınlığının -bunun sonucu olarak sanatsal özgürlüğünün- zirvesinde olduğu son yıllarında, 1972'de çektiği absürt bir komedi. "Sanat Sineması"nın önemli örneklerinden biri olarak eleştirmenlerin takdirini kazanmasının yanında, konvansiyonel sinemanın başarılı örneklerini taçlandırmasıyla bilinen Akademi'den hem Yabancı Dilde En İyi Film Ödülü kazanmış, hem de bir hikâye anlatmayan (non-narrative) senaryosuyla En İyi Özgün Senaryo Oscar'ına aday olmuştur. Yıllar içinde tekrar tekrar gösterimleriyle seyirci beğenisini de ispatlayan ender filmlerden biridir.

The Criterion Collection, ortak özellikleri dolayısıyla *Özgürlük Hayaleti* (Le Fantôme de la liberté, 1974) ve *Arzunun O Belirsiz Nesnesi* (Cet obscur objet du désir, 1977) ile birlikte *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'ni üçleme olarak 2021'de hazırlayıp satışa sundu. Buñuel'in kendisi ise *Samanyolu* (La Voie Lactée, 1969), *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* ve *Özgürlük Hayaleti*'ni bir üçleme olarak değerlendiriyor. Esasında 1920'lerden bu yana Buñuel'in sinema ve dünya

anlayışında var olan ve her birini geliştirerek, zenginleştirerek tüm filmlerine kattığı öğelerin, bu filmde de görüldüğünü söyleyebiliriz.

Yaratıcısına, **Buñuel** evrenine sıkı sıkıya bağlı *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'ni bağlantısız bir film olarak ele alamayacağımız için, öncelikle yönetmenden bahsedelim.



İspanya: Yetişme Çağı

Luis Buñuel Portolés 22 Şubat 1900'de muhafazakâr burjuva bir ailenin yedi çocuğundan ilki olarak Calanda, Aragon, İspanya'da dünyaya geldi. Çoğu kız olan kardeşleri yanı sıra köy çocukları arasında geçen çocukluğu, kendi sınıfına dışarıdan bakabilen bir göz ile yetişmesine yardım etti. Sinemasının en belirgin meselelerinden olan burjuvaziye merakı, aynı zamanda karşı duruşu, hayatının bu döneminin mirasıdır. 16 yaşına kadar Cizvit okulunda almış olduğu eğitim ve inancını kaybetmesine katkıda bulunduğunu söylediği Darwin ve diğer filozoflar, çalışmalarındaki dini öğeleri anlamak için anahtardır. Dürtülerin bastırıldığı bu eğitim gelecekte de dinle ilişkisini belirleyecek, bilgili bir inançsız olarak dini motifleri ustalıkla filmlerinde kullanacak ve 69 yaşında "Tanrıya şükür hala ateistim" diyecekti. 1917'de eğitimini devam ettirmek üzere Madrid'e gittiğinde Residencia de Estudiantes'e yerleşti. Burası sıradan bir öğrenci yurdu olmanın ötesinde, talihli bir zaman mekân kesişimi ile İspanya fikir ve sanat tarihinde sonradan 27 Kuşağı olarak anılacak sanatçıların bir araya gelip yetiştiği bir merkez

olacaktı. **Buñuel**'in **Federico García Lorca**, **Salvador Dalí**, **Rafael Alberti** ile dostluğu ve sanat çevreleriyle ilişkileri burada başladı. Babasının ölümü ve İspanya'da diktatör **Primo de Rivera**'nın iktidara gelip özgürlük rüzgârlarının aniden kesilmesiyle, 1925'te Paris'e taşınma kararı aldı.

Paris ve İspanya: Sinema Sektörüne Giriş - İlk Adımlar

Paris'e taşındıktan sonra sürrealizme ilgisi yoğunlaşmış, yapmak istediğinin sinema olduğundan emin olmuştu. Sinema sanatında değerli olanın tiyatroyu taklit eden bir hikâye anlatımı değil, duyguları aktarabilecek bir dünya kurma olduğunu düşünüyordu. 1926'da dönemin en ünlü yönetmenlerinden **Jean Epstein** ile tanıştı. Sinema eleştirileri yazıyor, figüranlık ve set asistanlığı yapıyordu. 1928'de **Epstein** ile *Usher Evinin Düşüşü*'nde (La chute de la maison Usher) senarist olarak çalışmaya başladığında, yaşanan anlaşmazlıklarla işi bıraktı. Bu birlikteliğin katkısı olarak **Buñuel**'in filmlerinde şiirsellik, rüyasal yaklaşım, sıradan objeleri olağanüstüleştirme gibi **Epstein** etkilerinden bahsedilebilir. Ancak **Buñuel**, **Epstein**'dan pek muhabbetle bahsetmeyerek etkisini reddeder, "Gerçek şu ki **Epstein**'dan çok az şey öğrendim... *Endülüs Köpeği*'ne başladığımda sinema hakkında pek bir şey bilmiyordum. Uygulayarak öğrendim..."¹ der. 1929'da **Dalí** ile birlikte ilk filmi *Endülüs Köpeği*'ni (Un Chien Andalou) çeker. Sürreal sinemanın en önemli örneklerinden olan bu film tam bir rüyalar ve semboller senfonisidir. İlk filminin başarısının getirdiği finansal destek ile 1930'da muhafazakâr çevrelerde infial yaratan, polis tarafından yasaklanan, ilk yarı-sesli filmlerden olan *Altın Çağ*'ı (L'âge d'or) çeker. *Altın Çağ* gelecekteki **Buñuel** sinemasının pek çok özelliğini içeren güçlü bir tohum gibidir: Absürt, sürrealist, ancak az çok bir olay örgüsüne sahip, kara mizah ve erotizm içeren, burjuvazi ve dine karşı bir toplum eleştirisidir. Sıradan objeler/hayvanlar alışık olmadığımız yerlerde karşımıza çıkar. Tekrarlayan sahneler görürüz. Gerçek ve rüya iç içe geçer. Sadece müziğe yaslanmayan bir ses tasarımı vardır, çanlar havlamalar duyarız...

¹ Antonio Monegal (1993), sf. 78



1933'te Komünist Partiye katıldı ve kamerasını kendi ülkesine çevirip, sinemasında sanatsal öğelerin yanında, toplumsal ve siyasi mesajını daha belirgin çizdiği, zamanının çok ötesinde bir belgesel olan *Ekmeksiz Topraklar*'ı (Las Hurdes, Tierra sin pan) çekti. İspanya İç Savaşının sürdüğü yıllarda bir yandan Cumhuriyetçilerin yanında yer alarak propaganda belgeselleri çekti, diğer yandan komedi, melodram ve müzikaller üreten Filmafone şirketinde yapımcı-yönetmen olarak çalışıp sektör tecrübesini artırdı.

ABD: Sürgün ve Sefalet Yılları

İspanya İç Savaşının kaybı ve Avrupa'da yaklaşmakta olan savaşın ayak sesleri, **Buñuel**'i mecburi bir sürgün olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınmaya itti. Maddi bir güvence olmadan geçirdiği zorlu 1939 yılında **Dalí**'den yardım isteğinden eli boş dönse de, diğer arkadaşları sayesinde hayatta kalmayı başardı. 1941'de New York Modern Sanatlar Müzesi MoMa'da işe girerek, tercüme, seslendirme, senaryo yazım gibi çalışmalar yapmaya başladı. Ancak **Dalí**, 1942'de yayınladığı biyografisinde, **Buñuel**'i dine küfreden biri olarak tanımlayıp, *Altın Çağ*'daki kilise karşıtlığını yerdiğinde, komünist avı sürdürmekte olan FBI

bakışlarını **Buñuel**'e çevirdi. Baskılar sonucu MoMa'dan istifa etti, 1944-1945 yılları arasında Warner Bros'ta İspanyolca seslendirme yaparak geçinmeye çalıştı. Hiç film çekemese de Amerikan tarzı sinema estetiği konusunda edindiği -ekonomik kamera hareketleri, Amerikan planlar gibi- tecrübeleri de bavuluna koyarak, 1946'da ailesiyle Meksika'ya göç etti.

Meksika: İkinci Vatan - Koşullara Rağmen...

Buñuel'in en uzun sinemasal dönemi 1946-1964 arasında 20 kadar film çektiği 18 yıllık Meksika dönemidir. Kendi dilini konuşan insanlar arasında, İspanya'dan İç Savaş ve politik baskılar nedeniyle buraya göç etmiş pek çok insan gibi yeni bir hayat kurmaya çalıştı. Meksika sinema sektörü bu yetenekli, tanınmış, ama "garip" işler yapan yönetmenden -biraz da tereddütle- düşük bütçeli, gişede başarı elde edecek filmler bekliyordu. Önceden iyice planlanmış, montajının ne şekilde yapılacağı düşünülmüş, genellikle tek seferde çekilen ve kısa sürede tamamlanan filmler, düşük bütçeli film çekme beklentisini karşılarken, hayatının bundan sonraki çalışmalarında da **Buñuel**'in üslubu olarak yerleşti. Meksika'daki özellikle ilk filmleri sadece gişe başarısı beklentisini karşılamaya yönelik olsa da, bunlarda bile yönetmenin karakteristik izlerini yakalayabilmek mümkün. Bu dönemde ticari sinema kalıpları ve kuralları içinde kalıp, aynı zamanda sınırları zorlayan filmler çekti. Yönetmenin uluslararası arenaya döndüğünü müjdeleyen film 1950'de çektiği Cannes'da En İyi Yönetmen Ödülü alan **Unutulmuşlar**'dı (Los Olvidados).

Buñuel'in Meksika dönemini, sadece çektiği filmlerle anmak haksızlık olur. Meksika ve Latin Amerika sinema ve genel olarak sanatına yadsınamaz bir etkisi ve katkısı da söz konusu: Sanatta kolektif üretimin gücüne olan inancını gençlik yıllarındaki yazılarında da ifade eden **Buñuel**, Latin Amerikalı sanatçıların işlerine destek vermiş, yetişmelerinde katkıda bulunmuştur.

Fransa: Rüştünü İspatlamış Bir Usta

Meksika yıllarında, uluslararası piyasada farklı projeler denese de ustalık dönemi olarak adlandırabileceğimiz Fransa döneminin kapılarını aralayan yapımın 1963'te çektiği **Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi** (Le journal d'une femme de chambre) olduğu söylenebilir. Bu döneminin anahtar kişileri senarist **Jean-Claude Carrière**

ve yapımcı **Serge Silberman**'dir. Bugün **Buñuel** evreni dendiğinde çoğu kişinin aklına gelen -hayal ettiği filmlere uygun esnek senaryoların ve istekleri konusunda müdahalede bulunulmayan bir prodüksiyon yaklaşımının sonucu olan- bu dönem filmleridir. Sanatsal özgürlüğün yanı sıra, ekonomik özgürlük, edinmiş olduğu deneyim ve ustalık, hedef seyircinin beklenti farklılıkları, bu dönemde filmlerinde değişen unsurların temelini oluşturur. Artık filmlerini melodram ya da komedi gibi belirgin bir janra dayandırmaz, gerçeklik ve rüya arasında kesin sınırlar çizmez, zaman-mekân koordinasyonunun sınırlayıcılığından azadedir. Hispanik seyircinin beklentisine uygun tutkulu bir ton yerine, filmleri artık mesafeli bir mizah içerir. Önceliği sınırlı bütçe içinde kalmak olmadığı için kaliteli ekipmanlarla, role uygun oyuncularla çalışır, kusursuz teknikler deneyebilir. Plan sekans kullanımları artmış, sekanslar arasında bağlantılar yumuşak ve pürüzsüz hale gelmiştir. Aynı kişilerle çalıştığı için birbirini anlayan daha uyumlu bir ekibi vardır. Bu dönem filmlerinde müzik kullanımı neredeyse tamamen kaybolmuş, ortam sesi ya da ortam bağımsız ses öğelerinin kullanımı ile ses tasarımı da anlam yaratmada önemli bir unsur haline gelmiştir. Bu dönemdeki en tanınan filmi hiç kuşkusuz 1972 yapımı **Burjuvazinin Gizli Çekiciliği**'dir. 1982'de son eseri diyebileceğimiz, en az filmleri kadar kıymetli biyografisi *Son Nefesim* (Mon dernier soupir) yayımlandı. Aynı yıl, 29 Temmuz 1982'de her anını dolu dolu yaşadığı hayata, ardında eşsiz bir sinema mirası bırakarak veda etti.

Burjuvazinin Gizli Çekiciliği

Burjuvazinin Gizli Çekiciliği'nden bahsetmeye, işin en zor tarafından, "hikâyesinden" başlayalım. Film, altı burjuva arkadaşın tekrar tekrar yemek yemeğe çalışıp emellerini gerçekleştiremeyişlerini, herhangi bir karakter gelişimi de içermeyen skeçvari parçalarla anlatıyor. Genel bir özet vermeye çalışıp, olayları kabaca şöyle sıralayabiliriz:

1. yemek denemesi; akşam Sénéchal'in evi ve cenazesi olan bir restoranda
2. yemek denemesi; öğlen saatlerinde Sénéchal'in evinde
3. yemek denemesi; gündüz çay salonunda
4. yemek denemesi; askeri kuvvetlerce engel olunan Sénéchal'in evinde
5. yemek denemesi; tiyatroya dönüşen albayın evinde
6. yemek denemesi; diplomatik kriz ve cinayetle sonlanan albayın partisinde

7. yemek denemesi; gündüz tutuklamalarla sonlanan S n chal'in evinde

8. yemek denemesi; uyusturucu mafyasının baskınına uğrayan S n chal'in evinde

Beyhude yemek yeme denemelerinin arasında, bu performansı perdelere ayırircasına  c kez, altı burjuvayı boş bir yolda, nereye gittikleri ve amaçlarını bilmeksizin yürürken görürüz.



İlk parçalarda gerçeklik düzleminde ilerlediğini düşündüğümüz hikâye, giderek anılar ve rüya anlatılarıyla gerçeklikten hayal alemine kaymaya başlar. Gerçeklikten şüpheye düşmeye başlarız. 5. ve 6. parçalara gelindiğinde artık gerçeklik ve rüya arasındaki sınırın nerede durduğu, hangi olayın hangi düzleme ait olduğu tamamen belirsiz hale gelmiştir. Ne anlatıda ne de geçişlerdeki görsel işaretlerde ayırım yapabilecek bir farklılık vardır. Rüyalar artık rüyaların içindedir. Ancak bu rüyalar/hayaller/anılar belli ki gerçek hayatı şekillendiren önemli unsurlara sahiptir ve basitçe gerçek olmadıkları iddia edilemez. Ancak gerçeklik-rüya sınırının belirsizleşmesi, seyirciyi **David Lynch** filmlerindeki gibi zorlayıcı bir kafa karışıklığına itmez. Seyirci, sinemada alıştığı gerçeklik anlatılarına sıkı sıkıya sarılmaktan vaz geçebilirse; her parça neredeyse bir vodvil yalınlığına sahip, seyri kolay bir absürt mizah olarak karşısına çıkar. Parçalar arasında sınırların kalkışı yavaş yavaş gerçekleştiği için, film seyirciye de bu geçiş için zaman tanır. **Bu uel** bu konudaki görüşlerini şöyle a ıkılıyor:

Rüyalar gerçekliğin, uyanık olduğumuz zamanki yaşamımızın devamıdır. Bir filmde ancak "Bu bir rüya" demezseniz değer kazanırlar,  nk  bu durumda seyirci "Ah, bu bir rüya, bu yüzden önemli değil" der, hayal kırıklığına uğrar ve film gizemini, itici gücünü kaybeder... Biri rüya gördüğünde neden bu rüyayı göremiyorum? Neden rüyasına girip değiştiremiyorum? Can sıkıcı bir sınırlama. Sinema, bunu ortadan kaldırabilme gücü veriyor.²

² Jose de la Colina, Tomas Perez Turrent (1986), sf. 290



Tekrarlar, burjuvazi sorgulaması, absürt mizah, din adamları, rüyalar, ölümün dolaylı ya da doğrudan varlığı gibi pek çok öge, diğer **Buñuel** filmlerine benzer şekilde *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde de mevcut. Ancak benzerliğin çok ötesinde **Buñuel** filmleri arasında bu filmin bir kardeş filmi var: 1962'de Meksika'da çektiği *Yok Edici Melek* (El ángel exterminador). *Yok Edici Melek*'te yemek yedikleri misafirlikten evlerine dönmeyi başaramayan bir grup burjuvanın hikayesi anlatılıyor. **Buñuel**, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nin çekilmesine vesile olanın, *Yok Edici Melek* gibi bir film daha çekebilme isteği olduğunu söyler: Tekrarlardan oluşan ve olayları farklı bakış açısıyla ele alan sürreal yaklaşımı uygulayacağı benzer bir film üzerine düşünmeye başlar. Bu sırada, yapımcı **Silberman** başına gelen bir olayı anlatır: Akşam yemeğine misafir davet etmiş, ne var ki karısına haber vermeyi unutmakla kalmamış, davet kendisinin de tamamen aklından çıkmış ve eve gitmemiş. Gelen misafirler karısını yatmaya hazırlanırken sabahlığıyla bulmuşlar! Bu olay, yönetmenin rüyaları ile harmanlanır ve filmin senaryosu ortaya çıkmış olur.

Filmde hiçbir yere varmayan yolculuklarıyla, toplum sorunlarına gözünü kapayan tutumları ya da yiyemediği yemeğin sembolize ettikleriyle burjuvaziye saldırdığını düşünenler olsa da, **Buñuel** çektiği filmin sert bir burjuva yergisi olduğunu reddeder. Filmdeki burjuva eleştirisini hoş bir mizah olarak tanımlar. Yenemeyen yemeğin bir şeyleri temsil etmediğini, sembolleri değil hayal kırıklıklarını anlattığını söyler. "Bu filmlerin hepsi de acımasız toplumsal

zorunluluklardan ve gerçeği arayıştan söz etmektedir. Ama bu gerçek, yakaladığımızı sandığımız daha o an elimizden kayıp gidecektir!"³

Uygulanan çekim teknikleri; hem senaryonun gereklilikleri, hem teknolojik gelişmeler, hem de **Buñuel**'in tercih ve gereksinimlerinin bir sonucu. Filmde, neredeyse sürekli bir arada olan altı ana karakter var. Her defasında altısını aynı kareye koymak için kamerayı belli bir uzaklıkta konumlandırmak, seyirciyle de mesafeye neden olacak, sürekli kesmeler yapmak ise **Buñuel**'in deyimiyle "makinalı tüfek" etkisi yaratacaktı. Bunun sonucu olarak film yumuşak geçişli plan-sekanslarla çekildi. Genel planları, Amerikan planlarını tercih edip, ucuz melodram etkisi yarattığı için nefret ettiğini söylediği yakın planları neredeyse hiç kullanmadı. İlerleyen yaşında kendisine zaman tasarrufu ve kolaylık sağladığından bahsettiği vizör yerine videodan çekimleri takip etme yöntemini de bu film ile uygulamaya başladı. Meksika döneminden taşıdığı hızlı film üretimi, **Buñuel**'in alametifarikalarındandı: çekimler 2 ayda, montaj 3 günde tamamlandı.

Hızlı üretim insanın aklına zorunlu fazla mesailerini ya da emek sömürsünü getiriyor. Ama **Burjuvazinin Gizli Çekiciliği**'nin çekimleri sırasında, örnek teşkil edecek, **Buñuel**'in dünya görüşünü daha iyi anlayabileceğimiz, tamamen aksi bir durum yaşandı. Daha önceden yönetmen **Rene Clement** ile de çalışmış olan, yönetmen yardımcısı **Pierre Lary** yaşananları şöyle aktarıyor:

O zamanlar sendikanın cumartesi günleri izin yapma, çalışmama talebi vardı. Bazı yapımcılar buna sıcak bakmadı. O yıllarda, 1971'de [ileride **Burjuvanın Gizli Çekiciliği**'nin de yapımcısı olacak olan] **Silberman**, yapımcılar birliğinde oldukça güçlü bir konuma sahipti ve bu talebe karşı çıkanlar arasındaydı. Dâhil olduğum sendika sembolik bir saatlik bir grev düzenledi, işe yaramayan bir fiyaskoyla sonuçlandı. İki ay sonra **Burjuvazinin Gizli Çekiciliği**'nin hazırlıklarına başladık. Geldiğinde bu olaydan **Buñuel**'e bahsettim. Tepkisi şöyleydi: "Ama **Clement** böyle bir şeye nasıl cüret etti? Sendikalar bir gösteri düzenliyor ve o çekimlere devam ediyor. Ne biçim bir adam bu, bu nasıl mümkün olabilir!" **Silberman**'ı görmeye gitti ve ona şöyle dedi: "Neler olup bittiğini duydum, ya cumartesileri çalışılmaz ya da bu filmi çekmem." Bu şekilde anlaşıldı. Sonrasında 5 günlük çalışma süresi anlaşmasını da **Buñuel** sayesinde kabul edip imzaladılar.⁴

³ Luis Buñuel (2005), sf. 339

⁴ Marisol Carnicero, Daniel Sanchez Salas (2000), sf. 315

Buñuel'in Fransa dönemindeki tüm filmlerinin senaristi **Jean-Claude Carrière** ve *-Gündüz Güzeli* (Belle de jour, 1967) dışında- yapımcısı **Serge Silberman**'dı. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde de bu verimli ortaklık, başarılı bir sonuç elde edilmesinin önemli nedenlerinden biriydi. Oyuncu kadrosu ise, Meksika döneminde yönetmeni hayal kırıklığına uğratan oyuncu kadrolarından çok farklıdır. Yönetmenin aklındaki burjuva tanımına uygun fiziksel özelliklerde seçilmiş oyuncular -dönemin çiçek çocuklarının giyiminden uzak- podyumlardan gardıroplarına taşıdıkları kıyafetleriyle, o dönem Avrupa burjuva prototipini temsil ederler. Yalnız burada Miranda büyükelçisini canlandıran İspanyol aktör **Fernando Rey**'e ayrı bir parantez açmak gerekir. **Buñuel**, aktörün bir cesedi canlandırdığı performansını seyredip, ifade gücüne hayran kalarak tanışmış, sonrasında dört filmde başrol verdiği **Fernando Rey** ile başarılı çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Burjuvazinin Gizli Çekiciliği'nin başarısı dünya çapında pek çok ödülle tescillendi. Yabancı Dilde En İyi Film dalında Akademi ödüllerine aday olduğunda, kazanacağına inanıp inanmadığı sorusuna, gayet ciddi bir tavırla, "Evet, buna inanıyorum. Benden istenilen 25.000 doları ödedim bile... Amerikalıların bazı eksiklikleri olabilir; ama sözünün eri insanlardır."⁵ cevabını vererek; muzip şakasının yarattığı skandalla, yapımcı **Silberman**'a zor zamanlar yaşatmış. Oscar heykelciğini eline aldığı anda söyledikleri **Silberman**'a ikinci kez soğuk duş aldırması olmalı: "Gördünüz mü? Amerikalıların bazı eksiklikleri olabilir; ama sözünün eri insanlar olduklarını size söylemiştim." Aldığı diğer ödülleri de şu şekilde sıralayabiliriz: BAFTA Film Ödülü - En İyi Özgün Senaryo ve En İyi Kadın Oyuncu; Fransa Sinema Eleştirmenleri Sendikası - En İyi Film; National Board of Review - En İyi Yabancı Dilde Film; National Society of Film Critics (NSFC) - En İyi Film ve En İyi Yönetmen.

Son sahnelerde kahramanlarımızı nereye gittiklerini söylemedikleri, yürümeye devam ettikleri yolda görürüz bir kez daha. Ancak "FIN" (SON) yazmaz, film bitmiş ama sonlanmamıştır. Burjuvazinin arayışı, hayalleri, hayal kırıklıkları devam etmektedir. Yönetmenin dünyayı, insanları "gerçeklik" sınırlarının çok ötesinde algılama ve aktarma çabası devam etmektedir: On sene sonra vefat ettiğinde cenaze töreni yapılmadığından, küllerinin nerede olduğu da bilinmemekte, "BUÑUEL - FIN" yazan bir mezar taşı bulunmamaktadır. Verdiği ilhamla film

⁵ Luis Buñuel, (2005), sf. 338

üretenlere, yarattığı soru işaretleriyle hayatı sorgulayan biz seyircilere düşen de, cevaplar ve çözümler hedeflemektense aklımızda sorularla yürümeye devam etmek olabilir.



"— Neden burjuvazinin çekiciliği? Neden çekici ve gizli?

— Burjuvaziye dair her şeyin kötü olduğunu mu düşünüyorsunuz? Hayır. Onda da korunması gereken değerler var. Evet, ben bir burjuvayım ama gizli/farklı bir burjuva. Eğer yaşaması gerektiği gibi yaşayan bir burjuva olsam, filmler olmazdı."⁶

İyi ki o harika filmler olmuş deyip, anarşist burjuvanın önünde saygı ile eğilerek bitireyim yazıyı.

Kaynakça

Antonio Monegal (1993) *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Anthropas.

Jose de la Colina, Tomas Perez Turrent (1986) *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*. Mexico: Instituto Mexicano de Cinematografía.

Luis Buñuel, (2005), *Son Nefesim*, Çev: İ.Kurdak. Ankara: İmge Kitabevi.

Marisol Carnicero, Daniel Sanchez Salas (2000) *En torno a Buñuel*. Cuadernos de la Academia, No 7-8, Academia de Las Artes y Las Ciencias Cinematograficas de España.

⁶ Jose de la Colina, Tomas Perez Turrent (1986), sf. 286

100 YAŞINDA

***NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS /
NOSFERATU, BİR DEHŞET SENFONİSİ***

İlker Mutlu

“Sakin yüksek sesle söyleme. Yoksa yaşayan resimler soluk gölgelere dönüşecek ve kâbuslar kanınla besenmek için harekete geçecektir.”

“Bu kadar acele etme genç dostum. Kimse kaderinden kaçamaz!”



Daha önce *Der Müde Tod* (Fritz Lang, 1921) filminin 100. yaşında da belirttiğim gibi, Alman sinemasının doğuşunun sıklıkla **Robert Wiene**'nin *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (Das Cabinet des Dr. Caligari) filminin Şubat 1920'deki prömiyeri olduğu söylenir. Öncesinde kendisine ait bir film endüstrisi yoktur çünkü. 1920'de Alman dışavurumcu sineması 30'ların ortasına kadar hayli üretken bir dönem geçirmiştir. İşte bu dönemin en önemli başyapıtlarından biri olan *Nosferatu*'yu ele alıyoruz bu sayıda.

Korku sinemasının Almanya'daki gelişimi hakkında *Der Müde Tod* yazımda hayli detaylı bilgi verdiğimden burada bu konuya ayrıca girmeyeceğim. Filmi çeken **F.W Murnau** (1888-1931) bu filme değin çektiği dokuz işinin çoğunda korkuyu denemesine rağmen bu alandaki asıl çıkışını *Nosferatu* ile yapmıştı. Hatta film İsveç'te aşırı korku öğeleri içermesi nedeniyle yıllarca yasaklı kalıp ancak 1971'de gösterilebilmişti.



Film, aslında doğrudan **Bram Stoker**'ın Dracula'sının **Henrik Galeen** tarafından yapılan adaptesi olmasına rağmen o dönemde bazı telif sorunları yaşanması nedeniyle orijinal adıyla gösterilmeyip *Nosferatu* adını almış, hatta Dracula da Orlok olarak geçmiştir. Film ilk vampir filmi, hatta Dracula'nın ilk sinema uyarlaması olma özelliklerine de sahiptir ve sonrasında gelecek Dracula ve vampir filmlerine gerek yaratık gerekse sahne tasarımı açısından fazlaca örnek olmuştur.

Yine de, kendisini örnek alan bu filmlerden ayrılan bir yanı vardır *Nosferatu*'nun. Diğer vampir filmlerinden alışık olduğumuz imgelerin aksine burada vampirimizi etkileyici bir aktör olarak değil, adeta korkunç bir lanetin ucube bir görünüşe büründürdüğü, normalken bile ürkütücü bir yaratık olarak

görürüz. Vampir Orlok'u canlandıran **Max Schreck**, karakterini dışavururken daha çok bir hayvan postuna bürünüyor adeta. Sivri uçlu kulakları, uzun tırnaklarıyla pençemsi, korkunç elleri ile bir kemirgen gibi duruyor.

Nosferatu, **Stoker**'in klasik romanının izleğinden pek ayrılmıyor. Almanya'da yerleşik emlakçı Knock, yardımcısı Hutter'ı, Wisbourg'da izole bir konut kiralamak isteyen Kont Orlok'un Transilvanya'daki şatosuna gönderir. Ona Hutter'ın kendi evinin yolu üzerindeki bir konutu satmayı planlarlar. Hutter uzakta olacağı dönemde masum eşi Ellen'i arkadaşlarına emanet eder. Hutter'ın yolculuğu gariptir; pek çok yerel kişi onun garip olayların gerçekleştiği şatoya yaklaşmasını istemez. Şatoya varınca, Hutter Kont'a evi satmayı başarır, ama ayrıca —özellikle Kont'un alışılmadık şekilde uykuda olduğu gündüz vakitlerinde— başının üzerinde gezen karanlık gölgeler gibi garip oluşumlar hisseder. Hutter sonrasında Kont'un bir mezarlıktaki uyku odasını görür ve az öncesinde okuduğu bir kitaba dayanarak Kont'un gerçekten bir vampir ya da Nosferatu olduğuna inanır. Hutter şatoya hapsolmuşken bir gemiye yüklü tabuta gizlenen Kont, yol boyunca salgına atfedilen ölümlere yol açarak Wisbourg'a ilerler. Hutter kasabasını ve daha önemlisi Ellen'i Nosferatu'nun dehşetli gelişinden korumak için eve ulaşmayı dener. Wisbourg'da Ellen, Nosferatu yaklaştıkça üzerine çöken karanlığı hissedebilmektedir. Ama günahsız bir kadının vampiri öldürmek için kendini feda edebileceğini öğrenir. Hutter Ellen'i hem Nosferatu'dan, hem de kendini feda etme girişiminden koruyabilecek midir?



Alman dışavurumcu sinemasının alamet-i farikası olan gölge kullanımı, gölgeyle etki yaratma çabası, bu filmde adeta doruğa çıkmıştır. Bu aslında simge anlamında da işleyen bir durumdur filmde. Zira vampirler aslen ölü oldukları için

bu dünyada yokturlar ve başlı başına birer gölgedirler. Ama *Nosferatu*'da bu durum en uçta yaşatılır: Bir sahnede gölge kapının tokmağını kavrar ve bir başkasında da kişinin tam yüreğine asılıp adeta onu koparmaya çalışır. Ölünün nesnesidir o gölge.



Oyunculardan **Max Schreck** (1879-1936), itinalı, yaratıcı makyajın altında tanınmaz haldedir ve bu durum **Elias Merhige**'nin *Shadow of the Vampire*'ında (2000) *Nosferatu*'nun bir aktör tarafından değil de gerçek bir vampir tarafından oynandığı teziyle karşılığını bulmuştur. **Schreck** gerçekten de, makyaj ve oyun tarzıyla adeta insanlıktan çıkmış, gerçek bir yaratığa dönüşmüştür.

Berlin'de doğan **Schreck**, babasının ölümünden sonra bir oyuncu okuluna girmiş ve çeşitli gezgin tiyatrolarda çalışmıştı. Sonra **Max Reinhardt**'ın grubuna dâhil olan aktör, yeteneği ve makyaj tutkusu nedeniyle çoğunlukla daha yaşlı ve grotesk rollerde oynadı. Kariyerine sinemadan çok tiyatrodan devam etti. 1921'de Prana Film'in ilk ve tek yapımı olan *Nosferatu*'da oynaması için çağırıldı. **Schreck** bu filmdeki başarısının ardından **Murnau** ile 1924'te, bu defa bir komedi olan *Die Finanzen des Grossherzogs*'ta çalıştı. 20 Şubat 1936'da geçirdiği bir kalp kriziyle hayata gözlerini yumdu. Earl Orlok olarak aşırı benzemeci yorumu ve mükemmel karakterizasyonu nedeniyle pek çok kişi onun **Murnau** tarafından —karaktere müthiş gerçekçiliğini kazandırması ve zamansız bir başyapıt oluşmasına yardım etmesi için— tutulmuş bir vampir olduğuna inanmıştı (sinemada pek görünmemesi de bunda etkendi tabii). **Merhige**'nin filminde kullandığı argüman da bu yaklaşımdı ve **Willem Dafoe**'ya En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Oscarı için adaylık getirmeye yetti!



Filmin yönetmeni **F.W.Murnau** (1888-1931), Bielefeld, Almanya doğumludur. 12 yaşındayken gördüğü **Sheakspeare**, **Ibsen** oyunlarından etkilenerek yönetmen **Max Reinhardt**'ın arkadaşı olmuştur. 1. Dünya Savaşı'ndaki askerliği sonrası girdiği film işindeki ilk başyapıtı olan **Nosferatu**'yu 1922'de çekti. 1926'da Hollywood'a göçerek orada üç film yaptı: **Sunrise** (1927), **Four Devils** (1928), **City Girl** (1930). 1931'de **Robert J. Flaherty** ile belgesel filmleri **Tabu**'yu çekmek için Bora Bora'ya gitti. Filmin açılışını göremeden bir araba kazasında öldü. 21 filminden sekizi tamamen kayıp kabul edilmektedir.

BİR DÖNEMİ UNSURLARINA AYIRMAK

4 - ATLAS FİLM

İlker Mutlu

Nerede kalmıştık?

Evet, 40'lı yıllar boyunca Mısır filmleri etkisini göstermeye başlamıştı bizde. İkinci Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa ve Amerika'dan film ithalinin sekteye uğrayışı neticesinde Mısır sineması için bir fırsat kapısı açılmış oluyordu Türkiye'de. Müzikli melodramlar sayıca artarken 1940'ların ilk çeyreğinde **Münir Nurettin Selçuk**, **Müzeyyen Senar**, **Malatyalı İbrahim** gibi gözde şarkıcılar bu filmlerde yer aldılar. **Necip Erses** 1943'te Şişli'de Ses Film Stüdyosu'nu kurdu. **Şadan Kamil**, **On Üç Kahraman**'la ilk filmini çekmeye girişti, filmi iki senede tamamlayabilecekti. 1944'te, yönetmen **Faruk Kenç** İstanbul Film'i, **Fuat Rutkay** Halk Film'i, **Çetin Karamanbey** de -kısa ömürlü olacak olan- Kurt Film'i kurdu. 15 Ağustos 1945'te İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle sinemamız rahat bir nefes aldı. **Kenç**, **Hasret**'i; tiyatrocularдан **Talat Artemel**, **Hürriyet Apartmanı**'nı; **Muhsin Ertuğrul** ise **Yayla Kartalı**'nı yaptı. Sinema dergileri gittikçe çoğalıyordu: Kasım'da *Sinema Postası*, hemen ardından da *Haftanın Filmleri* çıktı. **Turgut Demirağ**, Sirkeci'de And Film'i açtı. Geçiş dönemi, tiyatro dışından oyuncu gelişini de hızlandırmıştı. 1945'te **Oya Sensev** geldi, örneğin. **Muhsin Ertuğrul**, **Nazım Hikmet**'in senaryosundan **Kızılırmak-Karakoyun**'u çekmeye başladı. **Nazif Duru** ve **Murat Köseoğlu** bir araya gelerek Atlas Film'i kurdular.

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

1946'da geçiş dönemi sinemacıları tiyatro dışından gelen **Sadri Alışık** (*Günahsızlar*), **Orhan M. Arıburnu**, **Enver Orhon** ve **Berin Aydan** (*Gençlik Günahı*) gibi oyuncularını piyasaya sürmeye devam ettiler. Ankara Film, Sema Film, Birlik Film, Erman Film, şark Film, Duru Film, Acar Film gibi yeni kurulan yapımevleriyle sayı birden arttı. **Naci** ve **Nazif Duru**, Mecidiyeköy 2. Taşocağı Caddesi üzerinde Atlas Film Stüdyosu'nu kurdular. Yönetmen **şakir Sırmalı**, *Unutulan Sır/Domaniç Yolcuları*'nı çekmeye girişti. Yerli Film Yapanlar ve Sinemacılar ve Filmciler Cemiyetleri kuruldu. Yerli filmlerden alınan vergiler yüzde 75'ten yüzde 25'e indirildi ve İpek Film şirketi tekrar yapıma başladı.

1946'da Demokrat Parti, Türkiye Sosyalist Partisi, Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi kuruldu. Yeni, tek dereceli seçim kanunu kabul edildi. Tek dereceli ilk genel seçimde CHP 395, DP 64 sandalye kazandı. **İnönü** yeniden cumhurbaşkanı, **Recep Peker** başbakan oldu. Sıkıyönetim komutanlığı, TSP, TSEKP, birçok sendika, dergi ve gazeteyi kapattı. DP milletvekilleri meclisi terk ettiler.

Ertuğrul'un *Kızılırmak-Karakoyun*'u nihayet tamamladığı 1947 yılında yönetmen **Turgut Demirağ** da zamanını lsnde hayli pahalı bir stnyapım olarak öne çıkan *Bir Dağ Masalı* ile adını duyuruyordu. 11 Kasım'da Beyoğlu Hacıpulo Hanı'ndaki Doğan Film Stüdyosu yandı. Elektra (Seyhan) Film kuruldu. **Fuat Rutkay** Bakırköy'de Halk Film Stüdyosu'nu açtı ve yapıma başladı. **Rakım alapala**'nın pek çok sinema tarihçisine sinemamızın özellikle ilk dönemi için kaynaklık eden *Filmlerimiz* adlı eseri yayımlandı. Bunlar olurken, DP, kısmi seçimlere girmeme kararı aldı. Marshall Planı bildirildi. Milli Eğitim Bakanı ilkokul mezunu çocuklar için din eğitimi veren kurslar aılabileceğini söyledi. TSP ve TSEKP duruşmaları başladı. İzmirden **Menderes**'in konuşmasını basan gazeteciler tutuklandı. Başbakan değişti, **Hasan Saka** hükümeti kuruldu. İstanbul'da 1940'tan bu yana yürürlükte olan sıkıyönetim kalktı.

19 şubat 1948'de Beyoğlu'ndaki Atlas Sineması açıldı. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 9 Temmuz'da memleketin ilk film müsabakasını gerçekleştirdi. Kazananlara dlleri 10 Eylül'de Açık hava Tiyatrosu'nda verildi. En iyi film *Unutulan Sır/Domaniç Yolcuları*, ikinci film *Bir Dağ Masalı* ıktı. En İyi Yönetmen ve Senaryo dlleri de *Bir Dağ Masalı* ile **Turgut Demirağ**'a gitti. **Hüseyin Peyda**, may (rmen) Film şirketi'ni kurdu. Bundan başka İyi film ve Kale Film şirketleri açıldı. Tiyatro dışından oyuncular gelmeye devam ediyordu: **Sezer Sezin**, **Reha Yurdakul**, **Ayla Karaca** ve **Memduh n** sinemaya girdiler

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

1949 yılında **Lütfi Akad** sinemamızda yeni bir dönemi başlatarak tiyatro dışından yönetmenlerin önünü açacak olan **Vurun Kahpeye**'yi çekti. **Aydın Arakon Çılgılık**'la sinemamızın korku türündeki ilk örneğini verdi. Tiyatro dışından piyasaya yeni giren oyuncular **Gülistan Güzey, Hümaşah Hiçan** ve **Muzaffer Tema**'ydı. Duru Film, Ülkü Film, Milli Film, Azim Film, Güneş Film firmaları açıldı. **Şemsettin Günaltay** hükümeti kuruldu. Kuzey Atlantik İttifakı Antlaşması (NATO) imzalandı. Türk Ocakları yeniden kuruldu. İstanbul Radyosu yayına başladı. İstanbul'da Kıbrıs Mitingi gerçekleştirildi. Bu arada Atlas Film **İstanbul'un Fethi** için ilanla genç, atletik oyuncu adayları aramaktaydı...

Atlas Film Stüdyosunu Gezmek



Atlas Film Stüdyosu binası

Atlas Film Stüdyosu, 1947'de iki ortak, **Nazif Duru** ve **Murat Köseoğlu** tarafından Mecidiyeköy'de üç buçuk dönüm bir arazi üzerine inşa edilmiş görkemli bir binaydı. Cumhuriyetin ilk fabrikalarından biri olan Likör Fabrikasını geçince "Atlas Film Stüdyosuna Gider" tabelasının yanından dönülüyordu stüdyonun yoluna. Atlas Film büyük oynuyordu; gösterişli, pahalı üstünyapımlarla yollarına devam etmekte niyetleri. Üç kattan oluşan geniş, betonarme bina beyaz sövelerle çevrili pencereleriyle ve yine bu söve malzemesiyle çatı katının duvarına işlenmiş "ATLAS FİLM" yazısıyla oldukça dikkat çekiciydi.

Dar bir giriş kapısından giriliyordu binaya. Zemin katta üzerinde “LABORATUVAR” yazılı birkaç kapı karşıları sizi. Laboratuvarları geçerken dönemin en kaliteli makinalarıyla karşılaştınız: Film basma (matipo) makineleri Zeis markaydı. Eskiden tamburalarla yapılan developman işini artık özel makinalarla yapmaktaydılar.

İki keçeli odalardan geçilerek gelinen plato, alabildiğine geniş bir alandı. **İstanbul’un Fethi**’ne hazırlanıldığından, bir yanda muazzam tophane, diğer yanda mozaikleri bile atlanmamış Bizans kilisesi dekoru, çinilerle süslü bir saray odası görebilirdiniz. Yiğınlarca göz alıcı dekor ve insan, insan, insan. Geniş bir tavanın cami kubbesi misali tümünü kapladığı devasa bir alan, cümbüş, koşturmaca içinde. Yüksek kotta, stüdyonun tüm kenarını dönen demirden sahanlık...

600 metrekarelik platoda dilenen her dekor kurulabilirdi. Stüdyo, Hollywood’da bulunanların aynısı olan 5000, 2000, 1000 ve 500 mumluk 32 projektörün yanı sıra yine 1000’lik 16 adet yerli projektörle birden aydınlanıyor; 80 kilovatlık bir kuvvet sarfıyla en temiz ve aydınlık filmler elde edilebiliyordu. Devasa Super Parwo Debri film çekme makinesi vardı ki rahatça 300 metre film çekerdi. İkinci katta montaj, senkron dairesi ve üçüncü katta içlerinden birinde dublajın da yapıldığı son dört oda ile sinema salonu bulunurdu. Odalardan ikisi devasa salonlardı ve içleri çeşit çeşit kostümle doluydu; roplar, kürkleri, eski şark kostümleri... Yüzlerce figürana yetecek kadar pala, miğfer, daha pek çok silah...

Atlas Film’i Şahlandıran Arakonlar

O dönem için böyle büyük bir yatırıma girmek, elbette aynı oranda büyük projeleri planlamak demektir. Daha ilk yıllarında üstünyapım denemelerinin ardına düşmüşlerdi. **İstanbul’un Fethi** ve çok kısa bir zaman sonrasında çekilecek olan **Kızıltuğ**, bu denemelerin ilk örnekleri olacaktı. Bu girişimlerde atak **Aracon** kardeşlerin payı büyüktü. Nitekim iki projeyi hazırlayıp çekecek olan yönetmen **Aydın Aracon**, görüntülerini alacak kişi de kardeşi **İlhan Aracon**’du. Ayrıca bu filmler için oyuncu bulmak adına müsabakalar açıyor ve bunu büyük reklamlarla duyuruyorlardı ki bu yöntemin yaratacağı en büyük yıldızlardan biri, iki filmde de rol alan ve halkın daha ilk andan bağına bastığı **Turan Seyfioğlu**’du.



Arakon kardeşler ve Burhan Arpad (ortada) Aydın Arakon *Kızıltuğ*'da Turan'a oyun veriyor.

Arakonlar ilginç bir aileydi. **İlhan** da **Aydın** da sürekli yenilik arayışında sanatçılardı. İlk korku filmlerimizden sayılan 1949 yapımı **Çılgık**, **Aydın Arakon**'un filmiydi. Yine 1959'daki **Fosforlu Cevriye**, erkeksi kadın filmlerinin prototipi ve **İstanbul'un Fethi** de bizim sinemamızın genelde uzak durduğu kostüme üstünyapımlardan biriydi.

Varlıklı bir ailenin üç erkek çocuğundan biri olarak 1918'de Edirne'de dünyaya gelen **Aydın Arakon**, kendisinden önce sinemaya giren **İlhan Arakon**'un teşvikiyle 1947'de senaryo yazarı olarak girdiği sinemada 1949'da ilk uzun metrajı olan **Çılgık**'ı çekmişti.



İstanbul'un Fethi'nden

Arakonlar işlerine gönülden bağlı ve disiplinliydi. Her şey o binanın içinde gerçekleştiriliyordu. Gemilerin karadan yürütülmesi sahnesinin çekimi çok çarpıcıydı. Topları birebir boyutta, alçıdan yaptırmış, boyatmışlardı. İstanbul surlarının üzerinden askerlerin tepelerine boca edilen ateşli katranlar, **İlhan Arakon**'un o anları en muhteşem karelerle tespit etme çabası muhteşemdi. Gemilerin karadan yürütülmesi sahnesini karanlık, küçük bir alanda çekiyorlardı; kalasları katranla yağlayan ve kalyonları kalın halatlarla çeken yapılı yeniçerileri oraya sığdırabiliyorlardı!

Dış çekimler de ayrı bir planlama gerektiriyordu. Mesela **Fatih**'in Edirnekapı'dan İstanbul'a girişini çekmek imkansızdı. Yüzlerce kişiden oluşan figüran kalabalığı, atlar, yeniçeriler filan, İstanbul'da trafiğin en işlek olduğu noktalardan birini saatlerce trafiğe kapalı tutmak demektir. Bunun yerine o dekoru Mecidiyeköy'ün henüz bomboş, çoğu dutluk olan arazisine, hatta stüdyonun hemen dışına kurdular. Bu hazırlık birkaç hafta sürmüştü. Neticede sahne, aynen **Fausto Zonaro**'nun muhteşem tablosundaki etkileyicilikte çekildi ve bitti.

Araya giren **Ankara Ekspresi** de hem **Turan Seyfioglu**'nun hem de **Arakonlar**'ın Atlas Film nezdinde yüzlerini ağartmıştı ama esas bomba, **Abdullah Ziya Kozanoğlu** gibi dönemin en popüler yazarlarından birinin en sevilen tarihi romanı **Kızıltuğ**'un filme alınacak olmasıydı.



Ankara Ekspresi afişi ve setten bir lobi

Abdullah Ziya Kozanoğlu tarafından yazılan ve senaryonun dayandığı roman, 1926'da Resimli Mecmua dergisiyle çocukların ve gençlerin hayatlarına girip defalarca tekrarlanmış ve 15 kere basımı yapılmış bir eserdir. Film için yazılmış tanıtım yazılarından birinde söylendiği gibi: Bu Orta Asyalı su katılmamış Türk

cengaverinin serüvenlerini, gönülden bağlı olduğu atı Payaza ile girdiği uğraşları, Deligün Bulduktepeli Timuçin Cengiz Han'ın yiğit dostu, sırtı yere gelmemiş Otsukarcı'yı Türk çocukları Bozkurt Efsanesi, Oğuz Han Destanı gibi sevmiş, benimsemişti. Bu mert, cesur ve kuvvetini doğruluğa, zayıfları korumaya adanmış kahramanı, o dönem gençliğinin çocuklukları boyunca en sevgili dostu olmuş Otsukarcı'yı ancak Atlas Film'in yükselişteki yıldızı **Turan Seyfioğlu** canlandırabilirdi.

Şeyhülcebel'in kızı Sabiha Sultan'a âşık olmuş ama aşkını söylemeyi gururuna yedirememiş yiğit kişi. At uşağı Çakır'la Orta Asya bozkırlarında 13. asırda dolaşmış, **Cengiz Han** cihan imparatorluğunu kurarken en yakınında olmuş cengâver. Pars Parçalayan Celbe Noyan'ı bile yenen kahraman... Bir neslin midesi ekmekle beslenmişse, kafası da bu mitolojik kahramanla beslenmişti. Makyözlerin her gün makyaj ve takma kaş ve sakalla tam bir Moğol kağanına dönüştürdüğü **Cahit Irgat**, uzun takma sakalı ve ürkütücü sakalıyla **Hasan Sabbah**'ı canlandıracak olan **Atıf Kaptan** vardı karşısında **Turan Seyfioğlu**'nun.



Kızıltuğ setinden

Kızıltuğ'un dış sahneleri Uludağ'da çekildi. Filmin kostüm ve dekorlarına büyük önem veriliyordu. Dekorların yapımında çalıştırmak için akademiden bir sürü genç kız getirtmişti **Murat Köseoğlu**. Ayrıca savaş sahnelerinin de görkemli olmasını istiyordu. "İki bin asker kullanacağım." diyordu. Genelkurmay'ı ikna etmiş, onlardan figürasyon desteği de almıştı bu sahneler için. Görkemli ve her günü dergilere gazetelere servis edildiğinden reklamı hayli iddialı olan *Kızıltuğ*, daha bitmeden Anadolu'nun her yerinden talep edilmeye başlamıştı!

Diğer Çalışmalar ve Atlas'ın Kapanışı

Lütfü Akad'ın *Altı Ölü Var*'ı (1953) ile **Turan**'lı filmler devam eder Atlas Film'de. Kemal Film'in **Turan**'ı kapıp neredeyse kadrolu oyuncusu yapacağı sıralarda, bir boşlukta hemen yine kaparlar onu ve **Turan**'ın bence en iyi oynadığı film olan *Kaçak*'ı (Şadan Kamil, 1954) yaparlar. "Beynelmilel film festivallerine gönderilmek üzere" diye reklamı yapılmaktadır *Kaçak*'ın, daha çekimler sürerken. Kemal Film'in *Katil* ve *Kanun Namına* (Lütfü Akad, 1953, 1952) filmleri tarzında bir suçsuzluğunu ispat etme hikayesi anlatan yapımın senaryosunu **Haldun Taner** yazmıştı ve **Turan**, başrolü **Sezer Sezin**'le paylaşıyordu. Film, dönemine göre hayli cüretkâr bir erotizm de içeriyordu.



Kaçak filminden kareler

Şadan Kamil, zamanında *Türkiye'nin Kalbi Ankara*'yı yapan meşhur prodüktör **Halil Kamil**'in yetiştirmesiydi. Orada ses işini öğrenmiş **Şadan Kamil**. **Halil Kamil**, 1943'te bir Kurtuluş Savaşı filmi yapmayı kararlaştırmış ve elindeki tek yönetmen olan **Faruk Kenç**'le birlikte işi az çok öğrenen **Şadan Bey**'e bu filmin, yani *On Üç Kahraman*'ın yönetimini vermiş. Firmaya birkaç film daha yaptıktan sonra, orada kalmaya devam ederse özgün işler çıkaramayacağını anlayan **Şadan Kamil**, 1946'da yeni kurulan Atlas Film'e geçmiş. Burada çektiği *Gençlik Günahı*, Atlas Film'in de ilk yapımı olmuş böylece. **Şadan Kamil**, Atlas Film'deki her türlü teknik işle ilgilenen, kendini yetiştirmiş bir teknikerdi. **Halil Kamil**'in de sesçilik yaparak geldiği nokta hiç de azımsanacak gibi değildi; kendisi yönetsin yönetmesin, film yapımının her aşamasında oluyordu. Kamerayı biliyordu, ışığı biliyordu, sesin eğitimini almıştı zaten dışarıda, montaj ve dublajı da biliyor ve stüdyoya sürekli yeni insan kazandırıyordu.



Cingöz Recai'den

Turan'ın Atlas'a döndüğü bir diğer yapım da **Peyami Safa**'nın tefrikasından uyarlanan ve **Metin Erksan** tarafından yönetilen *Cingöz Recai - Beyaz Cehennem*'di (1954). **Metin Erksan** film eleştirmenliğinden gelerek yönetmenliğe soyunmuş ve ilk filmi *Karanlık Dünya - Aşık Veysel'in Hayatı*'nı da (1952) Atlas Film'e yapmıştı. O filmin sansürle yaşadığı cebelleşmeye rağmen cesur bir kararla bu yetenekli gence yeniden iş vermişti Atlas. Gerçi bunda senaryoyu sevmeyen **Nedim Otyam**'ın projeyi reddetmesinin de payı vardı. Bir ilginç detay da yıllar sonra aynı rolü oynayacak olan **Ayhan Işık**'ın *Cingöz* için adı ilk geçen aktör olmasıydı.

1956'ya gelindiğinde Atlas'ın adı artık "Acar Film Stüdyosu" olmuştur. Kişilikleri oldukça farklı iki ortak nihayet anlayamamış ve stüdyo **Murat Köseoğlu**'na kalmıştır. Acar Film, renkli dönemde de varlığını devam ettirmeyi başaracaktı...

Kaynakça

- Akbaş, E. (2019). *Mısır Filmlerinin Türk Sinemasında Yarattığı Etki*. Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayça, E. (2016). *Şu Sinema Dedikleri*. Artshop.
- Mutlu, İ. (yayıma hazırlanıyor). *Görünmeyen Adamın Peşinde*.
- Özön, N. (1968). *1895-1960 Türk Sineması Kronolojisi*. Bilgi Yayınevi.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. Denetim Ajans Basımevi.
- Sekmeç, A. (2000). "Şadan Kamil ve Bir Dönemin Sineması". *Klaket Sinema Dergisi* Sayı 14 (Mart-Nisan).
- Artist Dergisi* (23 Kasım 1961). Turan Seyfioğlu Özel Sayısı.
- Yıldız* (15 Mart 1952). Sayı 64.
- Yıldız* (22 Mart 1952). Sayı 65.
- Yıldız* (31 Mayıs 1952). Sayı 75.
- Yıldız* (6 Eylül 1952). Sayı 83.

KOVAN: DONMUŞ YAS

Cem Kayalığıl

Kosova, sosyalist Yugoslavya'nın 1990'lardaki dağılma sürecinde bağımsızlığına kavuşamayınca ayrılıkçı Kosova Kurtuluş Ordusu (UÇK [Ushtria Çlirimtare e Kosovës]), bölgedeki Arnavut etnisitesi adına, Sırp güçlerine ve "yandaş" kabul ettiği Arnavutlara karşı gerilla hareketi başlattı. Kosova Arnavutları, **Slobodan Milošević** başkanlığındaki Sırbistan Sosyalist Cumhuriyeti'nin Kosova'nın özerkliğini kaldırdığı 1989 yılından beri "Sırplaştırma" politikasına maruz kalıyor, ayrımcılığa uğruyordu. UÇK'nın 1990'ların ikinci yarısında silahlı saldırıları başlatması karşısında, Sırp otoritelerinin Kosova Arnavutlarına uyguladıkları zulmün de ölçeği büyüdü, şiddeti arttı. Sırp güçleri ile UÇK arasındaki çarpışmalar 1998 Mart'ına gelindiğinde, tüm bölgeyi etkileyen Kosova Savaşı'nın fitilini yaktı. Uluslararası görüşmeler savaşı durduramayınca NATO 24 Mart 1999'da Yugoslavya'ya (Sırbistan-Karadağ) askeri müdahale başlattı, bu müdahale 78 gün sürdü. Uygulanan askeri ve diplomatik baskı üzerine uluslararası barış planını **Milošević**'in kabul etmesiyle savaş sonlandı. Kosova Savaşı'na bağlı olarak 1998 – 2000 yılları arasında yaklaşık 11,000'i Arnavut etnisitesinden olmak üzere 13,500'den fazla kişinin öldüğü veya kaybolduğu, bir ila bir buçuk milyon arasında Kosova Arnavutunun da göçe zorlandığı tahmin ediliyor.¹

Blerta Basholli'nin 2021'de Sundance Film Festivali'nin üç ana ödülünü birden kazanan (Sundance tarihinde ilk defa olan bir şey: Dünya Sineması Jüri ve Seyirci Ödülleri ile Dünya Sineması En İyi Yönetmen Ödülü), 2022 Akademi Ödülleri için de Kosova'nın adayı olan filmi **Kovan** (Hive, 2021), gerçek bir kadının *bağımsızlaşma mücadelesi* hikayesine dayanıyor. NATO müdahalesinin başladığı günün hemen ertesinde, 25 Mart 1999 günü yapılan Krusha Katliamı'nda yakılıp adeta bütünüyle yok edilen köylerden Krusha e Madhe'deyiz. Filmin sonunda verilen bilgiye göre o gün köyden 240 kişi öldürülmüş veya kaybolmuş; toplu

katliam özellikle köyün erkeklerini hedef aldığı için de çok sayıda kadın kocasız kalmış (Krusha e Madhe bu yüzden “savaş dullarının köyü” olarak biliniyor²). Savaşın üzerinden 7 yıl geçmiş, köye dönebilenler dönmüş; Fahrije, kocası Agim’in babası (Hadji), ergenliğe yeni giren kızı (Zana) ve küçük oğluyla (Edon) burada yaşıyor; halen kocasına ne olmuş olduğunu doğrulayamıyor: Öldü mü yoksa Sırplar tarafından esir alındı ve Sırbistan’da mı kaldı? Fahrije’yi filmin açılışında, yeni çıkarılmış beden kalıntıları içerisinde Agim’i, Agim’e dair herhangi bir şeyi ararken görüyoruz: Geçiş yasak bölüme giriyor, Birleşmiş Milletler ekipleri onu fark edene dek ceset torbalarını karıştırıyor. Görevliler nazikçe oradan uzaklaşmasını istiyorlar; Fahrije ruh kırıklığını adeta kendisinden de gizlemeye çalışıyor; adımını bozmadan yürürken verdiği yüz çekiminde, içine hapsettiği bekleyişine alışmışlığı okunuyor. Kamera film boyunca, **Yllka Gashi**’nin ölçülü oyunculuğuyla canlandırdığı Fahrije’nin zorlanmaksızın katı ve neredeyse belirtisiz tuttuğu yüzünde nadiren bir duygu yakalayabilecek; burayı da herhalde o istisnalardan sayabiliriz.



Fahrije’nin içine hapsettiği bekleyiş, çapraşık bir bekleyiş. Psikoterapist **Pauline Boss**’un *Ambiguous Loss* kitabında eğildiği kavrama başvurursak, “donmuş yas” (*frozen grief*): Kişinin ölüp ölmediğinin, nerede olduğunun, varlığının veya yokluğunun hiçbir şekilde belirlenemediği durumlarda, onun yakınlarının içinde donakaldığı “müphem kayıp duygusu”.³ Fahrije’nin örneklediği gibi, bu duyguyu yaşayanlar için ne yas süreci başlayabiliyor ne de duygusal çözülme gerçekleşiyor.

Değişimi sağlayacak şey içsel değil tamamen dışsal etmenler (kayıp kişiyle ilgili bir bilgi edinmek, vb.) olduğundan, kayıp yakınları, kayıplarından yana esaslı bir belirsizlikte, sürekli olarak acı çekiyor. Bir kaybı *hissediyor gibi* oldukları halde *gerçek* bir kaybı deneyimleyemiyor.⁴ **Boss** mahrum kaldıkları şeyler ve bunun onlara etkisini şöyle ifade ediyor:

Yalnızca kaybedilenin nerede olduğu bilgisi eksik değildir. Herhangi bir şeyin kaybedildiğini, resmi olarak veya topluluk içerisinde doğrulayacak şeyler de yoktur: bir ölüm belgesi yoktur; ölünün başında bekleme veya bir taziye töreni-ziyareti yoktur; bir cenaze yoktur; gömülecek hiç kimse, hiçbir şey yoktur. Belirsizlik yüzünden, müphem kayıp duygusu, kayıp duygularının içerisinde en ızdıraplısıdır.⁵



Krusha Katliamı tanıklarının ifadelerinden, ölülerin bir kamyonla taşındığını ve kamyonun ateşe verilerek köyden geçen Drini Nehri'ne itildiğini öğreniyoruz. Katliamın ayrıntılarını haberleştirmiş Britanyalı araştırmacı gazeteci **John Sweeney**'nin nehir yatağında birçok cesedin bulunduğuna ilişkin kanısı⁶ bölge halkınca da paylaşıyor olmalı. **Blerta Basholli** filminde bu kanının görsel karşılığını yaratmayı önemsiyor. Fahrije, Drini'yi düzenli olarak ziyaret ediyor, nehir kıyısında hareketsiz halde tefekküre dalıyor. Filmdeki üçüncü nehir ziyareti sahnesinde yanında kızı Zana da var. "Niye her sene buraya geliyoruz?" diye soruyor Zana. Fahrije "Çünkü gidecek başka bir yer yok." diye yanıtıyor. **Boss**'un işaret ettiği gibi, Fahrije, gerçek bir yas mekanının yokluğunu çekiyor. Agim'in *orada* olduğu kabulüne sarılmak istiyor, *orayı* Drini'yle somutlaştırmak istiyor; diğer yandan bu

isteğini de sürdüremiyor. Agim'in nehirde battığı görüntüsü Fahrije için bir kabus oluyor. Nasıl olmasın ki? Ölüm kesinleşmemişse, sevilen kişinin yaşadığına dair umut da bırakılmıyor. Agim'e ne olduğu belirsiz kaldıkça, yas tutabilme ihtiyacı ile yas tutmaya gerek olmayacağı umudu zihinde köşe kapmaca çevirmeyi sürdürecektir.

Boss, belirsizliğin uzaması halinde, kayıp yakınlarının, birbirinin zıddı olan mutlakçı tavırlara meyledebildiğini söylüyor: Sevilen kişi hayatlarından tamamen çıkmışçasına hareket etmek ya da hayatlarında bir şeylerin değişmiş olduğunu sertçe inkar etmek. (**Boss** kayıp yakınlarında sıkça görülebilen bu iki tavrın da onlarda tatmin sağlamadığını saptıyor.)⁷ *Kovan*'daki çatışma alanlarından birisi bu iki kutup arasında oluşturulmuş. Fahrije, kocasının yokluğunda evin geçiminin tüm yükünü sırtlanmak durumunda. Agim'in arıcılık işini güç bela sürdürüyor (işin inceliklerine vakıf değil; kayınpeder Hadji'nin tek katkısı balın satışında pazar tezgahına bakmak olabiliyor) ve tabii ev işleri de cabası (Hadji'yi yıkamak ve musluk tamiri dahil). Fahrije bu yükün altında, yılmadan, eylem sahasını genişletme inisiyatifi alıyor: Araba kullanmayı öğreniyor ve *ajvar* (kopya biber ezmesi) yapmaya başlıyor. Dahası, bu eylem sahasında köyün diğer kadınlarıyla dayanışmanın gerekliliğini de en baştan biliyor (burayı aşağıda açacağım).



Dolayısıyla koşullar, bunlara ilişkin bilinçliliği ve doğrudan eylemliliği, Fahrije'de, Agim'siz bir hayatın kabulünü pekiştiriyor; Fahrije'ye, hayatlarındaki değişikliği inkâr etme zemini bırakmıyor. Ancak bu da Hadji ile Zana'nın

anlayamadığı bir durum yaratıyor. Evin dedesi ile kızı, hikaye zamanının büyük bölümünü, Agim'in yokluğuyla yüzleşmek için gereken gerçekçilikten yoksun olarak geçiriyor. Bu ise Fahriye'yi ailede yalnızlaştırıyor. Fahriye'nin eylemliliği Hadji'den, hoşnutsuzluk ve ikazlar biçiminde karşılık görüyor: *"Yaptığın iyi ya da kötü her şey bu aileyi de etkiler... Bu ailedeki yerini bilmelisin."* Agim'in tezgah testeresi etrafında gelişen olaylarla, Zana'nın da annesine olan kızgınlığı körükleniyor ve aile içindeki çatışma en açık görünümüne kavuşuyor. Fahriye köyün diğer kadınlarıyla girişeceği *ajvar* yapımı-satışı işinin sermayesini, kocasından kalan testerenin satışıyla büyütmek istiyor. Ancak bu, kayınpederi ile kızının gözünde, kocasına (kocasının *hatırasına* değil *kendisine*) ihanet ediyormuş olarak algılanmasına yol açıyor. Onların sert çıkışmaları sonucunda satış parasını iade etmek zorunda kalıyor. *"Oğlum geldiğinde onun yüzüne nasıl bakacaksın?"* diyen Hadji'ye Fahriye, *"Gelirse..."* karşılığını veriyor, *"Anlayacaktır."* Zana ise ergenliğinin de verdiği ateşle *"Senden tüm kalbimle nefret ediyorum!"* diye bağırıyor. Fahriye, *"Ne yani, ağlayayım mı şimdi?!"* dediğinde cevabı yapııştırıyor: *"Babam döndüğünde, planların altüst olduğu için ağlayacaksın!"* (Hatta bunun az sonrasında annesine küfrediyor ve ondan bir tokat yiyor.) Gerçekleşmeyen satış, manidar biçimde, tezgah testerenin atölyenin karanlığından çıkarılması ama evin avlusunda öylece kalakalması sonucunu doğuruyor. Hem Agim'in yokluğunu hem de bu yokluk hakkındaki aile içi çatışmayı somutlaştırıyor.



Tezgah testerenin sembolik kullanımı, filmin çözüm bölümünde (son üçte birlik bölüm) iki sahnede filiz veriyor. Birincisi, bu bölümü açan sahne: Hadji, pazardaki bal ve *ajvar* satışından kazandığı paranın bulunduğu çantayı testerenin üstüne bırakmış. Fahrije'nin yüzünde gördüğümüz mutluluk, sırf *ajvar* kavanozlarının hepsinin satılmasından ve kazanılan paradan kaynaklı olmasa gerek; çantanın oraya bırakılması (yani avluya çıkarılmış testereye yeni bir işlev yüklenmesi), Fahrije'nin çabasının artık Hadji tarafından da onay gördüğünü resmileştiriyor. Bunun devamında Hadji'nin aracılığıyla ve Zana'daki bedensel dönüşümler vesilesiyle Fahrije kızı ile de barışıyor; ayrıca Hadji de kayıpla yüzleşebilme yönünde önemli bir adım atıyor. (En sonda şunu soruyoruz: Donmuş yas ne zaman çözünür?) Öteki sahne: Manav, Fahrije'nin yalnızlığından yararlanmak istiyor, ona zorla yakınlaşmaya çalışıyor. Manavın cinsel saldırısından bir şekilde sıyrılabilen Fahrije'yi bunun ardından, hışım içerisinde, tezgah testereyi atölyeye geri sokmaya çabalarken görüyoruz. Herhalde, testereyi *asıl yeri* diye belllenmiş yerine çekerek hayatındaki değişiklikleri geri almayı arzulamaktan fazlası var burada. Onunkisi, ailece var kalabilmeleri için, bugünü, geleceği, özel alanı ve zihinsel bütünlüğü üzerinde kendi hükmünü geçerli kılma mücadelesi; dolayısıyla, kuşkusuz, üzerindeki erkek baskısını alaşağı etmeyi de içeriyor. Ama tezgah çok ağır, onu tek başına yerinden kıpırdatması mümkün değil. Fahrije doğal olarak öfke ve çaresizlik içerisinde ağlıyor. Agim'in Drini suları içerisinde kendisinden kopması kabusunu zaten bu olayın gecesinde görüyor, sanki bir günah işlemiş de cezalandırılıyormuş gibi. Uyanıp da fırtınalı yağmur altında arı kovanlarını kurtarmak zorunda kaldığında, ona yol gösteren, kızı Zana oluyor.

Fahrije'nin eylemliliğinin erkek egemenliğiyle en dolaysız çarpışması ise kamusal alanda gerçekleşiyor. Bir kadın örgütünün köydeki temsilcisi olarak, önce köyün kadınlarını sürücü belgesi almaya, bu yolla ekonomik hareketlilik kazanmaya, sonra da birlikte *ajvar* yapıp satmaya teşvik etmeye çalışıyor. Ama kadınlar bunların, çevrelerindeki erkeklerle zıtlaşmak demek olduğunu öngörebiliyorlar. Haklarında dedikodu çıkmamasını, sözlü baskıya uğramamayı (örneğin, toplantıdaki bir genç dul kadının deyişiyle, "Kayıp adamın karısı araba kullanıyormuş!" gibi bir söze maruz kalmamayı) ekonomik bağımsızlıklarına tercih ediyorlar. Ama hakkındaki dedikoduları Fahrije'ye iletince ("Yaşasaydı Agim ondan utanırdı." deniyormuş), kaçındıkları baskıyı, bilir bilmezce, kendileri ona uygulamış oluyorlar. Erkek egemen söylem böyle böyle, kadın ağzından yeniden

üretiliyor. Veya yoldan geçen kadınların veya kahvede pinekleyen erkeklerin kötücül bakışlarında zuhur ediyor. Fahrije kendisini kulak asmamaya, görmezden gelmeye zorluyor. Artık hakkında dedikodu yapılamayacak yaştaki dul Naza'nın arkadaşlığı ve desteğiyle, öyle veya böyle, *ajvar* üretimini başlatıyor. Arabasına saldırılması bile onu yolundan alıkoymuyor. Kararlılığı mıknatıs etkisi yaratıyor ve adım adım diğer kadınlar da üretime dahil oluyorlar. Ortaya koydukları emek birliği —onlara ekonomik kazanç getirmekten belki daha da önemli olarak— kayıp yakını olma - dul kalma deneyimini farklı yönleriyle paylaşmaları olanağını yaratıyor. Bunlar ışığında şunu vurgulamamız gerekiyor: İşlerinin sabote edilmesi, esasında, buradaki *kadın bilinci yükselişini* hedef alıyor.



Gerek özel gerekse kamusal alandaki çatışmalar ve bunların çözümlenişi, kanımca, *Kovan*'da aceleyle getiriliyor. 84 dakikalık film, özellikle Hadji'nin ve diğer kadınların dönüşümlerini belirginleştirecek yaklaşık 3-4 sahnelik ek malzemeye ihtiyaç duyuyor. Bu eksikliğin gerisinde, **Blerta Basholli**'nin gerçek **Fahrije Hoti**'nin hayat hikayesinden çok etkilenmesinin ve filmiyle **Hoti**'yi bir rol model olarak gösterme niyetinin baskın gelmesinin bulunduğu düşüncesindeyim.⁸ Ama hakkını teslim etmek gerekir: *Kovan*'ın Fahrije'si, müphem kayıp duygusu altında —kendi deyişiyle— “delirmemek” için koşulları kararlılıkla zorlamanın ve kadınları emek dayanışmasıyla özgürleştirmek için yeni koşullar yaratmanın, sinemada *yaşayan* bir örneği. Bu Fahrije'nin hikayesini anlatmayı bitirdikten sonra

Basholli, gerçek **Fahrije Hoti**'nin dünyasından çekimler eşliğinde bizleri bilgilendirerek **Kovan**'ı noktıyor: **Hoti**'nin kurduğu işte, bugün Krusha'dan 50'nin üzerinde dul kadın çalışıyor; burada üretilen *ajvar* Avrupa'da pek çok ülkeye ihraç ediliyor ve artık **Hoti** ABD'ye ihracatı da düşünüyor.

Notlar

¹ Bkz. "Kosovo Memory Book Database Presentation and Expert Evaluation" (HLC ve HLC Kosova, 4 Şub 2015 [[bağlantı](#)]); "Missing persons receive renewed attention in Kosovo" (OHCR, 14 Ağs 2017 [[bağlantı](#)]).

² "Pepper Co-Op Helps Kosovo's War Widows Reclaim Their Lives" (npr, 26 Şub 2018 [[bağlantı](#)])

³ Pauline Boss, *Ambiguous Loss: Learning to Live With Unresolved Grief* (Harvard University Press, 1999). **Boss** bu kitapta müphem kayıp duygusunu iki kategoride ele alıyor. Kişinin fiziksel olarak yitmişken psikolojik varlığını koruyor olarak algılandığı (geride kalanların zihinlerinde, yaşayıp yaşamadığının belirsiz kaldığı) durumlara **Boss** "veda etmeden gidiş" diyor (*leaving without goodbye*). Tam da **Basholli**'nin filminde işlendiği gibi, savaş, insan kaçırma, göç gibi olayların ardından yaşanan kayıp duygusu bu kategoriye giriyor. İkinci kategoriyi ise bunun ayna simetrisi durumlar oluşturuyor: Kişinin fiziksel olarak var iken psikolojik varlığının yitmiş olarak algılandığı "gitmeden veda ediş"ler (*goodbye without leaving*). **Boss** bunun örneklerini de Alzheimer hastalarının, madde bağımlılarının ve kronik akıl hastalıklarından muzdarip kişilerin yakınlarında gözlemliyor.

⁴ Boss, sf. 10-11.

⁵ Boss, sf. 6. Burada "taziye töreni-ziyareti" olarak çevirdiğim kavram, Yahudi taziye geleneği *sitting shiva*.

⁶ "Bearing Witness: Journalist's Kosovo Massacre Evidence Helps Bring Justice" (balkaninsight, 3 Tem 2020 [[bağlantı](#)])

⁷ Boss, sf. 7.

⁸ **Basholli** filminin ardındaki diğer motivasyonu, tekrar yaşanmaması gereken olaylara dikkat çekmek olarak saptıyor. Onunla 11. AB İnsan Hakları Film Günleri kapsamında yapılmış video söyleşi için bkz. "Soru & Cevap – Blerta Basholli (Hive – Kovan)" (YouTube, 8 Arl 2021 [[bağlantı](#)]). Yine bu söyleşiden öğrendiğimize göre, **Fahrije Hoti**'nin böyle bir filmin yapılmasını hemen kabul etmesi, kendisini **Yllka Gashi**'nin canlandırması fikrinden duyduğu heyecanla olmuş. **Fahrije Hoti**'nin hayat hikayesi için ayrıca bkz. (yukarıda) n. 2.

“HAFIZA, TARİH, UNUTUŞ” ÜÇGENİNDE KADINLARIN “GÖRÜNMEYEN” SAVAŞI: *QUO VADIS, AIDA?*

Atifet Keleşoğlu

Manastır kütüphanesinin başköşesinde muhteşem bir barok heykel bulunuyor. Tarih'i temsil eden iki sùretli heykel. Önde kanatlı tanrı Kronos (Zaman), alını kırışmış bir ihtiyar bu. Sol elinde tuttuğu kitabın bir sayfasını sağ eliyle koparmaya çalışıyor. Arkada Tarih duruyor, öne doğru hafifçe eğilmiş. Bakışları ciddi, arayış içinde; bir ayağıyla bereketin simgesi boynuzu devirmiş. Altın, gümüş damlalar damlıyor boynuzdan, bu ise istikrarsızlığın göstergesi. Sol eliyle Kronos'a engel olmaya çalışırken, sağ elinde tarihin malzemelerini gösteriyor: kitap, mürekkep hokkası, divit.

Paul Ricœur



Bu uçsuz bucaksız unutuş günlerinde belleğin uçuculuğunu/geçiciliğini, suistimale açık doğasını, “kaçışlığını” Rotterdam'daki ünlü savaş anıtından veya Bosna- Hersek Sırbistan sınırında çeyrek asır önce bir toplama ve tecavüz kampı

iken turistik bir otele (Vilina Vlas) dönüştürülmüş yapıdan daha açık ne anlatabilir? Bu inceleme yüz yıllardır savaşların, anıtların ve yüz yılı aşkın süredir de erleri, generalleri, karargâhları yücelten savaş filmlerinin arasında nefes almayı, yaşamını sürdürmeyi, kim olduğunu arayıp bulmayı ve benliğini her defasında yeniden inşa ederek korumayı seçen kadınlara ithaf edilmiştir.

Bir anlamda “öyküsel” bir bilim olan büyük “T” ile Tarih’in¹ temel sorularına Tarih’in dışında kalanların/bırakılanların bakış açılarından öyküler, cevaplar eklenmedikçe anlatılan kimin hikâyesidir gerçekte? Yunan mitolojisinde sol elinde bir trompet, sağ elinde bir kitapla tasvir edilen, hafızanın, tarihin ve yaratıcılığın müzü (*muse*) Clio’nun sahip olduğu şeyler parşömen ve kalemdir. Kalem tutan el bin yıllar boyunca tarihin ve hafızanın kurucusu ve koruyucusu olsa da sanat özgül araçlarıyla kayıt altına almanın, tarihe not düşmenin bir başka biçimini mümkün kılar.



De Vervoeste Stad (The Destroyed City) - Rotterdam

1950’de düzenlenen 25. Venedik Bienali’nde **Ossip Zadkine** *De Vervoeste Stad* (The Destroyed City) isimli bronz heykeliyle büyük ödülü alır (Martino, 2005, s. 46). Stilistik insan formundaki bu heykelin birbirinden neredeyse ayrı eklemleri, kederli bir hiçliği imleyen göğsündeki boşluğu, savrulmuş kollarının ilhamı II. Dünya Savaşı’nda en çok zarar gören şehirlerden Rotterdam’a dayanır.

¹ Gombrich’ten mülhem. Bknz. *Sanatın Öyküsü* (2022).

Heykeltıraş savaştan sonra trenle Rotterdam'a vardığında gördüğü kent manzarası karşısında "Bu, tiranların insanlık dışı vahşetine karşı bir korku çılgılığı." dediği eserini yaratır.² Heykel bugün Hollanda'nın milli kültürel mirasları arasındadır.

Meydanın orta yerinde duran bu heykele uzaktan baktığınızda, hafif bir yel eserse bu heykel yıkılıp dökülür diye içiniz oynar. Oysa heykel taştan³ yontulmuştur. Heykeltıraş, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki insanı simgelemek istemiştir. Fakat bu heykel çağdaş insanın simgesidir. Her zamankinden daha güçlü, kaya gibi, fakat her zamankinden çok mahvolacağı tasası içinde. (Şeriati, 2003, s. 54)

İranlı sosyolog **Ali Şeriati** bu anıt örneğini 1970'de Abadan'da Petrol Fakültesi öğrencilerine insana, topluma, tarihe, doğaya ve bilime dair tezini açıklarken verir. **Şeriati**, insanın insan olabilmesinin, öz bilincine varabilmesinin, seçme yeteneğini ve yaratıcılığını kullanabilmesinin yolunun özünü dört zorlayıcı gücün cebrinden kurtarmasına dayandığını savunur. Bu misal 20. yüzyılı şekillendiren iki büyük savaşın insanın temel yaşam hakkını, onurunu hiçe sayarak ezip geçişine; tahribatın toplum ve birey üzerindeki etkisini sanat aracılığıyla somutlaştırabilmesine; genelde toplumu, özelde insanı onarmak/onarabilmek, kendisini/kimliğini bulabilmesine aracılık etmek üzere başvurulacak ilk edimin "hatırlama" olmasına yaptığı vurguyla dikkate değerdir. Bununla birlikte tecrübe edilenler gösteriyor ki bireyin "belleği" başta olmak üzere birçok "hatırlama" kaynağına karşın taştan yontulmuş bir anıt aslında en başından adeta "gevşek bir kumun üzerine inşa edilmiş bir kalıcılık" vaadindedir (Huysen, 1999, s. 178). **Huysen** hatırlamak için yapılan anıtların başlangıçtaki anlamlarının ve amaçlarının zaman aşımına uğradığına dikkat çeker. Tarihin ve hafızanın kalem, kâğıt, divitin ardından kablolar, yansıtıcı yüzeyler, kameralar, hatta kablosuz taşınabilir belleklerle, bulut ortamlarıyla kurulduğu, mobilize edildiği çağda okyanus aşırı savaşları izleyerek duyuları ve duyarlıkları körelen insanın hafızasının uçuculuğu erozyona ve manipülasyona açık kırılabilirliği üzerinde durulmaya değerdir. Bu erozyonda kitle iletişim araçlarının rolü yadsınamaz ancak kitle iletişim araçları da tıpkı bellek gibi hatırlamanın hem imkânı hem engeli konumundadır. Burada kimin, neyi, nasıl, neden hatırladığı ve unuttuğu meselesi temel soru(n)lardır.

² Bknz "Ossip Zadkine", *Encyclopaedia Britannica*, 10 Temmuz 2022 ([bağlantı](#)).

³ Heykel bronzdan yapılmıştır.

Dünya kamuoyu “CNN effect” (Robinson, 2002) kavramıyla Körfez Savaşı’nda (1991) izlediklerinin, okuduklarının etkisiyle taraf tutması ya da sessiz kalmasının bir eleştirisi olarak tanıştır. Bu edilgenlik hatta uyurgezerlik hâli Somali, Ruanda, Kosova’daki soykırımlarda da sürüp gider. 1992’de Yugoslavya iç savaşında Bosna Hersek’in Sırp orduları tarafından yerle bir edilmesinin televizyonlardan eşzamanlı yayınlanması, buna rağmen askeri, hukuki, ekonomik ve sivil sahada etkili bir kamuoyu oluşmaması bu yakın tarihli uyurgezerliklerden bir diğeridir.

1995’te Birleşmiş Milletler’in ve BM’nin askeri güçleri arasında yer alan Hollanda’nın Srebrenitsa’da “BM Bayrağının Altındaki Soykırım”da⁴ oynadığı kilit rol *CNN effect* kavramıyla bir arada düşünülebilir. Anıta gelince, dünyayı sarsan bir savaştan 50 (elli) yıl sonra kendi coğrafyalarında yenisine kalkışanların ve bu vahşete bir türlü “dur” diyemeyenlerin, Rotterdam’ı yıktığı gibi Saraybosna’yı, Mostar’ı, Srebrenitsa’yı, vd. yerle bir edenlerin histerisinin hem tanığı hem önceden haber vereni gibi dünyanın kültür-sanat-ticaret kentlerinden birinin orta yerinde dikilmektedir. Figürün tekinsizliği ve bütünlüksüzlüğü yüz yılın insanının neyi kaybettiğini ikonik bir üslupta anımsatırken kaybedilenin nerede ve nasıl bulunacağı hakkındaki ip ucunu bir şaire bırakmış gibidir: “Kalbine dön! Eve dön! Şarkıya dön!” (İsmet Özel). Fransız filozof ve tarihçi **Paul Ricœur** bu “dönüşün” yol haritasını bireyin aktif bir arayış talebini gerektiren hatırlama eyleminde görür. Ona göre hafıza ve unutuş toplumun ve bireyin kimliğini bulmasında ve korumasında, değişerek özüne dönmesinde temel teşkil eder.

Genelde toplumun özelde kişinin kim olduğunu, neyi kaybettiğini hatırlaması, yani belleğe başvurabilmesi böylece “kimim” sorusuyla “kendiliği” inşa etmek için verdiği sözü ansıması ve ona göre bir tutum benimsemesi, değişebilmesi (vaat-söz) bellekle ve şimdiyle kurulacak ilişkiyle; belleğin doğru kullanımıyla mümkündür (Ricœur, 2020). Bu anlamda sinema, bireyin ve toplumun yaşamında herhangi anları arayıp bulma, çağırma, hatırlama ve deneyime açabilme yetisiyle kaybedilenin ve sözü verilenin izini sürmeye aracılık edebilir. Düşünürün terapiyle tarih arasında kurduğu ilişki sinemayla tarih arasında da kurulabilir. Dündeki (bellek) izlerinin, yaşam kesitlerinin, öyküsel bir süreçten geçirilmesi bağlamında tarihçiyle yönetmen arasında bir benzerlikten söz edilebilir. Bu benzerlik tarihçinin geçmişin sınırsız olayları ve olguları içerisinde çeşitli nedenlerle bir ayıklama yapıp seçtiği olaya/olguya dair ayrıntılar aracılığıyla “geçmişi yeniden

⁴ “Dünya bu olayı sadece seyretti”, *Cumhuriyet*, 6 Temmuz 2011 ([bağlantı](#)).

yaratmasıyla” yönetmenin seçtiği bir tema uyarınca zaman-mekân ve hareketi bir yüzeye yansıtıp sabitlemesi ve bununla bir anlam yaratması arasındadır.

Uzak ya da yakın geçmişi düşünürken tarihi sinemanın alanına taşımak, sinemanın öğeleriyle temsil etmek bütünde topluma, tekilde bireye ne tür açılımlar sağlayabilir? Örneğin, çeyrek asır önce Bosna’da yaşanan vahşeti tanıkların anlatıları, arşiv kayıtları, belgeler ışığında filmsel öykülemenin kurallarıyla yeniden kurgulamak; zamanında canlı yayınlanan ancak barış ve müdahale gücünü elinde bulunduran Avrupa’da, Amerika’da yeterli ilgi ve desteği göremediği için bir etnik ve dini kırıma/kıyım maruz bırakılan insanlara ve/veya olaylara hiç tanık olmamış genç nesle bir şey söyleyebilir mi? Sinema bir iç savaşın şekillendirdiği bugünün insanına “bak, bunlar oldu” demek yerine “yeni” ne söyleyebilir? Olanı biteni dönemin yaygın haber alma/verme aracı televizyondan izleyen kitle/ler için bu tür bir yeniden temsil ne anlam ifade ediyor olabilir? Bu türden bir film bir tür gerçek hayattan “kaçış”, “sağalma” olanağı olarak, sinema salonundaki koltuğuna yığılmış; patlamış mısıryıla, “özdeşlik” kuracağı romantizmin, aksiyonun, korkunun, maceranın beklentisindeki zamanın bedensel, ruhsal ve zihinsel yönden “yorgun” insanı/seyircisi için ne tür bir anlam/imekân taşır? Şimdi esas sorumuza gelelim: Sinema “zamanı mühürleyen” ve istendiğinde âna tekrar dönme imekânı tanıyan bir sanat olarak “hafıza, tarih, unutuş” (Ricoeur, 2020) üçgenindeki bireye ve topluma “kendine” bir yolculuk imekânı sunabilir mi? Soruyu daha da özelleştirerek devam edelim: Her gün bir başka savaşa, inşa edilen savaş anıtına, kıyımlar ve yaşlarla harap bir sunağa dönen kentlere uyandıığımız dünyada sinema yaşananı deneyime açma yeteneğiyle savaşlardaki kadın deneyimine gerçek(çi) bir nazarla bakmayı sağlayabilir mi? Sinemanın zihinsel, duygusal ve duyumsal artalanı içeren hatırlatma yeteneği tarih (öğreten) ile birey (öğretilen) arasındaki hiyerarşik ilişkiyi kırmaya, tarihi sorguya açmaya, geçmişi başka anlatılar, tanıklıklar, bakış açıları ve kaynakların rehberliğinde yeniden kurgulamaya uygundur. Bu anlamda “Büyük Anlatı”da yer bul(a)mayan kesimlerin tarihinin temsilinde özellikle tarihsel bir bağlamdan hareket ettiği durumlarda sinema alternatif bir temsil ve terapi alanı yaratabilir. Sinema, “kurucu öyküleri” anlatmanın, öykülemenin imgesel esneklik imekânıyla hem “kendinin” “kendi” hakkındaki hem de “başkasının” “kendisi ve başkası” hakkındaki öyküsüyle buluşmanın olanağı olarak “aynı ile başkaya” bir “yüzleşme”, “sağalma” köprüsü kurabilir.⁵

⁵Ayrıca bkz. Selami Varlık, “Bellek ve Felsefe”, Akbank Sanat Felsefe Seminerleri Dizisi, 14 Aralık 2017 (YouTube, [bağlantı](#)).

Nereye Gidiyorsun, Aida? (Quo Vadis, Aida?, Jasmila Žbanić, 2021) BM tercümanı Boşnak **Hasan Nuhanoviç**'in kendi yaşam öyküsünü anlattığı *BM Bayrağının Altında* (Under The UN Flag, 2007) kitabından uyarlanmıştır. Filmde baş karakter, yönetmenin tercihiyle kadın olarak yeniden kurgulanmış, bu suretle savaştaki kadınların durumuna bir diğer açıdan bakmaya katkı sağlanmıştır. Yugoslavya'nın dağılmasıyla başlayan, iç savaş anlatılarından eseri ayıran yön, yönetmenin ilk gençliğine denk düşen bu vahşete tanıklığını bir başka çağdaşının kitabından uyarlarken kadınların savaş trajedisi ve sonrasındaki durumlarını esas almasında aranabilir. Öykü 1995 tarihli Srebrenitsa Katliamı'nı, Birleşmiş Milletler'in sığınma kampında yaşananları, kampta tercümanlık yapan, eşini ve iki oğlunu soykırımdan kurtarmaya çalışan öğretmen Aida'yı merkeze koyarak ele alır.

Film, gözlem mesafesindeki kameranın bir odada gündelik giysileriyle oturan üç erkeği betimlemesiyle açılır. Üçlünün yüz çizgilerinin, beden duruşlarının katılığından olağanüstü bir durumla karşı karşıya oldukları, ancak düşünüş ve duyuşlarının herhangi bir eyleme dönüşmediği anlaşılır. Ardından gelen kesmede mavi elbisesiyle koltuğunda diğerleri kadar gergin görünen, aldığı nefesin derinliği göğsünün inip kalkışıyla fark edilen, kontur yüz ifadesiyle gözünü kırpmadan bir noktaya bakmayı sürdüren bir kadın tasvir edilir. Tasvire yaylıların gergin tınısı eşlik eder. Üç "sıradan" erkeğin karşısında gezindikten sonra kamera seyirciye bir şeyler ezberletmek istercesine kadın karakterin karşısında bekler ancak seyirci herhangi bir yargıya varamadan, değişen ortam seslerinin fonunda "Avrupa, Bosna, 1992" ara yazısıyla bilgilendirilir. Bir savaş filmiyle karşı karşıya olan seyircinin alışageldiği tür uylaşımlarının yerini betimlemeye bıraktığı bir öyküledir bu. Işıl ışıl bir günün ortasında, güneşin keskinliğini perdeleyen bir ağacın dallarının askeri tankın uzun namlusuyla kırılışını alt açıyla kayda geçiren kamera, tankın demir tekerlerinin ilerlediği arazide önüne gelen her şeyi ezip parçalayışına doğru kayar, askerler araca eşlik etmektedir. Bir kuşatmayı haber veren bu sekansla açılıştaki gerginliğin sebebi idrak edilir. Tarihten öğreniriz ki savaş suçlusu General **Ratko Miladiç** BM tarafından güvenli bölge ilan edilmesine rağmen Srebrenitsa'yı kuşatmış, yağma ve talanla halkı şehri terk etmeye zorlamıştır. Yaptığını bir "Sırp bayramı" olarak niteleyen adamın BM'nin ve Amerika'nın sessizliğiyle daha da şiddetlenen kısımları, sonunda güvenli alan olan kampın sınırlarına kadar dayanmıştır.

Eş zamanlı kurguyla bir bomba sesi tüm sıradanlığı bozup üç erkek, evin güvenli

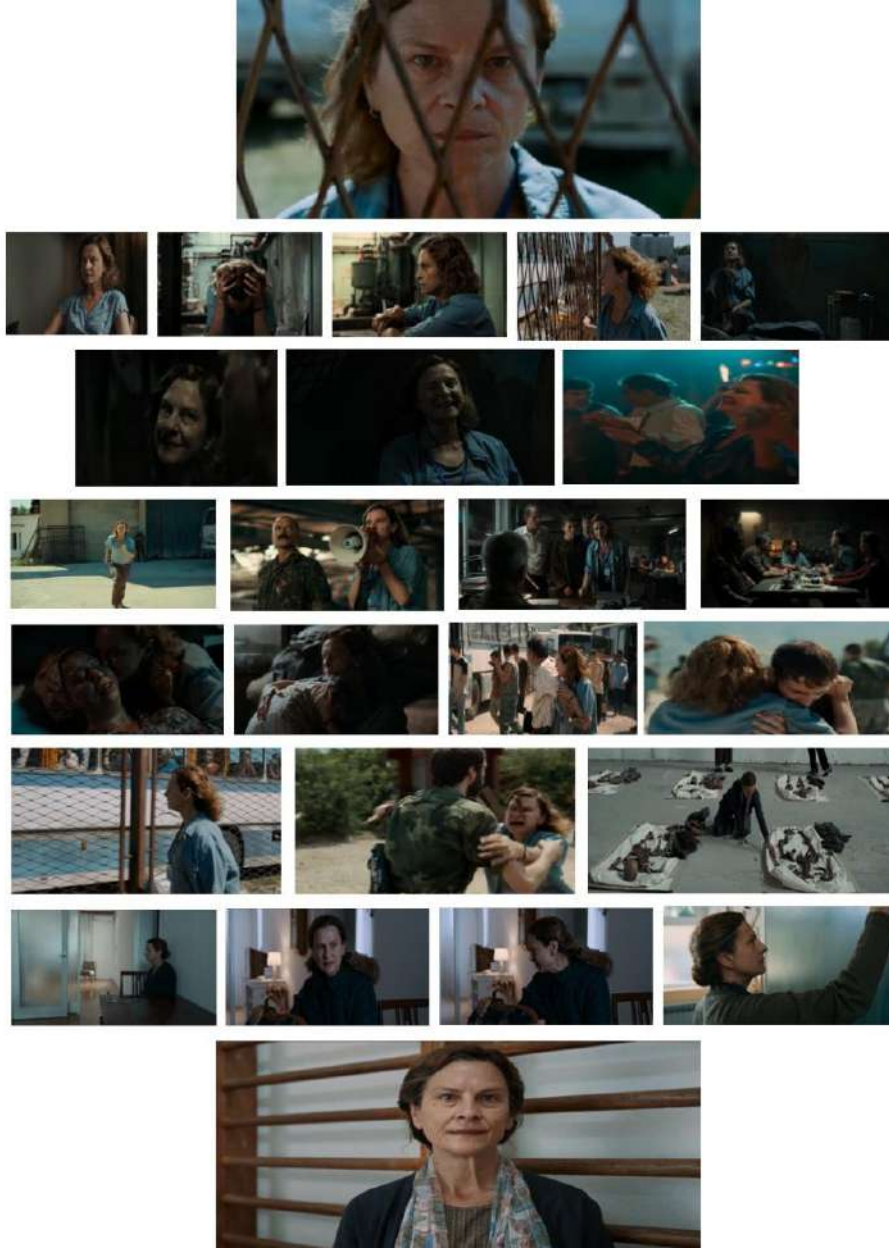
alanından sokağın tekinsizliğine doğru ilerleyene dek kamera, ev ahalisinin hareketlerini takip eder. Evine geri döneceğine olan güvenle yanına defterini, tabakasını, birikmiş para ve iki el çantasını alan, baba olduğunu anladığımız erkek kapıyı kilitler, kardeş oldukları sezdirilen iki genç erkek arasında bir ödünç alma diyalogu geçer... Bu betimlemelerde evin annesi olduğunu anladığımız, biraz evvel koltukta oturan kadın ortalıkta görünmez. Peki, kadın nerede?

Aida BM kampında bir masanın etrafında birkaç erkek arasındadır, şehri kuşatılan Boşnak belediye başkanı ve encümenlerle BM komutanları arasında tercümanlık yapar. Kent kuşatılmış, halk evlerinden çıkmaya zorlanmış, **Miladiç** ilerlemeyi sürdüreceğini beyan etmiştir. Ancak, BM askeri temsilcilerinin, gelişi dünden belli bu katliamı önlemek için bürokratik sözler ve talepler dışında bir eyleme yönelmediği görülür. BM'nin bu eylemsizliği **Gabriel Garcia Marquez**'in *Kırmızı Pazartesi*'sini (2020) yansıtır. Tarafların gerginliği Aida'nın yüzünde somutlaşır.

Genelde savaşa maruz kalan tüm insanların, özelde kadınların ve çocukların savaşdaki "kırılmalı ve savunmasızlığı" burada yerini kadın karakterin savaş sırasındaki ve sonrasındaki "duruşuna" ve seçimlerine bırakır. Karakterin idealize edilmediği bu tutumda eylemin ve eylemsizliğin yüzdeki mikro ifadelerle ve beden duruşlarıyla aksettirilmesinin estetiği üzerinde durulabilir. Ağlayan, gülen, ümit eden, korkan, koşan, kaçan, işinin peşini bırakmayan, direnen, dağılan, tutunan, hatırlayan, bilinçli unutan, hakkını arayan, affeden, elleri, dudakları öfkeden titreyen, çığlık atan, dişini sıkan, kahkaha atan, tebessüm eden, hüznle bakan, dik dik bakan, dalıp giden, ürkek ya da kararlı bakışlar sahibi bir kadın yüzüne dair bu aktarımlar **Bergman**'ın "Sinematografi insan yüzüdür." sözünü akla getirir. Nitekim, **Žbanić** bir "coğrafya" addettiği insan yüzünde bu nedenle optiğin imkânlarıyla keşif gezileri düzenler. Aida'nın savaş sırasındaki ve sonrasındaki yüzlerinden derlediğim fotoğraf dizisi "kahramanın yolculuğu"ndaki izlerin, iç içe geçmiş öykülerin, seçimlerin, değişim ve dönüşümlerin takibinde bir izlek sunabilir.

Şehvet, hüsrân, hatıra, mukavemet
Bunların çarkına kapılında
bir güzellik doğuyor
İnsanlar hep böyle şeylerin yedeğinde buluyor güzelliği

(Özel, 2002)



Başlangıçta kampa sığınanların sorunlarını çözmeye çalışırken “yalnızca bir tercüman” olduğunu dile getiren Aida’nın ailesini Sırp ordusuna teslim etmemek için çırpınışı alışılmış savaş filmlerindeki bir eri, bir komutanı, bir karargâhı kurtarma eylemlerinden farklıdır. Kampa sığınmasına karşın açlıkla, susuzlukla, sürgünle sınanan insanların tamamını kurtaramayacağını anlayan kadının eşini ve çocuklarını BM kampında tutabilmek için isimlerini listeye ekletmeye çalışmaktan, ortak anılarını yok ederek onları gözlerden uzak tutmaya değin her yolu soğukkanlılıkla denediği görülür.

Aida... Ölümü, açlığı, sefaleti, yıkımı, aşağılanmayı, sürgünü, tecavüzü, tacizi beraberinde getiren seçmediği bu savaşın ortasında herkesi kurtaramayacağını

anlamış bu kadın, kaçınılmaz sonda en azından ailesini korumaya çalışırken yaşama yalnız devam etmek zorunda kalan birçok kadının temsilidir. Mutfağında tezgâhın önünde iş yaparken vurulup düşen ya da düne kadar komşusu olan bir Sırp'ın, evine dalıp eşyalarını talan ettiği kadınlar. Savaşta babaları, kocaları, oğulları katledilen ancak onları aramaktan, bu arayışı her şeye rağmen sürdürmekten vazgeçmeyen kadınlar. Ellerinde kaybettikleri kimselere dair bir ya da birkaç parça kişisel eşyayla⁶ adeta bir açık hava müzesinde gezercesine açılan toplu mezarlarda gezerek yakınlarını arayan, bu inatlı arayışla artık örtbas edilemeyen bu vahşetten dünyanın haberdar olmasına aracılık eden kadınlar. Her şeyini kaybetmesine rağmen savaştan sonra şehrine, evine dönmeyi seçen kadınlar... Yönetmenin diğer filmlerinde de savaştan sonra kadınların savaşa dair yaraları sarmaya, affetmeye ve unutmaya bu yolla yaşamı sürdürmeye çalıştıklarına tanık olmaktadır.



Tarafların çoğunlukla hatırlamayı, yüzleşmeyi, hesap verme ve sağalmayı ötelediği, yeni nesillerin ise olan bitenden habersiz olduğu şimdiki zamana cinayetin, talanın, işkencenin, tecavüz ve toplama kamplarının “olağan” sayıldığı bir savaşın olanca dehşetini taşıırken onu ajite etme tuzağına düşmemek, şiddeti estetize ederek yeniden üretmemek etikle estetiğin netameli bir uzlaşmasını gerektirir. Film boyunca yönetmen etik duruşunu sinemanın kendine özgü unsurlarından yararlanarak sürdürür. Trajedinin tüm açıklığıyla yansıtılmasına karşın neredeyse gösterilmeden anlatılabilmesi mizansen öğelerinin isabetli kurulumuyla sağlanır.

⁶ Bknz. Srebrenica Memorial Center Twitter hesabı ([bağlantı](#)).



Miladiç'in kenti ele geçirip tüm dünyaya bunu ilan ettiği sıradaki eylem ve söylemlerinin bir yeniden yaratımı olan sekans, savaşın “etnik temizlik”le birlikte bir “kültürel temizlik” içerişini serimler. Sökülen sokak ve cadde isimleri (Silmanajic Caddesi), indirilen bayraklar, talan edilen evler toplumsal hafızanın savaşla ortadan kaldırılışının somut birer göstereni konumundadır. Yönetmen tüm topluma yayılan trajedinin temsilinde yaşamın rastgele anlarından ve yerlerinden derlediği hikâyelerle savaşın toplumsal hafızayı her yerinden delik deşik etme edimini öyküleştirebilir. Bu aktarım pekâlâ bir acı pornografisine dönüşebilecekken “savaş gerçeğini” kurgusal olanın süzgecinden geçirip sinematik deneyime açar. Ayrıca, savaşın “başkası”nın hafızasına dolayısıyla “kim” olduğuna kasteden, ona “kim” olduğunu unutturup yalnızca “ne” olduğuna şartlandıran (Buradaki sıfat savaş mağdurluğu olabilir.) kötülüğünü ıskalamaması yönetmenin savaşın tanığı olmasıyla doğrudan ilgili olabilir. Medya çağında hemen her yerde kayda alınmış asılları bulunabilecek bu eylemler, olay örgüsünün bir parçası olarak anlatısal belleği etkinleştirme işlevi kazanır. Yönetmenin her filminde beraber çalıştığı görüntü yönetmeni **Christine A. Maier**'in savaş suçlarına işaret ederken özellikle tercih ettiği geniş açılı lens kullanımı kurguya belge değeri kazandıran bir teknik seçim olarak düşünülebilir.

Bombalar ve tanklarla harap edilen bir kentten kaçışan insanlarla geride bıraktıklarının talan edilişi benzer renk seçimleri ve paralel kurguyla güçlendirilirken, tehcire zorlanan, yaşam hakkı her an elinden alınabilecek yığınlarla onlara eşlik eden askeri konvoyların dağla ovayı ayıran yoldaki çizgisel hareketlerinin doğal ışık, renkler ve manzarayla oluşturduğu tezat dramatik etkiyi güçlendirir. Kullanılan üst kamera açısı kaçışmanın panik, şok ve korkuyla aciziyeti içeren doğasının optik olanaklarla aktarımına aracılık eder. Bununla birlikte

sürgün, baskın ve yağmanın somutlaştırılmasında genel plan çekimlerle kurgulanmış tarihin belge değeri pekiştirilmiş olur.



Bir savaşın tüm dehşetini, insan hakları ihlallerini temsil etmeye çalışırken ortaya çıkan etik ve estetik sorunların temelinde neyin nasıl ve ne kadar gösterileceği meselesi yer alır. Sorunun etik yanını hafızanın seçiciliği, bilinçli unutma, anlatılanın/temsilin kime ve neye hizmet edeceği türünden sorular, estetik yanını ise çerçevenin analitik kurulumuna eşlik edecek sanatsal, ruhsal ve zihinsel öğelerin bütünüle ilişkisi oluşturur. Burada savaşın hem failerin hem de kurbanların yüzleşmeyi ötelediği en yaygın suçlarından tecavüzün, etnik temizlik gayesiyle sistematik kitlesel cinsel şiddetin temsilinde yönetmenin tutumuna bakılabilir. **Žbanić**'in Bosna katliamında özellikle kadınların maruz kaldığı kötülüğü ve bununla baş etme süreçlerini merkeze aldığı sinematografisini **Laura Mulvey**'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1975) merkezinde kurguladığı görülür. Haber bültenlerine konu olan veya ol(a)mayan, bugün arşivin malzemesine dönüşmüş, istatistiği tutulan ancak bir tabu olarak addedilip konuşulması ötelenen tecavüz dehşetinin⁷ ana mesele olduğu *Esmâ'nın Sırrı* (Grbavica, 2006), *Sesini Duyuramayanlar İçin* (For Those Who Can No Tales, 2013) filmleri dâhil olmak üzere, teması farklı *Nereye Gidiyorsun, Aida?* da da yönetmenin bilinçli tercihiyle, tecavüzü bir etnik temizlik, bir işkence, bir aşağılama olarak eyleyen savaş suçlularının ifşasında ve

⁷ "Rape During the Bosnian War", *Wikipedia* ([bağlantı](#)). Bu konuda ayrıca Uluslararası Af Örgütü'nün raporlarına bakılabilir.

bunu bir utanç vesikası olarak taşımak zorunda kalan “mağdur”un temsilinde seyircinin cinsel şiddetten alabileceği hazzın önü kesilir. Bu suretle verili toplumsal cinsiyet düşüncesinin yeniden üretilmesine katkıda bulunmadan izleyicinin cinsiyetçi kurulumunun önüne geçilmiş olur.



Aida'nın eşi ve oğullarını kampta saklamaya çalıştığı sekans, hafıza ve imgelemin varla yok arasındaki soyut durumuyla o vakitler sıradan bir objeyken sonradan tarihin, arşivin malzemesi sayılacak somut şeylerin hafıza kurucu etkisi üzerine düşünmeye çağırır. Entelektüel biri olan Nihad'ın filmin başında evden çıkarken yanına aldığı çantada savaşın günlüğünü tuttuğu defterinin ve birkaç fotoğrafın olması insanın “beni ben yapan nedir?” sorusuna yanıt arayacağı yerin “hatıralar” olduğu gerçeğinin elle tutulur nesnelere mesabesindedir. Aida'nın üç erkeğin yaşamlarını kurtarmak uğruna fotoğrafları ve savaş günlüğünü yırtması (bir anlamda tarihi bir kenara atmak mı?) unutmamanın ve anımsamanın “seçiciliği”, her iki eyleme karşı gösterilen mukavemet arasında zikzaklar çizen bireyin ve toplumun anlatısal kimliğine giden yolu imler gibidir. Yönetmenin savaş ve savaş sonrası anlatısını karşıt mevsimler üzerinden kurgulaması anlatısal kimlik açısından ikonik bir derinlik arz eder. Işıl ışıl bir günle açılan dehşete karşı lirik karlı bir yolla açılan savaş sonrası solgun silyaya dönüş sekansı, hatırlamanın ve seçilmiş unutmamanın uçlarında gezen karakterin belleğin seçiciliğine sığınışının, kimliğin bir kimseyi “o kişi” yapan şeylerle yeniden kurulmasının sinematografik temsili sayılabilir.

İnsanın ve toplumun kendi gerçeğinden uzaklaşarak, yarattığı alternatif “geçmiş”lerle rahat edebileceği olgusuna, **Sigmund Kracauer**'ın tespitiyle sinemanın bu “kaçışın” kapılarından biri oluşuna karşın film hatırlamayı ve kendilik bilinci için seçimler yapmayı öneren politik bir zemine sahiptir. Bu zemin

kör hamasetin yerini bilinçli unutuş ve affedişle bırakan bir yaşam direnci içerir. Bu nedenle şehir kuşatmasında, insanların katledilmesinde ve evlerinin, mallarının yağmalanmasında görev alan ve **Miladiç**'i sevinçle karşılayan askerlerden birini savaş sonrasında normal hayatına devam ederken göstermekten de, uyarıldığı kitapta da yer alan ve belge değeri nedeniyle Lahey'de 2011 yılında Hollanda'nın yaşanan kıyımda suçlu bulunmasını sağlayan katliamın hemen her ayrıntısındaki BM güçlerinin sorumluluğuna değinmekten de çekinmez. Kamp yakınlarında bile insanların öldürüldüğünü gören, buna rağmen onları kamptan çıkmaya, otobüslere binmeye zorlayan BM komutanlarının bu tanıklığını, "herkesin aptalı oynadığı" bürokrasinin akıl almaz işlevsizliğini çerçeveler. Halkı korumakla görevli BM'nin verdiği koruma garantisini yerine getirmeyerek insanları göz göre göre ölüme ve tecavüze sürüklemesi, buna karşın Hollanda'nın çok sıkı hazırlanmış emir-komuta zincirine bağlı kalarak inisiyatif al(a)mamasının detaylandırılışında "kötülüğün sıradanlığı" ve "suçlular aramızda" iması, barışı talep eden filmin, barışın ancak savaş suçlularının adil yargılanması ve savaş mağdurlarının kendine ait olana sahip çıkma cesaretini yeniden gösterebilmesiyle mümkün olduğunu anlatmanın gerekliliğini içerir. **Žbanić**, tüm söyleşi ve beyanlarında her kesimi düşünmeye, hatırlamaya davet ederken rövanşist, kindar bir tutumdan kaçınma politikasının altını çizer.⁸ Bu politikayı filme yayma becerisinin altında yaratıcılığın yanında, eleştirel bir bakış açısından beslenen sorumluluk bilincinin yattığı söylenebilir.

Şimdiyi kurmayı bir yanıt ya da bir eylem arayan klişelerden ziyade süren yaşamın akışı içindeki deneyimler, keşifler ve hafızayla ören benzer bir yaklaşımı bir başka Boşnak kadın yönetmen **Aida Begić**'in Bosna Savaşı'nın ardından hayatta kalmaya ve savaşın travmasıyla baş etmeye çalışan kadın ve çocukları konu edinen **Kar** (Snijeg, 2008) ve **Çocuklar** (Djeca, 2012) filmlerinde de görmek mümkün. **Žbanić**'in kadın kahramanı savaş sırasında ve sonrasında kentin ortasında kendisi ve kaybettiği ailesi için bir yaşam savaşı verir. **Begić**'in babalarını, eşlerini ve çocuklarını kaybetmiş kırsaldaki her yaştan kadınları, yaşamlarını dünle bugün, rüyayla gerçek arasında sürdürürken birbirlerine sığınıp hayatlarını idame ettirmek için reçel yapmaya devam ederler. Bir abla olan diğer karakteri kentin

⁸ TRT, 12 Punto Senaryo Günleri, **Quo Vadis, Aida?** film gösterimi ve yönetmen söyleşisi. Ayrıca bkz. "Living Room Q&As: Quo Vadis, Aida? Director Jasmila Žbanić talks to Ian Haydn Smith", *Curzon* (YouTube, [bağlantı](#)); "Living Room Q&As: Quo Vadis, Aida? Director Jasmila Žbanić and Mike Leigh", *Curzon* (YouTube, [bağlantı](#)).

günlük problemleri içerisinde erkek kardeşinin bakımını üstlenmeyi sürdürme mücadelesindedir. Bu kadınların ortak noktası, kötülüğe maruz kalmalarına karşın yaşadıkları beldelere dönüp insan onuruna yakışır bir yaşam için eyleyebilme, geçmişin gölgesinde bugünü ve dolayısıyla yarını karartmak yerine gözlerini ufka dikerek hatırlamanın ve unutuşun arasında bir denge kurup yaşamaya devam edebilme güçleridir.

Sinemanın insanın ve toplumun var oluş hikâyesindeki yarılmaları tecrübeye açma gücü filmde Aida'nın hayal dünyasına kaçtığı sekansla örneklendirilebilir. Kamptaki sağlık görevlilerinin yaşamın acımasızlığıyla baş etmenin yolu olarak başvurduğu “dumanlanma”ya tereddütle iştirak eden karakter, geçmişin sisleri arasındaki bellek sarayının bir odasında bir kutlamanın ânlarında gezinir. Filmde renk ve sesin “cana geldiği” kameranın katılımcı işleviyle gezindiği yerdir burası. Yarın savaşın sebebi sayılacak Sırp ya da Boşnak, Müslüman ya da Hristiyan olmanın gayrılığı, ideolojizmin vahşeti yoktur ortamda. Eş, dost, ahbap, aynı çağın tanıkları olmak, aynı şarkılarda dans etmek, kahkaha atmak, “başkası”yla aynı mekânı ve ruhu güven içinde paylaşmak; “aynı”lık hakimdir atmosfere. Biraz evvel oyunda eğlencede gördüğümüz yüzler el ele halay çekerken “dördüncü duvarı” aşarlar. Arka plandaki müziğin canlı ritmine ve hareketliliğe karşın objektifin önünde zamanın ritmi ağırlaşır, kamera gözlemci konumuna döner, neşeyle, umutla, güvenle, aşkla gevşemiş yüzler kontur ifadelerle yüzen kameranın karşısında savaş bilançosunda bir sayı olmadan önce herhangi hayatların herhangi kimseleri olduklarını hatırlatırcasına objektifle/seyirciyle karşı karşıya gelirler. **Clio**'nun kitabı, kalemi ve kâğıdı; yerini, yönetmenin elinde montaj masasında “zamandan heykeller yaratmaya” bırakır.



Bu karşılaşmada, zamanı, tarihi, estetiği, politikayı, felsefeyi, toplum ve bireyi kuşatan diğer sanatları kapsayabilen sinemanın optik operasyonu “kendilik” öykülerinin, anlatıl(a)mamış, sesi duyul(a)mamış/duyurul(a)mamış olanın bir kareye “sıkıştırılmış” (ziplenmiş de sanki dizine çıkarılmayı bekleyen) bilgisine; hatırlamaya, tanımaya, bilmeye bir çağrı olabilir. Bu üslup filmle seyirci arasında

seyredeni duygularından yakalamanın ötesine geçerek onda düşünce aralıkları açan, seyircisinden daha fazla düşünsel enerji talep eden bir takip mesafesi yaratır. İncelemenin çerçevesi nedeniyle yalnızca değinilebilen bu sekans başlı başına **Deleuze**'ün sinemada yüz ve yakın planın potansiyeli üzerine düşüncelerini kavramlaştırdığı “duygulanım imge”, hatıra ve rüya arasında salınan ritmiyle “kristal imge” ışığında karşılaştırmalı ayrı bir çalışmanın konusu olabilir (2021a, 2021b).

Yönetmenin bir beyaz setle (ağarmanın ardından karlı yol) ayırdığı geçmişin ve şimdiki zamanın anlatımında tezat mevsimlerin seçilmesinde bir derinlik duyumsanır. Karın her şeyi örtüp temizlemesi gibi bir vaat taşıyan kayıp, yas, hatırlama, aidiyet ve af kavramlarının iç içe geçişi bu yolla simgesel bir forma bürünür. Bu sekansta, adeta sökülüp atıldığı kentine, sokağına ve evine dolayısıyla belleğine dönüşündeki tedirginlikle kararlılık arasındaki bulanıklıkta resmedilir Aida. Savaşın tanığı arabanın hurda hâliyle sokağın aynı yerindeki bekleyişinin, savaş başladığında her yaştan insan telâşi ve kargaşasıyla gürültüye boğulan bu yerin yeni sakinlerinin çocuklarının telaşlı oyun çığıllıklarının ve Aida'nın bir misafir gibi kendi evinin kapısını çalışının, kapıyı açan yabancı bir Sırp kadının tedirgin, belki mahcup buyur etmesinin dünün, bugünün ve yarının tanığı zamanın somut nesnesi duvar saatiyle Aida'nın karşı açıları, sözsüz diyalogları anlatısal kimliğin gezdiği yerlerin, geçtiği evrelerin hülâsası sayılabilir.. . Duvar saati her iki taraf için ortak geçmişin tanığı, bir hafıza nesnesidir. Kronos'a engel olmak imkân dahilinde değildir, ancak tarihçinin ve sanatçının elinden “Hiç değilse şu inkisarı kâğıda geçir, sonuna kadar yaz!” çağrısına karşılık vermek gelebilir.



Savaş bitmiştir, Aida şehre dönmeyi seçen birçok kadın gibi şehrine dönmüş, evinin yolunu tutmuştur, ancak, kendi evinde bir yabancısıdır. Ona ait olduğu düşünülen biyografik nesnelere (fotoğraflar vd.) bir el çantasında gözden uzağa

saklanmıştır. Bu saklama eğilimi savaş sonrasında olan biteni unutmak isteyen savaşın tüm taraflarında ortak bir edimdir. Geçmiş yaşamın izlerinden kaçmanın her yolu denenmektedir. Ancak Aida geçmişinden kaçmadan bugüne bir biçim vermeyi seçenlerdendir. Bu nedenle öğretmenliğe geri dönüp Boşnakların ve Sırpların aynı okula gönderdiği çocukları eğitir.

Filmin kimi karakterlerinin mekânlardaki karşılaşmaları hafıza ve unutuşun bıçak sırtı sınırlarına şahit olmak açısından bir başka sözü edilesi noktadır. Aida'nın el konulmuş evinden ayrılırken savaş sırasında birçok kötülüğün faili olduğunu bildiğimiz kampa baskına gelen komutanla karşılaşması bu karşılaşmaların en zorlularından biridir.

Yönetmenin oyuncu seçiminde auteur bir tutum takındığı söylenebilir. **Žbanić**'in diğer filmlerinde yardımcı rollerden aşına olunan oyuncu ve akademisyen **Jasna Đuričić** (Aida) ve eşi **Boris Isaković**'in (Ratka Miladić) filmdeki kilit rollerinin gerçek hayatta Sırp asıllı olmalarından kaynaklanan bir başka karşılığı olduğu söylenebilir. Demeçlerinden tıpkı yönetmen gibi şimdinin kurulmasının ve iyileşmenin olanlarla yüzleşmekten geçtiğine inandıkları anlaşılır. Oyunculardan filmin ve kendilerinin ülkelerinde olumsuz karşılandığını hatta filmin Sırbistan'da sinemalarda gösterime girmediğini öğreniriz. Bu katı tutumun ardında kitle iletişim araçlarının en yaygınlarından sinemanın uluslararası alanda yadsınamaz ajanda oluşturma, gündem belirleyebilme potansiyelinin farkındalığı yatıyor, denebilir. Örneğin **Žbanić**'in diğer filmlerinde yarattığı savaşta tecavüze uğramış, hamile bırakılmış, savaşın tüm olumsuz sonuçlarıyla sürekli yaşamak zorunda olan kadın temsillerinin oluşturduğu kamuoyu, hükümetin bu kadınlar için rehabilitasyonu da içeren sürekli fon oluşturmaya önyak olmuştur. Tecavüz ve toplama kampının turistik otel oluşunu filmleştirerek bir başka savaş sonrası travmasını daha sinemanın olanaklarıyla dünyaya duyurmayı başarmıştır. **Quo Vadis, Aida**'yı internet yoluyla izleyen Sırp tarafından birçok seyircinin destek mesajları verdiklerini yine oyuncu ve yönetmenden öğreniyoruz.

Her filmin seyir(c)i için yapıldığı malumundan yola çıkıldığında filmin seyirciye ulaşmasında ve bilinirliğinde çok ülkeli bir ortak yapım oluşunun yanında, aldığı ödüllerin katkısı da göz önünde bulundurulabilir. 2021'de düzenlenen 77. Venedik Film Festivali'nin ana yarışma bölümünde gösterilen film, 34. Avrupa Film Ödüllerinde En İyi Film ödülünü aldı. Ülkemizde ise 2020 Altın Portakal Film Festivali En İyi Uluslararası Film ödülünü kazandı. Burada, filmin seyirci

oylamalarıyla belirlenen⁹ Avrupa Film Akademisi Lux Seyirci Ödülleri'ne seçilmesini özellikle değerlendirmek yararlı olabilir. Lux Seyirci Ödülleri Avrupa kültürünün korunması, Avrupa sinemasının daha geniş kitlelere ulaşması için Avrupa Komisyonu, Avrupa Parlamentosu, Avrupa Film Akademisi ve Avrupa Sinemalar Birliği tarafından desteklenen bir ödül faaliyeti. Sinemanın çeşitli alanlarındaki etkin jüri üyelerinin seçtiği Avrupa yapımı filmler Avrupa'da konuşulan 24 dildeki gösterim seçenekleriyle *online* olarak halka açılıyor. Oylamaya Avrupa halklarının yanında Avrupa parlamentosu üyeleri de iştirak ediyor. TRT 12 Punto Senaryo Günleri kapsamında düzenlenen 23 Haziran 2022'deki Avrupa Film Akademisi Masterclass sınıfında **Mike Downey**, bu kategorinin amacını Avrupa ana değerlerinin korunması için gençlere ulaşmak, Avrupa'nın demokratik değerlerini korumaya izleyiciyi dâhil etmek ve parlamento üyelerine, seçilen filmleri izleterek sinemanın ne olduğu konusunda eğitmek olarak özetledi. Bu bilgiler ışığında filmin Lux Seyirci Ödülünü almasının yapının sinematografik değerinin yanında etik ve politik bir dizi sebebi barındırdığını belirtmek malumun ilamı sayılabilir. Ödülün politik ve etik temelini Avrupa'nın orta yerinde çeyrek asır önce insan olmanın ilk ve koşulsuz şartı olan *yaşam hakkının* hunharca ihlâlüne, bir halkın trajedisine, ayaklar altına alınan insanlık onuruna karşı yürütülen görmezden gelme politikalarının bir özrü, soykırıma uğramış bir topluma karşı bir tür iade-i itibar eylemi olarak değerlendirmek aşırı yorum olmasa gerekir. Bununla birlikte gerek yabancı dilde Oscar'a aday gösterilmesiyle gerek bu ve diğer ödüllerle daha da görünür hâle gelen film, sinemanın olanakları ve kadınların bu olanakları değerlendirme biçimleri üzerine düşünmek için örnek teşkil edebilir. **Ricoeur** iyileşme için anlatısal kimliğin oluşturulmasına inanır. Bellek (geçmiş) ve vadin (gelecek) kuracağı diyalogla, bu öğelerin doğru kullanımıyla yeniden ve yeniden yaratılabilen, aynılığı ve başkalığı içermesiyle aslında durağan olmayan toplumsal ve bireysel anlatısal kimliğin uzlaşımına sağlanacağı fikrindedir. Aktif bir eylem olan hatırlamanın bir idrake, idrakin yapıcı bir eyleme dönüşmesi elzemdir.

Yönetmen, bellekle vaat arasındaki toplumda ve bireyde geçmişin izlerini, kayıp ve yas deneyimlerini Aida'nın -öncesi ve sonrası birbirinden keskin sınırlarla ayrılan- öz yaşam öyküsü aracılığıyla anlatırken umutlu bir sonu tercih eder. Bunun için öğrencilerinin sınıf gösterisinde elleriyle gözlerini kapatıp açtıkları

⁹ Bknz. Žbanić'in film için oy talep ettiği video (YouTube, [bağlantı](#)).

koreografiye bakılabilir. Bugünün çocukları geçmişte olanlara gözlerini kapatmayıp (aktif hatırlama) ebeveynlerinin hatalarını tekrar etmekten kaçınmayı seçerse (vaat) gözlerini umutlu bir gelecek tasvirine, tahayyülüne açabilirler. Tek tip din, dil ve ırkın olmadığı bu coğrafyada yeni nesiller bu farklılıklarla “kendilik” bilinci geliştirmeyi öğrenebilir. Kötülüğe maruz kalanlar için iyileşmenin ilk koşulu inkârdan kurtulup acıyı tanımak ve kabullenmek olabilir. Deneyimin bir yeniden yaratımıyla tekrardan ziyade özdeşleşmenin hislerle karşılaşmayı mümkün kılan olanaklarına kapı aralanabilir. Genelde sanatta özelde sinemada “karşılaşmanın” iyileştirici bir yönü olabilir. Bu nedenle yönetmene göre “bu film bir filmde çok daha fazlasıdır.”

Žbanić’in “Quo Vadis”¹⁰ sorusunu seçmesi o günlerde orada neler olduğunun pasif bir aktarıcısı olmaktan ziyade özellikle savaştan sonra evlerine dönmeyi seçen Boşnak kadınların bu seçimlerinin anlamı üzerine düşünmekle ilgilidir. Rivayete göre alevler arasındaki Roma’dan kaçan Aziz Petro’nun kente doğru ilerlediğini gördüğü Hz. İsa’ya hayretle yönelttiği “Quo vadis, Domine?” (Sienkiewicz, 2001) sorusuna Hz. İsa’nın verdiği cevapla, her şeyini kaybettiği şehrine dönerek orada yaşama yeniden tutunmayı seçen bu kadınların af ve umutla kardedığı direniş harcı arasında bir bağıntı kurduğu görülür. Bu nedenle eserini filminin başında bu vahşette kocasını, oğlunu, kardeşini, babasını kaybetmiş ancak sesini duyurmak için direnmeye devam etmiş Srebrenitsa’nın annelerine adar. Tarihin olay örgüsünün süzgecinden geçerek öyküleşmesinde sinemanın cazibesi, bir benzerin üretiminden ziyade detayların barındırdığı muhtemel anlamları kendine özgü operasyonlarıyla yeniden yorumlayarak tecrübeye açabilmesindedir.

Heykeltraş **Zadkine** ile yönetmen Žbanić’i Avrupa’nın gördüğü iki vahşetin birincil tanıkları olmakla birlikte bu tanıklığı bir sanat formu olarak serimleyebilme motivasyonlarında buluşturmak/karşılaştırmak olasıdır. Heykeltraşın yası ve emniyette olmamayı somutlaştıran ikonik eserine karşın yönetmenin filminde bugünü yoğurup şekillendirmek üzere geçmişin unutulmuş, yok sayılan gerçeklerini kadraja taşıdığı anlaşılır. Film, inkâra, unutuşa, manipülasyona, suskunluk sarmalına, hatanın tekrarına düşmeden, yaşanan acıyla ve vahşetle yüzleşip insandan ve toplumdan ümidi kesmeden iyileşmeyi, bir “bağışlama denklemi” kurmayı önerir.

¹⁰ “Talking Pictures: Quo Vadis, Aida? with Director Jasmila Žbanić”, *Palm Springs International Film Society* (YouTube, [bağlantı](#)).

Kaynakça

- Deleuze, G. (2021a). *Sinema I Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021b). *Sinema II Zaman-İmge*. (B. Yalım, E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (2022). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Huysen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamana Belirlemek*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Marquez, G. G. (2020). *Kırmızı Pazartesi: İşleneceğini Herkesin Bildiği Bir Cinayetin Öyküsü*. (İ. Kut, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Martino, E. D. (2005). *The History of The Venice Biennale 1895-2005*. Venice: Papiro Arte.
- Özel, İ. (2000). *Erbain*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özel, İ. (2002). *Bir Yusuf Masalı*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Ricœur, P. (2020). *Hafıza Tarih Unutuş*. (M. E. Özcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Robinson, P. (2002). *The Cnn Effect: The Myth of News Foreign Policy and Intervention*. London: Routledge.
- Sienkiewicz, H. (2001). *Quo Vadis*. İstanbul: Cem Yayınları Yeni Yüzyıl Nobel Dizisi.
- Şeriati, D. (2003). *İnsanın Dört Zindanı*. İstanbul: İşaret Yayınları.

NEREYE GİDİYORSUN, AIDA?

Yalçın Savuran

Nikos Kazancakis'in mezar taşında "Hiçbir şey ummuyorum, hiçbir şeyden korkmuyorum, özgürüm." yazıyor. Beklentiler aşıldığında, korku yenildiğinde özgürlük başlıyor demek ki. **Kazancakis** çok sevdiği karakteri Zorba'ya şöyle söyler: "Bir zamanlar diyordum ki: 'Bu Türk'tür, bu Bulgar'dır ve bu Yunanlı'dır.' Ben vatan için öyle şeyler yaptım ki patron, tüylerin ürperir: Adam kestim, çaldım, köyler yaktım, kadınların ırzına geçtim, evler yağma ettim... Neden? Çünkü bunlar Bulgar'mış ya da bilmem neymiş... Şimdi kendi kendime sık sık şöyle diyorum. Hay kahrolasınca pis herif, hay yokolası aptal! Yani akıllandım, artık insanlara bakıp şöyle demekteyim: Bu iyi adamdır, şu kötü. İster Bulgar olsun, ister Rum, isterse Türk! Hepsi bir benim için. Şimdi, iyi mi, kötü mü, yalnız ona bakıyorum."

Yunan yönetmen **Angelopoulos Ulis'in Bakışı** (1995) filminde **Manaki** kardeşlerin Balkan coğrafyasında çektikleri ilk filmin kayıp bobini peşine düşürür kahramanını. Kahraman kayıp bobini ararken bu coğrafyanın içine yolculuk yapar ve sonunda tam da savaşın içinde bulur o bobini. Bobinde ne olduğunu bize göstermez yönetmen ama kahramanı o filmi izlerken ağlar, zira o film ilk bakışın, saf bakışın filmidir. **Manaki** kardeşler uzun yıllar boyunca Balkan coğrafyasında kısa kısa belgeseller çekmişlerdir ve görünen o ki, halklar arasındaki kültürel alışveriş çok renkliliğin yanı sıra pek çok benzerlik de barındırmaktadır. Yüzlerce yıl bir arada yaşayan halkların kaçınılmaz birikimleri ve kurdukları ilişkiler coğrafyayı şekillendirmiş, her birinin birbirlerine benzeyen **Nasreddin Hocaları**, **Karagöz** ve **Hacivatları**, **Köroğlu** destanları olmuştur. **Voyvodoların**, **Tepedelenli Paşaların** ya da saraylıların düşünceleriyle halkın düşünceleri bir olmamış, halklar kendi benzer öykülerini, kendi mitlerini dil aracılığıyla aktara aktara yaşamışlardır, ta ki ulus devletlerin ortaya çıkması ve her ulus devletin kurucu mitini halka dayatmasına kadar. Burada imparatorlukları övmek gibi bir

derdim yok. Ulus devletlere de, imparatorluklara da, sınırların varlığına da mesafem belli. Beyinlerdeki sınırlar aşılmadığında fiziki sınırlar arasına sıkışıp kalır insanoğlu ve buradan aşırı milliyetçiler, aşırı dindarlar istifade edip halkın bir bölümünün cehaletinden cesaretlenerek yükselişe geçer, yeni kahramanlar yaratırlar. Ve üstelik bunu da yalancı, iki yüzlü siyasi bir zemine oturtarak yaparlar. **Hitler** yenilmeseydi Alman halkının bir bölümünün yüzyıllardır beklediği kahraman olacaktı. **Karadžić, Milošević** ve **Mladić** bugün tüm dünya önünde suçlu bulunmalarına rağmen Sırp halkının bir bölümü için kurtarıcı halk kahramanı olarak görülmekte. Ama insanlık suçu işleyenleri tarih hiçbir zaman unutmaz ve affetmez. Alman filozof **Karl Jaspers**'in sözünü unutmamak ve hep hatırdada tutmak önemli: "Unutmak ihanettir!"

Bosna-Hersekli kadın yönetmen **Jasmila Žbanić** geçtiğimiz yıl Avrupa Film Akademisi tarafından Avrupa'nın en iyi yönetmeni seçildi. **Žbanić**'in son filmi **Nereye gidiyorsun, Aida?** (Quo Vadis, Aida?, 2020) da dahil tüm filmleri, yaşadığı ülkenin yakın tarihine ayna tutmakta ve hatırlamak için iz bırakmakta. **Esmâ'nın Sırrı** (Grbavica, 2006), **Yolda** (Na Putu / On the Path, 2010), **Sesini Duyuramayanlar İçin** (For Those Who Can Tell No Tales, 2013) filmlerinin de sayesinde o bölgede olanlar hafızamızdaki yerlerini çoktan aldılar. 1974 Saraybosna doğumlu olup, 1992-95 yıllarında kuşatma altındaki Saraybosna'da bulunan yönetmen, yalnızca iki buçuk saatlik mesafede bulunan Srebrenitsa hakkında fazla bilgi alamadıklarını ve orada yaşanan dehşeti o esnada kavrayamadıklarını söylemekte. Sonrasında toplu mezarlarda ulaşılan yaklaşık 8.500 kişinin toprak olmuş bedeni ise çok şey söylüyor.

1992'de Bosna-Hersek'te değil, Londra'daki bir masada karar alanlar Sırp tarafından kuşatma altına bulunan altı şehri (Srebrenica, Zepa, Gorazde, Sarajevo, Tuzla ve Bihac) güvenli liman olmak üzere Birleşmiş Milletler ordusuna bıraktı. Bir şart vardı: Kendilerini korumak üzere silahlanmış olan Boşnaklar silahlarını teslim edeceklerdi. Bu durum yalnızca 1995 senesine kadar savaşı geciktirirken binlerce Boşnak'ın Sırp tarafından katledilmesine engel olmadı, olamadı. Hatta dünyanın gözü önünde bu katliamlara adeta Birleşmiş Milletler eliyle izin verildi.

İlk soykırım iddiaları ortaya atıldığında Amerikan uyduları o bölgede toplu mezarlara ait olabilecek kabartılmış toprakları araştırdı, pek bir şey çıkmadı. Ancak, aradan yıllar geçtikçe doğa işlevini yerine getirirken, çürüyen bedenlerin toprakla karıştığı yerde önce pelin otları çıktı, sonra onların çiçeklerine gelen mavi

kelebekler. Binlerce mavi kelebek adeta mezarların yerlerini gösterircesine pelin otlarında buluştu ve dikkat çekti. Ve nihayetinde topraklar kazıldı, gerçekler ortaya çıktı.

Srebrenitsa'da Birleşmiş Milletler karargahında Hollandalı askerlere İngilizce tercümanlık yapan Boşnak **Hasan Nuhanović** 2007 yılında *BM Bayrağı Altında; Uluslararası Toplum ve Srebrenitsa Soykırımı* adlı bir kitap yayımlar. Tüm olanların birinci elden şahidi olan **Nuhanović** anne, baba ve kardeşini bu soykırımdan kurtaramamıştır.

Žbanić önce **Nuhanović**'in başından geçenler üzerinden anlatımı gerçekleştirmek istemiştir ama sonra vazgeçerek ama yine de onu da yadsımayarak yeni bir senaryo oluşturmuş, başrole bir kadın yerleştirmiştir: Aida. Aida'yı oynayan **Jasna Đuričić** Sırp bir oyuncudur ve **Žbanić** rolü kendisine teklif ettiğinde hiç tereddütsüz kabul etmiştir.



Filmin açılış sahnesinde Srebrenitsa Belediye Başkanı ile Hollanda birliğinin başındaki Albay Karremans karşılıklı oturmaktadır ve tercümanlığı Aida yapmaktadır. Belediye Başkanı, hemen müdahale edilmezse artık çok geç olacağından bahseder. Karremans ise uçakların bombalamaya hazır olduklarını ve Sırpların ilerleyemeyeceğini söyler. Başkan garanti ister, Karremans ise kendisinin yalnızca bir piyanist olduğunu söyler. Yani kendisi icracıdır ve daha fazla yapabileceği hiçbir şey yoktur.

Sekans değişir, kamera Srebrenitsa'da bir evde bir baba ve yetişkin iki oğula kayarak ilerler. Hepsinin bakışı tek bir noktaya doğrudur. Bakışların merkezinde Aida bulunmaktadır. Film, bir aile dramı üzerinden Boşnak halkının yaşadıklarına odaklanır. Sonrasında erkekleri evi terk etmek üzereyken görürüz. Hızlıca bir şeyleri ellerindeki çantalara doldurmaktadırlar. 17 yaşındaki oęul abisine “*Spor ayakkabılarını alabilir miyim?*” diye sorar. Soru geleceğe dair kullanılabilir bir eşyanın tasavvurudur, umut içerir. Halbuki o sırada Sırp birlikleri kasabaya girmiş ve hızla ilerlemektedir. Başlarında Bosnalı Sırp General Ratko Mladić bulunmaktadır. Kaçmakta olan halk Srebrenitsa'ya 6 km uzaklıkta Potocari köyündeki Hollanda askerlerinin kontrolünde olan BM üssüne doğru akın ederler. Kampa bir kısım insan kabul edilir ama çoęu dışarıda kalır. Dışarıda kalanlar arasında Aida'nın kocası ve büyük oęlu da vardır. Onları içeri alabilmek için kamp komutanına gider ama isteğini asla kabul ettiremez, bu konuda kendisine ayrıcalık tanınmaz.



Mladić Srebrenitsa'ya birlikleriyle girdiğinde yanında bir kameraman da vardır. Bu kameraman **Mladić**'in basın duyurularını yapan kişidir. **Mladić**'in pek çok konuşması ve görüntüsü şu an Youtube kanalında bulunmaktadır ve yönetmen **Žbanić** bunlardan faydalanarak **Mladić**'in konuşmalarını neredeyse birebir kullanmıştır.

Mladić'in ilerlemesini durdurmak için Albay Karremans görüşme talep eder. Yanlarında Boşnak halkını temsilen birkaç kişi yer alacaktır. Bu görüşmeye katılmak isteyenlere çağrı yapılır ama kimse öne çıkmak ve Mladić ile karşılaşmak için gönüllü olmak istemez. Bu, Aida için bir fırsattır ve kocasının bu görüşmede iyi bir temsilci olacağını Binbaşı Franken'e söyler. Franken önce kabul etmez görünür ama yeterince gönüllü çıkmayınca kabul eder, tek bir şartla: Gece dışarıdaki diğer insanlara çok belli etmeden kocasını içeri alacaktır. Aida elde ettiği bu ödünle hem kocasını hem de büyük oğlunu gece kamptan içeri alır.

Karargâhta empatisi en yüksek kişi Hollandalı doktordur. Bir ara Aida, doktor ve yardımcıları sohbet ederlerken rahatlamak için ot içerler. Aida bir an için sanki transa girer ve gülmeye başlar, o sırada geçmişin bir anısı sahneyi kaplar. Srebrenitsa'da Sırp komşularının da katıldığı bir kuaförler yarışmasına saçları yapılan Aida da katılmıştır ve yarışma sonrasında hep birlikte dans ederler. Eller birbirlerine tutunmuş horon teper gibidirler. Ama kameranın önünden geçen herkes kamerayla, Aida'yla, bizimle buluşur. Unutmamak adına, başımıza gelenleri hatırlamak adına buluşan bakışlar.

Karremans görüşmek için Mladić'in ayağına, karargâh kurduğu Srebrenitsa'ya gider. Giderken yanlarındaki Boşnak temsilciler arasında bir de kadın temsilci vardır. Karargâhtan içeri girmeden önce üst araması yapılır ama bir Sırp askeri kadının bedeninin tüm ayrıntılarında dolaşarak bunu bir aşağılamaya kadar götürür. Hatırlamakta fayda var: Sırp savaşı sırasında Boşnak kadınlara tecavüz etmek üzere özel birlikler kurmuşlardı ve yaklaşık 50 bin kadına tecavüz edildiği, en az yüzde yirmisinin de çocuk doğurduğu biliniyor. Ayrıca, Albay Karremans Mladić'in ayağına gitmesiyle oyuna bir sıfır yenik başlamıştır. Daha baştan güç Mladić'tedir. Mladić görüşmenin sonunda Boşnak halkıyla bir sorunun olmadığını, onların istedikleri yerde kalmakta özgür olduklarını ama eğer gitmek isterlerse otobüslerle ve BM kortejinde onların taşınabileceğini söyler. Ancak bu konuda Hollanda birliğinin ne yakıtı ne de bir planı vardır. Aslında yakıtlarının olmaması da onların bir metafor olarak tükenmişliklerini göstermektedir. Yine de anlaşma kabul edilir ve kadehler kaldırılır. Gerçekte ise Mladić'e rıza göstererek teslim olmuşlardır. Bu görüşmeler sırasında Çetnik kuvvetleri BM kampına giderek silahlı kimse olup olmadığını araştırmak isterler. Binbaşı Franken izin vermez ama sonrasında çoktan teslim olmuş Albay Karremans'tan emir gelince mecburen kamp açılır.



Binlerce insan bu kaçış, bu göç esnasında aç kalmıştır, susuz kalmıştır ve kampta tuvaletleri kullanmalarına izin verilmemiştir. Çetnikler bunu bir gösteriye çevirirler ve insanlara ekmek fırlatırlar. Sanki tüm bu suçlardan azade yardım kuruluşu gibidirler.

Zaman biraz daha ilerler, boş otobüsler ve Sırp birlikleri kamp yerine gelirler. Kamp komutanı Albay Karremans henüz plan yapmadıklarını ve hazır olmadıklarını söyler ama Mladić bunun onu ilgilendirmediğini, isterlerse tüm otobüslere eşlik edebileceklerini bildirir. Tüm o otobüslere yerleştirebilecekleri Hollanda gücü ne yazık ki yoktur ve yapabilecekleri bir şey de kalmamıştır. Önce kampın dışındaki kadınlar ve çocuklar birbirlerinden kopartılır, otobüslere doldurulur. Erkekleri ise gruplar halinde kampın ardına götürüp öldürmeye başlamışlardır bile.

Aida tüm bunları gördüğünde artık Boşnak halkı için elinden hiçbir şey gelmeyeceğini anlamıştır ve ailesine odaklanır. Onları acaba buradan kurtarabilecek midir? Ailesini karargâhta saklar ama buna da izin çıkmaz, yine de karşı çıkarak saklamaya çalışır. Sonunda kampın içi de boşaltılmaya başlanır ve bunun yine anonsunu Aida yapmak zorunda kalır. BM tüm bu olaylara karşı kayıtsız kalmıştır ve Hollanda birliğini yalnız bırakmıştır. Karremans elinden hiçbir şey gelemediğini anladığında kendisini odasına kapatır ve ulaşılmaz olur. Geriye Binbaşı Franken kalmıştır. Aida ailesi için Franken'den onları da Hollanda kuvvetleriyle birlikte kamptan çıkarabilecek belge ister ama Franken bunun kurallara aykırı olduğunu söyleyerek reddeder. Filmin ritmi Aida'nın kalp

atışlarının hızı gibidir. Bir aşağı bir yukarı koşturup, bir çare bulmaya çalışırken o ritim izleyiciyi de içine alır. O sırada ailesi saklanmak için bir konteynıra sığınır, orada Hollandalı askerler tarafından bulunurlar ve Sırp konvoylarına teslim edilmek üzere götürülürlerken Aida onları durdurmaya çalışır. Franken bu duruma yetişir ve Aida'ya yalnızca kocası için izin çıkarabileceklerini söyler. Peki iki çocuğu ne olacaktır? İşte o sırada kocasının söylediği bir şey vardır: Hiç olmazsa çocuklarından birine daha izin çıkarmak mümkün müdür? Tabii buna Binbaşı olumsuz yanıt verir ama bizlerde bir an için şu soru doğar: Hangi çocuk? Bir seçim yapılacak olsaydı insan hangi çocuğunu feda etmek isterdi? Franken bunu kabul etmez ve baba, çocuklarını terk etmeyeceğini söyler. Bir kamyonun arka kasasına doldurulmuş erkeklerin arasına sıkışırlar. Elleri enselerinde ve çömelmiş halde. Bu sırada Aida çıldırır ve arkalarından koşmaya çalışır ama bir Sırp asker tarafından durdurulur. Sırp asker Aida'nın bir zamanlar öğrencisi olmuş bir askerdir ve kendisine kampa dönmesini ve oradan ayrılmamasını söyler. Film bize savaşın halklar arasındaki tüm insani duyguların askıya alındığı bir süreci yaşatırken zaman zaman minik dokunuşlarla arada bireysel bazı farklılıkların olabileceğini ve hala insanlığımızın iyi yanının da hepten yok olmadığını hatırlatıyor.



Kocası ve oğullarının bindirildiği kamyonet, kasabadaki sinema salonu önünde durur ve önce kimliklerini kapının dışında yere bırakırlar sonra içeri girerler. Dışarıda normal hayat devam etmektedir. Çocuklar top oynamakta, insanlar balkonlarında keyif yapmaktadırlar. Sanki hiç savaş ve hiç ölüm yokmuş gibi.



Sinema salonuna elleri enselerinde toplanan insanların arasında Aida'nın kocası ve iki çocuğu, ölümü birbirlerinin gözlerine bakarak karşılarlar. Projeksiyon makinelerinin deliklerinden bu sefer otomatik tüfekler çıkar. Olayın vahşetini yönetmen bize göstermez ama kamera dışarıda akan normal hayatın görüntülerini verirken silah seslerini duyurur. Gerçekleşen bu vahşetin bir sinema salonunda, seyirlik bir mekânda gerçekleşiyor olması çok ironiktir: Görmek istersek vardır, istemezsek yoktur. Bu sahnede kamera yavaş yavaş geriye doğru çekilirken ekran beyaza düşer, adeta ölümün, yok oluşun beyazlığına.



Beyazdan yine beyaza bir geçiş olur ama bu sefer karla kaplı bir beyaza, bir kış gününe. Savaş bitmiş ve Aida karlı bir kış günü Srebrenitsa'ya evine, okuluna geri dönmek üzere arabasıyla yoldadır. Henüz bahar gelip umutlar yeşermiş değildir, kışın o soğukluğu kasaba halkının soğuk ve mesafeli bakışına da sinmiştir. Aida'nın ailesiyle kaldığı daireye bir Sırp aile yerleşmiştir, üstelik bu Sırp ailenin erkeği savaş esnasında gördüğümüz bir Çetnik grubunun başındaki kişidir. Evde kalan Sırp kadın çocuğunu çağırır ve henüz birinci sınıfa başladığını söyler. Aida kendisinin de iki oğlu olduğunu ve henüz cesetlerinin nerede olduğunu kimsenin söylemediğini belirtir, bakışrlar. Aida evi terk etmelerini söyler.

Bir sonraki sekansın nasıl gerçekleştiğini yönetmen **Žbanić** bir söyleşide bahsetmiştir: Toplu mezarlar bulduktan sonra kayıpların kemikleri ve eşyaları belli salonlarda yerlerde sergilenir ve insanlar yakınlarını bulmak için onlardan geriye kalanlar arasında dolaşır. **Žbanić** Aida'yı oynayan oyuncuya bu salona girip dolaşmasını ve filmdeki kayıplarını aramasını söyler. Sahne doğaçlama çekilir. Aida gerçekten onları bulduğunda çöker ve ağlamaya başlar. Tüm o sahneyi kendi içinde hisseder. Başkalarının acısına bakabilme cesareti bizi insan olmaya biraz daha yakınlaştırır, bunun için oyuncu olmaya ve rol yapmaya gerek yoktur, yeter ki içimizdeki empatiyi öldürmeyelim, yok etmeyelim. Bazıları bizde empatinin doğuştan var olduğunu bazıları ise zamanla doğup geliştiğini söyler. Her neyse, konformist yaşamlarında ötekilerin acısını hissetmeyenlerin olduğu bir dünyada iyi ki Aida'yı oynayan oyuncular gibi insanlar da var ve o acıyı hissetmek için illa ki o kaybı yaşamak gerekmiyor.



Sonrasında Aida'yı okulda öğretmenlik yaparken görürüz ve ilkokul çağındaki çocuklar okulun sahnesinde bir oyun sergilerler. Bu çocukların bir kısmı Boşnak, bir kısmı Sırp ailelerin çocuklarıdır. Ellerini kelebeklerin kanatları gibi açıp kaparlar, sonra o elleri yüzlerine götürüp, bakışlarını kapatıp açarlar. Her biri mavi kelebekler gibi bize unutmamız gerektiğini, hiçbir şeyin gizli kalamayacağını, ama bir arada yaşayabilmenin de mümkün olabileceğini söyler gibidir. Tüm bu sahnelemeyi öğretmen Aida bir kenardan izlerken, kamera Aida'ya kayar ve onun bakışı bizim bakışımızla buluşur. Film boyunca kameraya doğrudan bakışlarla birkaç kez karşılaşırız ve izleyici olarak harekete geçer, bir an için yabancılaşır (Brechtien etki) ve konuya dahil oluruz.

Empatisi yüksek olanlar ve başkalarının acılarına bakabilenler için izlemesi zor bir film ama en az bir kez de olsa izlenmesi gereken önemli bir film çekmiş **Žbanić** iyi ki...



BEYAZ İNSAN: SİYAH MASKENİN ARDINDAN SIZAN BEYAZ ARZULAR

Süheyla Tolunay İşlek

Fransız asker: *Madam Vial, bu size son uyarı. Derhal ayrılmalısınız. Fransız ordusu çekiliyor. Gidiyoruz. Tamamen mahsur kalacaksınız. İyi düşünün, Madam Vial. Ailenizi düşünün. Geri çekiliyoruz.*

Maria Vial: *Şu beyazlar, şu pis beyazlar. Bizi hor görürler. Onlar için hayatımızı riske atarız. Bir avuç sonradan görmeler. Kendini beğenmiş, kibirli cahiller. Bu güzel ülkeyi hak etmiyorlar. Değerini bile bilmezler...*

Maria Vial: *Gidemezsin, Maurice. Ne yaparız sonra? Bir haftaya ihtiyacımız var. Mahsülü gördün. En fazla bir hafta... Kısacık bir hafta... Birdenbire kalamaz mı oldun? O kadar mı tehlikeli? Sandığından daha az tehlikeli olabilir. Maurice, dehşete düşmemize gerek yok. Karşı koyabiliriz.*

Ustabaşı Maurice: *O helikopter keyfine gelmedi. Sen ve ailen için geldi. Bizim için değil. André haklı. Kahve kahvedir. Ölmeye değmez.*

Maria Vial: *Çocukların nerede?*

Maurice'in karısı: *Tehlikeden uzak bir yerde. Aç gözünü.*

Maurice: *Bir oğlun var. Yataktan kaldır ve gelişmesine izin ver.*

Maria Vial: *Manuel'i eleştirmeye hakkınız yok. Defolun, bir daha da dönmeyin.*

Maria Vial beyaz bir Fransız'dır. Yukarıda alıntılanan sözleri başlangıçta siyah insanla yaşanan bir özdeşleşme nişanesiyken sonradan yerini beyaz kolonyal yüz çevirmelere bırakır. **Claire Denis**'nin 2009 yapımı filmi **Beyaz İnsan** (White

Material) rahatsız edici hakikatlerle yüzleşememe üzerine bir film. Bu nedenle de inkâr ve trajedilerle dolu. Beyazın siyaha, siyahın beyaza, dünün bugüne, sömürülenin sömürgeciye, arzunun inkâra dönüştüğü akışkan bir **Claire Denis** evreni var karşımızda. **Denis**, uzun yıllar Afrika'da yaşamının verdiği bilgi ve bilgelikle *sömürge düzeni denen lanetli sahnenin* bitmek bilmeyen yakıcılığını anlatıyor **Beyaz İnsan**'da. Sömürgecilik sonrası *herhangi bir Afrika ülkesi* olabilecek siyah bir coğrafyada sömürgeciliğin değişen ve değişmeyen taraflarını, sömürü düzeninin değişik şekillerde devam edegeldiğini hem beyaz bir kadının yaşadığı deneyim üzerinden hem de iç savaşın bütün bileşenlerini kapsayan bir *anlatı ve anlatımla* gözler önüne seriyor.

Colonial Desire adlı kitabında **Robert Young** postkolonyal eleştirileri -sömürgeciyi ve sömürgeleştirileni birbirinin zıddı gibi kurduğu için- eleştirir. **Young**, ırkçılığın veya sömürgeciliğin basitçe ben-öteki, siyah-beyaz modeline göre çalışmadığını, aynı zamanda normalliklerin ve beyaz normdan sapmaların derecesinin hesaplanması üzerine de kurulduğunu söyler (aktaran Yeğenoğlu, 2003: 47). Benzer şekilde **Frantz Fanon** da *Siyah Deri Beyaz Maske* kitabında beyaz ve siyah kampların çoğu zaman son derece acı, akışkan ve değişken olduğunu belirtir (Fanon, 2014: 3). Sömürgecilik sonrası kuramcılarında **Homi Bhabha** da sömürgeci güçler ile sömürülen halk arasında karmaşık ve çelişkili bir ilişki olduğunu belirtir (Bhabha, 1994: 66-80). Sömürgeciliğin, üzerinde temellendiği ikili mantık gereği sömürgeci özne de çifte mantığa sahip aslında. **Yeğenoğlu**, bu konuda **Bhabha**'nın "çelişkililik" kavramının öneminden bahseder ve **Bhabha**'nın sömürgeci otoriteyi düzenleyen kaçınılmaz "bölünme"ye gönderme yaptığını söyler: "Çelişkililik kavramı sayesinde, **Bhabha**, aynı anda hem *tanıyan* hem de *reddeden* sömürgeci stereotipleştirmenin yapısını açıklayabilmiştir." (aktaran Yeğenoğlu, 2003: 81).

Beyaz İnsan'ın ana karakteri Maria Vial da türlü türlü çelişki ve "bölünme"ler arasında kalmış trajik bir karakter. **Claire Denis** zaten, klasik anlatıda görme imkânımızın olmadığı bir biçimde, çelişkili olma imkânı tanır tüm karakterlerine. Maria evliliği bitse de kocasının soyadını kullanmakta, sömürgecilik bitse de sömürgecilik döneminin başat ekonomik uğraşlarından olan kahve ekimi işiyle uğraşmakta ve bütün enerjisini, resmî olarak sahibi olmadığı çiftlik işlerine vermektedir. Oğlu Manuel'in içine düştüğü kimlik bunalımını anlamaya çalışmamakta, onu sürekli eleştirmekte ama eski eşinin melez oğlu José'ye karşı

çok yapıcı davranmaktadır. *Beyaz*'ın kibrinden nefret ettiğini söylese de kendi kibrini fark edememekte, çevresindeki hemen herkese ne yapmaları gerektiğini söylemektedir. Kolonyal bir geçmişe sahip bir ülkenin vatandaşı ve ayrıcalıklı, beyaz bir ailenin üyesi olsa da beyazlardan çok siyahlarla vakit geçirmekte, beyazlardan çok siyahlarla anlaşmaktadır. Ancak, siyahlara gösterdiği saygı ve ılımlı tutum (takındığı siyah maske), konu kahve hasadı ve para kazanma olduğunda, maskenin ardında taşıdığı beyaz kolonyal arzuları ortaya çıkarmaktadır. Filmin proloğunda Maria'nın gençlik fotoğrafının maskelerle çevrili olarak verilmesi de tesadüfi olmasa gerek.

Maria'nın derinlerde saklı tuttuğu -ama çelişkiden de uzak olmayan- kolonyal arzuları öyle güçlü ki Afrika topraklarında konuşlanan, yüksek kar getirmediği için eski eşi André Vial'in devam etmeye gerek görmediği Vial Kahve Çiftliği'nde kahve ticareti geleneğini¹ devam ettiren son beyaz olması onu hiç rahatsız etmez. Üstelik kahve hasadını tamamlamak uğruna -ordu güçleri ile isyancılar arasında cereyan eden ve gittikçe alevlenen- iç savaşı ısrarla görmezden gelir. Afrika topraklarından çekilmekte olduklarını söyleyen, onu ve ailesini *kurtarmaya* gelen Fransız askerinin yardım teklifini reddettikten sonra kahve hasadını tamamlayabilmek için emeklerine muhtaç olduğu siyah işçilerini iç savaşın kanlı ortamında çiftlikte kalmaya zorlar. Maria'nın ısrarlarına karşı çıkararak çiftliği terk eden siyah işçiler Manuel'in gelişimi konusunda -Maria'nın görmezden gelmeyi tercih ettiği bir diğer konu- dostça uyarıda bulununca Maria arkadaş canlısı ve uzlaşmacı tavrından bir anda sıyrılıp sert ve buyurucu tepkiler gösterir. Oğul Manuel, Maria'nın kendisiyle ilgili hesaplaşmak istemediği ve bastırıldığı korkularının vücut bulmuş hali gibidir. Bu nedenle oğluyla ilgili herhangi bir eleştiri ya da tavsiye söz konusu olduğunda Maria'nın siyah insanla yaşadığı özdeşleşme yerini inkâr içeren sert tepkilere bırakır sıklıkla. Örneğin, yaşadığı coğrafyanın asıl sahibi olan Afrikalı çalışanlarını kendisine bile ait olmayan çiftlikten kovma cüretini gösterir.

Maria her türlü inkâr ve çelişkisine rağmen kendini idame ettiren, her reddedilişte yeni yollar peşinde koşan, her karşı çıkışta kendini yeniden uyarlayan bir kadındır. Şehir merkezinden çiftliğe dönmeye çalışırken -bir tür Afrikalı işçi

¹ **Claire Denis**'nin sömürgeciliği konu aldığı ilk filmi *Chocolat*'da (1988) da sömürgeciliğin ana ürünlerinden biri olarak kahvenin yer alması tesadüf değildir. Kolonyal dönemde kahve bir tür "nakit mahsul" olarak Afrika'nın birçok bölgesine tanıtılsa da ekilmesi, şanslı bir kaç kesimle sınırlıydı: Avrupalı beyaz yerleşimciler, Afrikalı şefler ve ileri gelenlerden oluşan küçük bir siyah "seçkin" elit.

mikro kozmosu olan- minibüse alınmasa da pes etmez. Minibüsün tepesinde kurbanlık koyun misali istiflenmiş işçilerle oturma teklifini reddetse de minibüsün arkasındaki merdivene asılır. Bir yandan, var gücüyle düşmemeye çalışırken, diğer yandan, Afrika rüzgârının esintisinden haz almayı da ihmal etmez.



Bu sekans bütün bir film boyunca “siyah coğrafyada beyazlara yer yok” uyarısına kulak asmayan Maria’nın inatçı eylemlerini tohumlayan bir sahnedir. **Bhabha**’ya referansla hem *taniyan* hem de *reddeden* sömürgeci stereotipini izletir bize film boyu **Claire Denis**. Maria’nın ısrarcı tavrı, hükümete bağlı ordu görevlisi bir askerin minibüsü durdurmasıyla sonuç verir. Bir süre önce 100 dolar rüşvet vererek devam edebildiği yola, 100 doları ömrü boyunca göremeyecek siyah işçilerle dolu bir minibüsün içinde oturarak devam eder. Yoksul siyahlar iç savaştan kaçarken ve ileriki zamanlara doğru endişeler taşıırken beyaz ve varlıklı Maria, kahve hasadını tamamlamak amacıyla ve geçmişte yaşananları hatırlayarak yolculuk eder. **Claire Denis** bu tezatlıkların imgesel karşılığı olarak Maria’yı -minibüsün içine oturmayı başarsa da- Afrikalı halkın *tersi yönde* oturtur.



İç savaş olanca hızıyla Vial ailesine doğru yaklaşırken tüm uyarılara kulak tıkayan Maria, yaklaşan iç savaşı adeta siyah bir maske takarak görmezden gelmeye

devam eder ve istenmediği halde kalmaya devam ettiği Afrika topraklarında kendisine kurduğu ideal beyaz hayatı kaybetmemek için var gücüyle çabalar. Belki de, çürümüş kolonyal köklerinden kopabilmek başlı başına bir savaşken başka savaşları fark edememenin filmidir **Beyaz İnsan**. Zira Afrika topraklarında beyaz olmanın tartışılmaz üstünlüğünü ve ayrıcalıklarını bıraksa hayattaki var olma sebebini kaybedecek biridir ana karakter Maria da.

Maria Vial bu savaşta hangi taraftadır? Film boyunca, cevabı değişkenlik gösteren bir sorudur bu. Zirâ, Maria bir yandan, direniş liderini evinde saklamakta, diğer yandan, özel korumaları olan belediye başkanı/şef ile arkadaş kalmaya devam etmektedir. Aslına bakılırsa Maria Vial'in bu çelişkili tavrı, kendini ait hissettiği Afrika toprakları hakkındaki duyguları için de geçerlidir. **Claire Denis** filmin büyük bir bölümünde Maria'yı (**Isabelle Huppert**) toprakla bütünleşmiş şekilde kahverengi tonlardaki kostümlerle arz-ı endam ettirir. Maria motora binerken, traktör sürerken, kahve çekirdeklerini incelerken adeta Afrika toprağının bir parçası gibidir. Bu uyumu bozan, toprakla kurduğu ilişkiyi kesintiye uğratan her şeyi ortadan kaldırır Maria. Örneğin, kahve çekirdeklerinin arasına direnişçiler tarafından bir gözdağı olarak bırakılan kanlar içindeki kesik hayvan başını kahverengi toprağa gömer. Ancak, Afrika toprağıyla kurulan renk uyumu sadece Maria'nın geçmişi hatırlama sekanslarında (*flashback* ile gösterilen) mevcuttur. Maria'nın çarpık algısının ürünü olan bu uyum sadece Maria'nın kafasının içindeki bir fantaziden ibaret olup gerçeği yansıtmamaktadır. Zamansal olarak *flashback*'ten çıkıp şimdiki zamana döndüğümüzde, renk uyumunun aksine, Maria'nın beyaz ten rengi ile bölge halkının siyah ten rengi arasındaki kontrast dikkat çekici hale gelir. **Claire Denis**, "benzerlik-kontrast" üzerine kurduğu renk kullanımıyla Maria'nın kendi kafasında yarattığı (kolonyal arzu temeline dayalı) coğrafi aidiyetin gerçekte toplumsal aidiyete eşlik etmediğini göstermiş olur. Kaldı ki iç savaşın her iki tarafı da -özellikle siyasal bilince sahip direnişçi siyahlar- Maria'nın sahte aidiyetinin farkındadır.



Sömürge mirasını devralan bir beyaz olarak Maria'nın Afrika toprağına karşı hissettiğı aidiyet, özünde siyah Afrikalılara uygulanan ekonomik şiddete dayanır. Zirâ, Maria için tek önemli olan şey, kahve hasadından sonra elde edeceği paradır: Afrika topraklarında özgürce yaşamaya, işçi çalıştırmaya, beyaz metalar almaya devam etmesini sağlayacak para. Çalışanları canlarını kurtarmaya çalışırken sadece kahve mahsulünü düşünen beyaz zihniyetin temsilcisi olarak bu sahte Afrikalılık aidiyetinin farkına varma sırası ise Maria'dadır. Bu konuda oğlu Manuel bile annesi Maria'dan daha tutarlıdır. Manuel, bu topraklarda doğmuş bile olsa, üvey kardeşi José'nin sınıfındaki albino çocuğun teninden bile daha beyaz teniyle ve kahve üreticisi Fransız bir ailenin üyesi olma sıfatıyla Afrika'ya ait olmadığı, orada istenmediğinin farkındadır. Bütün uyumsuzluğu, boş vermişliği de bu farkındalığı ve annesinin bu topraklarda kalma inadı yüzündendir. Maria'nın Manuel hakkındaki eleştirilere karşı verdiği sert tepkilerin nedeni de; Manuel'in temsil ettiği bu aidiyetsizlik hissidir, Afrika topraklarına ait olmama gerçeğidir. Maria bu gerçeği içten içe hem *tanır* hem de var gücüyle *reddeder*.



Beyaz insanın kolonyal arzuları yüzyıllardır aynı refleks, tutku ve hırslarla kalsa da filmdeki beyaz insan, siyah insanın gözünde bambaşka anlamlar kazanmış durumda. **Claire Denis**'nin *Beyaz İnsan* evreninde beyazlar, **Frantz Fanon**'un *Siyah Deri Beyaz Maske*'de tarif ettiği güç sahibi beyazlar gibi değil ve Afrika topraklarında artık hiçbir beyaz derili insan istenmemekte. Filmdeki siyah direniş hareketinin sesi olan *-Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989) filmi de akla getiren- radyo sunucusu: "*Beyazlar (white material) için parti sona erdi. Biz kan ter içindeyken gölgeli verandalarda kokteyller içmek yok artık. Kaçıyorlar. Valizleri, siz açlıktan ölürken topladıkları ganimetlerle dolu.*" demekte ve isyanın ateşini körüklemektedir. Filme adını da veren "white material" terimi günümüzde siyahların beyazlar için kullandığı bir tür argo terim ve beyaz insanı aşağılamak amacıyla siyahlar tarafından sıklıkla kullanılıyor. Beyaz Avrupalılar filmdeki siyah direnişçilerin gözünde bir tür ucuz *metaya* indirgenmiş *ötekiler* artık. Beyaza ait

imgeler, beyazın metaları; Afrikalıların aşağıladığı beyaz nesnelere haline gelmiş durumda. Örneğin çiftlik sahibinin oğlu André Vial'in altın çakmağı, direnişçiler için tiksinti ile elden ele gezdirip aşağılamak dışında hiçbir önem ifade etmiyor. Vial ailesinin evine gizlice giren çocuk direnişçiler için de ailenin sahip olduğu ve eve yığıldığı metaların hepsi Afrika ile duygusal birliğin altını oyan sömürge mirası ve sömürücü materyalizm kalıntıları olarak işlev görüyor.

Filmin proloğu da bir dizi *white material* ile başlıyor. Sarı köpekler, maskeler, Maria'nın gençlik fotoğrafı, oksijen tüpü imgeleri ile başlayan prolog, keman ve çelloların baskın olduğu *Tindersticks* tınıları eşliğinde filmin tekinsiz dünyasının kapısını aralıyor. Diyaloga ihtiyaç duymadan her şeyi anlatım (*narration*) unsurları ile anlatabilen *auteur* yönetmen **Claire Denis**, filmin açılış sekansında kullandığı birkaç parça mizansen parçası aracılığıyla film evrenindeki kolonyal mirasın son mirasçılarını metonimik olarak tanıtıyor. Siyah topraklardaki son beyaz mülkün sahibi büyükbaba Henri Vial'in temsilcisi oksijen tüpü, örneğin. Fransız sömürgeciliğinin Afrika topraklarında güç kaybetmesi gibi o da sahibi olduğu çiftliği ve tüm gücünü kaybetmek üzere olan bir *hasta adam*. Buna rağmen film boyu adeta bir hayalet gibi her köşeden çıkması ve ordunun kanlı baskınında askerler tarafından öldürülmemesi hâlâ belli oranda kolonyal güce sahip olduğunun göstergesi. Dedesi gibi Afrika topraklarında doğan sarışın Manuel ile gecenin karanlığında başboş gezen sarı köpekler arasında film boyu kurulan analogi ise kilit bir öneme sahip. Tıpkı "white material" gibi "sarı köpek" de yerlilerin sık kullandığı bir terim ve beyazların anlamadığı anlamlara sahip. Çocuk isyancıların Maria'nın banyosunda bulup ceplerine attıkları sarı köpek biblosunun ne anlama geldiği anlaşılamiyor olsa da Maria'nın rüya sekansında şef, Maria için baktığı falda "sarı köpeğe" dönüşen Manuel'in "işlenmemiş, düşüncesiz" olduğunu söylüyor. **Fanon**, *Yeryüzünün Lanetlileri*'nde (2005) sömürgecinin, sömürge halkından söz ederken zoolojik terimler kullandığını, siyah insan için doğru sözcüğü bulmaya çalışırken sürekli hayvanlarla ilgili sözcüklere başvurduğunu söyler. "Sarı ırkın sürüngenimsi hareketleri, yerli şehrinin saçtığı kokular, sürüler, hayvan kokuları, arı gibi üşüşme, karınca gibi kaynaşma" **Fanon**'un verdiği örneklerden bir kaçıdır (2005: 48). Filmde, bir zamanlar siyahlar için kullanılan hayvan benzetmelerinin artık siyahlar tarafından beyazlar için yapılması bana kalırsa filmi özel kılan en önemli vurgulardan biri.

Filmin, *ikiliklerin birbirinin yerine geçmesi ve akışkanlıklara verdiği önemi* bir kere daha gösteren başka bir örnek de bir rüya sekansında Maria'nın, şefin animizm anlayışını anlamaya çalıştığı *dumanlı bir gecede*, oğlunun geleceğini şefin



baktığı fal aracılığıyla öğrenmek istemesi... Zaten filmde Fransız devletine yakınlığı ile tanıtılan şef/belediye başkanı karakteri filmdeki siyah ve beyazın son derece akıcı, akışkan ve değişken olduğunun bir başka göstergesi. Lüks villasında André ile yaptığı sohbetten öğrendiğimiz kadarıyla yıllarca beyaz Vial ailesini siyahlardan koruyan belediye başkanı, gelinen son noktada ailenin artık ülkeden gitmesi gerektiğini söyleyip çiftliği üzerine geçirmeye çalışıyor. Beyaz kolonyal arzulara kendini kaptıran bir siyah olarak, kendi topraklarındaki açlık, eşitsizlik ve sömürüye isyan eden siyah direnişçileri katlediyor. Ne de olsa, **Fanon**'un *Siyah Deri Beyaz Maske*'sinde tarif ettiği "Beyaz'a benzemek, onun gibi olmak isteyen" ve üstelik de bunu başarmış bir siyah. Bir zamanlar yardım ettiği Vial ailesi ve yakın ilişkide olduğu Fransa gibi -**Fanon**'a referansla- "bütün gayretiyle, beyaz insanın değerler örgüsüyle yoğrulmuş bir varoluş hamlesi gerçekleştirmek eğiliminde."

Prologta köpek görüntülerinin akabinde alt açıdan aydınlatılmış "Afrika maskaları" da tıpkı sarı köpekler gibi filmde farklı zamanlarda karşımıza çıkıyor ve bu *white material*'lar da Maria ile ilişkili. Filmin görüntü yönetmeni **Yves Cape**'ın hareketli kamerası farklı renk, boyut ve çirkinlikteki masklar arasında gezinirken, bir anlığına odaklanarak gösterdiği çerçevelenmiş fotoğraftaki beyaz insan da filmde hikâyesi anlatılan Maria Vial.





Fotoğrafta görülen Maria'nın genç hali, onun uzun süredir bu topraklarda yaşadığının bir göstergesi aslında. Zaten Maria da filmin en kritik anlarından birinde “*Buradaki herkesi tanıyoruz. Yıllardır buraya kök saldık.*” diyerek bu yargıyı doğruluyor. Maria'ya hâkim olan sömürgeci beyaz üstünlük hissini, iç savaşla ortaya çıkan siyah tehdide karşı dokunulmaz olduğunu hissedecek kadar kökleşmiş olduğunu bu gençlik fotoğrafı destekliyor sanki.

Postkolonyal dönemde sömürgeciliğin dile getirilmeyen mirasını özetleyen nesnelere –*white material*'lar- proloğun ilk bölümünü oluştururken **Claire Denis** proloğun ikinci kısmında filmin sonundan bir sekans izletiyor. Böylece film, *sonun ilanı ile* başlamış oluyor. Direniş lideri Le Boxeur'ün öldüğünü görüyor, siyah bir ordu askerinin Manuel'i alev alev yanan depoya kapattığına şahit oluyoruz. Hem proloğu hem de asıl filmi *in-medias-res* (başlangıcı verilmeden olayların ortasından) başlatan **Claire Denis** bu ön bilgiye ilave olarak *Tindersticks*'in etkileyici müziğiyle oluşturduğu ses köprüsü vasıtasıyla, proloğun ikinci bölümünde gösterilen olguların nedeninin birinci bölümdeki *white material*'ların temsil ettiği beyaz zihniyet olduğu imasında bulunuyor. Başboş gezen sarı köpeklere benzetilen düşüncesiz beyazlar, siyah maskelerin ardından sızan beyaz

kolonyal arzular, oksijen maskesine bağımlı da olsa var olmaya devam eden beyaz toprak sahipleri; herhangi bir zamanda herhangi bir Afrika ülkesinde patlak veren iç savaşın nedenleri, diyor **Claire Denis**.

Belirsiz bir Afrika ülkesinde sömürgecilik sonrası belirsiz bir zamanda geçen filmdeki zaman geçişleri *anlamı değişip dönüşen nesnelere* gibi akışkan ve tanıdık fiziksel gerçekliği bozuyor. Ana akım sinemanın yerleşik mekân-zaman düzeneğinden farklı bir düzeneğin hâkim olduğu **Claire Denis** evreninde dün-bugün ve geçmiş-şimdi ayrımları oldukça belirsiz. Filmin *shuzhet* süresi (olay örgüsü süresi) iki gün (dün ve bugün) olsa da *diegetic* öğelerle birlikte kafamızda tamamladıklarımızın toplamı olan *fabula* zamanı (öykü zamanı) neredeyse sömürgeciliğin ilk zamanlarına kadar gidiyor. Zira filmde belli bir tarihi dönemi işaret edecek hiçbir emareye rastlanmasa da sömürgeciliğin dile getirilmeyen yüzyıllık mirası üzerine birçok ipucu var. Örneğin direniş lideri Le Boxeur'ün yoldan geçerken gördüğü kilise, sömürge sahiplerinin sömürgelerini ellerinde tutmak için dinlerini değiştirdiği bilgisini getiriyor akla. Ya da filmdeki yerli siyah halkın kendi anadilleri yerine sömürgecinin dilini konuşması, Avrupalı sömürge devletlerinin medeniyet getirme bahanesi ile eğitim dilinin Fransızca olması yaptırımını düşündürüyor izleyiciye. Sömürgecilik klasik anlamda sona erse de "yeni sömürgecilik" anlayışı din ve dil aracılığıyla devam ettiği için papazın öldürülmesi, misyonerliği engelleme girişimi olarak; bazı yerlilerin Fransızca yerine Kamerunca konuşması ise beyaz sömürgeci dile karşı çıkış olarak okunabilir.

Claire Denis'nin akıcı/akışkan üslubu, olayların aktarım biçimini *başlangıç ve sonuç, siyah ve beyaz* gibi ikili kamplara indirgemeyişi yönetmenin kendine özgü mizansen, sinematografi ve ses tercihleri dışında eliptik ve döngüsel kurgu tercihine de yansıyor. **Denis** bütün bir film boyunca zaman ve mekânı belirsizleştirerek sinematografik uzayın bölünmesini büyük oranda öne çıkaran bir kurguyu tercih ediyor. Filmin dün ve bugünü iç içe geçiren kurgusu, Maria'nın yaşadığı coğrafyanın değişen koşullarını anlayamamasına hizmet ettiği gibi geçmişte kaldığı düşünülen sömürgeciliğin aslında bugün hâlâ -farklı biçimlerde de olsa- var olageldiği anlamını taşıyor. Geçmiş ile bugünün karşılaşmasında geçmişten süzülüp bir anda ortaya çıkıveren kolonyal arzular, bu arzuların üstünü örten inkârlar ve bugünü kurtarmaya çalışan uzlaşmacı beyaz tavırlar aynı bedende (Maria'nın bedeninde) birleşiyor. İç savaşın gümbür gümbür gelişini -içten içe

tanısa da- ısrarla *inkâr eden* Maria'nın perspektifinden ve hatırlama sürecinden izliyoruz biz de filmdeki olayları. Yani tıpkı kolonyal arzularının hapishanesine kendini kilitleyen Maria gibi biz de onun zihnindeki hapishanede kapana kısıtlanıyoruz.



Film şimdiki zaman (bugün) ile başlayıp geriye dönüşlerle (*frame flashback* şeklinde) ilerliyor. Bu kurgu tercihi sayesinde izleyici başta izlediği sonucun kaçınılmaz olduğunu öğrenmiş oluyor. Şimdiki zamanın dışarıda bırakıldığı *frame flashback*'in asıl amacı zaten neden-sonuç ilişkisi kurmak. **Claire Denis** de bu toprakların bugünkü durumunu izleyicisine baştan gösterip, şimdinin nedenlerini geçmişte (dünde) arıyor. **Denis** ayrıca kısa aralıklarla dünden bugüne dönüyor ki izleyici, hatırlama ediminin sahibinin Maria Vial olduğunu unutmasın. **Claire Denis** Maria'nın en derinlerdeki arzusunun (bu toprakların sahibi olma) geçmiş zaman içindeki bir anı sekansında *flashback* ile gösteriyor. Filmin ancak 47. dakikasında izleyiciye ulaşan bu anı sekansında Henri Vial'in, gelini Maria'ya söylediği şu sözler Maria'nın derinlerde harıl harıl yanmaya devam eden kolonyal arzusunun kaynağını açıklıyor: "*Maria, ben burada doğdum. Bu yer, benim evim. En*

iyi hissettiğim yer. Çiftlik senindir. Hepsi senin.” Böylelikle Maria’nın bu topraklardan gitmeme arzusunun temelinde, kayınpederinin verdiği mülkiyet sözü olduğunu geç de olsa öğrenmiş oluyoruz. **Yeğenoğlu**’na göre:

Sömürgeciliğin ekonomik, politik ve kültürel bir olgu olduğu çeşitli çalışmalarca defalarca tekrarlandı ve gösterildi. Oysa sömürgeciliğin aynı zamanda bilinçdışı süreçlerle de yapılandığı pek nadir olarak tartışıldı. Bilinçdışı süreçler olarak fantazi ve arzunun sömürge kılınan kültürle kurulan ilişkide nasıl bir temel rol oynadığı da önemli (2003: 10).

İç savaş nedeniyle bilinçdışından yüzeye çıkan kolonyal arzu ve bu arzunun beraberinde getirdiği inkâr ve körlükle Maria hem kendini tehlikeye atıyor hem de çevresindeki herkes için bir tehlike unsuru oluyor. **Claire Denis**’nin Maria’yı Manuel’in odasının girişindeki “*Stop Danger*” (Tehlikeyi Durdur) etiketi önünde göstermesi izleyiciye bir ön uyarı niteliğinde. Maria’nın körlüğü² ve Manuel’in delirmesi nedeniyle -ama her şeyden önce kolonyal bir hayalet temsili olan Henri Vial yüzünden- Vial Kahve Çiftliği bir tür ölüm merkezine dönüşüyor. Manuel’in çiftliğe getirdiği çocuk isyancılar, uykularında; André Vial, Fransız pasaportları arasında; Manuel, kaynaşmak istediği siyahlar kadar siyahlaşarak; sözünü tutmayan mülk sahibi Henri Vial ise, yıllardır emeğinin sömürüldüğünün farkında olmayan Maria tarafından öldürülüyor.



Le Boxeur’ün ölümü ise hepsinden farklı, adeta devrimci bir eylem olarak gösteriliyor. Siyah direniş liderinin film boyunca ülkesi hakkında konuştuğunu pek görmüyoruz ama eylemleri, kararlılığı, cesareti ve direnişçi gençlerle olan etkileşimi onu apayrı bir yerde konumlandırmamızı sağlıyor. Filmin başında Le Boxeur’ün gözlerine odaklanan sabit çekimi sayesinde izleyici onun **Che Guevara**’yı temsil

² İnkâr, körlüğü beraberinde getiriyor. **Claire Denis** Maria’nın körlüğü ile Cezayirliilerin bağımsızlık arzusu karşısında Fransız hükümetinin körlüğü arasında bir analogi yapıyor mu bilinmez ama başka birçok vahşetin politik körlüklerden kaynaklandığını birçoğumuz biliyoruz.

ettiğini hissediyor. **Claire Denis** zamanı kristalize eden bu çekimle **Fernando Solanas**'ın *Fırınların Saati*'ne (1968) selam gönderiyor sanki. Ne diyordu **Solanas** *Fırınların Saati*'nde: "Başkaldırarak kendi yaşamlarını ve ölümlerini seçmek, özgürlük mücadelesinde ölen insanlar için ölüm bir son değil, bir özgürlük eylemidir, bir zaferdir."



Sonuç olarak film, başladığı noktaya geri dönen kurgusuyla, Afrika'daki sömürgeci düzenin bitmeyen bir döngü olduğunu söylüyor. Ne yazık ki ikiliklerin tersine çevrilmesi de (siyahın beyaz, beyazın siyah, eski sömürülenin yeni sömürgeci olması, sömürgeci addedilenin sömürülen çıkması) bu ikilikleri oluşturan yapıyı sekteye uğratmıyor. Sömürgecilik, *yeni sömürgeci* (neokolonyalist) araçlarla ve farklı şekillerde hala devam ediyor. Fakat **Claire Denis** her şeye rağmen filmi, sömürgeci beyazın başka bir beyaz tarafından vahşice öldürüldüğü o dehşet sahnesiyle sonlandırmayı tercih etmiyor. Bir direnişinin ölümü ile başlayan film yeni bir direnişinin doğumuyla bitiyor. Vial çiftliğindeki yangın ve katliamdan kaçan genç direnişinin elinde Le Boxeur'ün kırmızı beresi var artık. Bu bitiş bana **Fanon**'un ölmeden hemen önce Aralık 1960'da yazdığı *Yeryüzünün Lanetlileri* kitabında yoksul ülkelerin yoksullarına ve mülksüzlerine verdiği şu mesajı hatırlatıyor: "Ayağa kalkın yeryüzünün lanetlileri, ayağa kalkın açlığın forsaları!"

Claire Denis kişisel bir varoluş kriziyle toplumsal bir iç savaşı iç içe geçirdiği anlatısında sömürgeciliğin bitmediğini, biçim değiştirdiğini anlatmanın dışında

-Terry Eagleton'a referansla- iyimser olmayan bir umut da aşıyor. Ayağa kalkıp koşmaya devam eden genç isyancı sayesinde, sağ kalan son beyaz insan Maria'nın akıbetini düşünmek ise hiç aklımıza gelmiyor.

Kaynakça

- Bhabha H. (1994) *The Location of Culture*. New York ve Londra: Routledge.
- Fanon F. (2005) *Yeryüzünün Lanetlileri*. İstanbul: Versus Kitap
- Fanon F. (2014) *Siyah Deri Beyaz Maske*. İstanbul: Versus Kitap.
- Yeğenoğlu M. (2003) *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Young J. R. (1995) *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. New York ve Londra: Routledge.

SOME MOTHER'S SON: SAVAŞ MI, TERÖR MÜ?

İncihan Hotaman - Nurten Bayraktar

İngiltere'nin en eski sömürgesi olan İrlanda yüz yılı aşkın süredir kraliyet yanlıları ile cumhuriyetçiler arasındaki fikir çatışmalarıyla bilinir. 16. yüzyılda sömürgeci yayılım politikasını sistematik bir şekilde uygulamaya başlayan İngiliz monarşisi, büyük oranda Katolik ve Kelt asıllı olan İrlanda toplumunu ekonomik ve politik himayesi altına alıp dil, din ve kültür emperyalizmini etkin bir şekilde uygular. Erken 20. yüzyılda milliyetçi kimliği ön plana çıkarmaya başlayan İrlandalı entellektüellerin politik temsil arayışının yanı sıra İrlanda Cumhuriyet Ordusu (IRA) adında paramiliter bir örgüt, İrlanda'da Britanya adına düzeni kurmaya çalışan kolluk güçleri ile çatışmaya başlar. 1919-1921 yılları arasında İrlanda Bağımsızlık Savaşı olarak bilinen gerilla savaşını takiben devam eden politik manevraların sonucunda bir süre dominyon olarak devam eden İrlanda adası, 1949'da İrlanda Cumhuriyeti adıyla tamamen bağımsız bir ülke olur. Britanya adasında bulunan Kuzey İrlanda ise günümüzde "Büyük Britanya ve Kuzey İrlanda Birleşik Krallığı" adı altında İngiltere, Galler ve İskoçya'nın da dahil olduğu krallığın bir parçasıdır. Her ne kadar İrlanda Cumhuriyeti bağımsızlığını kazanmış olsa da İrlanda'nın milliyetçi partisi Sinn Féin tarafından desteklenmekte olan IRA, Kuzey İrlanda'nın da İrlanda Cumhuriyeti ile birleşmesi gerektiğini savunarak 2005 yılına kadar aktif olarak varlığını sürdürmeye devam eder. 1969 yılında grubun içinde bu amacın nasıl gerçekleşeceğine dair bir fikir ayrılığı oluştuğunda IRA "resmî" ve "geçici" olmak üzere iki kola ayrılır. Resmî IRA üyeleri barışçıl bir yolla bağımsızlığın elde edilebileceğini savunurken, örgütün geçici kolu ise şiddet gösterileri ve saldırılarla içlerinde buldukları savaşın ciddiyetini ortaya koyar.

Terör ve cinayet suçlamalarıyla yargılanan bir grup IRA üyesinin 1981'deki açlık grevini konu edinen *Some Mother's Son* (Terry George, 1996) İngiltere'nin "terör", IRA'nın ise "savaş" diye adlandırdığı mücadeleyi, konuyla ilgili alışılmış

birçok filmin aksine, örgüt üyesi genç erkekler üzerinden değil, onların anneleri üzerinden tartışır. Film, “Savaş mı, terör mü?” sorusunu cevaplamaktan ya da politik bir tarafı meşrulaştırmaktan uzaklaşıp meseleye hümanist bir bakış açısıyla değinir.



IRA üyelerini konu edinen birçok filmin aksine, örgütün genç erkek üyeleri değil, anneleri baş karakter olarak ele alınır.

İrlanda Cumhuriyeti’nde modernleşme ve uluslararası tanınırlık 1950’lerde hızlansa da Kuzey İrlanda bu sürece 1960’larda dahil olur. Medya sektörünün ülke genelinde kalkınması ve ilk yerel televizyon kanalı Raidió Teilifís Éireann’ın (RTE) 1961 yılında açılması ile modernleşme süreci hızlanır. 1969’da çıkan isyan ile milliyetçilik somut bir hareketliliğe, protestoya ve çatışmalara dönüşür. Cumhuriyetçi milliyetçilerin, krallığa bağlı kalmayı isteyen grupla çatışmaları Belfast doğumlu, Protestan mahallesinde büyümüş bir Katolik olan yönetmen **Terry George** için göz ardı edilemezdi.

George 1970’lerde iki kez, politik eylemleri nedeniyle hapis cezası aldı. 1984’te gazetecilikten tiyatroya geçti ve İrlanda ulusal sinemasının en önemli isimlerinden olan **Jim Sheridan** ile tanıştı. 1993 yapımı **Babam İçin** (In the Name of the Father, Jim Sheridan) filminin senaryosunu **Sheridan** ile yazdı. **Gerry Conlon**’un hapishane anılarını anlattığı *Proved Innocent* (1990) romanından uyarılma olan film, Britanya içerisindeki İrlanda bağımsızlığı tartışmalarını popüler söylemde canlandırdı. Filmin belgesel tonu hem romana bağlı kalmadığı hem de gerçekleri yansıtmadığı eleştirilerine neden oldu. Baba-oğul ilişkisi üzerinden otorite reddini temsil eden film, karakterin hapishanede kendisine aile edinmesini anlatır.

George Babam İçin’den önce yazdığı **Some Mother’s Son** filminin senaryosunu **Sheridan** ile yeniden yazmayı ister, **Sheridan** senaryonun yeniden

yazılmasında paydaş olurken **George**'un yönetmesi gerektiğine inandığını söyler. *Some Mother's Son* temelde aynı politik meseleyi anne-oğul ilişkisi üzerinden anlatır. Ancak, İrlanda sorununu konu eden birçok filmin aksine, **George** filmin ana karakterlerini IRA üyeleri değil, onların anneleri olarak kurgular. Film, IRA üyesi 20-30 yaş aralığındaki genç erkekleri tipleştirirken annelerine özgünlük katmaya çalışır. Gerard'ın annesi Kathleen eğitilmiş, orta sınıf ve apolitik; Frank'in annesi Annie ise çiftçi ve milliyetçi bir kadındır. Filmin temel kaygısı, yönetmen **George**'un da belirttiği üzere, her iki tarafı da içeriden göstermektir.



Frank'in annesi Annie (**Fionnula Flanagan**) çiftçi ve milliyetçi bir kadındır.

Aslında 1980'lerden sonra özgünlüğünü göstermeye başlayan İrlanda sinemasının ortak dayanaklarından biri, İrlandalı kimliğini, toplumu, politik sorunları dışarıdan görünen hâli yerine içeriden gösterme amacıdır. Cumhuriyetçiler için büyük bir idol olan **Bobby Sands**'in ölümünü takiben oruca başlayan on gençten olan Kathleen ve Annie'nin oğulları komaya girer. Açlık grevindeki oğul komaya girince tıbbi müdahalede bulunma kararı birinci derece akrabasına verilir. Kathleen, oğlu Gerard'a müdahale edilmesini isterken Annie oğluna veda eder. Film boyunca radikal milliyetçiliğini sergilemekten çekinmeyen Annie, Kathleen'in kararını destekler ancak "Seçim hakkın olduğu için şanslısın." der. Annie'nin açık sözlülüğü iki anne arasındaki toplumsal imaj farkını açığa çıkarır. Annie'nin bir oğlu Birleşik Krallık askerleri tarafından öldürülmüştür, açlık grevindeki oğlu Frank IRA'nın genç üyelerinin gözdelelerinden biridir, tüm ailesi ve çevresi tarafından desteklenmektedir. Ailenin lise öğrencisi olan en küçük çocuğu bile örgüte desteğini göstermekten çekinmez. Frank, ataları ve felçli babası gibi

cumhuriyetçidir, silahlı bir örgüt üyesidir. Böyle bir sosyal ağ içerisinde Annie, Frank'ın grevini sonlandırma özgürlüğünü kendisinde bulamaz.



Radikal milliyetçiliğini sergilemekten çekinmeyen Annie, Kathleen'in (**Helen Mirren**) kararını destekler, ancak "Seçim hakkın olduğu için şanslısın." der.

Diğer yandan, Gerard'ın kız kardeşi, ağabeyinin örgüt üyesi olması nedeniyle iş yerinde kendisine güvenilmediği için ülkeyi terk etmiş, annesi ise açlık grevi başlayana kadar politik duruş sergilememeyi tercih etmiştir. Gerard'ın okulu bıraktığı bilinir ancak IRA'ya katılma motivasyonunun kaynağı filmde verilmemiştir. Frank cinayet teşebbüsüne yardım ettiği gerekçesiyle 12 yıl hapis cezası ile yargılandığında, annesi oğlunun IRA üyesi olduğunu öğrenir ve şok olur. Kathleen "Birileri buna son vermek zorunda." derken aslında buna son verebilecek kişinin Annie değil, kendisi olduğunun farkındadır.



Gerard, açlık grevine başlayana kadar annesi Kathleen, apolitik kalmayı tercih eder.

İki tarafın politik temsilcileri olarak verilen İngiliz yetkililer ile örgüt üyelerinin haklarını savunan İrlandalı milliyetçi parti Sinn Féin arasındaki söylem farklılığı, filmin özellikle altını çizdiği en önemli noktalardan biri olan savaş ve terör arasındaki öznel farklılığı yansıtır. IRA'nın, Birleşik Krallık güçlerine karşı gerçekleştirdiği saldırıları her iki taraf farklı şekilde isimlendirir: Britanya güçleri yapılanların terörist saldırılarından ibaret olduğunu ve saldırıların arkasındaki isimlerin cezai adalet tarafından yargılanması gereken suçlular olduğunu savunurken IRA, her fırsatta yaptıklarının bir terör saldırısı değil savaş harekâtı olduğunu altını çizer. Filmin seyirciye sunduğu asıl problem de tam olarak budur: Tutuklu IRA üyeleri **Bobby Sands**, **Gerard Quigley**, **Frank Gibbins** ve diğer gençler savaş suçlusu sıfatıyla mı yargılanmalı? **Tom Hollander**'ın canlandırdığı Farnsworth karakteri, temsil ettiği krallık güçlerinin bu konudaki tavrını filmin en başında ortaya koyar ve IRA'nın hareketlerine karşı üç çatalı bir yaklaşım göstereceklerinin altını çizer: tecrit, suç olarak kabul etme ve demoralizasyon. Bu yaklaşımın her maddesinin temel amacı IRA'yı destekleyen halka bu gençleri terörist bir grup olarak göstermek ve cumhuriyetçilerin sahip oldukları manevi üstünlüğü değersiz kılmaktır. Aynı yaklaşım, tutuklanan IRA üyelerinin hapisanede savaş esiri gibi değil kriminal suçlular gibi muamele görmelerinin temel dayanağıdır. Bu konuda hapisane yönetimiyle bir anlaşma sağlanamaması da aylar sürecekle açlık grevini tetiklemiş olur. Hapisanedeki IRA üyelerinin kendi taleplerini “hak” olarak, Krallık güçleri ve hapisane yönetiminin ise “ayrıcılık” olarak görmesi iki taraf arasındaki anlaşmazlığın tekrar ateşlenmesine sebep olur.

Buradaki ifade farklılığı küçük görünse de aslında İngiliz emperyalizminin tarih boyunca uyguladığı “yeniden isimlendirme” durumuna bir atıf olarak yorumlanabilir. Dil üstünlüğü ve adlandırma yoluyla bir grup üzerinde kontrol sahibi olma fikri tarihin en eski ve muhtemelen en etkili sömürge taktiklerinden biri olmakla birlikte Britanya İmparatorluğu'nun sömürgeleştirdiği yerlerin adlarını ve dillerini değiştirmekten çekinmediği de bilinen bir gerçektir. Britanya'nın ilk sömürgesi olmasıyla bilinen ve yaklaşık 700 yıl himayesi altında kalmış olan İrlanda üzerinde tahakküm yaratmak için kullandığı, ana dilin unutturulması ve yeniden adlandırma sürecinin gücü ve önemi, göz ardı edilemeyecek durumdadır. Bu noktada “ayrıcılık” ve “hak” arasındaki tartışma dilsel ve politik bir konu olmanın da ötesine geçerek tarihsel ve hatta sömürgecilik sonrası bir değer taşımaya başlar. IRA “hak” olarak istediği şeylerin “ayrıcılık”

olarak yeniden adlandırılarak kendilerine koşullu bir şekilde sunulmasına izin vermemeye kararlıdır. Bu ikilemi, suçlu değil savaş esiri olduklarını, her fırsatta dile getirerek seslerini duyurmaya çalışan gençlerin açlık grevinin çok sayıda ölümle sonuçlanmasına neden olur.

Filmin İrlanda kimliğini yansıtmada öne çıkan bir diğer yönü ise temposu ve müzikleridir. Yönetmen **Terry George** bir röportajında müzikalitenin film için ne kadar önemli olduğunu vurgular ve filmin temposunun İrlanda halk dansı *step* hızında ilerlediğinin altını çizer. İrlanda'ya özgü *step* dans tarzına filmin açılış sahnelerinde de yer verilmiş olması bu noktayı desteklerken, Grammy ödüllü İrlandalı besteci ve müzisyen **Bill Whelan** tarafından bu film için hazırlanmış olan müzikler filmin tarihsel ve kültürel dokusunu ön plana çıkarır. Bu müzikler arasında **Eleanor McEvoy**'un seslendirdiği "The Seabird" şarkısı, İrlandalıların ülkeleri için hissettikleri sevginin özgürlük arayışları ile birleşimini ülkenin kültürel tınılarıyla ortaya koyarak filmin "içeriden anlatma" amacını ve kültürel tonunu belirliyor.

İrlanda'nın doğası, toplumsal yapısı ve müziği eşliğinde işlenen politik konular ***Some Mother's Son*** filmi eşsiz kılan öğeler arasında olsa da filmin merkezinde bulunan iki anne, Annie ve Kathleen'in görüş ayrılıkları ve birliktelikleri filmin baştan sona sürdürdüğü ikilem temasının sadece politik ve tarihsel değil aynı zamanda kültürel ve bireysel olduğunun da altını çizer. Vurulan polis memurunun, ölmeyi hak ettiğini söyleyen oğluna Kathleen'in cevaben "O da bir annenin evladı!" diye feryat etmesi filmin mesajını açıkça ortaya koyar: Politika bireyleri travmatize ederken insani değerleri yok sayar.

Yararlanılan Kaynaklar

"Irish Republican Army: Timeline". *History.com*, 13 Kasım 2020. ([bağlantı](#))

"Maze prison". *Encyclopedia Britannica*, 8 Eylül 2009. ([bağlantı](#))

Brodie, Patrick. "Deterritorialising Irish Cinema". *Nordic Irish Studies*, Cilt 15, Sayı 2, 2016, s. 79-96. ([bağlantı](#))

Carter, Paul. "An Airy Barrier". *The Road to Botany Bay: An Exploration of Landscape and History*. Minnesota Scholarship Online, Mart 2010. ([bağlantı](#))

Cowell-Meyers, Kimberly ve Arthur, Paul. "Irish Republican Army". *Encyclopedia Britannica*, 22 Ağustos 2022. ([bağlantı](#))

Crowdus, Gary, vd. "The 'Troubles' He's Seen in Northern Ireland: An Interview with Terry George". *Cinéaste*, Cilt 23, Sayı 1, 1997, s. 24-29. (JSTOR, [bağlantı](#))

- Hornibrook, E. E. "Some Mother's Son". *The Advocate of Peace* (1894-1920), Cilt 56, Sayı 8, 1894, s. 175-175. ([bağlantı](#))
- Ohlmeyer, Jane. "Ireland Has Yet to Come to Terms with Its Imperial Past". *The Irish Times*, 29 Aralık 2020.
- Rockett, Kevin. "Irish Cinema: The National in the International". *Cinéaste*, Cilt 24, Sayı 2/3, 1999, s. 23-25. ([bağlantı](#))

ÖLEREK YAŞATAN KADIN: VURUN KAHPEYE FİMLERİNİN TARİHSEL İZDÜŞÜMÜ

Oğuzhan Dursun

Türkiye Sinemasının bütün serencamını kadının nasıl konumlandırıldığı üzerinden okumak mümkündür. Bu sinemada hem kadının adı çoğunlukla yoktur hem de onsuz neredeyse hiçbir anlatı inşa edilemez. Toplumun geçirdiği evrime koşut olarak kadının perdedeki temsil serüveni de anlatılan hikayeler de bir değişim süreci içinde olmuştur. Bu değişim göstergeleri, farklı filmler üzerinden anlamlandırılabilir. Zaman içindeki değişimi aynı hikayenin farklı vakitlerde tekrar anlatıldığı filmlerde görmek ise daha elverişlidir. *Vurun Kahpeye*, böyle bir analiz için en uygun eserlerden birisidir. Kadının başkahraman olduğu bu eser bize toplumsal değişimin kapılarını aralayabilir.

Sadece tarihe dair üretilen eserlerin içeriği değil, eserin kendisi de tarihe tabidir. Zira her şey tarihseldir. Bu yüzden *Gılgamış*'taki rahibenin beden ve cinsellik üzerine ortaya koyduğu davranış o dönemin ruhunun bir sonucuyken *Vurun Kahpeye* romanının kahramanı Aliye de içinde bulunduğu koşulların neticesidir. Bu sebeple, ne eseri üreten kişinin içinde bulunduğu zaman ne de yaşanan mekan tarihsel koşullardan azade değildir. Bu metinde mevzubahis edilecek beş unsur da zamana tabidir: **Halide Edib**'in (**Adıvar**) kendisi, *Vurun Kahpeye* romanı ve bu romandan uyarlama olarak farklı vakitlerde çekilmiş olan üç film.

Yazarın Hafızası

Vurun Kahpeye, aslında bir tefrika-romandır. Cumhuriyet'in ilan edildiği yıl Akşam gazetesinde düzenli aralıklarla ve arkası-yarın usulüyle yayımlanmıştır. Yazarı **Halide Edib** dönemin ruhunu yansıtan bu eseri ancak üç yıl sonra kitaplaştırmıştır. Bu noktada bu roman bir Cumhuriyet nüvesidir. **Halide Edib**'in

yazdığı eserlerin neredeyse hepsi zamanın ruhuna uygun olarak, kendi tecrübelerini de yansıtarak kadının eğitimi ve toplum içindeki konumuna dairdir. *Vurun Kahpeye* de bu ruhun tecessüm etmiş halidir. Eser müellifin aynasıdır, bu sebeple doğru bir konumlandırma için kısaca **Halide Edib**'in kalemini etkileyen mücadele serüvenini hatırlamalıyız.

1884 doğumlu yazarın edebiyat yaşamı 25 yaşından sonra başlamıştır. Daha erken zamanlarda Batı edebiyatından çeviriler yapmaktayken, II. Meşrutiyet'in ilanından (1908) sonra kendi eserlerini yazmaya başlayarak başka bir kademeye atlamıştır. Bu dönemde Teali-i Nisvan Cemiyeti'nin (Kadınları Yükseltme Derneği) içinde bulunması ve dönemin revaçta olan ideolojisine dair yazdığı *Yeni Turan* (1911) önemlidir. Zira tasavvur ettiği çağdaş kadına dair düşüncelerinin milliyetçilik etrafında örülmesi onun ana teması haline gelecektir. **Halide Edib** bu dönemde evvela öğretmenlik, akabinde kız mektepleri müfettişi oldu. Okul kurmak üzere kendisine verilen Lübnan ve Suriye'deki görevini, buralar I. Dünya Savaşı'nda elden çıkınca bırakıp geldi. Akabinde Türk Ocakları'nda vazife üstlendi ve başında olduğu Köycüler Cemiyeti, Anadolu'yu çağdaşlaştırmak misyonu ile hareket etmekteydi.

İzmir işgal edildiğinde ise Milli Mücadele hareketine fikrî olarak destek vermekle kalmadı, fiili olarak da katıldı. Bu işgalin hemen ardından başlayan protesto mitinglerinde yaptığı konuşmalar ile öne çıktı. İşgalciler ve İstanbul hükümeti tarafından haklarında idam kararı çıkarılan altı kişiden birisi de **Halide Edib** idi. İdam kararından sonra Ankara'ya giderek Milli Mücadele'ye fiilen katıldı. Sakarya Savaşı sürerken onbaşı olarak Tetkik-i Mezalim Komisyonu'nda işgalci Yunan ordusunun yaptığı sorunlara dair rapor oluşturdu. *Vurun Kahpeye*, işte bu bilgiye binaen oluşan bir eserdir.¹

Halide Edib'in milliyetçilik ve kadın haklarını aynı potada eritmeye çalışması ve özgürlük üzerinden bir anlatı inşa etmesi bu noktada pek şaşırtıcı değildir. *Vurun Kahpeye* eserinde de öne çıkan, düşmanların yabancı işgalciler veya içerideki mürteciler olması tam olarak kuruluş dönemi temasıdır. Eserde anlattığı fedakar kadın, aslında milletin ta kendisidir. Bu kadın çağdaşlaşmanın bir sembolüdür ve muasır medeniyet seviyesi ancak eğitimle mümkün olabileceği için o da bir öğretmendir. Bu uygarlık sürecinde asıl tehdit ise harici düşman değil, dahili düşmandır. Bütün anlatının özeti budur.

¹ Halide Edib, 1919 itibarıyla kurulan Wilson Prensipleri Cemiyeti'nin kurucuları arasındaydı ve Milli Mücadele'nin ABD desteğiyle yani Amerikan mandası ile başarılı olabileceğini düşünüyordu.

Vurun Kahpeye, Kurtuluş Savaşı Anadolu'sunu anlatır. Hikayenin kadın başkahramanı Aliye, idealist bir öğretmendir. Çağdaşlaşma yolunda bir “nefer” olarak kasabada vazife üstlenmiştir. Eski köye yeni adet getirmeye çalıştığı için softa Hacı Fettah ve eşraftan Uzun Hüseyin tarafından düşman bellendir. Herkes kötü değildir, mesela eşraftan Ömer, öğretmen Aliye’yi himayesine alır. Aliye ile arasında aşk ilişkisi olan Kuvayı Milliye komutanı Tosun Bey de onun safındadır. Ana çatışma da zaten dış düşmanlar ve onlarla iş birliği içinde olan softa/eşraf takımı ile Kuvayı Milliye destekçileri arasında gerçekleşir. Tüm bu hikayenin sürükleyicisi aydın bir öğretmen olan Aliye’dir. Hikâyenin unsurları değişiklik arz etse de bu tarz anlatı kalıpları Kurtuluş Savaşı romanlarının temel izleğidir.

Aynı Hikâye, Farklılaşan Göstergeler

Filmlerin üçü de romanda çizilen bu ana hikâyeye bağlı kalır ve serim-düğüm-çözüm konusunda benzer bir silsileyi takip eder. Fakat isimler ve önceleyen/çıkarılan vakalar filmin süresi ve çekildiği döneme göre bazı noktalarda farklılaşır. Mesela romanda Tosun Bey olarak geçen Kuvayı Milliye kahramanının ismi 1949 yapımı olan filmde aynen kullanılırken bu isim 1964’te Fuat Bey, 1973’te ise Tahsin olarak değiştirilir. Yunan komutan Binbaşı Damyanos üçünde de ismen zikredilmez fakat Hacı Fettah, Kantarcıların Hüseyin (romanda Uzun Hüseyin), Aliye ve Ömer aynen muhafaza edilir. Bundan ötesi üç aşağı beş yukarı benzer motifler taşır.



1949 yılında çekilen ilk filmin rejisörlüğünü **Lütfi Ömer Akad** yaparken başrolde **Sezer Sezin** ile **Kemal Tanrıöver** vardır. 1964 yapımını **Orhan Aksoy** yazar ve yönetir, başrollerini ise **Hülya Koçyiğit** ve **Ahmet Mekin** paylaşır. 1973 yılında çekilen üçüncü filmi yazan ve yöneten **Halit Refiğ**'dir ama senaryoyu ikinci filmin yönetmeni **Orhan Aksoy** desteğiyle oluşturur. Bu son filmde **Hale Soygazi** ile **Tugay Toksöz** başrolde. Bu oyuncuların hepsi döneminin gözde oyuncuları iken yönetmenler de rüştünü ispat etmiş kişilerdir. Bu noktada bu filmler gösterim sorunu yaşamayacak kadar büyük yapımlardır.



Hikâye aynı güzergahta aynı ereğe doğru aksa da filmlerdeki göstergelerin zaman içinde değişim göstermesi ilginçtir. Üç filmde de içinde buldukları döneme dair güncel bir yorum görmek mümkündür. Hepsinin ortak özelliği milliyetçilik vurgusu, farklılaştıkları unsurların en barizi ise düşmana dair olanlardır. Kahraman bellidir. Kuvayı Milliye'ye destek vererek bağımsızlık mücadelesi veren azimkar ordu, cefakâr halk ve fedakâr kadın öğretmen. Üç filmde sınırları ve etkisi sürekli değişen ana unsur düşman(lar)ın nitelikleri ve göstergeleridir. Bu noktada, düşmanın kim olduğu ve nasıl bir söylem ile tasvir edildiğine bakmak gerekir. Böylelikle filmler bize zamanın ruhuna dair bir okuma fırsatı sunabilir.

Düşman Kim?

1949'da üretilen ilk film (**Akad**), II. Dünya Savaşı'nın bittiği, Türkiye'nin BM'ye katıldığı ve Soğuk Savaş'ın başlamasının ardından Ankara'nın da kendi tarafını netleştirmek zorunda kaldığı bir dönemde çekilmiştir. Bilhassa ABD ile kurulan yakın temas ve NATO'nun kurulmasının ardından Türkiye'nin bu ittifaka dahil olmak istemesi bu dönemin en belirleyici unsurlarından birisidir. Yurt içinde ise, bu ilişkilerin bir aksı olarak, Türkiye'nin çok partili hayata geçişi ile beraber muhafazakarlık ve demokrasi rüzgarı esmektedir. İşte böylesi bir dönemde üretilen bu ilk filmde, evet, bir düşman geçer ama onun kim olduğu belli değildir. Bu muhayyel düşmanın ismi cismi muğlaktır. Halbuki gerçekte işgalciler Yunan ordusu ve onlara destek olan Avrupalı güçlerdir. Bundan en ufak bir şekilde bahsedilmez. 49'un örtülü düşmanı, 64 ve 73 yapımlarında bir anda belirgin hale gelir. Düşman şeksiz, şüphesiz Yunan olarak gösterilir. Hatta gerçek hayat ile kurulan bağı gösteren ilgi çekici sekanslar vardır. Mesela 64'teki filmde Yunan bayrağının hükümet konağında indirilmesi ve yerine Türk bayrağının göndere çekilmesi gerçek arşiv görüntüleriyle verilir. 73 yapımında bu vurgu daha da berraktır. Bu filmde Yunan sembolleri hiç olmadığı kadar öne çıkar. Yunanistan anlatının vazgeçilmez bir unsurudur ve birçok sahnede Yunan sembollerine yer verilir. Mesela, *Megali İdea* (tarihi Yunan emelleri) açık yazıyla gösterilir. Hattâ, Milli Mücadele düşmanı olan Hüseyin ve Fettah'a dahi Yunan bayrağı taşıtılır.



64'teki filmde (**Aksoy**) bir sahnede Yunan kumandan “*Biz buraya gitmek için gelmedik.*” der. Kuvayı Milliyeci Ömer ise “*O sizin düşünceniz kumandan.*” diye yanıtlar. Atatürk’e telmihtir. Aynı diyalog 73'te de vardır ama zayıftır. 49'da ise beklendiği gibi hiç yer almaz. Bu düşman tek başına değildir, onu destekleyenler vardır. 73'teki filmde Ömer “*Gönlünü ferah tut oğlum, Yunan belasını başımızdan er geç defedeceğiz.*” diye belirtir. Kuvayı Milliye komutanı Tahsin de buna mukabil “*İş zibidi Yunan'a kalsa tükürükle boğarız Ömer Efendi. Ama Yunan'ın gerisinde tekmil Garp alemi var.*” şeklinde yanıtlar. Aynı filmde başka bir sahnede ise bir Yunan askeri “*Böyle sıkışık bir durumda İngilizler bizi yalnız bırakmazlar.*” der. Tahsinler cephaneliği patlatmak üzere gittiklerinde de silahların “*İngiliz yapımı*” olduğu yazar.



İngilizler, Yunanlar ve Türkler; bu üç millet o günlerde gerçek hayatta da vuku bulmakta olan bir krizin parçasıdır: Kıbrıs sorunu. Film göstergelerindeki keskin dönüşün en büyük nedeni de budur. Zira bilhassa 1960 yılında İngiltere, Türkiye ve Yunanistan garantörlüğünde kurulan bağımsız Kıbrıs Cumhuriyeti Rumların ve Türklerin ancak üç yıl görece barış içinde yaşayabildiği bir devlet olabildi. Cumhurbaşkanı **Makarios**'un Türklerin yönetime katılma etkisini lağveden 13 maddelik anayasa değişikliğini kabul etmesinin ardından Türkler yönetimden uzaklaştı(rıldı). 1960-63 arasında gittikçe artan ve 63'te patlayan bu kriz, 64 yapımı **Vurun Kahpeye** filminde düşmanın neden Yunan olarak altının çizildiğini

açıklar.² 1963 ile 1974 arasında yönetimden dışlanan ve ülkenin ancak yüzde 3'lük izole bir kısmında yaşayan Türklerin Kıbrıs'taki sıkıntılı durumu, son filmdeki düşmanlık tasvirinin daha şiddetli olmasına zemin hazırlamış olmalıdır.



Zira yaklaşık on yıl boyunca Türkler ve Rumlar arasındaki çatışmalar şiddetlenmiş, ulusçu EOKA teröristleri Türklerle, bazı solcu Rumlara ve komünistlere karşı şiddet ve tedhiş eylemleriyle yıldırma politikası yürütmüştür. Bunun ana nedeni, bu grubun *Enosis* (adayı Yunanistan'a bağlama) hedefi doğrultusunda hareket etmesi ve bağımsız Kıbrıs'ı kabul etmemesidir. Bu şiddet sarmalı öyle bir boyuta erişmiştir ki 1971 ile 1974 arasında adanın bağımsızlığından yana olan Rumlar ile Yunanistan destekçisi Enosisçiler bir iç savaşa tutuşmuştur. Yunanistan'ı yöneten cuntanın, EOKA'nın ve Yunan etkisindeki Kıbrıs Ulusal Muhafızları'nın müşterek

² Yakın dönem Kıbrıs sorunu düşünüldüğünde 74'teki harekate kadar üç dönem önemlidir:

- i. Lozan Antlaşması ile Kıbrıs'ın İngilizlere bırakılması sonrası 1925 itibarıyla valilikle yönetildiği İngiliz hakimiyeti dönemi (1923-1960),
- ii. Türkiye, Yunanistan ve Birleşik Krallık garantörlüğünde kurulan, Türklerin ve Rumların yönetime ortak olduğu (sırasıyla %30 ve %70 yetkiyle) ve devletin işler olduğu Kıbrıs Cumhuriyeti dönemi (1960-1963),
- iii. 63 yılında Cumhurbaşkanı Makarios'un Türklerin haklarını lağveden anayasal maddeleri kabul etmesi sonrası başlayan ve tek hâkimin Kıbrıslı Rumlar olduğu Türksüz Kıbrıs Cumhuriyeti dönemi (1963-1974). (1971-74 arasında Yunanistan ile Kıbrıslı Rum yönetimi arasında başlayan sürtüşmelerin iç savaşa dönmesi ve adayı kendine bağlamak isteyen Atina'nın Kıbrıs'ta yaptığı darbe bu dönem içindedir.)

fiili müdahalesi sonrası darbe yapılmış, bağımsızlık yanlısı Cumhurbaşkanı **Makarios** adadan kaçmak zorunda kalmıştır. Darbeden bir hafta sonra **Rauf Denktaş**'ın çağrısıyla Türkiye, garantörlük hakkıyla resmen müdahale etmiştir.

Böylesi bir savaş ortamında çekilen son iki filmde sembollerin yoğunluğunun artması ve mücadele edilen düşmanın niteliklerinin daha belirgin olmasının tarihsel izdüşümü böylece anlamlı hale gelir. Aliye bir aydın öğretmen ve bağımsızlık neferi olarak, Yunan komutana ve işgalcilere karşı yılmadan mücadele eder. Kendisine yapılan istismar girişimlerine vatanın salâhiyeti için kayıtsız kalmaya çalışır ve bu yolda ciddi fedakârlık gösterir. Milli Mücadele için stratejik belgeleri ele geçirmeye çalışır. Böyle bile olsa, Yunanistan'a ve Yunan halkına duyulan öfke, öğretmen Aliye'ye söylenen cümlelerle ifade edilir. Bu duygu patlamasının genelleyici tarihsel bir gönderme olması ilginçtir: *“Ne duruyorsunuz, beni öldürsenize! İsterseniz sırtımı döneyim! Çünkü kalleşçe arkadan vurmaya alışmış bir milletsiniz!”*

Kadın ve Milliyetçilik Vurgusu

Düşmanların nitelikleri üç filmde gittikçe artan şekilde keskinleşir. Bu düşmanlara karşı mücadele eden kahraman kadın ve vatansever tipler milliyetçilik fikri etrafında toplanır. Bu şekilde düşünmeyen Türk ve Müslüman tipler eğer kasten böyleyse hain, yanlışlıkla böyleyse cahildir. Zira tek düşman Yunan değildir, içerideki “hainler” onlardan daha beterdir. Aliye'ye kol kanat veren Ömer Efendi'nin (64'te) dediği gibi: Savaşılacak insanlar düşmandan farklı değildir. Bu kişilerin en tehlikelisi de Milli Mücadele düşmanlığını sembolize eden Hüseyin ve Fettah'tır. Aliye'yi linç ettirenler Yunanlar değil, bu ikisidir.



Hem içerideki hem dışarıdaki düşmanlara karşı milliyetçilik dozajı da 49'dan 64'e ve nihayet 73'e kati surette artar. Milliyetçilik hissi en zayıf halka olan 49'da da Kuvayı Milliye'ye destek ile işlenir ama pek güçlü değildir. Halbuki 64'te filmin ana izleğini şekillendirir. Mesela, yetim bir öğrenci olan Durmuş büyünce zabıt olup düşmanla vuruşmak ister. Aliye de zaten bu öğrencisi gibi şehit çocuğudur. Bu filmde gösterilen Anadolu'daki fedakar ve cefakar anaların ninnileri bile hep vatan üzerinedir. Vatansever Aliye'nin bayrak dikmek üzere terziden aldığı kumaş sahnesi için 64'te uzun, açıklayıcı ve epik bir tirat atılır. Halbuki bu sahne, 49'da "bayrak" denilerek geçiştirilmiştir. 73'te ise bu sahne 64'ün kötü bir kopyasıdır. Aliye'nin kendi parasıyla aldığı bu kumaş, Türk bayrağı olacak ve Aliye içerdeki hainler tarafından linç edildiğinde üzerine örtülecektir.³



³ Diğer iki filmde yer almayıp 73'te (**Refiğ**) anlatı içinde yer bulan İttihatçılık, kötü karakter Hoca Fettah üzerinden olumlanır: "Tahsin gibi İttihatçı gavurlarına mı kaldı?". Tahsin, Kuvayı Milliye kahramanıdır. İttihatçılığın 40'larda pek muteber olmamasının yahut (oto)sansür yoluyla bahsedilmemesinin sebebini de yine tarihsel koşullarda aramak gerek.

Milliyetçi söylemin direkt kelimelere döküldüğü bariz anlar da vardır. Mesela, 64'teki Kuvayı Milliyeci Ömer işgal komutanına mağrur bir şekilde “Milliyetçilik bir suç değil, fazilettir.” diye haykırır. Aynısı 73'te de vardır ama güçlü değildir. 40'ların hükümetince yürütülen milliyetçilik karşıtlığından olsa gerek bu tip bir cümle 49 yapımında yer almaz. Milliyetçilik din unsurlarına haiz olduğu için onun nasıl konumlandırıldığı da önemlidir. Çok bariz bir olumlama yahut karşıtlık görünmese de 49'da “Allah” kelime ve ima olarak pek piyasada yoktur. 64'te belirginleşir, 73'te ise birçok kişi tarafından sıkça dillendirilir. Karakterlerin Müslümanlığı gözle görülür derecede artar. Kumandan Tosun Bey'in maşukası öğretmen Aliye'ye önceki filmlerde verdiği hediye kolye de son filmde Kur'an oluverir. Milliyetçilik ve İslami hassasiyet arttıkça Kuvayı Milliyeci komutan ile Aliye arasındaki aşk ilişkisi de o kadar temassızlaşır. 49 yapımı filmde bu iki aşğın öpüşmeleri bir süre gösterilirken 64 ve 73'te öpüşme, sarılma sahneleri ya hiç yoktur yahut çok mesafelidir.



Sonuç Yerine

Bazı çıkarımlar yapmak gerekirse, üç filmin en bariz ortak özelliği Türk kadını bir nefer olarak inşa etmesidir. Milliyetçi hassasiyetler taşıyan bu kadının en büyük değeri de vatan aşkıdır. Bedenî ve insani özellikleri bu sebeple öne çıkarılmaz. Aslında bu kadın kendiliği ile var olan bir kişiden ziyade diğerkamılığı ile vurgulanan, kendisini feda ederek var olan bir unsur olarak lanse edilir. Kendisinden çok ailesini ve milletini düşünmesi bu yüzdendir. Bu, 30'lar ile 40'larda altı çizilen, 70'lerin sonuna kadar da etkisini sürdüren fedakâr kadın portresinin bir uzantısıdır. Anadolu'nun işgalinin ölen analar ile gösterilmesi ve özellikle 64 ve 73'te benzer sahnelerin kullanılması bu bağlamda önemlidir. Bu çekimlerde ölmüş bir ana, başında ağlayan bir çocuk ve arka planda savaş gösterilir.

Bebekleriyle birlikte öldürülmüş olan bu kadınlar, nüfusu ve geleceği temsil eder. Kadın, bu anlamda, bir bağımsızlık sembolüdür. Aliye ve Milli Mücadele kahramanları işte bu bebekler yarınlara ulaşabilsin diye büyük bir fedakarlık göstermektedir. Bu uğurda hem içerideki hainlere hem de hariçten gelen düşmanlara karşı canlarını ortaya koyarlar. Cehalet ise kadının beden temsili suretiyle vatana musallat olan düşmandan beter hıyanettir. Hikâyenin sonunda, katledilen Aliye'nin Türk bayrağına sarılı bir şekilde gösterilmesi, nasıl bir Türk kadını tasavvur edildiğine dair en önemli ipucudur. Zaten filmler de ölecek yaşıyan bu kadına atfedilir.



İlgilisine Konu-dışı Sinematografik Notlar

Filmlerin anlatı yapıları karşılaştırıldığında en güçlü olan film, **Orhan Aksoy** imzası taşıyan 64 yapımı olandır. Ne **Lütfi Ö. Akad** ne de **Halit Refiğ**'in işçiliği bu filmin yanına yaklaşabilir. 64 yapımı o kadar güçlüdür ki hikâyede dişe dokunur bir açık bulmak ciddi bir çalışma gerektirir. Bütün karakterlerin motivasyonu ikna edici, hikâyenin akışı pürüzsüzdür. Resimler düzgün seçilmiş, geçişler başarılıdır. Oyuncular hem iyi idare edilmiş hem de iyi oynamışlardır. Aralarındaki en başarılı yapım budur.

73'teki filmde ise dramatik kurgu, diyaloglar ve film içi gerçeklik/inandırıcılık (*verisimilitude*) o kadar zayıftır ki insan, bunu **Halit Refiğ** mi çekti, diye iki kere düşünür. Örneğin bu filmde Aliye babasının serbest bırakılmasını istemeden babası pat diye bırakılıyor. Evin etrafındaki askerler de rahatsızlık belirtilmeden hemen çekiliyor. 64'te bu tip olayların nedenselliği çok ikna ediciyken 73'te nedensellik bağı çok zayıf. 49 zaten bu konuda evlere şenlik bir film, ama sinemamız o dönemlerde çocukluk evresinde olduğu için görmezden gelebiliriz.

Halit Refiğ imzalı 73 yapımı, birçok noktada, **Orhan Aksoy**'un 64'teki çektiği filmin kopyası. Zira diyaloglar ve akış, senaristlerinden biri olan **Orhan Aksoy**'un da etkisiyle 64'ten direkt alınmış. Hatta çoğu yerde kopyala-yapıştır yapıldığı kendini çok belli ediyor. Fakat yönetmen, önünde bir iyi bir kötü örnek olmasına rağmen anlatı konusunda başarılı bir eser ortaya koyamamış. Bununla beraber hakkını vermek gerekir ki hikâyenin en önemli sahnelerinden birisi olan Aliye'nin linç edildiği sahne en iyi 73'te gösterilmiştir.

Sinematografik anlatımda ise yine açık ara en başarılısı 64 yapımı diyebiliriz. Alan derinliği ve yakın plan çekimler bu filmde çok yerli yerinde ve güçlü bir şekilde kullanılmış. Işık konusunda hepsinde olduğu gibi bazı sorunlar olsa da bunlar görmezden gelinebilecek seviyededir. Söz ile görselin uyumu ve duyguya göre müzik de yine bu filmde daha doğru seçilmiş. Mesela 64'te kendisine haksızlık yapılan "günahkar dul kadın" hikayesinin görsel dili takdire şayan bir şekilde oluşturulmuş. En basit tasvirle, bu mazlum kadın ağladıktan sonra şimşek çakıyor, yağmur yağıyor ve akabinde düşman işgali başlıyor; çok güçlü bir anlatım.

Refiğ'in kullandığı kurucu çekimler (*establishing shot*) diğerlerinden daha başarılı olsa da pat diye yapılan kesmeler kabak tadı veriyor. Filmin başında kullandığı aktüel kamera ile bizi karakterle beraber yürütmesi ise çok başarılı diyebiliriz. Yakın planları başarısız değil ama belli bir matematiğin dışına çıkamamış görünüyor. Filminde sürekli yakın plan başlayıp *zoom-out* ile genel çekime geçiyor ve bunu sürekli tekrar ediyor. 49'da teknik nedenlerden ötürü hiç *zoom* yok fakat sabit çekimler daha iyi ve gölgeler diğer filmlere göre daha iyi kullanılmış. Kurguda ise 49 ve 64'te gerçek savaş görüntüleri de kullanılıyor. Hikâye, Büyük Taarruz'un hemen öncesinde gerçekleştiği için temelde *fade-in/out* kullanılıyor. 64'tekinde **Atatürk**'ün olduğu bir kare bindirme yöntemiyle gösteriliyor ve Atatürk silüeti savaş meydanına yansıyor.

MARİA BRAUN'UN EVLİLİĞİ (1979): SAVAŞIN EKONOMİK KUŞATMASINDA VE ERKEĞİNİN YOKLUĞUNDA YALNIZ BİR KADININ EVLİLİĞİNİN SINANMASI

Yasin Dereli



Ulusların yaşamlarında vatanlarının yeniden kurulmasında yapıcı etkilerinden daha çok yıkıcı etkileri bilinen savaşların, olağanüstü koşullarda insanların yaşamları üzerinde unutulmaz sonuçlar doğurduğu yadsınamaz bir gerçektir. Erkekler cephede savaşırken geride bıraktıkları kadınları yaşlı ebeveynler ve çocuklarla birlikte evin sorumluluklarının tamamını üstlenmek zorunda kalır. Sözgelimi İkinci Dünya Savaşında Almanya'da militarist ve nasyonalist ülkelerin etrafında kenetlenen erkeklerin arkada bıraktıkları aileleri eril kodlarla yapılandırıldığından erkeğin yokluğunda, özel alanda rolü belirlenmiş kadın, toplumsal/kamusal alanda aileyi temsil etmek kadar evin ekonomik geçim yükünü

de üstlenmek durumunda kalır. Ekonomik etkinliklerin durma noktasına geldiği olağanüstü savaş koşullarında bir yandan savaşın yıkıntıları arasında en temel gereksinimlerini karaborsadan karşılama zorunluluğu, diğer yandan moral çözüme, toplumsal düşüş, umutsuzluk, bencillik, ahlaki yozlaşma, değerlerin yitirilişi, ruhsal çöküntü, geleceğe kaygıyla bakış gibi durumlar kadının edilgen konumu üzerinden karakterize edilebilir. Temellerinden yeniden kurulan bir ülkedeki sancılı sürecin yankıları pek çok sanat yapıtında konu edildiği gibi sinema filmlerinde de işlenmiştir. Biz de Alman yönetmen **Rainer Werner Fassbinder**'in savaş yıllarında babası ve kocası olmadan, yaşlı büyükbabası ve annesinin geçimini sağlama sorumluluğunu omuzlayan genç bir kadının anlatısına odaklandığı **Maria Braun'un Evliliği** (1979) filmini inceleyeceğiz.

İkinci Dünya Savaşı'nın tahribatı altında dağılmış bir ailenin bireyi olarak dünyaya gelen **Fassbinder** kendisinin doğumundan önce ulusunun yaşantısında derin izler bırakan kolektif anıları ve doğumundan sonra onun çocukluk yıllarına damgasını vuran deneyimleri, kadınların dramatik durumlarını, ülkenin çöküntüsünü, yeni düzenin sorunlarını, ahlaki yozlaşmayı, toplumsal düşüşü etkili bir sinema diliyle ele alır. Ayrık kişiliği, cinsel kimliği ve politik eğilimleriyle kısacık yaşamına sayıları azımsanmayacak kadar fazla film sığdıran yönetmen; melodramı, aşkı, evliliği, aileyi, Batı Almanya'yı, teatral performansı film sanatının odağına koyar. Tiyatro uyarlamalarına ağırlık verdiği ilk dönem çalışmalarında benimsediği minimal tarz sayesinde sayıca fazla yapıma imza atar. 1968 yılında **Peer Raben**, **Hanna Schygulla** ve **Kurt Raab** ile birlikte Karşı Tiyatro adıyla kurduğu tiyatro topluluğuyla yaşadığı deneyimlerin onun sinema dilinin gelişiminde etkili olduğu söylenebilir. 1965 yılından 1969 yılına kadar kısa filmler çektikten sonra ilk uzun metrajlı filmi **Aşk Ölümünden Soğuktur** (1969) üzerine olumlu tepkiler alınca yine bir tiyatro uyarlaması olan **Katzelmaher** (1969) az da olsa başarısına katkı sağlar. Irkçılığı, göçmenliği ve yaş farkına dayalı evliliği işlediği **Korku Ruhunu Kemirir** (1974) ile FIPRESCI Özel Jüri Ödülü'ne layık görülür. Alman kadınlarının melodramına eğildiği Batı Almanya üçlemesi arasında yer alan, pek çok filminde başrol oynayan **Hanna Schygulla**'ya Altın Ayı Ödülü getiren **Maria Braun'un Evliliği** (1978); **Lola** (1981) ve **Fassbinder**'e Altın Ayı Ödülü getiren **Veronika Voss'un Tutkusu** (1982) yönetmenin kariyerinde en önemli yapıtları arasında yer alır. İnsanın cinsel tutkularındaki eşcinsel eğilimleri, ruhsal sapkın yönelimleri, kabalığın argo, alt kültür konuşma biçimlerine

yansıyan dili üzerine odaklanarak dışı erdemlerle örülü insanın içindeki aykırılıkları dışına çıkartan, pornografik atmosferiyle dikkat çeken, **Jean Genet**'nin roman uyarlaması olan, en son filmi *Querelle* (1982) insanın masumiyetini tersine çevirir.

Aşırı dozda uyuşturucu madde ve alkol kullanması sonucu geçirdiği kalp krizi ile dünyaya veda eden **Fassbinder** 37 yıllık ömrüne 35 film sığdırmış nadir yönetmenlerdendir. Savaşın insanlar üzerinde bıraktığı travmaların, yitirilen umutların, unutulmuş değerlerin, bağlanılmaktan vazgeçilen inançların insan ruhunda açtığı yaralarla insani varoluş krizine odaklanan yönetmen; ülkesine, dünyaya, yerleşik düşünce ve anlayışlara karşı çıkar; ırk, dil, din, düşünce, inanç ve cinsiyet açılarından birbirlerinden ayrılan insanlığa ayrımsız bakar. Çok kültürlü, çok uluslu, bir anadilin dışında başka dillerin de konuşulduğu çok dilli toplum tahayyülünde kadın ile erkek arasında heteroseksüel cinselliğe karşı eşcinselliğe açık ilişkiler onun filmlerinde yer edinir. Yerleşik dil ve söylem kalıpları dışında argo, müstehcen, kaba alt kültür sözleriyle örülü konuşmaların filmlerin söyleşimlerinde yer aldığı farklı bir biçim izler. Sinemasının temelini koyduğu tiyatro sanatına bile karşı-tiyatro akımıyla ayrışık duran **Fassbinder** kadına, aşka, aileye, evlilik sözleşmesine, ülkeye, yerleşik değerlere, ön kabullere ve inançlara mesafeli durarak eleştirel bakar.



Filmin Olay Örgüsü

Babasını kaybeden, henüz yeni evlendiği kocası Herman Braun'u (**Klaus Löwitsch**) savaşa gönderen, yaşlı büyükbabası Berger (**Anton Schiersner**) ve annesiyle (**Gisela Uhlen**) savaşın derin izleri arasında ailesinin yeme, içme, ısınma ve giyim gibi temel gereksinimlerini karaborsadan da olsa karşılamaya çalışan Maria Braun (**Hanna Schygulla**); bir yandan ruhsal çöküntü içindeki kadınlar arasında eşini umutla beklerken, diğer yandan çevrelenmiş, kısıtlanmış ve kuşatılmış yaşamında bir çıkış yolu arar. Herman'ın döneceğinden umudunu kestiğinde artık çalışması gerektiği bilincine erişen Maria, erkek patronların egemen olduğu iş dünyasına, sadece ABD'li askerlerin girip çıkabildiği barda çalışarak adım atarken erkek doktordan (**Claus Holm**) sağlık raporu alması sayesinde işini elinde tutabilir. Sağlık raporu alamayan kadınların çalışma yaşamından belli bir süre uzaklaştırılması, geçimlerini sağlamaktan mahrum kaldıklarından, adeta bir ceza olarak yansıtılır.

Filmde iki karakter arasındaki aşka farklı bakış, tartışmalı olarak şöyle verilir: Barda birlikte çalıştığı kadın arkadaşı Vevi (**Isolde Barth**) Maria'ya "nerede olduğunu bilmediği kocasının belki ölmüş olabileceğini, aşkın gerçek olmayan sadece bir his olduğunu" söylediğinde Maria'nın ona "aşkın gerçek, doğru ve iyi bir his olduğunu" savunarak karşı koyması, aşka inancını koruduğunu ve evliliğine sadakatini ortaya koyar. Vevi "sadece gerçek olanın boş bir mide olduğunu, aşkın bacaklarının arasında kaşıntı gibi bir şey olduğunu, yanında olmayan bir kişiyle ve boş bir mideyle aşkı yaşayamayacağını, (Bill'i kastederek) oradaki sevgilisinin açlıktan ölmediğini ve kendisine karşı bir şeyler hissettiğini" söyleyerek Maria'nın ilgisini hayalindeki kocasından gerçek bir erkeğe yöneltmesini sağlar. Herman'ın yokluğunu, barda kendisini hayranlıkla izleyen ABD'li siyahi asker Bill (**George Byrd**) ile doldururken, bir kadın olarak Maria edilgen, ikincil, tâbi ve erkeğin cinsel arzularının doyum nesnesi olmaktan öte özgür, bilinçli ve etkin bir kadın özne olarak saygın konumunu hep korur. Aykırı kimliğiyle Bill'den hamile kalmaya kadar varan ilişkisi sürerken Herman şaşırtıcı bir şekilde çıkıp gelince evliliklerine kaldıkları yerden devam edercesine kayıtsız ve duygusuz bir şekilde kocasını sevgilisine takdim eder. Şiddetli bir kavganın bile yaşanmadığı Bill ile Herman arasındaki gerilim sırasında olayın büyüyeceğinden korkan Maria, Bill'in başına şişeyle vurması sonucu ölmesi üzerine dışlayıcı, ayrımcı ve cinsiyetçi söylemini koruyan savcı (**Karl-Heinz von Hassel**) tarafından itham edilir ve sulh hâkimince

(**Hannes Kaetner**) yargılanır. Karısını yıllar sonra siyahi bir yabancı askerin koynunda, kendi yatak odalarında bulan Herman'ın şaşırtıcı bir şekilde suçu üstlenmesiyle Maria'nın kuşatılmışlığı sona ererken, karısıyla evlilik sözleşmesine bağlılık temelinde ilişkileri çetin koşullarda sınanan Herman için askerden sonra hapishane yaşamında yeniden kuşatılmışlık başlar.



Bill'in ölümüyle ve Herman'ın hapse girmesiyle bebeğini yitiren ve doktoruyla vedalaşıp Heidelberg'e gitmek üzere bindiği trende birinci mevkiye kendini atabilen, geride bıraktığı yüklerine aldırmandan yola koyulan Maria; tren kondüktörünü (**Volker Spengler**) bile etkileyip buyruğu altına alır, çevresindeki erkeksiz kadınların (başta annesi, kocasını donanma savaşında kaybeden Kızıl Haç hemşiresi [**Sonja Neudorfer**] ve tabii ki yakın arkadaşı Betti) histerilerine, depresyonlarına ve dışlanmışlığına kapılmadan, elbisesini değiştirir gibi sınıfını, konumunu ve işini değiştirir. Trende birinci mevkide tekstil işletmecisi Karl Oswald (**Ivan Desny**) ile tanıştığında ve başlarına musallat olmaya çalışan sarhoş ABD'li askeri (**Günther Kaufmann**) başlarından savuşturduğunda aslında iki dil bilmesini, çevirmenliğini, iletişim becerisini, diplomat edasıyla arabuluculuğunu, cinsel çekimini, kadınlık cazibesini ve güzelliğini erkeğin arzu nesnesi olarak kullanıp iş dünyasında profesyonelliğini, kariyerini ve yetkinliğini konuşurur.

Maria hapishanede düzenli olarak ziyaretine gittiği Herman'a bütün çabasını ikisine varsıl bir gelecek hazırlamak için harcadığını söylerken birlikte olduğu erkeklerle yaşadığı en mahrem deneyimleri, başlarında bekleyen gardiyanın tanıklığında, tüm açıklığıyla anlatırken Herman'ın acı çekmesini biz de yüzünde izleriz. Sorun çözme becerisini iş dünyasında "gündüz kapitalizmin aracı, gece işçi sınıfının ajanı" olarak sıra dışı yönelim ve amaçlarıyla gösterir. Eski okul arkadaşlarından, savaşın bir dönem ayrı düşürmesinin getirdiği travmalarla aralarında duygusal kopuş yaşayan karı-koca Betti Klenze (**Elisabeth Trissenaar**) ve Willi Klenze (**Gottfried John**) ile ayrı ayrı zamanlarda, gerçek uzamda yıkık dökük binalar arasında geçmişin anılarına dönme arzusu arada bir depreşe de yaşamın olumsuz deneyimleri karşısında gerçekçi duruşuyla, duygusuz ve kayıtsız (*Stoik*) tavrıyla Maria sürükleyici bir karakter olarak anlaşılma çabalarını filmin sonuna kadar korur.

Herman'ın yokluğunda Bill'in doldurduğu ancak, Bill'in ölümünden ve Herman'ın hapse düşmesinden sonra Maria'nın yaşamındaki yeniden ortaya çıkan erkek boşluğunun -ki bu Freud'un iğdiş edilme karmaşasının telafisi bağlamında okunabilir- Oswald tarafından bedensel düzlemde doldurulduğu, Maria'nın ruhundaki boşluğunsa kapanmadığı söylenebilir. Hatta Maria'nın yalnızken bir zamanlar öğrenim gördüğü lisenin spor salonunda, dersliklerinde, daha sonra da sınıf arkadaşları Betti-Villi Klenze çifti ile birlikte geçmiş anılarına yolculuk bir bakıma şimdinin yıkıntıları arasından çıkma arayışıdır. Yönetmen **Fassbinder**'in gözünden Maria karakteri, erkek izleyicinin gözetlemekten haz aldığı bedensel çıplaklığıyla sunulmayarak (Maria'nın sırtı dönük olarak görüldüğü bir sahne dışında) kadın, erkeğin edilgen ve eril gözetime bağımlı arzu nesnesi kılınmaz; değişen çevresel koşullara ağlayıp sızlanmadan, sigara ve alkole sığınmadan, hızla uyum sağlayabilen, cesur, atak, girişimci, özgür, güçlü ve etkin bir özne olarak sunulur. Almancanın yanı sıra İngilizceyi de konuşabilmesi, ilişkilerde dengeleyici rolü, iletişim becerisi, nesneleştirilemeyen kadınlık cazibesi, karar alıp girişimde bulunma kapasitesi ile Maria karakteri yönetmenin nazarında seyirciye rol model olarak gösterilir. Hatta patronu Oswald'ın yemek yeme gereksinimini bile cinsel çekimiyle arka plana iten Maria'nın metres olmayı eş olmaya tercih etmesi, cazibesini yatakta kullanarak patronunun elinde tutması sayesinde iş yaşamında hızla yükselmesi, gündüz işinde bir profesyonel iken mesai saatleri dışında erkeğe arzularını doğrudan dile getirebilmesi, bir türlü ilişki kuramadığı Herman'la evlilik

sözleşmesine de bağlı kalışı, neredeyse anlaşılmaz bir övgüyle karşılır. Ailenin Maria'nın ekonomik açıdan varsıllaşmasına bağlı olarak maddi durumunun düzelmesi sonrasında orta yaşlı annesinin sevgilisi Hans Wetzel (**Günter Lamprecht**) ile geçmişte yarım kalan arzularının doyumunu yaşamasına karşın, uzun süre savaştaki erkeğinden ayrı kalması sonucu kadınlık arzuları sönmüş ve yeniden toparlanamayan yakın arkadaşı Betti'nin anneyi ayıplayıcı konuşmalarının karşılık içerisinde sunulması, ruhsal çözümleme açısından ayrıca yoruma açıktır. Başlarda annenin yeniden sevgili edinerek cinsel yaşamına kaldığı yerden devam etmesi, Maria'nın nazarında olağan karşılansa da filmin ilerleyen sahnelerinde anne-kız arasındaki kıskançlık ve çekişme, söylemlerine ve beden dillerine yansır.

Oswald, gizlice takibi sonucu Maria'nın hafta sonları kocası Herman'ı hapishanede ziyaret ettiğini öğrenince başka bir gün Herman'la tanışır. Ölümünden sonra bıraktığı vasiyet metninin okunmasıyla Oswald'ın, Herman'ın karısına aşkı için katlandıklarına, büyük aşkı için ödediği bedele, evlilik sözleşmesine bağlılığına, yüksek amaçlar için her şeyden feragat eden adanmışlığına saygı duyduğunu ve mirasını evlilik sözleşmelerine çetin koşullarda bağlı kalan Maria ve Herman'a bıraktığını öğreniriz. Son ziyaretinde kazandıklarının ikisinin geleceği için olduğunu söyleyen Maria'ya karşı ezikliğini gizleyemeyen Herman hapisten çıkınca bıraktığı mektupta (Maria'nın erkeklerinin, vasiyet metniyle ve mektupla dolaylı yoldan iletişim kurduklarını dikkatten kaçırmadan) "insan olduğu zaman birlikte yaşayabileceklerini" söyler ve her gün kırmızı gül göndererek Maria'ya aşkını uzaklardan anımsatır.

Karl Oswald'ın şirketinde başta Maria ile rekabet halinde olan Senkenberg (**Hark Bohm**) ve kadının kadını gözetlemesini temsil eden Bayan Ehmke (**Lilo Pempeit**) karakterleri üzerinden kadının kadına tahakkümüne görünürlük kazandırılır. Öncesinde daha edilgen ve bağlı konumda iken Oswald'ın gözdesi olması sebebiyle zamanla şirkette kontrolü eline alan Maria iş dünyasında daha buyurgan bir konum edinir, işçi sendikasıyla yapılan görüşmelerde başarı kazanmasıyla Senkenberg'in saygısını ve kabulünü alırken Bayan Ehmke'ye buyruklar verir, azarlar, yalan söyleyemediği için alay edip ona güler.

Filmin sonlarına doğru Oswald ile buluştuklarında Oswald'ın yemeğe geç kalmasına dikkat çeken Maria'nın alaycı, baskın, egemen tutumunun (Herman'a hapisteyken çektirdiği gibi) Oswald'a acı çektirdiği sahnede, Maria'nın erkeklerine

karşı sergilediği alışıldık kayıtsızlık, kadın-erkek güç dengeleri açısından karşıtlık oluşturur. Karaciğerinden hasta olan Oswald'ın Maria ile son birlikteliğinin ayrıntıları bilinir kılınmasa bile Oswald'ın ani ölümü sonrası (başlarda her ne kadar bilmese de) zengin ve yüklü bir mirasa konmuş olarak dönen Herman ile Maria'nın nihayet evlerinde buluştuklarında bir türlü bir araya gelemeyişleri filmin son sahnesine damgasını vurur. Oswald'ın vasiyetinin açıldığı gün noterin (**Kristine de Loup**), Karl'ın vasiyetini açmak için evlerine gelmesi ve onlara Karl'ın servetinin müştereken kendilerine tahsis edildiğini bildirmesi sonrası Maria, Oswald ve Hermann arasındaki anlaşmayı keşfederek, hapisneden salıverildikten sonra neden gönüllü olarak ondan ayrıldığını anlar. Ses bandında sürükleyici ve heyecanlı bir anlatımla radyodan dinlediğimiz dünya kupası maçında Almanya Macaristan'ı 3-2 yendiği halde Maria ile Herman'ın yakınlaşamamaları, Senkenberg Oswald'ın bıraktığı vasiyetin haberini verdiği halde tepkisizlikleri, Maria'nın gaz ocağından yaktığı sigarasını içerken gazı kapatmayı unutması sonucu çıkan patlamada ikilinin ölümünün filmin başlangıcındaki gibi kırmızı renkteki jeneriklerle verilmesiyle izleyiciden filmi çok katmanlı açılardan yorumlaması beklenir. Evlilikleri bombaların patlamasıyla başlayan ikilinin yaşamları filmin sonunda gaz patlaması sonucu hiçliğe bağlanması ve Maria ile kocası Hermann'ın birlikte yaşamasının sonsuza kadar engellenmesiyle yazgıları bilinir kılınır.

Filmin anlatısında diyalektik sürecin belirginlik kazandığı söylenebilir: sav-karşısav-bireşim evreleri açısından bakıldığında, ilkin sav aşamasında; Herman'ın savaşa katılması yüzünden Maria'nın erkeksiz/ekonomik açıdan korumasız/çevrenmiş kalmasına razı gelmeyerek ve Herman'ın dönmeyeceğini de bilerek ondan umudunu yitirmesi, ailesinin geçimini sağlamak için sadece ABD'li askerlerin girip çıktığı barda çalışması, Bill ile ilişkisinden hamile kalışı, Herman'ın yeniden dönüşü, Bill'in ölümü, Herman'ın suçu üstlenmesi sürecinde Maria çevrenmiş ve kısıtlıdır. Karşısav aşamasında; suçu üstlenip hapse düşen Herman kapatılmış ve kısıtlı iken bu defa Maria farklı bir bilinç düzeyine erişerek yaşama ve kendisine bakarken sınıf değişiminin, ekonomik açıdan varsıllaşmanın, mesleki yönden kariyer yapmanın ve yükselmenin peşinden koşar; insan yığınlarının arasından sıyrılıp binmeyi başardığı trenin birinci mevkiinde Karl Oswald ile tanışıp bağ kurmayı başarır. Almancanın yanı sıra (Bill ile ilişkisine gönderme yaparak) "yatakta öğrendiğini" söylediği İngilizceyi de bilmesi sayesinde

hem trende hem de iş anlaşması sırasında bir diplomat edasıyla çevirmenliğini, iletişim gücünü, ilişkileri dengeleyebilme kapasitesini, kadınlık cazibesini kullanarak Oswald'ın hem dikkatini çeker hem de özel sekreteri olarak beğenisi toplar; iş dünyasında tâbi ve aşağı konumundan hızla buyurgan, yöneten ve yüksek konuma yükselir. Filmin bireşim aşamasında ise Herman'ın evliliğine ve aşkına adanmışlığını saygıyla karşılayıp erkek olarak aradan çekilen Oswald'ın mirasını Maria ve Herman'a bırakması, bütün kazandıklarının Herman ile ikisi için olduğunu söyleyen Maria'ya, insanca var olabilmek için Kanada ya da Avusturalya'ya gideceğini mektupla bildiren Herman'ın Maria'yla eşit konumda ve varsıl erkek olarak dönüşü, tam da anlatıyı seyircinin olağan beklentisi açısından mutlu bir sona bağlayacakken, üstelik Oswald'ın yüklü serveti miras kalmışken, seyirci Maria ve Herman'ın tutkulu bir şekilde kucaklaşmalarını beklerken, sönmek bitmek bilmeyen arzuları imleyen ateşi yakıp sigarasını içen Maria'nın ikinci sigarasını yaktıktan sonra gazı açık unutması sebebiyle çıkan patlamada Maria ve Herman'ın evlerinde yanmalarıyla tekrar hiçleşmeleri filmi sürpriz bir sonuca bağlar.



Filmin Psikanalitik ve Feminist Açılardan Okunması

Bombaların binaları yerle bir ettiği, savaş uçaklarının gürültüsünden normal iletişimin kurulamadığı, zaten bir süre sonra da davetlilerin dayanamayıp sağa sola kaçıştıkları evlenme töreninde **Hitler**'in fotoğrafı yere düşerken, bir türlü

kesilmeyen bebek ağlaması eşliğinde, kanı ve öfkeyi imleyen kırmızı renkteki film jeneriklerinin ekranı kapladığı *Maria Braun'un Evliliği*, nüfus memurunu hangi koşullar altında olursa olsun nikâhı kıymaya zorlayan Maria ve Herman'ın kara güldürü içeren durumlarıyla açılır. Yönetmen **Fassbinder** gibi tiyatro kökenli olan, **Hitler**'in iktidara gelmesiyle İngiltere'ye göç etmek zorunda kalan, tiyatronun yanı sıra opera yönetmenliği de yapan, **Fassbinder**'in *Veronika Voss'un Tutkusu* filminde de küçük bir rol alan Alman yönetmen **Peter Zadek**'e ithaf edilen film, İkinci Dünya Savaşı sonrasında bir yandan yeniden kuruluş savaşımını sürdüren Alman ulusunu yansıtırken diğer yandan ABD yönetiminin, Marshall Planı ile sunduğu ekonomik destek, demokratik idealler, antikomünizm ve ticaret bahanesiyle Batı Almanya üzerindeki tahakkümüne eleştirel bir şekilde yaklaşır. Savaşın yıkıntıları arasında, ataerkil aile/toplum/devlet yapılanmasının bir gereği olarak başlarında erkekleri olmayan kadınlar, karaborsaya düşen yiyecek, içecek, giyecek ve ısınma gibi temel gereksinimleri için evlerindeki değerli eşya ve mücevherleri karşılığında mal takas ederek ayakta kalmaya çalışırlar. Sadece “yarım gün ve bir gece” evli kalan Maria, sürüleştiren insan kalabalıkları arasında, sırtında kocası Herman'ın bilgilerinin yer aldığı afişle ortalıkta dolanırken, tren garında öpüşen genç çiftlere bakarak umudunu canlı tutmaya çalışır. Radyoda **Beethoven**'in yapıtları dinlenirken araya giren SS yayınlarında kayıp askerler arasında Herman'ın olmadığını öğrenince kocasını aramaya ve umutla beklemeye devam eder. Kadınlar arasındaki konuşmalarda yatakta ısınmak için yoklukları dile getirilen erkeklerin eksikliğinin, sadece toplumda, aile yaşamında ve yatak odasında değil kadınların ruhlarının derinliklerinde de hissedildiği belirtilir. Bulabildiği patates, jambon, giysi, tahta parçaları, alkol için annesinin broşunu feda etmek zorunda kalan Maria ölen babasının ve savaştan dönmeyen kocasının yokluğunda, olan bitenden habersiz sürekli uyuyup duran büyükbabası ile sigara ve alkole sığınan annesinin geçimini sağlarken, filmin ilerleyen bölümünde hapiste Herman'a bakarken ve idealleri uğruna iş dünyasının basamaklarını hızla tırmanırken hep yalnızdır.

Filmde kadının duygusal yalnızlığına ve çaresizliğine ilişkin melodramatik bakışı benimserken kadının sunulması bakımından eril bir bakışı benimsemediğini söyleyebileceğimiz yönetmen **Fassbinder**'in, toplumun ataerkil bilinçdışını, kadını görme biçimlerini ve bakma eylemindeki zevki, kadının temsil biçimlerini kadın-erkek toplumsal cinsiyet eşitsizliğini Alman toplumunun yerleşik kalıplarına

göre eleştirel bir bakışla yansıttığını, toplumsal pratikleri içerisinde kadının (başroldeki Maria karakteri üzerinden) rolünü edilgen, ikincil, bağımlı, çevrelenmiş, tâbi ve boyun eğen konumda değil erkekler karşısında etkin konumda belirlediğini söyleyebiliriz. Filmin başında etkin konumları tutan erkek patron karakterlerce kadın bedeninin ve emeğinin sömürülmesine karşın filmin ilerleyen sahnelerinde Maria karakteri bir kadın olarak etkin, yönlendirici, belirleyici, yönetici ve hatta baskılayıcı bir konuma yükselir. Klasik sinema filmlerinde alıştırıldığımız/koşullandırıldığımız bir erkeğin gözüyle bir kadının bir başka erkeğe sunumu sayesinde, erkek izleyicinin görme duyumuyla aldığı hazla dürtülerinin doyumunu sağlanırken, bu filmde barda çalışan bir kadının dişil bakışıyla siyahi bir ABD’li askeri Maria’ya sunmasıyla, kadının nesneleştirilmesine koşullanmış erkek seyircinin yanı sıra tüm cinsiyetlerin bakışlarına sunulmasıyla bu sefer erkek nesneleştirilir. Filmde anlatı, konu, izlekler, örgeler, karakterler, görsel ve dilsel ifadeler, plan-sekans ve sahneler, kamera konumu, açıları ve hareketleri, kurgu, bakış açıları bakımından kadın özgür ve etkin bir özne olarak konumlandırılır. Özel alanda eril tahakküm altında sömürülme yazgısından kurtulan kadın karakter Maria, Fransız düşünür **Simone de Beauvoir**’ın ünlü “kadın doğulmaz, kadın olunur” sözünün yerindeliğini, bedensel-biyolojik yönüyle kadın cinsiyetine sahip olmanın yanı sıra ataerkil kodlarla kısırılmadan özgür birey olarak toplumda, iş yaşamında arzuları, tutkuları, duyguları, düşünceleri ve idealleriyle bir özne olarak var olma anlamında ortaya koyar.

Eril tahakküm diline karşı dişil anlatım diline ağırlık verdiğini söyleyebileceğimiz *Maria Braun’un Evliliği* filminde anlatının feminist okumaya olduğu kadar psikanalitik çözümlenmeye de açık olduğu saptanabilir. Savaşın binalarda açtığı yıkıntıların karakterlerin ruhlarında da okunabildiği filmde düşünmeyi bile düşünmek istemeyen, yaşadığı her şeyi unutmak için sigara ve alkole sarılan karakterlerin kişiliğin ilk evresi olan oral dönemde kalmak istediği ve emme gereksinimi duyduğu, gerçek güncel yaşamın bunalımından kurtulmak için emme evresine sigara içme yönelimiyle geri döndükleri tespit edilebilir. Maria’nın, annesinin ve yakın arkadaşı Betti’nin erkek yoksunluğu her birinde farklı biçimlerde görünür kılınsa da erkeklerin kadınlara oranla sayılarının her geçen gün azaldığı toplumda bu yoksunlukları “uzun gecelerde yatakta ısınma” gereksinimi olarak konu edilir. Başlarda anne ve Betti erkek yoksunluğunu depresif bir ruh haline bürünüp içe kapanarak bunalım içerisinde deneyimleseler de, Maria’nın maddi durumunun düzelmesi ve sınıfsal konumunun yükselmesiyle

verdiği destekle anne yitirdiği kocasını geride bırakarak daha genç sevgilisi ile yaşadığı cinsel doyumunu gizlenemeyecek kadar açıkça yaşarken (yükselen libidoyla yaşama enerjisi *eros*'un ruhunda yeniden canlanması), savaştaki kocasını beklerken dolandığı cinsel soğukluk girdabından kocası eve döndüğünde bile çıkamayan Betti depresyonuyla başa çıkamadıkça aşka, yaşama ve cinselliğe sırtını dönerek –saldırganlık potansiyeli taşıyan- ölüm içgüdüsüne (*thanatos*) kapılır. Betti'nin Maria'nın annesinin yeniden sevgili bulmasını ayıpla karşılaması, yüzleşemediği cinsel arzularını bastırarak ahlakçı bir tutumla anneyi eleştirmesi ile Maria'nın annesinin cinsel yaşamının yeniden başlamasını başlarda olağan karşılaması karşıtlık içerisinde sunulursa da ilerleyen zamanlarda ikisi için kurduğu yuvada Herman'la bir türlü bir araya gelemeyen Maria'nın sevgilisiyle tutkulu beraberlikleri gizlenemeyen anneyi kıskanması Elektra karmaşasını akla getirir. Maria, bastırıldığı arzularının benliğinde yarattığı öfkeyi, eşya taşıyan ve sınıfsal olarak daha alt konumdaki bir erkeği azarlama davranışı göstererek ve savunma mekanizmalarından yansıtma mekanizmasını kullanarak da dışa vurur. Kadının *fallusun* yoksunluğunun sebebi olarak annesini görmesi konusunda **Freud**'un görüşleri izlendiğinde, Maria baba ve koca yoksunluğuyla depresyona girmeden ve içe kapanmadan, barda erkeklerin bakışlarına doğrudan meydan okuyarak, siyahi ABD'li asker Bill'in bedenine sahip olarak ve ondan bebek yaparak (erişemediği Herman'ı karnında yeniden inşa ederek) fallus yoksunluğunu ikame eder. Barda ve Oswald'ın şirketinde çalıştığı süreçte erkeklerin cinsel doyumsuzluğunu kullanarak yaşamındaki fallus eksikliğini duyumsamaz. Bir yandan “kocasını Herman'la evli olduğu için onu sevdiğini” söyleyerek hiçbir erkeğin evlenme teklifini kabul etmezken ve evlilik sözleşmesine bağlılığını ortaya koyarken, birlikte olduğu erkekleri onlardan “hoşlandığını” söyleyerek avucunun içerisinde tutmayı başarır.

Filmin olay örgüsünden de anlaşılacağı üzere, karakterlerin öykülerinin zaman dizimsellik içinde sıralandığı filmin anlatısında, alt metinsel yapının oluşturulduğu plan, sekans ve sahnelerin dizisel yapısında feminist ve psikanalitik açıdan yorumlama ve anlamlandırmaya oldukça açık katmanlar bulunur. Filmde işveren patronlar ve sağlık raporu veren doktorların hep erkek olmasına bakılırsa, sağlık raporu alamayan kadının bir ay kadar çalışmayacak olmasına kaygılanması üzerinden kadını çaresiz bırakan ekonomik ve toplumsal pratikler feminist açıdan eleştirel bir gözle yansıtılır. Maria'nın filmin ilk kesitinde beklemekten usanmadığı kocasını Herman'ı ararken tren garında kendisinden yaşça büyük olan ve çorba

alırken söyletiği hemşire tarafından kocasının ölüm öyküsünün anlatımının ardından “Almanya için ölme” ideali, yaşama hakkının gerçekliği karşısında nasyonalist bakışa bir eleştiri olarak okunabilir.



Sonuç Yerine: Filmin Anlatısının Derin/İzleksel Yapısı

Ailesinin ve ulusunun belleğindeki unutulmayacak anılarda yer edinen İkinci Dünya Savaşını bizzat görmese de -ailesinin ve ulusunun bilinç dışı dinamikleriyle olsa gerek- **Fassbinder**, filmografisinde Batı Almanya üçlemesi olarak yer alan filmlerinde İkinci Dünya Savaşının olumsuz durumlarından etkilenerek eleştirel bir gözle baktığı aşk, evlilik, aile, ülke, kadın deneyimlerine yer verir. **Maria Braun'un Evliliği** filminde de eril kodlarla örölü toplum ve aile düzleminde erkek egemen yapıda erkeğın yokluğunda çoğu kadının edilgenliği, özne olarak yaşam karşısında çözümsüzlüğü anlatının melodramatik yapısında görünür kılınır. Militarist ve nasyonalist ülkülerle, bireyin yaşama hakkının, ulusal kurutuluş karşısında değersizleştirilmesi seyircinin zihninde tartışmaya açılır. Kadının erkek egemen iş dünyasında yer, konum ve başarı elde edebilmek için cinselliğini kullanarak özne olarak varlığı, bilinci, etkinliği ve belirleyiciliği, Maria Braun karakterinin iletişim becerisi, pratik zekâsı, ilişkileri idare sanatı üzerinden belirgin kılınır. Maria ile Herman aralarındaki evlilik sözleşmesine bağlılık koşulları, anlamı ve deneyimi anlatı boyunca seyirciye alışıldık kalıplar dışında verilse de sürekli sınıanır. Savaşın mimari/bedensel/uzamsal alanlarda olduğu kadar

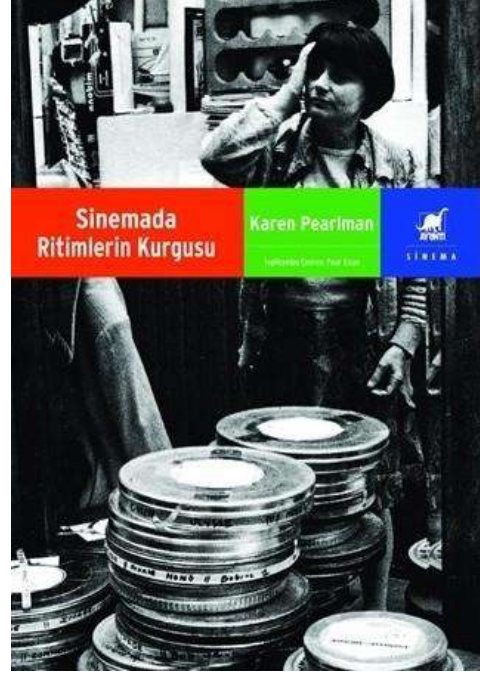
insanların ruh âleminde bıraktığı derin yaralar arasında, başta kadın karakterler olmak üzere ani ağlama/gülme tepkileriyle belirginleşen nevrotik/histerik durumlar, acısını dindirmek için sigara, alkol ve uyuşturucuya müptela olan insanların yaşamın acı veren gerçeklerinden kaçarak koşullara teslimiyeti, olumsuz koşullarla savaşmak yerine depresif, melankolik, konformist hal ve yönelimlerle boyun eğişleri filmin anlatısı boyunca işlenir. Maria'nın farklı erkeklerle kural tanımaz, yadırgatıcı ve aykırı birliktelikleri kadar annesinin bastırılmış cinsel arzularını, edindiği sevgiliyle taşkınlık derecesinde doyum sağlamakta çekince görmemesi, iş dünyasındaki erkek ve kadınların imalarla ve dolayımli olarak verilen cinsel sapkınlıklarının değer bunalımı yaşanan toplumda varlığını koruduğu gibi cinselliğe ilişkin konular da film de dışa vurulur.

SİNEMADA RİTİMLERİN KURGUSU

Filmin Üslubu

Karen Pearlman

Çeviren: Pınar Ercan
Ayrıntı Yayınları
2016 / 268 sf.



Sinemada Ritimlerin Kurgusu, kitabı merakla elime almamın nedeni olan ve çok konuşulan şu çarpıcı soruyla başlıyor: “Kurgu sırasında bir filmin ritminin şekillendirilmesi üzerine, bunun ‘sezgisel’ olmasının ötesinde ne söyleyebiliriz?” Kitap sinemada belki en zor konulardan biri olan filmin ritminin şekillendirilmesi üzerine odaklanırken, kurgu aşamasını öncelikli olarak ele alsa da aslında senaryo aşamasından mizansenlerin oluşturulmasına, dekupaj çalışmasından çekimlerin gerçekleştirilmesine kadar birçok aşamaya dair ipuçları da sunuyor. Ayrıca bölümlerdeki örnek sahneler, önerilen egzersizler, kontrol listeleri, bilgilendirme kutucukları gibi içeriklerin de yardımıyla, kitaptan yalnızca kurgu yapanların değil, senaryo yazarları, yönetmenler, eleştirilenler veya adaylarının da filmlerin özgün ritimlerinin oluşturulmasında ya da film çözümlemesinde faydalanabilmesi mümkün hale geliyor.

Film eleştirmeni, yönetmen ve halen Avustralya’da Macquarie Üniversitesi Medya, İletişim, Yaratıcı Sanatlar, Dil ve Edebiyat Bölümünde akademisyen olan **Karen Pearlman** tarafından da ifade edildiği gibi, pek çok sinema kitabında ritim şekillendirme ilkeleri olarak yalnızca -Hollywood filmlerinde katı biçimde inşa edilen, izleyicinin de bellediği- krizlerin, ani değişimlerin, doruk noktalarının

filmde yer alması gereken zamanlara işaret edildiğini ya da -sadece bir adım daha ileri götürülüp- tarif edilen yöntemlerin zamanlama, adımlama gibi araçlarla sınırlı tutulduğunu görüyoruz. *Sinemada Ritimlerin Kurgusu* ise on iki bölümüyle ritim konusuna çok daha geniş bir çerçeveden yaklaşırken tasarım, çekim ve kurgu aşamasındaki detlere de derman olabilecek kapsam ve nitelikte.

Pearlman, kitabın Ritmik Sezgi isimli ilk bölümüne, filmin ritminin sezgisel olarak şekillendiğini çok sayıda değerli kurgucunun belirttiğini ancak bunu söylerken ne tür düşünce ve uygulamalara atıfta bulduklarını açıkta bıraktıklarını, sezginin içgüdüden farklı olarak deneyim yoluyla geliştirilebilir ve öğrenilen bir şey olduğunu vurgulayarak başlıyor. Ardından sezgisel düşünme için altı önemli noktayı inceliyor: uzmanlık, film izlemeyi de kapsayan örtük öğrenme, muhakeme, ayrıntılara bilinçli/bilinçsiz dikkati içeren duyarlık, yaratıcılık ve aynı konu üzerine düşünüp durma. Sonrasında mevsimler, günler, aylar, yıldızların hareketinden; nefes alışımız, kalp atışımız, göz kırpmamıza kadar evrenin ritmik olduğundan bahsederek dünyanın ritimlerini aktif şekilde algılasak aslında görmekte, işitmekte ve hissetmekte olduğumuz şeyin hareket olduğunu söylüyor ve kitabın ana eksenlerinden birini oluşturan hareket ve ritim ilişkisine giriş yapıyor. **Tarkovsky**'nin, hareketi *bizim zaman ve enerjiyi algılamamızı sağlayan yöntem* olarak tarif ettiğini belirterek "Sinemada ritim, nesnenin çekimde görülen sabitleştirilmiş yaşamı aracılığıyla aktarılır. Örneğin, kamışların titremesinden nehrin akışının niteliğini, nehrin basıncını tanıyabiliriz." alıntısına yer veriyor. Bölümde ayrıca beynin başka insanlar tarafından sergilenen geniş yelpazedeki niyetlerini anlamak ve bunlara karşılık vermek için tasarlandığını belirterek "kinestetik empati" (hareketle birlikte hissetmek), "ayna nöronlar" ve filmdeki hareketin seyirciler üzerindeki fizyolojik etkisi üzerinde duruyor. Sezginin, hareket içindeki niyetlerin yorumlanmasıyla oluştuğunu, çekim ve kurgu esnasında "doğru" ritmi yaratmak için hangi nüansları vurgulamak gerektiğine buradan yola çıkarak karar verilebileceğine işaret ediyor.

"Bir Koreografi Olarak Kurgu" isimli ikinci bölümde **Eisenstein** ve **Tarkovsky**'nin kurgu sürecinin doğası ve amacına yönelik muhalif fikirler sunsalar da ritim tartışmasının odağını müzikten harekete kaydardıklarını ifade ederek kurguya koreografik bir süreç gibi bakmayı tartışıyor. Filmdeki ritmin en küçük ve en tanımlanamaz birimi olan nabzın, hareket veya konuşmanın ardındaki enerji veya kasıt tarafından şekillendiğini ve izleyici için fark edilebilir kılındığını

belirtiyor. Kesintisiz plan içinde hareketlerin bir veya daha fazla nabız içerebileceğini, bunların bir araya gelerek hareket cümlelerini oluşturduğunu söylüyor. Hareket cümlesinin kurgucu tarafından tatmin edici ölçüde koreografikleştirilmesi ile de izleyiciye hikâyenin gerektirdiği kinestetik bilginin verildiğini vurguluyor. Üçüncü bölümde **Pearlman**, ritim yaratmak için üç kilit araç olarak nitelendirdiği “zamanlama”, “adımlama” ve “cümleme eğrisi”ni detaylı bir şekilde anlatarak zamanlama ile adımlamanın genellikle bütün olarak ritimle karıştırıldığını veya ritmin bu iki araçla sınırlı tutulduğunu da belirtiyor. Dördüncü bölümde, ritmin işlevinin gerilim ve gevşeme döngüleri yaratmak ve izleyicinin fiziksel, duygusal, bilişsel dalgalanmalarını filmin ritimleri ile senkronize kılmak olduğu üzerinde duruluyor.

Kitapta beşinci bölümden itibaren dört bölüm Fiziksel Ritim, Duygusal Ritim ve Olay Ritmi'ne ayrılmış. Beşinci bölüm bu üç ritim türüne giriş yaparken farklı sahnelerde farklı ritim türlerinin baskın olabileceğini, bu ayrımların yapılmasının ritmin etkili kılınması için pratik faydalar sağlayabileceğini belirtiyor ve başarılı kurgunun kriterlerini tartışan, bu ayrımları da içeren iki bilgi kutucuğu sunuyor. Fiziksel Ritim bölümü “anlamli ritmik görsel düzen” ile ilgilenirken fiziksel hareketin unsurları üzerinde duruyor ve ses efektlerinin önemini de vurguluyor. Fiziksel hikâye anlatıcılığına ilişkin örneklerde dans sahneleri öne çıkıyor. Fiziksel ritme ilişkin örneklerin tüm kitaba yayılmasından olsa gerek, bu bölüm beklenenden daha kısa tutulmuş.

Duygusal kavislerin şekillendirilmesine odaklanan Duygusal Ritim bölümü kitabın fark yaratan bölümlerinden biri. Sonuçta duygular fiziksel olarak ifade edilse de bu ritim türünde öncelik, görünür hareket değerlerine değil, hareketin ifade ettiği duygulara veriliyor. Oyuncuların yüzleri, bedenleri ve sesleri aracılığıyla iletilen duygu hareketlerinin kurgucunun seçimleriyle, oyunculukla paralel tutulabileceği gibi ihtiyaç duyulduğunda bunu tamamen bozacak şekilde de kullanılabilceği belirtilirken kurguda hangi duygunun, hangi süreyle, hangi yoğunlukta iletileceğine, duygusal enerjinin bir plandan ötekine nasıl fırlatılacağına karar verildiği ifade ediliyor. Oyunculuğa ilişkin **Meyerhold**'un yaklaşımlarından faydalanılarak hareketlerdeki “hazırlanma, eylem ve dinlenme eğrilerinin” görülmesinin ve **Stanislavski**'nin yaklaşımlarından faydalanılarak karakterin, oyuncunun eylemini değiştirmesi, modifiye etmesi olarak özetlenebilecek “vuruşlar”ın izlenerek duygusal dönüşümlerin takip edilebilir

kılınmasının kurguda duygusal ritmin oluşturulmasındaki önemi vurgulanıyor. *Saatler* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002) filminden detaylı biçimde aktarılan bir sahneyle örneklenerek bölüm sonlanıyor.

Hikâye anlatma süreci olduğunu söylediği Olay Ritmi bölümünde ise **Pearlman**, olay ritminin şekillendirilmesi, aynı anda yapı ve ritim yaratma konularına yer veriyor. Ayrıca Fiziksel Ritim, Duygusal Ritim ve Olay Ritminin amaca uygun paralellikler ve zıtlıklar oluşturarak etkin şekilde bütünleştirilmesiyle toplamından daha büyük etki yaratacağını belirtiyor ve ardından yine örnek filmlere yer veriyor.

Biçim isimli dokuzuncu bölümde kurguda üslaplardan bahsediyor ve iki eksen üzerinde duruyor. Birinci eksen “montaj”dan “dekupaj”a kadar giden tercih aralığındaki “üç nokta” ve “gerçek zaman” kullanımı gibi seçeneklere yer veriyor. İkinci eksen ise **Eisenstein**’ın, kurgunun ince bağlantılar değil, sert çarpışmalar üretmesi gerektiğini, pürüzsüz geçişin boşa harcanmış fırsat olduğunu iddia ettiğini belirterek iki uca **Eisenstein**’ın “çarpışma” kavramı ile **Pudovkin**’in “bağlantı” kavramını koyuyor. Bölümde ayrıca sıçramalı kesmeler gibi ilk kullanıldığı dönemde şaşırtan ancak günümüzde kabul gören yöntemlere de yer veriliyor.

Kitabın son kısmında ise filmdeki ritmik kurguyu şekillendirmek için kullanabilecek paralel eylem, ağır çekim, hızlı çekim uygulamaların -sunduğu olanakların yanı sıra- ne zaman işlevsel hale gelip ne zaman klişeye dönüştüğü tartışılıyor. Ayrıca iki kişilik sahneler ve kovalamaca sahneleri ele alınıyor. İki kişilik sahnelerde karakterlerin sahne içindeki dönüşümleri duygusal ritim bölümünde yer verilen kavramlarla adım adım genişletilerek örnek filmler ve uygulamalı egzersizlerle birlikte ele alınıyor. Kovalamaca sahneleri ise etkili aksiyon sekansları oluşturmak için temel konular olarak belirtilen özdeşleştirme, heyecanlandırma, çatışma ve yoğunlaştırma üzerinde duruyor.

Pearlman, filmin ritminin şekillendirilmesine yönelik sunduğu tartışmalar, yöntemler, uygulamalar, kurgucu-yönetmen ilişkisi üzerine kimi notlar, örnek sahneler, çeşitli soru ve kontrol listeleri, bilgilendirme kutucukları ve önerdiği uygulamalı egzersiz çalışmalarının ardından son bölümde “ritmik sezgi”nin üstü kapalı ve tanımlanamaz bir fenomen değil, açıklanabilir, öğrenilip geliştirilebilir bir farkındalık olduğunu yeniden belirterek bitiriyor kitabını.

Sinemada Ritimlerin Kurgusu Ayrıntı Yayınları tarafından 2016 yılında dilimize kazandırılmış. Kitap, sinemada çok tartışılan ancak üzerine göreceli olarak az

yayının olduğu filmin ritminin şekillendirilmesi üzerine kapsamı ve zengin içeriği ile önemli bir katkı sunuyor. Ancak, doğru kurulmamış cümleler, fazladan kelimeler, birçok harf ve imla hatası içeren ilk baskı, kimi yerlerde özenli Türkçe'den de uzağa düşüyor. Ayrıca, seçilen film örnekleri ve fotoğraf altı açıklamaları son derece işlevselken çok sayıda fotoğraf -muhtemelen baskı nedeniyle- anlaşılmaz koyu lekelere dönüşmüş durumda. İkinci baskısına ulaşamadığım kitabın yeni baskısının ve bundan sonraki baskılarının yeniden gözden geçirilerek bu sorunlardan arındırıldığını ya da arındırılacağını umuyorum.

Sinemada ritim konusuna odaklandıysanız bundan sonraki adımlardan biri, bu kitapta da sıkça alıntılanan, **Tarkovsky**'nin *Mühürlenmiş Zaman*'ını -belki yeniden- okumak olabilir, diye düşünüyorum.

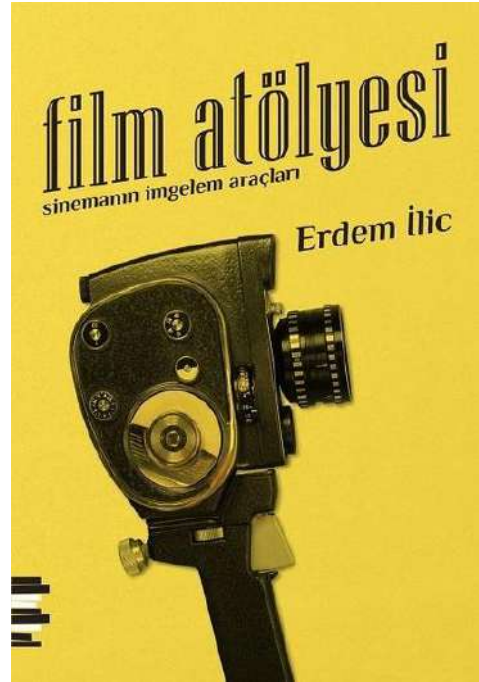
Mine Tezgiden

FİLM ATÖLYESİ

Sinemanın İmgelem Araçları

Erdem İlic

Pharmakon Yayınevi
2017 / 167 sf.



Erdem İlic'in *Film Atölyesi, Sinemanın İmgelem Araçları* kitabı, yanıtlanması sanıldığı kadar kolay olmayan "Film nedir?" sorusu ile başlıyor. **İlic**, geçmişten günümüze sinema tarihinin önemli dönemeçlerinin birçoğuna uğrayarak klasik anlatı sineması kadar sanat sineması ve deneysel sinemanın da cevaplarına yer veriyor. Bu temel soruya klasik anlatı sinemasının cevabı ne kadar net ve

uzlaşımına dayalıysa, klasik anlatı dışındaki anlatıların cevapları da bir o kadar muğlak, çoğul, öznel ve hatta çoğu zaman çelişkili. **İlic** çelişkilere rağmen “Film nedir?” sorusunun cevabının zorlaşmasının ya da çeşitlenmesinin olumlu bir yanının olduğunu da görmemiz gerektiğini belirtiyor. Sınırsız bir yaratma gücüne sahip sinemanın dijital dönüşümle beraber muğlaklaştığı durumlara, film yapım sürecinde teori ve pratik arasındaki kopuşa dikkat çekiyor. **İlic**, kitaba başlarken, ilk sinemacıların aynı zamanda kuram üreten insanlar olduğunu ancak günümüzde onların yaptığı türden, sinemaya içeriden bakmaya girişen kuramsal çalışmalara pek rastlanmadığını söylüyor ve bunun sonucu olarak sinemanın düşünmekten vazgeçip yerleşik olana sarıldığını, film yapımının seri üretim ve metalaşma mantığına sürüklendiğini belirtiyor.

Kitap boyunca sinemanın daraltılmış kalıplara sıkıştırılmasına dikkat çeken **İlic** “Bir film nasıl yapılır?” sorusunun cevabını vermeye girişenlerin sözlerini birer kural biçiminde dayatmalarını eleştiriyor ve kural sözcüğü yerine “uzlaşım” demeyi tercih ediyor. Kitapta temel alınan yöntem, öncelikle, klasik anlatı sinemasındaki uzlaşımın ne olduğunu aktarmak, sonra, bu uzlaşımına şüpheyle yaklaşan eleştirilere ve uzlaşım dışı örneklerle değinmek oluyor. Bu noktada **İlic**, sinema üzerine düşünen, eser veren birçok filozof ve sinema kuramcısının düşüncelerine yer veriyor. Kitapta sinema tarihinin bilinen filmlerinden örneklerle ilave olarak **Erdem İlic**’in yaptığı atölye çalışmalarında ve verdiği eğitim programlarında kullandığı bazı örnekleri de bulmak mümkün. Sırasıyla sinematografi, anlatı, kamera, ses ve montaj konularına değinen **İlic**, kitabın her bölümünün özerk bir parça olduğunu, bu nedenle okuyucunun dizilim konusunda kendi sıralamasını yapabileceğini belirtiyor. Ayrıca, okuma edimi esnasında imgelemenin, en ilham verici kareden daha zengin olduğunu düşündüğü için kitapta film görsellerine yer vermemeyi tercih ettiğini belirtiyor.

Kitabın birinci bölümü “anlatının sinematografikleşmesi” olduğu için **İlic** öncelikle “anlatı” konusunda temel bilgiler veriyor. Temeli **Aristoteles**’in tragedyasına, *katharsis* (arınma) ve *deus ex machina* (kurtarıcı) kavramlarına, çatışma ve neden-sonuç ilişkisine dayanan klasik anlatının eleştirisine geçmeden önce **Gilles Deleuze**’ün sinema üzerine ürettiği ilk kavram olan *hareket-imge* kavramına değiniyor. Klasik anlatının “Film nedir?” sorusuna vereceği yanıtın, *hareket-imge* ve ses ile büyük oranda Aristocu bir öykü anlatmak olduğunu söylüyor. **İlic**, kamera ile öykü anlatmanın kameranın icadı ile eşzamanlı olarak

akıl edilmediğini söyleyerek sinema tarihinden örnekler veriyor. 1907-1917 arasındaki geçiş döneminde “atraksiyon sineması” ile “anlatı bütünlüğü sineması” arasında bocalandığını, geçiş dönemi sonrasında ise filmlerin artık “kodlanmış”, uyuşum sağlanmış, sinematografik düzenekleri kullanarak, sinematografik öyküler anlatabilmesinde “nitelikli film” gözüyle bakılan Fransız *film d’art*’ların da katkısı olduğunu aktarıyor. Ticari sinema, öykü ve öykülemeyi en büyük mesele haline getirmişken, öykü anlatmayla ilgilenmeyen filmlerin de olduğunu belirten **İlic**, sinema tarihinde bu türden bir yaklaşımın anavatanının 1920’li yılların Paris’i olduğu bilgisini veriyor. O yıllarda sinema bir *anlatı* aracından ziyade plastik bir malzeme olarak kullanılabilmesi için “sanat” ilan ediliyor. 1920’lerde Paris’in her türden deneye açık, yeni biçimler bulmaya, eski kurallara karşı çıkmaya olanak veren bir havası var. Ticari kaygıların ve resmî ideolojilerin baskısından kurtulmayı başarmış; kendisini özgürlükçü, avangart, deneysel olana açık bir iklim içerisinde bulan sinema, farklı boyutlar oluşturma olanağı buluyor o dönemde.

Anlatı konusunda **Germaine Dulac**’ın “Öykü örgüsünden ne kadar uzaklaşırsak, yedinci sanat için o kadar fazla çalışmış oluruz.” sözünü hatırlatan **İlic**, anlatısallığa sırtını dönenler arasında Fransız avangart sinemacıların yanına Sovyet yönetmen **Dziga Vertov**’u da mutlaka eklemek gerektiğini belirtiyor. “Sinegöz” terimi ile bilinen **Vertov**’un *Kamerahı Adam*’da kullandığı bölünmüş çerçeve, çoklu bindirme gibi tekniklerini örnek olarak verip bunların mekâna, değişken hızla yazımlanmış çekimlerle harekete ve fiziksel zamana müdahale ettiği tespitinde bulunuyor. **İlic**’e göre Avrupa sinemasından ve **Vertov**’un filmlerinden etkilenen Amerikan deneysel sineması, *underground* sinema ve avangart sinema; ticari sinema üslubundan ve anlatısallığın sınırlarından koparak sinemayı plastik bir malzeme ya da tanıklığın bir aracı olarak ele alıyor.

Anlatı konusundaki bu temel bilgilerden sonra “sinematografi” konusuna geçiş yapıyor. **Lumière Kardeşler**’in patentini satın alarak geliştirdikleri kayıt ve gösterim teknolojisine verdikleri isim olan *cinématographe*’in zamanla kavramsallaştırıldığını belirten **İlic**, perdede gösterim yapabilen bir projeksiyon cihazının adının ve ilk gösterim salonlarının adının da *cinématographe* olduğunu belirtiyor. Günümüzde ise kameranın ürettiği görüntüyle ilgili hemen her şeyin envanteri olarak bu kavramın anlaşıldığını söylüyor. **Bresson**’un sinematografi hakkındaki görüşlerine ayrıntılı olarak yer verdikten sonra düşüncesi sinematografik hale getirdiğini düşündüğü filmleri okurlarıyla paylaşıyor.

Kitabın ikinci bölümünde, anlatının temellerine ve sinemanın öyküleme olanaklarına odaklanıyor. Her şeyden evvel klasik anlatı öykülerinin ortak ve temel belirleyenin mitolojilere ve tragedyalara dayandığı bilgisini hatırlatıyor. Artık çoğumuzun uzlaşımını ezbere bildiği klasik anlatıda her bölüm kendisine özgü dramatik etkilere sahip: Başlangıç/giriş bölümü kışkırtıcı ânı/etkiyi, gelişme bölümü doruk noktasını, son bölüm ise çözümü içerir. Ayrıca her bölümü birbirine bağlayan hem de birbirinden ayıran üç dramatik an ya da kriz noktası yer alır. Tragedyalarda her şey eylem aracılığıyla gerçekleşir. En önemli ögenin “olay örgüsü” olduğunu söyleyen **Aristoteles**'e göre tragedya, insanları değil, eylemleri taklit etmelidir. Dolayısıyla karakterler ikincil önemdedir. Klasik anlatının en önemli formülleri eylemin gerçekleşmesi, öykünün ilerlemesi, bir maceranın başlaması, düğümler ve çözümler sonunda da sonuca ulaşmasıdır. Klasik anlatının kahramanları seyircinin özdeşleştiği kahramanlardır ve yeni dünyalarda nefes kesen maceralara atılmaları ya da imkânsız başarıları olgusu “kaçış sineması” denen bir türün doğmasına sebep olmuştur. Bu noktada **Erdem İlic** “kaçış” teriminin **Adorno** ve **Horkheimer**'in *Kültür Endüstrisi* adlı kitaplarında kullandıkları bir terim olduğunu söylüyor.

Michel Chion'a atıfta bulunarak öyküde karakterle özdeşleşmenin oluşması için kullanılan bazı yaygın yöntemleri de sıralıyor: sevimli, sevecen, çekici, saygı ya da hayranlık uyandırıcı niteliklerin öykü kişisine yüklenmesi; kişilerin bir tehlike ya da mutsuzluk anında gösterilmesi; amaç üzerinden ilişkilendirilmesi. Bu noktada **Alfred Hitchcock**'un sözlerini aktarıyor: “Bir şeyin peşindeki kişinin sempatik birisi olmaya gereksinimi yoktur çünkü seyirci hep onun yanındadır ve onun için endişe eder.” **Erdem İlic**, ticari sinemada kendisi ile özdeşleşilmesi amaçlanan karakterin hem karakter özelliklerinin hem de karakterin içinde bulunduğu dünyanın niteliklerinin, egemen toplumsal paradigmalardan muaf olmadığını belirtiyor. Bu noktada *The Matrix* ve *Avatar* filmlerini örnek veriyor. Günümüz bilgi çağında ve enformasyon toplumunda bu filmlerin yeni kahramanının, bedenini ve kas gücünü devre dışı bırakarak -tam da enformatikleşen üretim paradigmalarının bizden olmamızı istediği gibi- tüm süreçleri zihinsel etkinliklere devrettiği tespitinde bulunuyor.

İlic senaryonun, anlatı sineması için en önemli aşamalardan biri olduğunu ancak sinemanın *auteur*'lerinin önemli bir kısmı için “senaryo” nun vazgeçilmez bir aşama olmadığını söylüyor. Örneğin, **Kubrick** için senaryo, sıkıcı; **Zeki Demirkubuz** için

bir nottan öte bir şey değil; **Tarkovski**'nin bütün senaryoları ise çevrim çalışmaları aşamasında değişikliğe uğruyor. Ayrıca birçok yönetmenin çekim sürecindeki doğaçlamaları, keşif süreçlerini önemsedğini ve senaryoyu sınırlayıcı bulduğunu belirtiyor. **Erdem İlic** daha sonra sinopsis, tretman ve senaryonun yazım formatlarını sıralıyor ve klasik anlatı kodlarını kullanan bir sinopsis örneği verip örnekteki olay örgüsünü, çatışmaları, *katharsis* işlevi gören öğeleri tek tek açıklıyor. **İlic** bu örnekten sonra, bir atölye çalışması esnasında hazırlanmış, klasik anlatı kodlarının dışında bir öyküye sahip kısa bir film örneğine ve senaryo yazımında uzlaşmış formata göre “hatalı” görülebilecek örneklere yer veriyor. Bütün bunlara ilave olarak senaryo ile çekim aşaması arasında bir süreç olarak gördüğü çekim senaryosu, dekupaj ve *storyboard* kavramlarına da değiniyor. Dekupajın, oldukça geniş kapsamlı ve bütünsel bir imgelem aracı olduğunu belirten **İlic** örnek bir sahneyi senaryodan başlayarak dekupaj sürecine sokuyor. Son olarak ise klasik anlatı karşısında konumlanan ve “açık yapı” (modernist anlatı, sanat sineması, açık paradigma) olarak bilinen yaklaşımdan bahsediyor ve açık paradigma ile film çeken yönetmenlere ve görüşlerine yer veriyor.

“Kamera” başlıklı üçüncü bölüme **Tarkovski**'nin şu sözlerle başlıyor: “Sinema dolaysız bir araçtır, bize doğrudan kendini yansıtır.” **İlic** kameranın hareketinin, konumunun, açısının, tercih edilen lensinin ve ürettiği alan derinliğinin; senaryonun öykülenmesi işlevinin en önemli ayağı olduğunu belirtip kameranın işlevlerini şöyle sıralıyor: “Kamera, filmin anlatısal ritminin belirlenmesinde birincil faktördür. Mekân ve yön algısı oluşturabilir. Kendisini unutturabilir. Karakterin yerini alma becerisine sahiptir. Bakışı yönlendirebilir. İzleyicinin aracı gözü olarak onu hiç olamayacağı yerlere götürebilir.”

Kameranın *cinématographe* olarak icadının ardından geçirdiği evreleri, kodları, uzlaşıları sinema tarihinin başından örneklerle aktaran **İlic** sinematografinin kodlarının hep verili olduğunu, onun *a priori* (önsel) bir doğasının olduğunu düşünmenin bir yanılgı olduğunu belirtiyor. Örneğin yakın planın, öznel konumun ve montajın günümüzdeki birçok uygulamasını ilk dönem sinemacıların düşünmediğini, düşünenlerin de “hata” olarak gördüğünü söylüyor. Kamera ile ilgili olarak plan, sekans, plan-sekans, çekim terimleri hakkında da bilgi veren **İlic** bu terimler hakkında **Pascal Bonitzer**, **Mascelli**, **Jean Mitry**'nin farklı görüşlerini aktararak birkaç plan örneği de veriyor.

Kameranın temel iki algısal konumundan biri olan “nesnel görüş açısı”nı gizli kameraya benzeten **İlic** “öznel kamera konumu”nun ise kişisel görüş açısı şeklinde yaygın olarak tanımlandığını belirtiyor. Kameranın bu iki temel algısal konumu dışında bir de “yarı öznel imge” kavramının varlığından şöyle bahsediyor:

Karşımızda sürekli öznelinden nesnele, nesnelinden özneline geçip duran bir sinematografik imge vardır. Özellikle çok kullanılan bakan-bakılan biçiminde tasarlanmış planlarda öznel olduğu varsayılan, bir eksen kaymasına uğrayabilir. Böylece kamera ne karakterle özdeşleşir ne de dışarıdadır: Karakterle birliktedir. **Deleuze**, yarı öznel algıyı tam anlamıyla bir *mitsein* (birlikte var olma) olarak tanımlar. Zaman-mekân koordinatlarına sahip, hem karakterin özneline yakınsayabilen hem de farklılaşabilen bir imge.

Kamera ile ilgili bölümde son olarak fotoğrafik konumu gösteren “kadraj”lara (genel, gövde, boy, yakın plan) ve psikolojik etkilere sahip olduğu düşünülen “kamera yükseklikleri”ne (olağan görüş noktası, alt aç, üst aç, eğik aç) değiniliyor. Kameranın kadraj, yükseklik, alan derinliği, perspektif, hareket, süre gibi parametrelerin –sonsuz- kombinasyonu demek olduğunu belirtiyor.

Kitabın dördüncü bölümünde montaj ekollerini dönüştüren ve kimilerini yıkan önemli etkenlerden biri olan “ses ögesi”ne yer veriliyor. **İlic** sinemaya sesin gelmesiyle yaşanan gelişimlere, ses ögesinin bileşenlerine ve işlevine değinmeden önce, yaklaşık otuz yıl süren sessiz sinema dönemini eksik bir aşama, eksik bir sinema olarak görmenin hatalı olacağı uyarısını yapıyor. Sinemanın “ses”ten yoksun olarak doğmasının, sinematografinin kendisine has kodlar ve uylarımlar icat etmesinde etkili olduğu tespitinde bulunuyor. Sesin sinemaya gelişiyile oluşan zorluklar teknik olarak ve sinema tarihi içinden örneklerle aktarıldıktan sonra “*diegetik ses*” ve “*diegetik olmayan ses*” kategorilerine, foley stüdyolarına, Wilhelm çığığına değiniliyor. **Pudovkin**’in dikkat çektiğı “ses ve öznellik ilişkisi”ne, sinemada sessizliğin ve müziğin işlevlerine değindikten sonra çerçeve dışı sesin imgeden daha güçlü bir etki yaratma potansiyeline sahip olduğu tespitinde bulunuyor. Son olarak, sinemadaki seyri içerisinde sesin, bir ek unsurun ötesine geçerek, semantik bir boyut içerebileceğini söyleyip zaman-mekân duygusu ve atmosfer yarattığını, devamlılık sağladığını, farklı sahneler arasında köprü işlevi görebildiğini ifade ediyor.

Erdem İlic, “montaj” kavramına değindiğı beşinci bölümde Genç Sovyet Sineması’nın kuramsal çalışmaları, **Ayzenştayn**’ın montaj yaklaşımına,

kavramsallaştırdığı montaj türlerine filmlerinden örneklerle yer veriyor. Ayrıca **Ayzenştayn**'ın sinematografisinin diyalektik niteliğine, ünlü "sine-yumruk" kavramına, **Deleuze**'ün ve **Tarkovski**'nin montaj hakkındaki görüşlerine, **Lev Kuleşov**'un montaj deneyleri ve **Kuleşov** etkisine kısaca yer veriyor. Anlatının montaja hep ihtiyaç duyduğunu belirten **İlic**, yalnızca Sovyet sinemasının değil, İkinci Dünya Savaşı'na kadar dünya sinemasının tüm ekollerinin montajı başlıca oluşturuca öge olarak gördüğünü söylüyor. İkinci Dünya Savaşı öncesinde oluşan Amerikan sinemasının paralel montajı, Sovyet sinemasının diyalektik montajı dışında Fransız ticari sinemasının niceliksel montajı ve Alman Sineması'nın niceliksel olmayan, yeğinsel, yoğunluklu montajı hakkında bilgiler veren **Deleuze**'den alıntılar da yapılıyor. **Deleuze**'e göre Fransız montajı organik ve diyalektikten kopmuş, mekanik bir kompozisyondur ve Fransız montajının yöntemi harekete odaklanarak onu küçük parçalara bölüp dönüşümlü sıralamaya sokmak, böylelikle tekil hareketlerin ardışıklığı ve eşzamanlılığı ile maksimum hareket miktarına ulaşmaktır. **İlic** bu bilgileri verdikten sonra daha önce verdiği basketbolcu örneğini -hareketi bütünsel algılamak yerine önce parçalara ayırarak birleştiren, hareket duygusunu arttıran- Fransız ekolü kapsamında tekrar formüle ediyor. Alman montajının ise dışavurumculuktan ayrılmadığını söyleyen **İlic**, Alman ekolünü *nicelik karşıtı* yapan şeyin "hareket"ten ziyade "ışık" olduğunu belirtiyor. **Deleuze**'ün hareket-imege ve zaman imge kavramlarına film örnekleriyle değindikten sonra montajın bir anlam değişikliğine uğradığını, hareketle değil, zamanla ilişkili olarak düşünölmeye başladığını ifade ediyor. Zamanın doğrudan algılanmasının modern sinemadaki örneği olarak **Michael Haneke**'nin *Amour* filmini inceledikten sonra montaj hakkında **Tarkovski** ile **Ayzenştayn** arasındaki görüş ayrılıklarını aktarıyor, **Kubrick**'in montaj aşamasına dair görüşlerini belirtiyor.

Erdem İlic "Film nedir?" sorusu ile başladığı ve anlatının sinematografikleşmesi, sesin serüveni, kamera kullanımı ve montaj konularını ele aldığı kitabını "Videografiye Doğru" adını verdiği son bölümde yine sorularla bitiriyor. Ancak, bu seferki soruların öznesi 1970'lerden itibaren sinemaya etkili bir biçimde girmiş olan "video" oluyor: "Video yeni bir imge üretir mi?", "Video sinematografiden ayrı bir videografik dünya yaratabilir mi?". Sinema tarihinin en radikal değişimlerinin yaşandığı günümüzün dijital dönüşüm çağında bu sorular çok kıymetli ve başlı başına birer kitap konusu... Ancak, bana kalırsa videografi ve dijital sinema üzerine

düşünmeye geçmeden önce başlangıcından günümüze sinema tarihini, dijital sinema öncesindeki ana akım uzlaşılarını, bu uzlaşıları yıkan, dönüştüren anlatı ve anlatımları öğrenmek gerek. **Erdem İlic**'in -hazır formüllerin uzağındaki- açıklama ve örneklerle dolu kitabı da bu düşünme yolculuğunda başvurulması gereken kaynaklardan.

Süheyla Tolunay İşlek